

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

ED 120 – Littérature française et comparée
Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC)

Thèse de doctorat en littérature générale et comparée

Auteur : Violeta Lemus Martínez

Versions en conflit, versions d'un conflit :
L'Intervention française au Mexique
(1862-1867) entre histoire et fiction
"Résumé substantiel"

Sous la direction de Madame la Professeur Florence OLIVIER

Soutenue le 28 juin 2018

Jury :

M. Karim BENMILOUD, Professeur des universités, Université Paul Valéry-Montpellier 3

M. Philippe DAROS, Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

M. Daniel MEYRAN, Professeur des universités, Université de Perpignan

Mme Florence OLIVIER, Professeur des universités. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Mme Monique PLÂA, Maître de Conférences, Université Paris Est Marne-la Vallée.

Introduction générale

Ce travail de recherche vise à analyser l'évolution du traitement littéraire et idéologique de l'évènement historique que constitue l'Intervention française au Mexique. Soulignant les ambitions impérialistes du colonialisme français, cet épisode constitua un traumatisme pour la construction de la jeune nation mexicaine, dont les différentes manifestations seront abordées dans cette étude. L'intitulé de cette thèse, qui met en évidence la question du conflit dans les textes littéraires traitant ou évoquant l'Intervention française et le Second Empire mexicain, cherche à souligner non seulement l'opposition entre deux nations dont chacune construit une image de l'autre à travers le conflit armé, mais aussi le conflit culturel et identitaire que cette rencontre révèle au sein de la littérature mexicaine. En mettant en perspective de façon diachronique l'évolution des expressions mexicaines et françaises de cet évènement, nous étudierons aussi le changement de perception qui s'opère par rapport à l'histoire et à la mémoire historique. Il nous faut enfin mentionner que ce travail a été précédé d'un mémoire de master 2 en Littérature générale et comparée, réalisé à l'Université Sorbonne Nouvelle et intitulé *La Intervención francesa (1862-1867) : Entre literatura, Historia e historiografía*.

Dans le premier chapitre de cette première partie : « Genres de la littérature de masse au XIXe siècle », nous présenterons le contexte social, culturel et littéraire dans lequel s'inscrivent les romans du corpus écrits au XIXe siècle. Quelles sont les influences littéraires de ces romans ? Quelles conséquences a sur l'écriture de ces histoires le fait qu'elles aient été publiées, donc conçues sous la forme de romans-feuilletons ? Dans le second chapitre : « Les préjugés exotistes et le conflit identitaire dans la caractérisation du personnage mexicain », nous évoquerons à partir de l'analyse des romans *Clemencia* et *Benito Vázquez*, la manière dont sont caractérisés les personnages mexicains, selon leur origine ethnique, leur position sociale et leur position politique. Pour étudier ces caractérisations porteuses d'une importante charge sémantique, compte tenu de la problématique sociale, culturelle et raciale de l'univers diégétique mexicain, nous nous appuierons sur les analyses que développe Roger Toumson

dans son ouvrage *Mythologie du métissage*. Dans le cas de *Clemencia*, nous analyserons également comment l'origine des personnages joue un rôle fondamental dans le développement d'une intrigue qui recourt pour partie à l'ironie et à la satire. Dans le troisième chapitre : « Exotismes », nous nous pencherons sur les différentes stratégies narratives et linguistiques qu'emploient les romanciers libéraux mexicains et français du corpus, les maniant comme des armes discursives afin de discréditer et de délégitimer l'autre nation et créer une prévention à son encontre. Comme le souligne Todorov dans son ouvrage *La peur des barbares*, les cultures qui se sont prétendues gardiennes de la civilisation recourent à des ressources spécifiques pour renforcer leur supposée suprématie sur les peuples qu'elles considèrent comme barbares. Nous analyserons dans ce chapitre, les moyens mis en perspective par la vision colonialiste française et par la réflexion libérale ; la première cherche en effet à légitimer sa domination, la seconde, à réaffirmer son émancipation vis-à-vis de l'Europe. Une sous-partie sera également consacrée à l'étude de l'expression carnavalesque, que l'on trouve aussi bien dans le discours français relevant de l'exotisme que dans le discours mexicain qui déploie un contre-exotisme. Pour ce faire, nous nous appuierons sur la théorie du carnaval et de la carnavalisation romanesque de Mikhaïl Bakhtine, qui s'exprime à travers notamment l'œuvre de François Rabelais, ainsi que dans la culture populaire du Moyen Âge et durant la Renaissance. Pour conclure cette première partie nous analyserons dans le chapitre « Visées et portée du roman libéral mexicain du XIXe siècle », comment le roman libéral réécrit et redéfinit l'histoire du Mexique à partir de son émancipation de la France. Nous fondant sur une théorie du roman historique développée dans des ouvrages tels que *Le roman historique* de Georges Lukács et à la lumière de modèles du XIXe siècle tels que les romans de Walter Scott et l'œuvre d'Alfred de Vigny, nous étudierons la conception particulière du roman historique que propose le roman mexicain libéral du XIXe siècle. D'autre part, nous analyserons les romans français du XIXe afin de mettre en lumière la manière dont les intellectuels et les soldats libéraux sont perçus par leurs auteurs. Nous conclurons ce chapitre en évoquant la critique de l'idéologie libérale que développèrent *a posteriori* des intellectuels mexicains du XXe siècle tels que Samuel Ramos et Octavio Paz.

Dans la deuxième partie de ce travail intitulée « L'Intervention française dans le drame historique au milieu du XIXe siècle », nous nous consacrons à l'étude de la représentation du Second Empire et du couple impérial Maximilien et Charlotte dans le théâtre mexicain. Le théâtre est un pendant intéressant du roman, tant par son développement continu tout au long du XXe siècle – à l'opposé de ce qui s'est produit avec le roman de l'Intervention française – que par son traitement exclusif de figures emblématiques, qui ne correspond plus à un traitement de l'histoire considérée comme un projet collectif. Comme nous le verrons lorsque

nous aborderons les œuvres liées à ce genre particulier, les centres d'intérêt vont changer et que de nouvelles attentes vont émerger avec la prise de recul par rapport à l'évènement. En se penchant sur ces drames historiques, l'on corrobore que les auteurs de tendance conservatrice furent enclins à rendre hommage ou à exprimer leur sympathie pour l'Empire, à l'inverse des libéraux qui s'exprimèrent dans un genre narratif, poétique et populaire.

Dans le premier chapitre de cette deuxième partie : « *Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli : Le drame de l'Intervention comme prétexte à une réflexion sociale, historique et identitaire », nous chercherons à souligner l'importance de l'œuvre dramatique de Rodolfo Usigli dans laquelle on reconnaît une proposition audacieuse, critique et avant-gardiste quant au traitement de l'histoire mexicaine. Nous nous appuyons sur l'étude de Daniel Meyran *El discurso teatral de Rodolfo Usigli : del signo al discurso* qui, se fondant sur la sémiotique de Charles Sanders Peirce, nous permettra d'approfondir l'analyse de l'œuvre théâtrale de cet auteur ainsi que celle des discours auxquels se réfère sa construction symbolique à la lumière du contexte culturel contemporain de son écriture. Ainsi, à partir de l'étude des deux œuvres majeures de Rodolfo Usigli, *Corona de Sombra* et *El Gesticulador*, nous analyserons comment se voit interprété le traumatisme identitaire de la mémoire mexicaine. Dans le deuxième chapitre, « Le drame historique, signes et discours », nous approfondirons à partir d'une comparaison entre *Corona de Sombra* et *Charlotte et Maximilien* de Maurice Rostand, l'analyse de la chaîne symbolique que la littérature du milieu du XX^e siècle construit autour des figures du Second Empire. Nous aurons également recours à la poétique de Gaston Bachelard pour souligner le langage symbolique qu'Usigli construit autour des figures de Charlotte et Maximilien. Dans le troisième chapitre « La mexicanisation du couple impérial : de leur image d'usurpateurs à leur statut de mythes culturels » : nous suivons le processus créatif, historique et artistique qui conduisit l'éphémère couple impérial du Mexique à se voir mexicanisée et à devenir des figures représentatives du syncrétisme culturel et racial dans la littérature mexicaine. Dans ce contexte, nous analyserons comment les discours de *Corona de Sombra* font écho aux théories sur la mexicanité des philosophes mexicains de l'*Ateneo de la Juventud* : José Vasconcelos et Antonio Caso, ainsi que le discours ultérieur du philosophe Samuel Ramos. Nous étudierons également dans ce chapitre, comment l'auteur de *Corona de Sombra* manie les mythes de l'imaginaire préhispanique et universel pour intégrer le couple impérial dans le prolongement du syncrétisme culturel mexicain. Dans le quatrième chapitre : « La déconstruction et la démystification du Second Empire dans l'œuvre de Carlos Fuentes », nous étudierons l'influence de la narration et du concept du drame que déploie Carlos Fuentes sur le changement du paradigme de la symbolisation de Maximilien et Charlotte afin d'élaborer une

vision universaliste. Nous analyserons comment, dans la pièce *El Tuerto es Rey*, les identités de Charlotte et de Maximilien se voient moquées et dégradées, car ces personnages se voient dépouillés de leur rang et de leur historicité, et plongés dans le doute quant à leur rapport au pouvoir.

Dans le premier chapitre de la troisième partie : « *Noticias del Imperio* et la rénovation du roman historique », nous nous proposerons d'analyser les aspects représentatifs de l'écriture de ce roman, ainsi que la vision particulière de la littérature, du langage et de l'histoire dont il fait montre. Pour analyser les stratégies de ce roman, qui se fonde sur une conception carnavalesque du monde, du langage et de l'être humain, nous aurons de nouveau recours au travail de Mikhaïl Bakhtine. Nous compléterons l'apport que représente pour ce travail la théorie que développe le théoricien russe dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* par l'éclairage d'études sur les manifestations littéraires de l'humanisme tel que *Lire l'humanisme* de Marie-Dominique Legrand. Nous étudierons comment, à partir de ces manifestations, est adoptée une position qui redéfinit les paradigmes de la liberté créatrice et de l'écriture. Pour ce faire, nous aurons recours une fois de plus aux théories freudiennes telles qu'elles sont exposées dans des travaux comme *Sur le rêve*, ainsi qu'à l'analyse philosophique du signe par Gaston Bachelard, notamment dans ses œuvres sur la phénoménologie des rêves et des éléments, en l'occurrence l'eau et le feu, telles que *L'eau et les rêves*. Dans le second chapitre : « La recherche de la mémoire historique », nous analyserons la structure narrative et discursive de l'œuvre historiographique de Jean Meyer, *Yo, el francés*. De cette façon, comme la proposition historiographique de Meyer nous renvoie aux postulats théoriques de l'École des Annales, nous l'examinerons à la lumière des travaux réalisés par des historiens tels que Pierre Nora et Jacques Le Goff. Dans le troisième chapitre : « Histoires et fictions », nous mettrons en perspective, à partir d'une étude comparative entre *Noticias del Imperio* et *Yo, el francés*, les différences d'écriture et de stratégie employés dans le genre du roman et dans celui de l'historiographie lorsqu'ils traitent d'un même événement historique. Nous nous référerons donc aux propositions théoriques d'auteurs comme Pierre Nora, Jacques Le Goff, Paul Ricœur et Paul Veyne. Cette étude comparative tentera de répondre aux multiples questions sur le traitement du fait historique qui auront été posées au cours de ce travail.

Première partie :
Discours croisés sur la France et le Mexique au XIXe siècle :
le conflit

Introduction de la première partie

La deuxième moitié du XIXe siècle a plongé la France et le Mexique dans une période de grande instabilité dans laquelle les conflits politiques et les guerres civiles se sont succédés. L'Intervention française au Mexique de 1862 à 1867 a donné lieu à une confrontation armée qui a provoqué une crise ponctuelle dans les relations diplomatiques, culturelles et littéraires entre les deux pays mais qui, à long terme, a été bénéfique pour la mémoire collective et les échanges interculturels. Une analyse des influences et des emprunts que le jeune pays américain a pu absorber de la nation française ne doit pas se restreindre à considérer ces derniers comme de simples imitations de modèles. A contrario, cette étude propose un cheminement expliquant comment ces influences et ces emprunts ont contribué à faire émerger une réflexion propre, une idée d'appartenance identitaire et un imaginaire propre vis-à-vis de la France, de l'Europe et d'autres pays étrangers. L'analyse de la littérature associée à cet événement historique est un moyen privilégié pour comparer des idéologies, des discours et le regard que chaque pays posait sur l'autre. Ainsi, cette approche se révèle pertinente pour se livrer à une reconstitution littéraire de l'Intervention française. Du point de vue littéraire, malgré son éphémère succès en France, le roman-feuilleton traitant le sujet de l'Intervention française a été réduit à de très brèves références bibliographiques dans des catalogues. Pourtant, cette littérature constitue un témoignage important, aussi bien du point de vue historique que d'un point de vue littéraire et a influencé des productions culturelles ultérieures comme par exemple le roman *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso. À propos du feuilleton mexicain à thématique interventionniste (hormis le *Clemencia* d'Altamirano) qui a toujours été considéré comme le meilleur exemple des excès que pouvait atteindre le romantisme littéraire, nous le considérons plutôt comme un manifeste visant au changement et à la rénovation des paradigmes de la littérature mexicaine.

Parmi les auteurs ayant eu un succès temporaire avec la publication des romans-feuilletons d'aventures mexicaines, nous en retiendrons deux. La reconnaissance témoignée à ces auteurs, non seulement pour s'être exercés dans ce sous-genre littéraire mais aussi pour leurs profondes connaissances du Mexique, pays où ils ont habité temporairement, a été décisive dans cette sélection. Lucien Biart, médecin, scientifique, connaissant aussi la zoologie,

la géographie et la botanique publia en 1869 *Benito Vázquez*, constituant la suite de sa saga *Étude de mœurs mexicaines*. Malgré son glissement vers des clichés exotistes¹ et vers des libertés prises au regard de son approche scientifique, nous percevons dans son œuvre, juxtaposée à sa connaissance d'un univers narratif, une volonté de sympathie et de sincérité. De façon analogue, Gustave Aimard, chercheur d'or, aventurier et minier, a obtenu un certain succès à son retour en France grâce à ses feuilletons d'aventures américaines, notamment avec *Doña Flor* (1877) et *la Guérilla Fantôme* (1878). Ces deux romans offrent un univers *western* et retracent les exploits d'un groupe d'aventuriers mexicains dans un registre bucolique. Les récits d'Aimard se démarquent des autres ouvrages du genre exotique car Aimard prend parti pour la cause mexicaine, à rebours de la perspective colonialiste d'autres récits que nous étudions dans le corpus. Probablement la date de publication, postérieure à celle des autres ouvrages, explique-t-elle le recul de l'auteur et sa consécutive prise de conscience. *Le Chemin de la Vera-Cruz* (1887) de V. H. Martin et *Les Bouchers Bleus* (1895) de Fernand Hue constituent deux autres exemples de ce feuilleton français à thématique interventionniste, présentés de façon complémentaire. Ces récits, au discours assez manichéen, sont un bon exemple de l'imitation et des autres excès dans lesquels cette littérature a pu sombrer avant de tomber dans l'oubli et la désuétude.

Parmi les auteurs libéraux mexicains, la figure paradigmatique de Manuel Altamirano est dominante du fait de sa place très importante d'écrivain et d'intellectuel du XIXe siècle mais aussi de par son éloquence et la modernité de ses idées. *Clemencia* (1869), son roman-feuilleton se déroulant pendant le conflit de l'Intervention, constitue un témoignage de ses idées politiques, de ses discours et de sa pratique littéraire nationaliste. Ce roman se détache parmi ceux de ses contemporains non seulement par son style mesuré, poli et soigné mais aussi par l'identification de l'auteur à ses personnages. Avant *Clemencia*, le roman-feuilleton de Juan Mateos *El Cerro de las Campanas* (1868) avait déjà été publié. Juan Mateos, ami et confrère d'Altamirano, soldat, journaliste et homme politique avait atteint une certaine célébrité, principalement grâce à son activité de dramaturge, avant d'être oublié par le public et discrédité par la critique. Mettre en perspective les œuvres de ces auteurs est central dans notre étude car elles témoignent d'une conception commune et proche des événements vécus, représentent l'imagination contre le pouvoir et la lutte contre l'Empire et font de la littérature une voie d'accès ludique et poétique à l'Histoire. Cette partie inclut de façon complémentaire l'œuvre

¹ Nous reprenons la définition d'exotisme de Jean-Marc Moura, c'est-à-dire « une rêverie qui s'attache à un espace lointain et se réalise dans une écriture ».

de Vicente Riva Palacio, écrivain et camarade de ces auteurs libéraux. Son roman-feuilleton *Calvario y Tabor* (1869) rend hommage à ses camarades et au génie libéral.

Chapitre 1

Genres de la littérature de masse au XIXe siècle

1.1.1. Contexte socio-culturel et littéraire du corpus du XIXe siècle

Avant l'indépendance du Mexique, sous la domination espagnole, la circulation clandestine de la littérature française dans la Nouvelle Espagne a témoigné d'un esprit intellectuel proche des Lumières et d'un idéal de souveraineté et d'autonomie. De plus, dans ce pays qui venait d'adopter un régime républicain de façon sensiblement analogue à ce qui s'était passé en France, une part significative de la population continuait à soutenir la monarchie, souhaitant rester sous la tutelle de l'Europe. Le choc des aspirations réformistes du bloc libéral contre les aspirations monarchistes du bloc conservateur ainsi que la prépondérance de l'Église catholique eurent pour résultat une longue guerre civile qui conduisit le Mexique à une terrible crise et rendit le pays ingouvernable. Durant cette période, Benito Juárez García, président libéral du Mexique durant l'Intervention française et ses alliés traversés par les idéaux des Lumières aux aspirations de modernité, mettent en œuvre une réforme sociale. Cette réforme empreinte d'humanisme eut des répercussions importantes sur l'éducation, la littérature et la politique. Par ailleurs les actions de ce gouvernement, visant à réduire le pouvoir de l'Église comme organe de domination terrestre et temporelle et d'influence politico-sociale, lui valurent d'être considéré comme un groupe hérétique. Du point de vue littéraire et au vu des discours tenus, la véracité d'une telle affirmation est remise en cause.

Les publications mexicaines de l'époque confirment aussi la sympathie des libéraux pour la France, celle-ci se manifeste particulièrement par une préférence donnée à la littérature française dans leurs journaux, contrairement à la presse des conservateurs dont les influences littéraires provenaient principalement d'Espagne. L'Intervention française fut un grand revers pour les libéraux qui, malgré tout, ont continué à s'inspirer des discours et de l'idéologie du pays agresseur. Les partisans des libéraux se sont servis de la littérature et des organes de

presses comme d'un parfait instrument pour faire l'apologie de leur cause, pour s'attirer la sympathie des lecteurs et obtenir leur adhésion. Du côté français, la défaite, suivie de l'exécution de Maximilien en 1867, mène la littérature à afficher différents positionnements face à l'échec. L'empathie est manifeste chez Gustave Aimard, elle passe également par une pitié condescendante visible chez Lucien Biart. Cette défaite française prend des allures de rejet et de dénigrement chez V.H. Martin et chez Fernand Hue, sans oublier les invectives de certains poètes français à l'encontre de Benito Juárez. Par ailleurs la victoire contre la France signifiait aux yeux des auteurs mexicains libéraux que leur pays et qu'eux-mêmes réalisaient un pas en avant vers le progrès et la civilisation reflétant ainsi les aspirations démocratiques et éclairées, héritières de la Révolution française. En conséquence Manuel Altamirano, l'un des leaders intellectuels du mouvement libéral consacre ses efforts littéraires à trois objectifs : exproprier à la littérature étrangère exotiste ses idées récurrentes, recréer l'exotisme littéraire dans une perspective contestataire -soit formuler un contre-exotisme- et enfin attirer le génie conservateur dans son camp, sous peine de le condamner à l'oubli. Afin de parvenir à ses fins, Altamirano a recours à des publications telles que *Revistas Literarias* et *El Renacimiento* et il convoque les conservateurs dans cette dernière pour établir une alliance intellectuelle. Ce genre d'humanisme libéral nationaliste s'est emparé de la littérature de masse, notamment du roman-feuilleton, aussi bien pour transmettre ses idéaux que pour divertir et éduquer culturellement ou sentimentalement la société.

1.1.2. Le roman-feuilleton comme vecteur de la massification littéraire

Au XIXe siècle, la presse écrite à son apogée retrace de nombreux événements du monde entier. La diffusion d'images, de cultures, d'Histoire, de tendances, de voyages, d'arts et de littératures s'adresse au grand public. Malgré une insuffisante alphabétisation en France et au Mexique et une limitation de la culture aux cercles éclairés, la presse permettait une diffusion interculturelle et une certaine ouverture au monde. La massification culturelle du roman-feuilleton présente dans la presse a rendu l'information accessible aux gens avides de nouvelles, de fantaisie, de science et de découvertes. Les récits de notre corpus du XIXe siècle ont été dans un premier temps publiés sous forme de roman-feuilleton. Ce sous-genre

romanesque diffusé par la presse avait la particularité d'être une publication épisodique, de développer une variété d'intrigues et de personnages et d'avoir éventuellement des illustrations. Emilio Carrilla a raison quand il explique vouloir distinguer la forme de son contenu car tous les feuilletons ne sont pas dépourvus de valeur littéraire, contrairement à l'idée répandue par la critique. La sélection des romans-feuilletons de notre corpus n'a pas à être évaluée par rapport à l'appartenance à ce genre littéraire. La critique a, par exemple, conféré à *Clemencia* une valeur bien plus grande qu'à *El Cerro de las Campanas* ou qu'à *Calvario y Tabor*, alors que ces trois romans ont tous été publiés sous la forme de feuilletons. Aussi pour notre étude, les trois récits cités sont à mettre sur un plan d'égalité. Par ailleurs, certains auteurs français présents dans notre corpus, notamment Biart et Aimard, ont connu un succès temporaire grâce à ce mode de diffusion mais ont vu paraître leurs romans *Benito Vázquez* et *Doña Flor* directement sous forme de livre.

Le roman du XIXe siècle se distingue par la mobilisation de sujets, d'actions, de schémas narratifs et de personnages très hétérogènes et encore par l'influence de la perspective et de la voix narrative de l'auteur. Le courant romantique, d'une grande influence à l'époque, fait pencher ce roman vers le sentimentalisme, le pathétisme et le jeu de passions. Une telle tendance trouve des échos dans les titres des romans de notre corpus tels que *Clemencia*, *Benito Vázquez* ou *Doña Flor*, qui correspondent à des noms de personnages qui ne sont pas forcément les personnages principaux. Certes, nous pouvons reprocher aux romans-feuilletons empreints de romantisme leur sensiblerie, leur manque de réalisme, de profondeur psychologique ou même leur structure répétitive, mais nous pouvons aussi souligner leur intérêt poétique et leur perception singulière de la modernité. À l'influence du romantisme, nous pouvons ajouter l'influence *western*. Le roman américain, fondé sur la recreation d'aventures de frontière dans une ambiance agreste et de récession propre à l'ouest des États-Unis, a connu un grand succès sous la plume de Fenimore Cooper. Gabriel Ferry, pionnier du genre *western* français, a exercé son influence sur les écrivains français et ultérieurement sur les écrivains mexicains de notre corpus. L'influence de ce genre romanesque est présente dans la géographie des lieux décrits, dans les changements historiques, les aventures sentimentales et la caractérisation des personnages du roman feuilleton (*rancheros*, hors-la-loi, *guerrilleros*, soldats). Les personnages s'habillent à la manière des cowboys, se comportent en aventuriers et profèrent des messages politiques et moralisateurs. La juste utilisation de ces éléments assurait le succès de cette littérature de masse qui cherchait à glorifier les périples, les combats, les contrées lointaines et la faune exotique, tout en allégeant le poids historique de l'Intervention. Ainsi, les auteurs français et mexicains ont trouvé dans le bouillonnement du Mexique agreste de l'époque

le dynamisme nécessaire pour représenter les situations et les tourments de dandies et de donjuans.

Chapitre 2

Les préjugés exotistes et le conflit identitaire dans la caractérisation du personnage mexicain

1.2.1. *Benito Vázquez* : Le métissage impossible dans la littérature exotiste française

Dans la période de l'Intervention française, la structure de la société mexicaine continuait d'être une organisation *pigmentocratique*, d'après le terme de Guy-Alain Dugast. Cette constitution de la population souligne en d'autres termes la domination des blancs - péninsulaires ou créoles- sur les métis et les natifs. D'autre part et malgré cette division raciale, certains membres des classes sociales non-aisées ont pu faire de hautes études et ont pu, grâce à leur génie, prétendre à de hautes fonctions à l'image du président indigène Benito Juárez. La littérature mexicaine de l'époque reflétant cet état de fait avait surtout comme protagonistes des personnages aisés d'origine créole : « l'homme blanc ou [la] femme blanche, originaire des colonies »². Dans la littérature exotiste française étudiée, les personnages « créoles » alternent les rôles principaux avec des « métis, indigènes et mulâtres »³. Cette distribution des rôles génère des intrigues conflictuelles et problématiques. Dans les ouvrages de notre corpus, la voix narrative utilise cette classification et hiérarchise les personnages en leur accordant plus ou

² Voir définitions dans l'ouvrage de Roger TOUMSON, *Mythologie du métissage*, Presses universitaires de France, Paris, p. 120.

³ Le système de castes de la Nouvelle Espagne divisait socialement la population en la nommant avec cette terminologie : a) péninsulaire = Espagnol, b) créole = Espagnol né aux Amériques, c) métis = produit du mélange entre créole et aborigène, d) indien = aborigène ou originaire des Amériques, e) mulâtre = mélange d'Espagnol et Africain. Nous ne mentionnons que les appellations les plus courantes.

moins de valeurs et de crédits. Inversement le roman libéral mexicain offre un discours plus nuancé, feutré, et ses personnages sont divisés entre « Espagnols » et « Mexicains ».

L'influence du romantisme littéraire sur ces récits du XIXe siècle n'est pas seulement marquée par le rôle principal du héros lumineux, mais également par celui du Don Juan, ou bien par celui du personnage maudit et proscrit, toujours en marge de la société du fait de son physique, de son caractère ou de ses idées. Néanmoins comme nous l'avons déjà mentionné, l'héroïsme du personnage est aussi déterminé par la classification *pigmentocratique*. Tel est le cas des personnages principaux dans *Benito Vázquez* (1869) de Lucien Biart : d'un côté le beau créole Fernando Ramírez et, de l'autre, le métis Benito Vázquez, moins valorisé. Le récit se déroule dans le Mexique de la Guerre de Réforme. Cet univers romanesque est une belle vitrine pour exposer les vicissitudes de la guerre civile et l'impossibilité d'atteindre la civilisation pour une société sauvage et exubérante, à l'image de son climat tropical. Une dualité créole/métis se mettra en place avec le conflit entre les créoles Fernando et Andrea Velazco et les métis Benito et Antonia Vázquez, où ces derniers sont fortement désavantagés du fait de leur naissance. Nous observons aussi l'opposition et l'impossible réconciliation entre Européen, sang-mêlé et natif. À travers ce récit et les actes des personnages, les préjugés européens à l'égard des métis sont mis en évidence, ils correspondent à ce que met en relief l'étude de Roger Toumson⁴. L'animalité ou la monstruosité, la rusticité, la méchanceté ou bien la vengeance sont des caractéristiques liées aux personnages métis et sont à l'origine de leurs actes à l'encontre des personnages créoles, prédéterminant ainsi la déchéance et la perte des sang-mêlés. Benito et Antonia sont au départ les victimes de la guerre et des abus créoles, ils deviennent pourtant des héros négatifs, illustrant la perte des valeurs morales et humaines chez les métis. Par ailleurs nous soulignons aussi le rôle des « indiens » et des « mulâtres » dans le roman, car ces personnages sont réduits à jouer des rôles de bouffons ou de marionnettes au service des intérêts ou des convenances de personnages appartenant à des milieux sociaux plus élevés. Il est aussi important de s'arrêter sur le rôle de la femme métisse dans ces romans français exotistes. Personnification d'une sensualité débordante, la femme métisse est proclive à l'adultère et aux passions charnelles. Dans la relation défendue et cachée d'Antonia Vázquez avec Fernando Ramírez se dégagent deux axes dont le caractère pernicieux du mélange de la conduite et de la morale et l'impossibilité de l'union entre les castes. Tant les descriptions physiques d'Antonia que celles des femmes métisses guerrières ou « *Adelitas* », recourent à des adjectifs tels qu'« épanouie », « charnue » et « fouguese »; l'on retrouve des marqueurs de contrastes très

⁴ Provenant du bas latin *misticium* variante de *mixticium*, dérivé de *mistus* ou *mixtus*, participe passé de *miscere* (mêler, mélanger), le terme « metiz » apparaît en français au XIIIe siècle. En ancien provençal cette forme « mestiz » est utilisée dès la première moitié du XIIe siècle pour signifier « de basse extraction, de sang mêlé, mauvais, vil ».

tranchés entre ces femmes et les créoles qui seraient par nature « chastes » et « pudiques ». À l'aide de ce type d'oppositions, la nature même du message invite les lectrices européennes à vivre dans la vertu et la morale en se consacrant aux activités qui leur sont destinées.

La mort du fils né de l'adultère entre la métisse Antonia et le créole Fernando met en évidence l'impossibilité d'une vie commune et d'une réconciliation entre ces mondes opposés. La punition est inévitable pour la femme qui a transgressé les codes et la pudeur de son milieu social, car Antonia sombre dans la folie. Ce dénouement obéit au souci normatif de l'époque et contribue à renforcer, dans un contexte post-interventionniste, un discours où le nouveau monde est caractérisé par l'absence d'ordre et le manque de civilisation.

1.2.2. *Clemencia* de Manuel Altamirano.

L'esprit des Lumières dans le romantisme mexicain : entre ironie et apparences

Basée sur une prétendue supériorité raciale et culturelle, la nouvelle tentative européenne de s'imposer au Mexique par la force des armes a donné un élan créateur aux écrivains mexicains libéraux pour essayer d'approfondir une réflexion sur les problématiques sociétales et sociales de leur pays. Manuel Altamirano, intellectuel mexicain et propagateur actif de la littérature et des cultures européennes, met en évidence dans son roman *Clemencia* (1869) son intention de traiter du racisme. Au-delà du conflit romantique que suscitent les amours des personnages, ce récit fait ressortir un dilemme entre apparence et essence dans le traitement des personnages masculins. Cette complexité est en même temps paradoxale dans l'œuvre car le contraste entre le beau, le blond aux traits européens, Enrique Flores, et Fernando Valle, le provincial basané et désagréable, met en évidence une confrontation entre l'adoration superflue et pernicieuse de l'étranger et le provincialisme patriote et authentique. Nous noterons ici une possible référence autobiographique que des chercheurs tels que Christopher Conway et Adriana Sandoval ont étudiés à travers les similitudes para-textuelles entre Altamirano et Valle. L'auteur s'est battu comme membre de l'armée libérale lors de l'Intervention au même titre que son personnage Fernando Valle. Malgré d'autres parallélismes, une omission est présente dans le roman de façon visiblement intentionnelle car les origines indigènes de ce

personnage ne sont pas explicitement mentionnées et que le lecteur ne peut les imaginer que par déduction. Seul un parallélisme visuel entre l'auteur et le personnage dans la description qui en est faite, nous indique qu'il n'est ni créole ni métis. Cette omission, qui n'a pas été approfondie par les spécialistes de l'auteur, pourrait s'avérer être délibérée et attribuable à cette dynamique entre l'apparence et l'essence.

Tout au long du roman, nous pouvons observer la simplicité des caractérisations et les motivations de ces personnages, mais cette apparente simplicité dissimule des motifs et des intentions plus profondes. Dès le début, le contraste intentionnel entre les descriptions physiques et comportementales d'Enrique Flores - « beau », « herculéen », « dandy » - et celles de Fernando Valle - « répugnant », « antipathique », « fastidieux » - cherche à influencer le jugement du lecteur. Avec son personnage de Fernando Valle, le vaillant soldat libéral défendant la cause nationale mexicaine, Altamirano propose une réflexion anthropologique et identitaire et cherche en même temps à mettre en perspective le conflit entre universalité et tradition qui caractérise l'homme moderne et éclairé du XIXe. Le personnage de Fernando Valle offre deux aspects distincts renvoyant à un héritage culturel européen et principalement français. Le premier aspect relève de cette condition de marginal exceptionnel et éclairé qui défend ses idées et son libre arbitre et qui se consacre au culte du savoir et à des occupations intellectuelles. Le deuxième aspect correspond à celui de l'homme enraciné dans la nature, qui symbolise le retour à la terre, cette source humaniste de richesse. C'est dans la lutte pour gagner l'amour de la belle Clemencia, riche patriote créole, que ce jeu d'apparences s'exprime clairement. Ainsi, le fringant Enrique Flores s'avèrera la personnification de la superficialité, du vice et des influences négatives venues d'Europe, alors que Fernando Valle incarnera la modestie, l'innocence et la sensibilité, en conformité avec sa fonction idéologique moraliste et nationaliste. Ce jeu de mensonges et de vérités est le centre d'intérêt de l'intrigue qui prépare le terrain pour un dénouement plein de philosophie et d'ironie. Le suicide de Valle, motivé par le rejet de Clemencia qui s'avère être une « cocotte » légère et superficielle, constitue le climax du roman. Plutôt que d'un suicide romantique, nous pensons qu'il s'agit d'une manifestation de messianisme et d'auto-déterminisme, compte tenu des circonstances de son exécution et de la leçon moralisatrice qu'en tirent les autres. Valle est un héros sacrifié aux caractéristiques bibliques ; son inaction face à la mort prend une valeur existentielle et son sacrifice le fait accéder à la beauté et à l'amour.

Avec ce roman, Altamirano se pose en guide, propose diverses alternatives de lecture et met en place le triomphe de l'imagination romantique et du libre arbitre sur le sens commun.

Le récit porte le jugement assez sévère d'un précepteur face à une société qui se complaît dans l'imitation de tendances éphémères, au lieu de s'adonner aux valeurs de l'âme et de l'esprit.

Chapitre 3

Exotismes

1.3.1. Légitimation de la civilisation européenne face à la barbarie mexicaine : représentation exotiste des mœurs et des coutumes

Lucien Biart a écrit sur ses expériences au Mexique d'un point de vue exotiste ; il est l'un des héritiers spirituels du baron Alexander Von Humboldt ainsi que celui qui exprime les valeurs d'autres militaires et courtisans de l'Empire. L'apparent scientisme anthropologique que l'auteur met en valeur avec le titre de sa série narrative, dans la lignée de Gabriel Ferry et de ses *Études de mœurs mexicaines*, est étroitement lié à ce que Jean-Marc Moura qualifie de « poétique de l'apparence », qui est une sorte de discours pseudo-scientifique cherchant à réaffirmer la supériorité de l'observateur sur son objet d'observation. Transposés dans le contexte interventionniste, ces éléments d'un regard exotiste eurocentré proposent la vision politique d'un Mexique décadent. Le fait de publier ce type de roman après l'Intervention française vient justifier auprès de l'opinion publique de l'époque l'impossibilité de civiliser une culture marquée par le vice et par l'échec dès ses origines. Cette vision se corrobore dans les romans feuilletons d'aventures mexicaines car tous ces récits portent une auto-affirmation justifiant la suprématie européenne par une sélection des aspects les plus négatifs, curieux et choquants de la culture mexicaine. Les récits d'aventure aux accents colonialistes français ont éveillé la curiosité des lecteurs français de l'époque, une curiosité politique et intellectuelle qui fut l'occasion de débats sur la civilisation et la barbarie. De ce fait, les romanciers se sont

attribués la tâche de faire connaître les us et coutumes et les modes de vie mexicains en prenant le parti d'affirmer une supériorité culturelle et sociale de la société française et métropolitaine alors que celle-ci méconnaissait le contexte américain. L'hétérolinguïsme⁵ a été utilisé comme un procédé exotiste, dont les auteurs français de notre corpus se sont servis pour mettre en perspective l'espagnol du Mexique, assorti d'exemples des plus curieux sur certaines coutumes jugées typiques et pittoresques afin de produire un effet de chaos et d'étrangeté. L'alternance d'interjections, de jargons, de toponymes, de syntagmes nominaux et adverbiaux crée un nouveau langage à la confluence de l'espagnol et du français. Cette création linguistique s'inscrit dans un dynamisme ludique et pédagogique, et nous soulignerons que ce recyclage lexical et syntaxique s'est également produit dans les romans à thème américaniste et antillais. Ce procédé linguistique est conjugué à l'inclusion de termes péjoratifs pour mentionner le Mexique et décrire ses habitants tels que : « bizarre », « fantastique », « pittoresque », « barbare », « sauvage », « exotique ». Il contribue à créer une impression de distance et d'incompréhension entre les cultures. Le mélange de l'espagnol et du nahuatl –langue d'héritage aztèque– contribue aussi à accentuer le caractère péjoratif des discours sur le mélange et à créer un effet d'étrangeté chez le lecteur qui s'imagine être confronté à un univers arriéré et en proie au chaos du mélange. Le barbare, selon Tzvetan Todorov, est celui qui ne parle pas la langue du pays civilisé et n'en observe pas les coutumes. Les descriptions des habitants du Mexique, de leurs actions et de leur mode de vie sont destinées à défendre l'idée selon laquelle un pays civilisé aurait le droit d'intervenir dans un pays non civilisé, à la population mêlée racialement, dépourvu d'ordre et de loi, pour remédier à une situation politique et sociale instable. Dans les descriptions topographiques, nous pouvons établir un parallèle entre le peuple et le paysage. Les habitants sont rustiques, en proie à des passions irrépressibles et inconvenantes, tandis que les paysages sont luxuriants et abondent en flore, en « fauves » et en « terres non cultivées », au même titre que les habitants. Les descriptions minutieuses et détaillées des matériaux et des techniques mexicains que l'on trouve dans les récits exotistes de Lucien Biart, Gustave Aimard, V. H Martin et Fernand Hue, sont des procédés qui accentuent la rusticité et l'anachronisme des lieux et des habitants. La couleur de la peau et la constitution raciale, selon le regard eurocentré de l'époque, jouent aussi un rôle important dans l'intelligence et le degré de civilisation d'un peuple. Un ouvrage tel que *l'Essai sur l'inégalité des races humaines* d'Arthur de Gobineau, en fait foi. Ces récits, dont le but est de souligner le chaos social, politique, géographique, technique, linguistique et racial du

⁵ *Hétérolinguïsme* est le terme utilisé par Jean-Marc Moura pour parler de l'usage que les écrivains font des langues étrangères dans leurs récits, usage qui n'est pas dépourvu d'intentionnalité discursive

Mexique, sont porteurs d'un message implicite : si les barbares ne sont pas capables d'atteindre la civilisation par eux-mêmes, l'Intervention trouvait sa justification dans sa visée civilisatrice.

1.3.2 Le contre-exotisme

Les principaux recours des écrivains français, redevables à une tradition culturelle civilisatrice, légitiment une prétendue supériorité sociale, raciale, historique et technologique. Les écrivains mexicains d'idéologie libérale, une fois émancipés de la France et du parti conservateur, se sont autoproclamés notables éclairés et guides du destin de la nation. Altamirano et ses confrères choisissent la littérature pour narrer l'histoire du Mexique comme moyen de dé-légitimation et de démystification de l'exotisme européen et de l'imaginaire stéréotypé qu'il déploie sur le Mexique. De cette manière, aux yeux de ces auteurs libéraux, l'émancipation de la pensée et de l'identité mexicaines ne viendra qu'après l'émancipation définitive et physique du pays par rapport à l'Europe. Comme nous pouvons le constater dans les romans de Manuel Altamirano et de Juan Mateos, le concept même de civilisation doit être repensé et reformulé. Pour pouvoir contrer les attaques des prétendus représentants du monde civilisé, le parti libéral utilise les mêmes armes : le discours, la culture, les arts et le progrès. En conséquence, quand Altamirano salue la matérialisation du mouvement littéraire libéral, il fait aussi de la littérature l'arme de légitimation des postulats de ses thèses. L'élève émancipé juge son précepteur, souligne la décadence de la civilisation française qui est à l'image d'une littérature caduque et perverse. Les écrivains libéraux remettent en question ce qu'ils considèrent comme de l'impudence et des excès de la modernité ; ils vilipendent la perversion et l'indécence des mœurs et des coutumes dont la littérature française de l'époque se fait l'écho. Le roman de Juan Mateos, *El Cerro de las Campanas* est paradigmatique car à l'instar de *Clemencia*, il a très fréquemment recours à une exaltation des vertus et des bontés du provincialisme mexicain visant ainsi l'éducation sentimentale de ses jeunes lectrices. L'œuvre de Mateos, récit sur les vicissitudes d'un couple formé par un général et une jeune créole issue d'une famille conservatrice, offre un caractère pamphlétaire.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, la langue et la littérature française sont des références obligées pour les intellectuels latino-américains. Comme l'explique Emilio Carrilla,

la plupart des hispanophones cultivés de l'époque avaient une bonne connaissance de la langue française car la maîtrise de cette langue était considérée comme une marque de raffinement chez ces hommes du monde. Ceci explique l'apparition d'un grand nombre de gallicismes dans la littérature hispano-américaine du XIXe siècle, y compris dans la littérature mexicaine. Les personnages représentant les élites éduquées et fortunées ont souvent recours à ces ressorts linguistiques dans les récits mexicains libéraux à thématique interventionniste. Comme contrepoint au récit français exotiste, la langue française est employée ici à des fins ironiques. Les personnages conservateurs et *afrancesados* de *El Cerro de los Campanas*, sont la cible de la satire qui met en relief leur usage incorrect et maniéré d'un français oral et phonétiquement choquant. Cette écriture souligne l'incompréhension entre les deux cultures. Le recours à la satire, comme dans les *corridos*, vise à faire la caricature des Français et des partisans mexicains de l'Intervention. A travers la caricature des personnages français et le dévoilement de leurs intentions, ce roman dénonce leur supposée mission civilisatrice comme prétexte à la violence, à la destruction et aux pillages. La véritable barbarie, celle de la violence, consiste à légitimer la domination d'un groupe humain sur un autre en niant la raison et l'humanité d'autrui. Cette dénonciation fait émerger une certaine vision de la modernité selon laquelle les guerres de conquête et de colonisation sont anachroniques et décadentes. Ainsi, seuls les actes, et non les peuples, sont à qualifier de barbares.

1.3.3 Les ressources de l'ironie, de l'humour et de la carnavalisation

Comme l'explique le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, avec l'avènement du romantisme l'ironie et le sarcasme ont gagné leur place dans la littérature. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, nous considérons que ces mécanismes de discours ont été fondamentaux chez les auteurs de notre corpus, particulièrement chez les auteurs libéraux mexicains. Ils ont cherché par ce moyen à ridiculiser, à bouleverser les codes et à tourner en dérision les intentions expansionnistes de la France dans les Amériques ainsi que les préjugés exotistes qui couraient chez certains intellectuels et lettrés français. Au-delà des aspects moraux et sérieux que revêt l'ironie dans ces récits à thématique interventionniste du XIXe siècle, on y trouve aussi des procédés et des motifs humoristiques, festifs et carnavalesques.

1.3.3.1 L'exotisme carnavalesque dans *Benito Vázquez*

Le roman de Lucien Biart *Benito Vázquez* est traversé par un romantisme sombre notamment du fait de la caractérisation des personnages marginaux et condamnés, mais il présente aussi un visage festif et vivant qui se fait manifester dans les épisodes de « défoulements » que représentent la fête et l'orgie. D'une part, l'humour sert la caricature exotique, mais d'autre part, comme nous l'avons vu à propos du roman de Biart, l'humour revêt aussi le caractère universel et libérateur de la vision carnavalesque. Durant les épisodes du *fandango* et des festivités nationales⁶, en libre alternance avec le récit sérieux, l'ordre établi semble se transformer pour donner lieu à « une fuite provisoire hors du mode de vie ordinaire (c'est-à-dire officiel) »⁷. Les différents membres d'une société inégale et stratifiée se mêlent dans la jouissance et la gaîté et oublient momentanément leurs différences. Dans ces festivités publiques, les codes sociaux de la retenue et de la décence sont supprimés pour donner libre cours à l'humour et à la libéralité. La liberté de mœurs momentanée se traduit par un langage pléthorique d'oralité avec des injures, des jurons, des dictons, des sobriquets et d'autres licences langagières. Le rôle particulier que jouent les animaux et les personnages parodiques comme le mulâtre Nor Gregorio, caricature bouffonne de Don Fernando, contribuent à créer cet univers carnavalesque. Les fêtes orgiastiques entre des soldats mexicains et les *Adelitas*, guerrières métisses exerçant un érotisme joyeux revêtent une dimension symbolique qui contraste avec les aspects précédemment soulignés de la stigmatisation des indiens et des métis dans ce roman.

Les us et coutumes de ces amazones permettent au narrateur de s'approprier un langage érotique et un univers sensuel qui libère le discours de sa tendance moralisatrice pour éveiller les sens du lecteur⁸.

⁶ Le carnaval est utilisé ici comme une ressource exotiste.

⁷ Mikhaïl BAKHTINE, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, Gallimard, Paris, 1982, p. 16.

⁸ Ce feuilleton de Biart peut être considéré comme un précédent aux actuels romans feuilletons érotiques et sensuels.

1.3.3.2. Ironie et carnavalisation contre-exotiste dans le récit libéral mexicain

Comme l'explique Mikhaïl Bakhtine, les festivités carnavalesques sont historiquement importantes durant les périodes de crise et de transformation des sociétés. Le récit libéral mexicain manie l'ironie sévère et moralisatrice mais aussi l'ironie ludique et festive. Dans le roman de Juan Mateos *El Cerro de las Campanas* (1868), le discours contre-exotiste a pour but de faire la satire de l'histoire, de la culture et de la société françaises. Mateos tourne en dérision l'Intervention française en usant de ses vastes et nombreuses connaissances culturelles et théâtrales. Le roman puise dans la culture du Siècle d'Or espagnol grâce à des allusions à Cervantes, à Quevedo, aux *entremeses* et à la littérature picaresque ; il s'inspire également de la comédie française à travers le maniement d'un ensemble de personnages archétypaux tels que l'on en trouve chez Molière. Dans l'intrigue, des libéraux espiègles et vaillants luttent contre des conservateurs ridicules et asservis à une France obsolète et décadente. Leur ingéniosité, leur stratégie et leur persévérance leur vaut toujours la victoire. La perspective d'un narrateur omniscient déforme les personnages français et les conservateurs, représentés sous un angle folklorique et caricatural à la manière d'un miroir déformant en se jouant de leur physique. L'ordre établi est tourné en dérision et les parades militaires françaises, les bals de l'Empire et ses cérémonies protocolaires apparaissent progressivement comme un spectacle absurde, grotesque et hilarant. Les descriptions des personnages historiques de référence comme Achille Bazaine (Maréchal de France), Frédéric Forey (commandant expéditionnaire) et Dubois de Saligny (diplomate français) obéissent à la satire et à la caricature à travers leur animalisation. Dans ces caractérisations, l'influence de la caricature de presse française est importante, particulièrement celle de Jean-Ignace-Isidore Gérard, « Granville » (1803/1847), auquel *El Cerro de las Campanas* rend un hommage ironique. La présence de clichés exotistes et de personnages-types, comme celui du français alcoolique, avare et prétentieux, alliés à ceux de la haute société conservatrice parvenue, ignorante et superficielle ne sont pas sans implications idéologiques. Ces procédés de carnavalisation invitent le lecteur à une jouissance ludique et servent à promouvoir un discours nationaliste qui rejette tout type de relation avec l'envahisseur, soit l'opresseur. Les écrivains libéraux manient donc l'ironie festive et l'humour hilarant pour mieux soutenir leurs propos politiques et idéologiques.

Chapitre 4

Visées et portée du roman libéral mexicain du XIXe siècle

1.4.1. Le roman historique redéfini et réécrit par les libéraux

La littérature mexicaine libérale post-interventionniste a repris les fondements les plus saillants de la pensée européenne, principalement ceux de la pensée française, dans le but de contrer les aspirations colonialistes de la France. Les écrivains libéraux ont cependant cherché à se dégager de leur héritage européen et ont entrepris d'écrire l'histoire mexicaine à l'aide de la littérature et plus particulièrement du roman historique⁹. Les Libéraux adaptent le roman historique à leur vision, à leur idéologie, et forgent progressivement leur propre modèle qui s'accorde à leurs besoins culturels pour servir leur cause. Leurs romans historiques sont construits selon un prétendu code réaliste mais ils répondent plutôt à un critère relativiste selon lequel les auteurs recréent une réalité choisie qu'ils adaptent à leur propre vision du monde. Pour créer ce nouveau modèle, les libéraux ont réécrit l'histoire du Mexique en prenant pour point de départ le premier mouvement d'indépendance à l'égard de l'Espagne et pour point final le deuxième mouvement d'indépendance ou la révolution qui a libéré le Mexique de la France et du joug étranger. Nous estimons que les écrivains libéraux ont banni du passé mexicain toutes les références desservant leurs idées, de la même manière que les Européens avaient éliminé, interdit et censuré la culture préhispanique, en syncrétisant ou en extirpant certains anciens cultes ou rites. D'autre part, les intellectuels libéraux ont octroyé un statut « historique » à leurs productions littéraires alors qu'ils étaient partie prenante de leur narration. Cette réadaptation du concept de roman historique, même si elle semble contradictoire, s'est faite de manière délibérée afin de pouvoir réécrire l'Histoire mexicaine. Le roman libéral reste

⁹ La structure du roman *Waverley* (1818) de Walter Scott fait référence. Chez Alfred de Vigny, le personnage principal du roman est un personnage historique alors que ce n'est pas la règle chez Walter Scott.

néanmoins une quête historique dont les références documentées et intertextuelles justifient cette recherche d'historicité.

Dans une autre perspective, nous pouvons également considérer le récit libéral, sous la houlette de l'imagination littéraire, comme une chronique précoce et riche, comme un journal de bord de l'Intervention. Sur un autre plan, le roman « historique » du groupe libéral, malgré ses intentions pédagogiques, a aussi été le projet d'une quête de transmission de l'histoire nationale. Le narrateur omniscient, caméléonesque et omniprésent dans le récit, est non seulement l'historien qui se préoccupe d'orienter et de donner un sens à sa compilation historique et à des témoignages, mais aussi un guide touristique, un journaliste, un professeur, un précepteur de bonnes manières et de mœurs. Cette démarche s'inscrit dans la visée non seulement d'enrichir et d'humaniser l'événement historique, mais aussi d'apporter à sa mise en récit une touche personnelle et intimiste susceptible de susciter la sympathie du lecteur.

Dans le roman historique libéral, certains traits modernes, novateurs et remarquables participeront plus tard à l'élaboration d'une vision proprement mexicaine et hispano-américaine du roman historique. C'est ainsi que *El Cerro de las Campanas* conjugue un baroquisme descriptif, héritage des chroniques espagnoles, avec la présence hypertextuelle de la presse, véhicule de satire et de critique sociale en même temps que porteuse de propagande et de nouvelles de l'étranger. Le recours à un matériel documentaire très diversifié est remarquable dans ce roman de Juan Mateos dont le récit mêle des lettres, des témoignages, des journaux intimes, des caricatures, des chansons populaires et satiriques ainsi que des mémoires sur des moments-clés de l'Intervention française. Aussi, Mateos est-il un pionnier de cette clairvoyance vouée à créer un registre historiographique à partir de sources très diverses. Son œuvre constitue donc un précédent intéressant à la minutieuse tâche historiographique à laquelle s'attèlera le Nouveau Roman Historique du XXe siècle. Même si ce roman de Juan Mateos n'a pas été apprécié à sa juste valeur par la critique, tant du fait de son appartenance au genre du feuilleton qu'à cause de son discours tendancieux et de son manque de rigueur historique, il présente déjà des éléments qui seront ultérieurement représentatifs du roman historique hispano-américain. Son style ludique et jovial, sa variété intertextuelle de genres et le fait qu'il inclue de petites histoires ou des anecdotes en font partie. Un exemple de la collection d'anecdotes sur l'Intervention qu'offre le roman de Mateos se trouve la métaphorisation de l'histoire d'amour adultère entre Maximilien et Concepción Sedano, personnifiée sous le nom de Guadalupe, en une allusion symbolique au syncrétisme religieux auquel auront davantage recours le roman et le théâtre du XXe siècle.

1.4.2. La mise en scène libérale du personnage historique

Le XIXe siècle correspond à une période de changements dans la représentation du personnage historique. Dans le modèle de Walter Scott qui s'imposait auparavant, les protagonistes rencontrent des personnages historiques référentiels. En France, en 1826, Alfred de Vigny apporte avec son roman *Cinq Mars* un vent nouveau car il octroie le rôle principal à un personnage historique qui expose lui-même son vécu et son environnement. Dans les romans du XIXe siècle à thématique interventionniste, nous trouvons encore la prééminence du modèle scottien, à l'exception du *Cerro de las Campanas*, où le récit met en scène des figures historiques comme Maximilien de Habsbourg et Charlotte de Belgique. Juan Mateos a ainsi rendu hommage, à la manière d'Alfred de Vigny, au théâtre classique de Corneille ou de Racine en présentant une composition en quatre parties. Dans *Cinq Mars*, Maxime Revon exprime la lassitude d'une époque emplie de tentatives de libérations à l'égard de la monarchie et ce désaccord avec le système aristocratique a inspiré Mateos qui démonte avec ironie le pouvoir individualiste de l'Empire et propose une vision novatrice pour penser la République mexicaine. Altamirano et Riva Palacio en choisissant d'autres tendances du romantisme, semblent plus prudents que Mateos dans le maniement de leurs références historiques. Dans *El Cerro de las Campanas*, le lecteur assiste à la représentation du drame de l'Empire et de sa décadence comme un postulat préétabli qui s'appuie sur la description d'une France fossilisée, corrompue, intrigante, velléitaire et d'un Second Empire mexicain condamné dès l'origine. La décadence de l'Empire se matérialise dans les descriptions physiques du personnage de Napoléon III, qui mettent l'accent sur sa petite taille, sa vanité, sa vieillesse et sa volonté de gouverner à cheval, afin de lui faire personnifier une France superflue, sans âme et colonialiste. En revanche, les personnages déchus de Maximilien de Habsbourg et Charlotte de Belgique s'avèrent moins caricaturaux probablement du fait que leurs référents ont suscité une certaine forme d'admiration ou de reconnaissance parmi la population mexicaine. De cette manière le lecteur peut, d'une part, imaginer un Maximilien faible, timoré, mauvais gestionnaire et adultère, mais voir d'autre part en lui une figure capable de présenter ponctuellement un esprit libéral associé à une certaine forme de noblesse, une bonté d'âme et de l'héroïsme. Le roman de Mateos inaugure la légende *noire* de Maximilien, selon laquelle une série de coïncidences et de superstitions aurait prédestiné tragiquement le sort de l'empereur et du Second Empire mexicain.

De plus, le personnage de Charlotte de Belgique y est présenté comme une femme ambitieuse avec un certain penchant pour la méchanceté et affligée d'une folie pathologique mais dotée d'une âme imaginative et d'un certain talent pour gouverner. Ces traits positifs demeurent embryonnaires chez Mateos et sont les prémisses d'une réélaboration littéraire ultérieure de la figure de l'impératrice. La parabole de Charlotte comme mère des Mexicains trouve déjà une place dans le roman de Mateos, notamment dans l'inclusion qu'il fait des paroles satiriques du *corrido* « Adiós mamá Carlota », écrites par Vicente Riva Palacio. Ces vers ironiques et railleurs sont aussi un hommage au personnage qui deviendra dans la littérature mexicaine du XXe siècle un symbole de l'imagination baroque, de l'héritage culturel européen ainsi que du syncrétisme culturel.

1.4.3. Discours croisés autour de l'utopie libérale

La littérature mexicaine du XIXe siècle a réaffirmé la pensée libre et civilisée de ses auteurs ainsi que leur connaissance de l'histoire nationale grâce à l'imagination romantique et au projet humaniste libéral. Au XXe siècle, les intellectuels qui ont engagé une réflexion sur l'identité nationale mexicaine ont souligné que cette littérature libérale a relégué, dissimulé ou même masqué le problème identitaire, notion fondamentale pour la connaissance intégrale d'une nation. Le philosophe Samuel Ramos, le philosophe et sociologue Antonio Caso et le poète Octavio Paz¹⁰ ont reproché au libéralisme mexicain d'avoir voulu construire une identité par génération spontanée, sans tenir compte ni de l'héritage, ni du processus complexe du métissage et de la fusion culturelle. Dans les récits de notre corpus, l'être mexicain se dessine comme la résultante de tradition et de croyances conjuguées à des sentiments patriotiques et à un désir de république importé d'Europe. Comme nous pouvons l'observer dans ces récits, l'identité mexicaine apparaît comme une entité qui relève de l'évidence mais qui ne s'explique

¹⁰ Voir les ouvrages suivants : Caso, ANTONIO, *El problema de México y la ideología nacional*, Cultura, México, 1924. Samuel, RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Imprenta mundial, México, 1934. Octavio, PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, México, 1950.

pas. Cette littérature définit in fine l'être mexicain comme un bon patriote, généreux, vertueux, dévoué, martyr et anti-interventionniste ; il n'est donc ni français ni espagnol mais sa définition identitaire reste approximative. Avec le personnage de Fernando Valle, la discrimination raciale est dénoncée sans davantage de réflexion sur ses implications sociales et politiques. L'omission délibérée de la mention de son origine semble trahir une ambiguïté ou une contradiction de l'auteur sur cette question. *El Cerro de las Campanas* offre aussi un discours discriminant sur la caste indigène mexicaine. Comme le signale Christopher Conway dans son étude sur l'œuvre d'Altamirano, cet auteur percevait la condition indigène comme une entrave que seule la culture pouvait permettre de dépasser. Ainsi le personnage principal de Fernando Valle dans *Clemencia* se cultive et change de statut en accédant à la connaissance « des belles lettres ». L'essence de la « mexicanité », telle que la pense l'auteur, ne proviendrait donc pas de la sphère raciale mais de la sphère culturelle.

L'être mexicain, plus qu'une identité générique résultant d'une origine, offre un ensemble de traits culturels et intellectuels. Pour les écrivains libéraux mexicains, contrairement aux auteurs français du corpus encore redevables à des conceptions raciales héritées de l'époque coloniale, l'adjectif « mexicain » correspond à une diversité d'abstractions symboliques et allégoriques. C'est ainsi que nous pouvons trouver chez les personnages des romans libéraux, d'un côté, de l'humilité, de la simplicité, du provincialisme et de l'ancrage historique et de l'autre, du cosmopolitisme, de la culture et de l'arrogance, tout cela conjugué à une fierté fataliste et à un grand dévouement à la patrie libérale. Le thème de l'indifférence du Mexicain face à la mort ainsi que sa tendance à se sacrifier font aussi partie des stéréotypes qui animent les romans exotistes tout autant que les chroniques libérales. C'est dans l'indifférence à la mort et dans le sacrifice, valeurs partiellement issues de l'héritage synchrétique mexicain, que l'imagination libérale trouve de quoi nourrir son idéologie nationaliste qui exalte la foi et le dévouement à la patrie. La littérature post-interventionniste non seulement a mis l'accent sur les besoins en éducation, sur la méconnaissance de l'héritage colonial et préhispanique, de la culture nationale, mais elle a aussi cherché l'unification à travers la promotion d'un héritage catholique et d'une langue commune : l'espagnol. Les libéraux ont renié le clergé mexicain en le décrivant comme perversi, obscurantiste et inquisiteur et se sont autoproclamé les seuls vrais représentants de la religion catholique. La littérature libérale manie des symboles religieux à des fins ou à des objectifs idéologiques précis. Des titres tels que *Clemencia* ou *Calvario y Tabor* renvoient directement à des références bibliques qui seront associées de manière implicite à la représentation de l'histoire libérale. Nous pouvons observer que les libéraux

mexicains, conscients du discrédit politique qu'ils s'étaient attiré à la suite de l'expropriation des biens de l'Église et de l'expulsion de membres des congrégations religieuses pendant la période dite de « La Reforma », ont cherché à retrouver par la suite la sympathie du public mexicain à travers la construction d'un discours emprunté à la religion. L'exaltation du martyr d'une armée de soldats libéraux sera l'une des paraboles auxquelles ces romanciers auront recours pour élaborer le mythe libéral.

Des biographies aux accents hagiographiques de héros libéraux sont intégrées aux récits suivant un modèle biblique afin de glorifier l'Histoire libérale en l'élevant au grade de mythe fondateur, de martyrologie et de légende. La sacralisation de l'Histoire, des héros et des hauts faits a marqué le XIXe siècle et les écrivains libéraux mexicains ont particulièrement cherché, à travers l'écriture de récits épiques, à écrire une saga d'aventures militaires suscitées par des conflits historiques. Ils se sont ainsi rendus un hommage national à eux-mêmes, en tant que sauveurs des idéaux patriotiques et religieux qu'ils ont eux-mêmes glorifiés. Ainsi, l'histoire libérale a créé des figures telles que celle de Benito Juárez, symbole républicain et patriarche de la nation, dépourvu d'attributs humains et donc de sa condition d'indien.

De leur côté, les écrivains français, ont été peu indulgents envers les vues libérales mexicaines. Certains auteurs sympathisants de la cause nationaliste mexicaine, tels que Gustave Aimard, n'ont jamais couvert de gloire les personnages libéraux dans leur récits et n'ont pas présenté leurs visées politiques de manière positive. D'après le sombre tableau du Mexique qui est dressé dans les récits de *Benito Vázquez* et de *Doña Flor*, les coupables de la pauvreté et de l'inégalité sociale seraient aussi bien les libéraux que les conservateurs ainsi que leurs armées respectives corrompues, vandales et ambitieuses. Pour l'imaginaire français, les troupes mexicaines sont aussi désignées par le terme de « guérilla » minimisant ainsi la valeur de leurs causes respectives. *Benito Vázquez* propose la création d'un troisième parti, libre de tyrannie et de corruption, ce qui semble paradoxal au vu des caractéristiques que le récit attribue au peuple mexicain. D'autre part, les événements d'ordre politique subséquents à l'Intervention ont contribué à faire apparaître le libéralisme comme le résultat d'une fiction davantage que comme une réalité tangible. Au Mexique, le bilan critique de l'oligarchie et du projet libéral a commencé très tôt avec les écrits de l'éminente figure d'Alfonso Reyes dont des intellectuels comme Antonio Caso, Samuel Ramos et Octavio Paz ont poursuivi la réflexion. L'utopie libérale semble devoir être définie comme une abstraction plutôt que comme une réalité. Ce mirage idéologique semble dépourvu d'ancrage politique populaire et aurait fait abstraction du passé préhispanique ou colonial du pays.

Conclusion de la première partie

Comme nous avons essayé de le montrer dans cette partie, le roman libéral qui traitait de l'Intervention française fut une étape décisive dans la constitution d'une littérature nationale mexicaine et marque l'aboutissement du projet intellectuel d'un groupe politique aux aspirations sociales, culturelles et nationales. Ce conflit armé entre les deux pays fut aussi pour le groupe libéral un moment privilégié pour faire le bilan des mouvements d'Indépendance et de la Reforma comme parties intégrantes d'un projet pédagogique et culturel. Plusieurs intellectuels mexicains libéraux de l'époque se sont confrontés à la nécessité de définir un concept de l'être mexicain et de la mexicanité. Dans des romans tels que ceux de Manuel Altamirano, Juan Mateos et Vicente Riva Palacio, nous pouvons déceler une première tentative pour formuler et concrétiser un projet de nation purement mexicain, qui puiserait aux sources de l'humanisme et de la philosophie des Lumières. Néanmoins le bilan critique qu'ont fait par la suite certains penseurs a vu dans ce processus de reconstruction libérale l'occultation de certains aspects de l'Histoire, de l'héritage et de l'identité mexicaines. *Clemencia*, le roman le plus abouti et le plus célèbre de Manuel Altamirano fut pris pour exemple de cette réinterprétation libérale de la réalité. La construction de son protagoniste, Fernando Valle, permet la dénonciation de la discrimination sociale et raciale au Mexique, mais aussi l'éviction de cette réalité sociale, sa négation et sa dissimulation. Les romans des auteurs français de notre corpus font montre d'une forme de continuité avec l'enchaînement des rêveries exotiques, de la peinture de mœurs et de la construction de personnages suivant une vision colonialiste qui oppose les « créoles » aux « métis ». Le roman-feuilleton de cette époque fut aussi le miroir d'un Mexique contrasté. Le maniement de la satire et de l'ironie carnavalesque diffère selon que les auteurs sont français ou mexicains. Lucien Biart les convoque pour mettre en scène un moment de la libération d'une société triste, assommée par l'inégalité et la pauvreté, alors que Juan Mateos use de la satire pour exalter la créativité de la culture mexicaine. Les tableaux de mœurs des romans de Lucien Biart ont le mérite de dénoncer les injustices commises au sein d'un système de type féodal malgré des clichés simplistes et les préjugés exotistes dont il fait par ailleurs montre. Les auteurs mexicains libéraux de notre corpus ont, à l'image d'Altamirano, compris que, pour que la société mexicaine cesse d'être définie, dévalorisée et caricaturée par

la littérature étrangère, ils devaient faire front commun à cette époque charnière où la presse écrite commençait à être diffusée à travers le monde entier. Cette littérature libérale se montre créative et réflexive mais n'offre qu'un reflet partiel de la réalité sociale et politique mexicaine. Malgré son didactisme moralisateur et son style romantique, cette littérature gagne, au même titre que d'autres, ses lettres de noblesse tandis que ses auteurs deviennent des hommes de lettres, des guides idéologiques, intellectuels et affectifs. Ils forment la sensibilité des citoyens et révèlent le potentiel ludique et éducatif du roman pour la transmission de l'histoire nationale. Au Mexique, Juan Mateos, écrivain aux idées avant-gardistes a probablement repris le modèle transgresseur d'Alfred de Vigny pour faire des personnages de Maximilien et Charlotte des acteurs du récit de l'Intervention. Dans *El Cerro de las Campanas*, le couple impérial présente des traits de caractères réalistes; il se démarque ainsi d'autres personnages historiques aux traits plus grossiers comme Napoléon III. Le personnage de Charlotte se voit prêter des talents, est lucide jusque dans sa folie et apparaît pour la première fois sous les traits d'une mère étrangère des Mexicains. Les écrivains libéraux mexicains ont non seulement cherché à représenter l'aventure interventionniste au Mexique, mais ont aussi écrit l'histoire du Mexique selon des postulats libéraux, patriotiques et républicains. Ils ont tenté de se détacher du passé colonial et préhispanique en le réélaborant pour servir leurs intérêts idéologiques. Ces écrivains ont souhaité transgresser le canon du roman historique de l'époque, en cherchant à éliminer tout topique nocif. Ils ont écrit tant leur amour que leur haine pour la France, pays admiré pour sa culture mais combattu militairement. Ce roman mexicain libéral préfigure le nouveau roman historique latino-américain qui connaîtra son essor au XXe siècle.

Après le traumatisme historique et identitaire mexicain qu'a signifié l'Intervention française, la philosophie libérale a eu recours au « masque », à la négation et aux abstractions en omettant une part de la réalité qui correspond à l'héritage culturel de l'Amérique préhispanique et hispanique. Cette consolidation littéraire, comme nous l'avons étudié dans cette première partie, commence avec l'émancipation culturelle par rapport à la France, pays fondamental dans l'histoire littéraire, culturelle et idéologique du Mexique. Par leur maniement de vecteurs religieux, messianiques, légendaires, mythiques et iconographiques, qui puisent leurs sources dans l'imaginaire du syncrétisme, les écrivains libéraux ont impulsé des modèles historiques encore en usage de nos jours. Pour sa réinterprétation de la littérature et de l'histoire du Mexique, et malgré son caractère utopiste et illusoire qu'a souligné la critique mexicaine, l'idéologie libérale a puisé sa force dans la recherche des lumières civilisatrices. Cette conviction, grâce à l'influence de la culture française et malgré celle-ci, a délivré le Mexique

des chaînes de la servitude. Cette réflexion littéraire positiviste et révolutionnaire sera remise en question en faveur de la réflexion identitaire et culturelle plus approfondie que développera la littérature qui, au XXe siècle, abordera le sujet conflictuel de l'Intervention française

Deuxième partie :
L'Intervention française
dans le drame historique du milieu du XXe siècle

Introduction de la deuxième partie

Le théâtre a toujours été présent au Mexique, aussi bien en temps de paix qu'en temps de divisions. Durant le règne de Maximilien, l'importance du théâtre comme moyen de légitimer le pouvoir en place a été remarquable ; le dramaturge José Zorrilla en a été l'un des protagonistes. Les chroniques du XIXe siècle attestent de la sympathie et de la préférence du public dont le théâtre mexicain a bénéficié, tous degrés d'instruction et milieux sociaux confondus. Cela s'explique par sa facilité à atteindre les masses, par son décor et sa mise en place économique, mais aussi par sa capacité à entrer en contact directement avec le spectateur. Quant au théâtre d'inspiration libérale, il convient de s'arrêter un moment sur le parcours du binôme formé par Juan Mateos et Vicente Riva Palacio. Ces deux dramaturges, auxquels on attribue la création du sketch politique, ont atteint une certaine notoriété en développant une critique acerbe du gouvernement et en remettant en question le système politique. Des pièces telles que *La Catarata del Niágara* et *El Tirano Doméstico*, à l'affiche l'année même du début de l'Intervention française (1862), font la critique tant de l'Intervention précédente (la Guerre américano-mexicaine) que de l'Intervention française. Elles ont été, de ce fait, la cible de la censure. Le théâtre de marionnettes est venu, par la suite, s'ajouter à ces manifestations dramatiques : il s'agissait d'un théâtre de tradition française très répandu et apprécié à l'époque. Ainsi, le théâtre a eu également recours aux marionnettes pour exalter la cause libérale et rejeter l'occupation française.

La fin du Second Empire mexicain, marquée par la fuite et l'aliénation de Charlotte de Belgique ainsi que par l'exécution de Maximilien I^{er}, a connu un accroissement des publications littéraires des partisans et des adversaires de l'Empire. La vie énigmatique du couple impérial et sa fin tragique ont déclenché une fascination qui s'est manifestée à travers la production d'un nombre accru de drames, d'ailleurs beaucoup plus nombreux que les publications relevant du genre narratif. Les premiers drames ont été publiés en Espagne et en France dès 1867 : *El Mártir de la Traición o El Emperador Maximiliano : Drama en dos actos y en verso*, d'Enrique Romero Jiménez et *Le drame de Queretaro* de Efremlan Llanusa. Au Mexique, *El Cerro de las Campanas* (1868), roman reconstruit de Juan A. Mateos, mis en scène par Antonio Guillermo

Sánchez, a été bien accueilli par un public manifestement enflammé par la victoire libérale. Ces drames ont joué un rôle politique important par leur capacité à déclencher des sentiments chez le spectateur. Après l'Intervention, la dictature de Porfirio Díaz renouvela notablement les échanges avec la France et ceci se reflètera dans le théâtre et dans la large diffusion des genres d'importation française tels que l'opéra, l'opérette, la comédie et le théâtre de boulevard. En ce qui concerne les productions associées au Second Empire mexicain, il convient de souligner deux créations françaises : *Juárez ou la Guerre du Mexique, drame en 5 actes* (1880) d'Alfred Gassier et *Deux ans au Mexique* (1881) de Faucher de Saint-Maurice, qui sont des témoignages de la vision française de l'Intervention. D'autre part, l'historien Jean Meyer fait référence, comme partie intégrante de la mémoire interventionniste au Mexique, à un vaudeville écrit par l'officier M. de Massa : *Messieurs les voyageurs pour le Mexique... en voiture !*

Du côté mexicain, les pièces vont se succéder jusqu'à la fin du XIXe siècle, telles que *Maximiliano; drama trágico en cuatro actos* (1887) de Francisco Llop, *Últimos momentos de Maximiliano : monólogo en un acto* (1891) de Juan C. Maya et *Maximiliano o La caída del segundo imperio. Tragedia en cinco actos* de Rafael Gómez (1894). La lecture des titres de ces pièces évoque d'un côté l'emprise du tragique sur le couple impérial marqué par la prédestination et l'infortune et de l'autre côté, la trahison messianique dont Maximilien aurait été la victime. Dans la première décennie du XXe siècle, le Second Empire mexicain cesse d'être un sujet d'intérêt dramatique majeur, probablement à cause de la dictature de Porfirio Díaz et de la censure exercée par son gouvernement. Dans ce contexte-là, en 1905, *La Venganza de la Gleba*, de Federico Gamboa -écrivain, journaliste et diplomate mexicain célèbre- fut présentée au public en contournant la censure. Ce drame s'est livré à une critique précoce de la dictature de Díaz. La pièce de Gamboa cherche manifestement à remettre en question le régime dictatorial. En 1894 a eu lieu la première de *La última campaña*, pièce du même auteur bien accueillie par le public. Elle fait passer un message de fraternité et de réconciliation entre Mexicains et Français. Nous évoquerons en détail dans cette deuxième partie les évolutions du genre théâtral entre le drame romantique du début de la période et l'oeuvre de Rodolfo Usigli.

Pour revenir à la thématique interventionniste, en 1925 le dramaturge autrichien de filiation juive Franz Werfel propose une nouvelle approche du Second Empire mexicain dans *Juárez y Maximiliano*. Ce drame a connu de nombreuses représentations à succès au Mexique et représente un tournant dans le théâtre traitant de la période impériale. La quête d'une plus grande profondeur psychologique chez les personnages historiques, la mise en valeur de la personnalité de Maximilien I^{er} ainsi que la dualité établie entre lui et la figure mythique de

Benito Juárez, sont plusieurs caractéristiques majeures de cette pièce qui ont fortement influencé les drames postérieurs. La mort de Charlotte en 1928 renouvelle l'intérêt des dramaturges pour sa figure, qui ont alors attribué à l'Impératrice le premier rôle de leurs drames. Julio Jiménez Rueda a publié *Miramar* en 1932, dont l'action se déroule dans les salons impériaux du château de Trieste. Malgré la courte portée de cette œuvre, nous voudrions souligner ici le rôle prééminent joué par le personnage féminin de Charlotte de Belgique revêtant les attributs symboliques de l'imagination, de la fantaisie et de la rêverie. En 1942 paraît une autre pièce bien accueillie par le public, même si elle a été bientôt oubliée : *Carlota de México* de Miguel N. Lira. Cette pièce se distingue par le statut de Mexicaine acquies par l'impératrice, par sa liberté créatrice par rapport au contexte historique et par l'inclusion dans la pièce d'envolées lyriques, à l'image des comédies musicales. Tous ces éléments que nous avons mentionné seront importants en raison de leurs influences sur la dramaturgie mexicaine postérieure, particulièrement sur la pièce *Corona de Sombra* (1943) de Rodolfo Usigli.

Chapitre 1

***Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli :**

Le drame de l'Intervention comme prétexte à une réflexion sociale, historique et identitaire

Rodolfo Usigli (1905-1979) est entré dans l'histoire comme l'un des dramaturges les plus brillants, prolifiques et perfectionnistes du théâtre mexicain du XXe siècle. Il est possible de distinguer deux grandes tendances chez cet auteur avec, d'une part, son aptitude à conjuguer la théorie avec la pratique théâtrale et d'autre part sa volonté inébranlable d'éveiller la conscience critique du spectateur. « El teatro de Orientación » et « El teatro de Media Noche », sont des projets dramaturgiques auxquels cet auteur a contribué, révélant des tendances du théâtre mexicain de l'époque qui introduisaient plus de sobriété, plus de réflexion psychologique et un spectre de mise en scène plus large où sont dépeintes les classes moyennes et populaires. Il faut rappeler, comme postulat de départ, les origines familiales de Rodolfo Usigli, fils de mère austro-hongroise, tout comme Maximilien I^{er} qui gouverna de manière éphémère la province italienne de Lombardie-Vénétie. Maximilien avait la même origine géographique que sa mère et il gouverna en Italie, pays de naissance de son père.

Dans la postface à la deuxième édition de son drame sur le Second Empire, *Corona de Sombra* (1947), l'auteur exprime sa sympathie pour l'Empereur infortuné du Mexique et son intention de lui rendre hommage. Préalablement à l'analyse de cette pièce de théâtre, on rappellera que le théâtre est considéré comme le genre écrit le moins stable et le moins littéral, comme le signalent Daniel Meyran ou José-Luis García Barrientos. Tous les éléments du théâtre sont des signes tels que la scène, le décor, la lumière, les gestes, les mimiques, les coiffures, le maquillage, les costumes, les accessoires, la musique, le bruitage. Le théâtre d'Usigli est un

théâtre engagé, reflet d'un contexte social. Cette période des années 1940 au Mexique est marquée par l'influence socialiste, la censure politique et, plus généralement, par l'emprise du gouvernement. Ce théâtre propose aussi une réflexion conciliatrice sur le catholicisme suite au conflit de la Guerre des Cristeros¹¹. De cette manière, le drame d'Usigli est un exercice de construction méta-théâtrale qui lie histoire, théorie et pédagogie.

La réussite de *Corona de Sombra* réside dans sa complexe richesse sémiotique comme le montre l'étude de Daniel Meyran et dans son jeu de répliques élégantes, une profondeur psychologique et sa réflexion humaniste et conciliatrice. Dans la pièce d'Usigli nous pouvons trouver une réflexion philosophique et identitaire propre aux philosophes de l'Ateneo de la juventud, qui à partir des années 1920, ont cherché à définir la condition de l'être mexicain et ses implications. Usigli considère *Corona de Sombra* comme une pièce « anti-historique » en faisant ce choix novateur pour l'époque. Il s'oppose à l'habituelle ancillarité de la littérature en modifiant les faits historiques et fait l'objet de critiques et de controverses. La postface de la deuxième édition du drame de 1947 ainsi qu'une lettre écrite par Marte R. Gómez, homme politique reprochant au dramaturge son manque d'attachement à l'exactitude des faits historiques, constituent des témoignages de cette polémique. L'inclusion d'une postface explicative, comme le dit le théoricien et critique structuraliste Gérard Genette, a donc ici une fonction corrective ou curative. Cette postface peut être comprise comme une demande d'excuses et une justification du choix de l'auteur de donner la primauté à l'imagination littéraire sur les références historiques. Ce drame à caractère historique reste avant tout une œuvre littéraire de création libre revendiquée par son auteur.

En termes dramaturgiques, on peut observer dans *Corona de Sombra* une clarté et une précision dans la manière de distribuer tant le texte que le paratexte en vue de la mise en scène. Les informations prolifèrent à l'intérieur du texte dramatique dans les dialogues et dans les didascalies. Usigli fait preuve d'une formidable méticulosité dans les titres, les répertoires, les costumes, les fonctions des personnages, les indications spatio-temporelles, la description du décor et les divisions des actes et des scènes. De plus, les didascalies de cette pièce, en complément extra-dramatique des dialogues, accomplissent d'une manière très précise la plupart des fonctions diégétiques mentionnées par le spécialiste de théâtre José-Luis Barrientos : personnelle, nominative, para-verbale, corporelle, psychologique, opérative, sonore, spatiale et temporelle. Le cadre de l'action dramatique de *Corona de Sombra* peut se

¹¹ La guerre des Cristeros (1926-1929) fut un conflit armé opposant le gouvernement laïque mexicain à des belligérants catholiques.

résumer de la façon suivante : un historien mexicain rend visite en 1927 à Charlotte, octogénaire et aliénée, dans son château de Bouchout en Belgique. Après avoir soudoyé le jardinier, il s'introduit dans les appartements de l'Impératrice où il oublie son livre d'histoire du Mexique sur un canapé. La vieille dame feuillette le livre à la lumière de ses chandeliers, et se voit transportée à l'époque de Maximilien et de sa propre jeunesse au Mexique. La confrontation de Charlotte avec l'histoire mexicaine la conduira à résoudre son traumatisme douloureux pour trouver le pardon et l'absolution de son royaume d'autrefois et ceux de ses vassaux. Ainsi elle meurt enfin en paix, lucide et réconciliée avec le Mexique, sa nouvelle patrie et celle de l'empereur Maximilien.

La difficulté du drame consiste à exprimer beaucoup d'idées avec peu d'éléments. Cela fait sa spécificité par rapport au roman ou au cinéma. Le drame a aussi un aspect spatial bidimensionnel au niveau de la fiction -« représentée »- et au niveau du réel -« représentant »-. On compte trois niveaux temporels : le « temps scénique », le « temps de diégèse » et le « temps de la représentation » qui sont établis dans la pièce d'Usigli. Un exemple est fourni par l'organisation spatiale de la scène prévue pour *Corona de Sombra* car elle est divisée en deux espaces physiquement différents qui correspondent à des sauts temporels. Cette mise en scène donne du dynamisme au drame historique et propose une vision novatrice de la temporalité au-delà d'une simple évolution chronologique.

Comme bien des intellectuels de son époque, Usigli s'intéresse à la psychanalyse fondée par Sigmund Freud. Tout au long de sa production dramaturgique, il approfondit les confrontations de l'être mexicain avec son histoire, confrontations que l'on peut qualifier de complexes et de traumatiques. Comme nous l'avons souligné dans la première partie, la littérature mexicaine interventionniste du XIXe siècle a pris prétexte du choc avec l'envahisseur pour construire une réflexion autour de la nationalité et de la souveraineté. Usigli agit comme un psychanalyste qui cherche, à travers un processus cathartique d'hypnose, à approfondir ce choc entre le Mexique et l'Europe pour analyser la conscience du métissage dans ce qu'elle peut avoir de plus complexe et de plus conflictuel. En suivant une *cure par la parole* pour reprendre le terme psychanalytique, Usigli construit un récit complet, dynamique et cyclique plutôt que d'exprimer une revendication patriotique, il cherche à faire en sorte que ses compatriotes se questionnent sur leurs racines identitaires.

Le théâtre d'Usigli est un théâtre aux caractéristiques symboliques profondes qui privilégie le symbolisme ponctuel tout en faisant usage des sens, d'un langage rhétorique et poétique en privilégiant la métaphore et la métonymie. Dans ses drames à thématique

historique, l'auteur essaie de prendre du recul par rapport aux faits pour introduire une discussion morale et humaniste, comme nous pouvons l'observer dans cette pièce de théâtre. Plutôt que d'évoquer les conséquences d'un échec diplomatique, politique et armé, cette pièce cherche à représenter des conflits de motifs, de sensibilités, de réflexions et de relations personnelles. De même, s'inspirant de la pièce de Werfel, il reprend l'antithèse entre Juárez et Maximilien tout en lui donnant une toute autre dimension qui va au-delà de l'opposition entre l'indien têtu, nécessaire et sombre et le blond insipide, candide et timoré, clichés exotistes récurrents. Pour les deux dramaturges, le personnage de Maximilien est moins victime de l'apathie, de la stupidité, de la naïveté et de l'inaction que victime de lui-même, de sa propre dualité, de son caractère et de son messianisme. Maximilien a été représenté dans les mémoires de ses détracteurs, notamment les libéraux, comme une marionnette au service des ambitions de Napoléon III, un personnage superficiel et incompetent. Dans la pièce d'Usigli, il devient un personnage noble et conscient, assimilé à sa nouvelle patrie. Malgré leur statut de figures nationales mexicaines, les traits universels des personnages d'Usigli, icônes polysémiques pouvant fonctionner dans des sens très variés, sont l'illustration de sa vision novatrice. Un autre détail le révèle dans *Corona de Sombra* car le personnage d'Erasmus Ramírez, historien, recherche une vérité historique en questionnant la littérature. Nous pouvons y voir un parallèle avec la pièce antérieure de Werfel, où l'un des personnages est journaliste et cherche également à rétablir la vérité de l'histoire de l'Empire.

La vision des personnages dans *Corona de Sombra* privilégie le dialogue et la parole par rapport à l'action. Les répliques et les didascalies sont deux moyens privilégiés par lesquels se révèlent les attributs et la caractérisation de chacun des personnages. La description du personnage d'Erasmus Ramírez correspond à celle du personnage référentiel du président Benito Juárez qu'Usigli représente d'une façon symbolique. Il faut souligner dans cette description le masque porté par le personnage, symbole carnavalesque de l'alternance et de la négation d'une identité univoque. Ce masque, d'après les analyses qui mène le philosophe Samuel Ramos dans son ouvrage *El perfil del hombre y de la cultura en México* (1932) représente l'ambiguïté caractéristique de la représentation historique et identitaire du Mexicain. Ce signe dramatique peut aussi faire référence à un élément rituel et autochtone de la tradition indigène, dans lequel il incarne la dualité et les préjugés. Le personnage de Ramírez est l'image d'un historien collecteur de dates et de données sous leur forme canonique mais il se révèle néanmoins, malgré toute sa sincérité, impuissant face à l'inexistence de la vérité.

La rencontre « antihistorique » entre l'historien mexicain Erasmo-Juárez et l'ex-Impératrice Charlotte de Belgique à Vienne en 1927 est une rencontre imaginaire uchronique. Cette rencontre est improbable car ils auraient été ennemis à leur époque. Cette vision uchronique est également novatrice car outre le fait qu'elle permet d'exposer les thèses républicaines et celles que défendait l'Empire, elle introduit des questions d'ordre moral, comme lorsque Charlotte s'interroge pour savoir si les Mexicains ont pu lui pardonner son ambition. *Corona de Sombra* fait usage d'un symbolisme poétique afin de combler des lacunes historiques par des réflexions propres à l'Ateneo de la juventud. Dans la postface de son drame, Usigli explique que de fausses vérités se sont installées dans la mémoire historique mexicaine. Comme le signale Timothy Compton, ce drame met fin au sacerdoce omniscient de l'historien qui se révèle impuissant à dire la vérité. Avec le personnage d'Erasmo Ramírez, Usigli place sur le devant de la scène des sujets d'actualité historique qui concernent non seulement le rôle de l'historien dans la société mais aussi la nécessité de repenser cette discipline, et ceci dans le souci de réconcilier l'histoire avec ses vérités présumées, ses mensonges et ses fantasmes. Néanmoins, Usigli confie bien à l'historien le soin d'écrire l'histoire, en le laissant ordonner les faits et en le faisant réfléchir sur le passé.

El Gesticulador (1938), drame historique autour de la Révolution mexicaine, a été le premier effort d'Usigli pour tenter de pénétrer dans les masques superposés de la mexicanité et de réfléchir sur l'identité des Mexicains, notamment sur les figures historiques. À cet égard, nous pouvons établir un parallélisme entre cette pièce de théâtre et les postulats théoriques de Samuel Ramos car elle tente de proposer une réflexion philosophique identitaire à travers le théâtre. Cette pièce d'Usigli est une parabole du caudillisme démagogue qui régit la politique mexicaine, pour reprendre les termes de Ramos, car dans cette pièce s'accomplit un cycle sisyphien : la comédie éternelle du pouvoir fait alterner des phases révolutionnaires avec des périodes dictatoriales. Sur fond d'allusions directes à l'hypocrisie des gouvernants et des gouvernés, cette pièce a pour ambition de mettre en évidence le leurre du « déguisement » ou le « masque » comme camouflage de la vie nationale. La personnalité mexicaine, comme le postule Ramos, a tendance à fuir la réalité. Cette pièce a recours à une dynamique de l'apparence contre l'essence, opposition que nous avons déjà mise en relief dans notre analyse de *Clemencia* de Manuel Altamirano. Tel un spectre, cette opposition paraît hanter la conception que la philosophie de l'époque construit autour du Mexicain. Selon Ramos, l'homme est victime des fantômes qu'il s'est construits culturellement. César Rubio, protagoniste de la pièce le dit lui-même dans ses répliques : l'histoire politique, la lutte sociale,

les personnages historiques et le peuple mexicain ont été contraints de fluctuer depuis l'époque coloniale entre leurs éternelles contradictions. Ce personnage, attiré par l'appât du gain, usurpe l'identité de son homonyme, le défunt général révolutionnaire César Rubio, et opte pour le mensonge et la fausse apparence. Ce personnage peut être perçu comme une représentation du Mexicain : il est caractérisé par la juxtaposition de traits négatifs que Samuel Ramos lui attribue : faiblesse, dépréciation de soi, sentiment d'incapacité, défaillance vitale. Dans cette pièce d'Usigli, au fur et à mesure que ce personnage se hausse dans l'héroïsme révolutionnaire, il retrouve la foi, mais cette foi est fondée sur un mensonge. Le Mexicain, selon Samuel Ramos, a inconsciemment vécu dès le départ de son histoire dans le mensonge, il porte des déguisements qui sont devenus une deuxième peau.

La véritable transcendance du héros mexicain semble se situer dans la conscience religieuse du martyr, lorsqu'il réalise le sacrifice suprême. Cette thèse est reprise par Christopher Conway quand il décrit le *Nécronationalisme* mexicain. Les libéraux mexicains ont toujours glorifié les martyres servant leurs causes. L'assassinat de César Rubio en est l'illustration. De plus, comme l'explique le personnage de l'historien Olivier Bolton dans *El Gesticulador*, ce personnage représente la synthèse de la Révolution mexicaine, alors que dans *Corona de Sombra* la réunion des trois personnages qui sont Benito Juárez, Charlotte et Maximilien est le fondement et l'explication du Second Empire mexicain. Usigli nous démontre qu'il revient à l'historien d'être la voix de l'histoire, une voix critique, consciente de ses limites, mais aussi sereine, libre de rancunes, de haines et de passions. L'histoire en général a besoin d'être complétée par l'imagination poétique. Dans *Corona de Sombra*, la folie de Charlotte aide Erasmo Ramírez à trouver sa vérité historique. Usigli propose dans sa littérature une leçon morale, humaniste et religieuse qui trouve son origine dans la pensée de Samuel Ramos, car ce philosophe mexicain défend l'idée selon laquelle l'histoire n'est pas la dissection d'un passé mort mais celle d'un éternel recommencement. Usigli, sur cette base philosophique ramienne réalise un travail de réconciliation entre le Mexicain et son histoire en puisant dans la représentation historique de l'Empire. Le spectateur, par la connaissance de ses origines, peut s'identifier comme Mexicain en apprenant à connaître son histoire, sa façon d'être, ses désirs, ses capacités ou sa propre vocation.

Chapitre 2

Le drame historique, signes et discours

2.2.1 *Corona de Sombra* et *Charlotte et Maximilien* : deux interprétations cathartiques du Second Empire

Les auteurs mexicains, comme ceux d'autres cultures, ont connu une fascination pour les œuvres de la littérature classique, ceci est visible dans l'œuvre d'auteurs tels qu'Alfonso Reyes, José Vasconcelos et Salvador Novo. D'une part Rodolfo Usigli se pose en sauveur de la tradition et de l'autre, en partisan de l'innovation en quête d'un théâtre universel. Il cherche à donner un sens au sentiment tragique de l'existence, tant chez l'homme que dans le cosmos. Cet élan littéraire l'a poussé à théoriser la tragédie et à construire des tragédies proprement mexicaines. Comme le remarque Guillermo Schmidhuber de la Mora dans son étude sur la théorie usiglienne, notre dramaturge, ayant un penchant pour la grandiloquence, a cherché à saluer le genre tragique au XXe siècle. Usigli s'est livré à des expériences avec la tragédie dès sa première pièce de théâtre : *El Gesticulador*. Certes, ni *El Gesticulador*, ni *Corona de Sombra*, la pièce qui nous occupe, n'appartiennent au genre tragique. Ce n'est pas pour autant que l'on puisse nier que dans ces drames, et particulièrement dans ce dernier, il existe un sens de la condition tragique. Le terme « tragédie » vient de « *tragos* », qui signifie « agneau » en grec ancien et renvoie au symbolisme du sacrifice, qui était déjà présent dans la conception religieuse grecque, comme l'explique le philosophe belge Michel Meyer dans son ouvrage *Le comique et le tragique*. D'après la conception aristotélicienne, la tragédie n'aurait aucun sens sans le rôle d'un personnage principal hors du commun, différent de par son origine, ses actes, ou ses excès, car ce sont justement ces différences qui devront être expiées pour que l'univers retrouve son équilibre et que les consciences soient soulagées. Les drames de Rodolfo Usigli et de Maurice Rostand, non seulement vont transposer ce caractère tragique dans leur traitement de la funeste

histoire de Maximilien et de Charlotte, mais ils vont aussi l'associer à toute une série de mythes et de symboles préhispaniques.

Corona de Sombra reprend les éléments tragiques fondamentaux : la fatalité (Ananké), la prédestination inflexible (Moirai), la faute (Harmatia), pour les conjuguer dans un drame qui prend des proportions solennelles. Ce *sentiment tragique de la démesure* (Hybris), qui conduit l'être humain à se révolter contre son destin, est mis en évidence dans les deux personnages du couple impérial, particulièrement dans celui de Charlotte. Comme l'explique Usigli dans sa préface à *Corona de Sombra*, l'ambition ainsi que le poison du pouvoir sont les fondements de l'action tragique et ce socle conduit graduellement l'Impératrice à faire de mauvais choix, puis à l'échec et enfin à la folie. Néanmoins, le dénouement scellera le sort du couple. Usigli se sert alors de la rédemption chrétienne et de son concept du pardon. Une fois accompli le sacrifice messianique de Maximilien pour le Mexique, et une fois la folie de Charlotte révélée, la rédemption et le pardon réinstalleront l'harmonie et la paix. Cette notion du drame se retrouve dans la pièce néo-classique du Français Maurice Rostand, associée à un humanisme érasmien, comme le mentionne notre corpus.

Deux ans après *Corona de Sombra* paraît *Charlotte et Maximilien* (1945) de Maurice Rostand, fils du célèbre dramaturge français Edmond Rostand. Ce drame fait du couple impérial les victimes de la méchanceté de Napoléon III, d'Eugénie de Montijo et de la barbarie idolâtre des Mexicains, « descendants des Aztèques ». Selon une vision pirandellienne, Eugénie de Montijo apparaît comme le demiurge de l'Intervention. Ce personnage est responsable de l'infortune de Charlotte et Maximilien. Elle est l'intrigante du drame. Rostand fait intervenir dans sa pièce non pas un historien mais le romancier français Prosper Mérimée. Ce procédé de l'imagination littéraire lui octroie la possibilité de prendre certaines libertés avec les aspects historiques. Cependant, contrairement à ce qui se produit dans *Corona de Sombra*, dans cette pièce subsistent d'avantage d'éléments relevant de la comédie et du mélodrame ainsi que des éléments exotistes caractéristiques de l'imaginaire européen vis-à-vis du Mexique. Malgré la présence de la prédestination tragique, ces deux pièces de théâtre proposent également une vision chrétienne, car Maximilien et Charlotte sont les forces d'une bonté céleste qui s'opposera aux forces démoniaques de la méchanceté colonialiste incarnées par Napoléon III et par Eugénie de Montijo.

2.2.2. Rodolfo Usigli et la poétique du signe dramatique

José-Luis Barrientos explique dans son étude théorique sur le théâtre que le personnage dramatique a l'avantage de pouvoir accomplir une grande diversité de fonctions dans une pièce, soit successivement, soit simultanément, mais qu'il a aussi le pouvoir d'être le réceptacle d'un grand nombre de valeurs symboliques, idéologiques ou sémantiques, en fonction de son degré d'interaction avec les autres personnages ou avec des objets. Dans *Corona de Sombra*, les personnages sont des signes dotés d'une importante charge sémantique, ils constituent une poétique dans leur ensemble et dans leur interaction avec les différents éléments de la mise en scène. Selon Daniel Meyran, spécialiste d'Usigli et du théâtre mexicain dans le théâtre tout est sémiotique, tout fait sens car les relations communicatives des personnages, tant objectivement qu'introspectivement, sont les révélateurs d'une subjectivité.

Selon le philosophe français Gaston Bachelard dans ses études consacrées à la phénoménologie poétique des images et des rêves, le monde a été perçu depuis la nuit des temps en fonction des quatre éléments que sont le feu, l'air, l'eau et la terre. L'imaginaire du Second Empire mexicain, tel que nous l'avons constaté à travers l'étude de la littérature libérale mexicaine, s'est construit au cours des années autour d'une série de mythologies¹² dont les signes se sont cristallisés dans la littérature et dans l'historiographie à thématique interventionniste. Intéressé par la psychiatrie et la psychanalyse, Usigli fait aussi usage du symbolisme de la lumière et de l'ombre, et de leur relation avec les éléments de la nature pour symboliser l'introspection de l'être. Dans *Corona de Sombra*, l'élément ou le signe scénique de la lumière a une fonction extérieure et intérieure. La lumière est extérieure quand il s'agit de projeter et de donner de l'éclat aux personnages sur la scène, comme l'auteur le rappelle dans ses didascalies. La lumière est intérieure quand le spectateur pénètre dans la conscience des personnages. Cette conception du clair-obscur comme dualité de la conscience nous renvoie à la perception philosophique de Bachelard qui, dans ses postulats théoriques sur la phénoménologie poétique, associe la lumière et l'ombre aux états d'âme de l'être. Dans *Corona de Sombra*, le jeu poétique entre la lumière, l'ombre et le clair-obscur, donne une nouvelle conscience poétique et un nouveau symbolisme au drame de Charlotte et de Maximilien,

¹² Nous entendons le caractère mythologique, tel que défini par Roland Barthes, comme l'appropriation sociale exercée sur un signe, lequel d'une part postule un savoir, un passé, une mémoire et, de l'autre, a les fonctions de désigner, notifier, faire comprendre et imposer.

contribuant ainsi à leur mythification. Tel que l'expose Bachelard dans son étude sur les images du feu, la lumière exerce une force sur les objets de façon poétique, elle les rend plus beaux et plus grands. Pour Usigli, les objets, même les plus simples, acquièrent une nouvelle signification grâce aux différentes intensités de lumière. Dans *Corona de Sombra*, un parallélisme peut s'établir entre les cadres scéniques et des œuvres picturales car les modulations de lumière créent de la plasticité et de l'éclat. Le chandelier, symbole usiglien et signe du feu va, par exemple, enclencher cet instant de vie par sa lumière et ses fluctuations constantes.

Dans la première scène, Charlotte de Belgique, en redécouvrant le livre d'histoire du Mexique amené par Erasmo Ramírez, exigera plus de lumière. La scène s'illuminera graduellement et les flammes de nombreux chandeliers vont connecter le présent et le passé. A la lueur des flammes, les personnages se révèlent et cette lumière vient travailler leurs actes et leurs âmes, telle celle de chandeliers dynamiques et vivants dans ce jeu de clair-obscur. Selon la poétique de Bachelard, ces jeux de lumière ajoutent des nuances transcendantes. A partir d'une image chaleureuse et lumineuse, Usigli utilise le feu comme fil conducteur pour déclencher ce que Bachelard appelle un « précipité » de souvenirs et de rêveries. Il transforme littéralement en actions les rêves induits par les chandeliers, comme le voyage psychique de Charlotte nous le laisse entrevoir. Symboliquement, Charlotte atteint un état de lucidité intense, qui se manifeste à son paroxysme par le souvenir brûlant de Maximilien. À la fin de cette première scène, le chandelier, dans les mains de Charlotte, est un indicateur, un indice du changement temporel dans le drame.

Comme le dit Daniel Meyran, dans la première scène de *Corona de Sombra*, la lumière et le livre d'histoire du Mexique sont deux signes représentatifs. Les actes et les répliques des personnages s'organisent autour d'eux. Ces signes forment une chaîne symbolique dont les éléments, comme on peut l'apprécier tout au long de la représentation, font partie intégrante d'un tout. Contrairement aux récits et aux drames historiques précédents sur l'Intervention, dans lesquels la séquence temporelle historique est chronologique, Usigli met en place une alternance historique dynamique à travers la poétique du signe. Tout au long de la pièce, surtout au début et à la fin des scènes, les chandeliers, les bougies et les flammes ont la fonction dénotative d'introduire les personnages sur scène et une façon connotative de montrer le processus interne de la mémoire. Le but est d'accéder à la vérité poétique au moyen de la lumière. Il est possible d'établir de façon complémentaire un parallèle entre l'action des flammes indicatrices des états d'âme, et les émotions des personnages. Toutes les émotions, les

sautes d'humeur et les manifestations du caractère des personnages sont en rapport direct avec le mouvement des flammes des bougies.

Chapitre 3

La mexicanisation de Charlotte et de Maximilien : de leur image d'usurpateurs à leur statut de mythes culturels

Ce chapitre aborde essentiellement la vision d'Usigli dans *Corona de Sombra* où le couple impérial est en lien avec des mythes et des archétypes mythiques comme ceux du Phénix, de Prométhée et Hypérion, des entités de lumière et de feu. Usigli propose une version poétique et humaniste du destin impérial en faisant appel à la liberté créatrice qui place l'homme de lettres au-dessus de l'historien. Un autre mérite de la pièce d'Usigli est d'avoir approfondi plus encore que celle de Rostand la représentation littéraire des conflits internes des personnages, mais aussi la réflexion sur l'identité culturelle et la conscience métisse du mexicain.

3.3.1. Maximilien ou la représentation mythique et cathartique de l'amour et de la mort

Maximilien et Charlotte sont devenus dans la littérature à thématique interventionniste la représentation de l'amour, un amour idéalisé et impossible à un tel degré que ni l'ambition, ni le pouvoir, ni la folie, ne peuvent l'ébranler. Dans *Corona de Sombra* et *Charlotte et Maximilien*, cet amour trouve une nouvelle transcendance, il ne s'éteint ni avec la folie de Charlotte ni avec la mort de Maximilien, mais il atteint une nouvelle dimension hors du temps et de l'espace terrestre. Ainsi, Charlotte et Maximilien, couple mythique d'amoureux, transcendent la mort grâce à l'amour, qui sera finalement leur seule couronne et leur seule récompense. Dans son ouvrage dédié à la dualité Eros/Thanatos, Georges Bataille lie poétiquement l'amour, l'érotisme et la mort tout au long de l'histoire humaine. La passion a donc été une obsession et elle a fatalement rendu l'être humain faible et vulnérable. Bataille explique qu'il y eut des époques dans lesquelles le châtement et la récompense eurent une importance capitale pour dicter le comportement des hommes, et cela fut particulièrement vrai au XIXe siècle. Néanmoins, au XXe siècle, surtout avec les grandes guerres, le libre arbitre gagna en importance et l'on saisit que la notion de chaos est aussi quelque chose d'inhérent à l'homme. Dans *Corona de Sombra*, avec les personnages de Charlotte et Maximilien, les forces passionnelles (Eros), le délire et l'horreur subséquents (Thanatos) sont le point de départ d'une réflexion majeure sur la progression de l'Histoire du Mexique. Sous l'influence de la vision romantique, dans les drames de Rodolfo Usigli et de Maurice Rostand, les personnages formant le couple impérial fonctionnent comme des personnifications du combat entre Eros et Thanatos. Ce couple, investi et porteur de l'amour, doit lutter et finalement périr face aux forces humaines, historiques et sociales.

Michel Meyer définit la différence et le sacrifice comme deux composantes essentielles de la vision tragique. Aux origines des sociétés primitives, le sacrifice était la manière rituelle par laquelle le peuple montrait sa vénération des dieux à travers diverses offrandes. Les sacrifiés

pouvaient être des personnes de haut rang social mais aussi des animaux sacrés. Rodolfo Usigli et Maurice Rostand établissent un lien, à leur manière, entre ce sens tragique et la cosmovision préhispanique. Ils font de Maximilien un personnage d'exception et mettent en scène son sacrifice. Le caractère d'étranger serait annulé par le sacrifice, le peuple peut alors s'identifier à Maximilien et retrouver une certaine forme d'harmonie. De cette manière, dans les deux pièces de théâtre, la blondeur et la beauté de Maximilien correspondent à celles du jeune dieu-soleil Huitzilopochtli mais aussi à celles du dieu barbu Quetzalcóatl, des figures mythiques préhispaniques. Dans *Charlotte et Maximilien*, sous un angle exotiste, à travers les mythes aztèques et la pratique rituelle du sacrifice, est mis en scène le rapport des indigènes et des Mexicains avec Maximilien. Cette mise en scène symbolique montre que le peuple mexicain n'aurait pas cessé de croire en la nécessité du sacrifice humain et que ce rituel barbare se répète siècle après siècle. Usigli ne reprend pas le rituel préhispanique à des fins exotistes et colonialistes, mais l'intègre dans une vision globalisante du syncrétisme. Ce sujet retenu l'attention des historiens, des philosophes et des hommes de lettres mexicains dès l'indépendance du pays. A l'image des philosophes de l'Ateneo de la juventud et de Samuel Ramos, Usigli a réfléchi à la perspective identitaire mexicaine au travers du sacrifice de Maximilien. Pour José Vasconcelos et pour Antonio Caso, le fait de formuler l'équilibre et la fusion culturelle du Mexique a été considéré comme une nécessité identitaire fondamentale, et le créolisme a été envisagé comme la synthèse et en même temps la solution au long conflit entre indigénisme et européisme. Se sentant concerné par cette problématique culturelle et identitaire, Usigli s'est appuyé sur des éléments clés de l'âme syncrétique mexicaine, sur la religiosité et sur l'humanisme pour en peindre et en décrire la vision dans son œuvre de théâtre. Au moyen de signes tels que la croix et la pyramide, le dramaturge mexicain représente les éléments culturels du syncrétisme mexicain : l'élément identitaire préhispanique et l'élément identitaire hispanique, en approfondissant ainsi la réflexion au-delà de la pensée binaire du conflit entre civilisation et barbarie. Par exemple, le rêve du personnage du général conservateur Miguel Miramón est à prendre particulièrement en considération car il voit une pyramide détruisant une église. Cette figure métonymique de la pyramide représente la théorie vasconcelienne de la superposition culturelle des éléments hispaniques et préhispaniques en dépit de l'assimilation et de l'harmonisation. Dans *Corona de Sombra*, nous pouvons observer une association entre le sacrifice préhispanique et le messianisme chrétien, tous deux présents dans l'immolation de Maximilien. Cette association est le reflet de l'aspiration syncrétiste et de la pensée philosophique de l'Ateneo. Dans la pièce, le Mexique exerce une attraction sur le personnage de l'Empereur qui ressent alors le désir d'être assimilé au peuple ;

et son sacrifice ultime a lieu, marquant un point de départ pour le processus historique de ce pays.

Dans *Corona de Sombra* et dans *Charlotte et Maximilien*, le drame du Second Empire mexicain représente le sacrifice de Maximilien à l'instar de celui du Calvaire, en suivant le modèle actantiel proposé par Algirdas Greimas. Chaque personnage représente une icône religieuse : Maximilien, le Christ crucifié ; Napoléon III, Ponce Pilate ; Miguel Miramón et Tomás Mejía -deux généraux conservateurs qui meurent aux côtés de l'empereur- Dismas et Gesmas. Avant de mourir, Maximilien pardonne à ses bourreaux, assume sa mission rédemptrice et son sacrifice permet une catharsis collective. Sous l'angle du drame usiglien, l'icône représentative de l'identité mexicaine n'est alors plus uniquement l'indigénisme autochtone, mais une combinaison entremêlant Europe et Amérique. Ce sacrifice marque un nouveau départ car le sang versé du sacrifié va permettre au Mexique un renouveau qui trouve son fondement dans Maximilien. Usigli s'inscrit donc en opposition à la vision libérale qui exaltait le personnage de Juárez.

Dans *Corona de Sombra*, lors de cette seconde période littéraire de représentation de l'Intervention, Maximilien devient le symbole de la poésie, de la sensibilité et de la rêverie poétique issue de l'Europe et, suivant la pensée de Vasconcelos, son sacrifice favorise la réconciliation et le pardon entre le Mexique moderne et ses racines européennes. Selon un procédé d'analepse, Maximilien au début de la deuxième scène du premier acte prend le chandelier des mains de Charlotte. Selon la poétique du signe usiglien du feu, de la lumière et de la rêverie poétique, nous pouvons dire que l'Empereur, en termes bachelardiens, devient un rêveur de chandelle. D'après le symbolisme du feu de Bachelard, le chandelier est un conducteur de la morale et le signe de la résurgence d'un passé échu. En conjuguant la perspective du drame usiglien et le symbolisme bachelardien, la figure de Maximilien nous renvoie à celle de Prométhée, celle d'un demi-dieu qui aurait amené aux hommes le feu rénovateur et la lumière de la poésie, du progrès et de l'émancipation. Dans *Corona de Sombra* les comparaisons de Maximilien avec le soleil sont récurrentes. Comme le signale Bachelard, le mythe de Prométhée symbolise l'éternel renouvellement. Aussi, grâce au feu de la flamme et à la chaleur de sa lumière, il est possible au spectateur de pénétrer poétiquement et psychologiquement dans l'esprit de Maximilien.

Dans cette pièce de théâtre, ce personnage majeur prend place dans une niche poétique et historique à côté de celle de Benito Juárez, le libérateur du Mexique. Maximilien n'est plus une ombre pâle et infortunée mais un contributeur lumineux à la culmination du projet libéral,

car son sang nourrit les fondations du Mexique. Nous retrouvons dans cette pièce d'Usigli, comme nous le verrons postérieurement dans la pièce de Carlos Fuentes, l'image humboldtienne du Mexique comme la région la plus limpide de l'air, où l'atmosphère onirique et enchantée trouve sa place et où tout est assimilé et amalgamé. Maximilien, tel Quetzalcóatl et tel le premier conquistador Hernán Cortés, conclut son processus d'enracinement et de mexicanisation par son sacrifice.

3.3.2. Charlotte, l'apologie d'une seconde mère du Mexique

Avant *Corona de Sombra*, le personnage littéraire de Charlotte de Belgique fut restreint au rôle de conjointe de Maximilien malgré sa force et son caractère. Cette pièce la place à la hauteur d'une figure charismatique et puissante. La catharsis de Charlotte commence dès lors que les flammes du chandelier atteignent leurs lueurs maximales. Comme le théorise Gaston Bachelard, le feu est un conducteur qui permet le déplacement de l'être à travers l'espace et le temps. La pièce établit un parallélisme intentionnel entre la figure de Charlotte et la flamme du chandelier, celle-ci étant une métaphore de l'imagination et de la mémoire. D'après la poétique de Bachelard, la flamme du chandelier symbolise d'un côté la poésie comme souffle créateur et, de l'autre, le contact de l'être avec son intériorité ainsi que sa capacité à vivre, à sentir et à se souvenir. Selon l'étude de Daniel Meyran, l'espace scénique usiglien est divisé en éléments transcendants qui s'étendent au-delà de la réalité et qui possèdent des sens très divers. Avec *Corona de Sombra*, nous pouvons affirmer que cette dualité spatiale correspond à une division temporelle entre le présent et le passé, où, pour utiliser les termes de Daniel Meyran, le premier correspond au temps de l'histoire et le deuxième au temps du mythe. Entre ces deux espaces, la figure de Charlotte de Belgique fonctionne en même temps comme amorce et comme continuité de cet espace-temps historique et mexicain. L'Impératrice du Mexique est la clef de voûte, le trait d'union entre les deux siècles.

La pièce de théâtre de Rostand propose quant à elle un personnage de Charlotte à la personnalité ingénue, enfantine et rêveuse qui n'atteindra la maturité qu'avec sa folie finale,

alors que celle d'Usigli la représente comme une femme forte, énergique et visionnaire. Selon le stéréotype de l'imaginaire culturel national, les Mexicains avaient une mère indigène : la Malinche, qui était l'origine des maux du peuple mexicain, lequel expiait ses fautes à travers elle. Vendue, traîtresse, violée, « *chingada* »¹³, cette Malinche, Marina ou Malintzin est le symbole, d'après Octavio Paz, du syncrétisme barbare et abusif de l'Espagnol avec l'Indienne, cette mère des métis. L'icônisation de Charlotte Amélie débute par l'hommage ironique que lui rendirent les libéraux au XIXe siècle avec les paroles de la chanson satirique « *Adiós mamá Carlota* », qui, avec sarcasme, la présentait comme une image maternelle pour les Mexicains. Grâce à *Corona de Sombra*, Charlotte devient une mère active et virile, elle apparaît comme complémentaire de l'image de la mère passive que représentait la Malinche. La Charlotte de la pièce d'Usigli est une force ignée, mue par le feu du pouvoir et de l'ambition, elle représente la mère européenne de Maximilien et des Mexicains. Cette image constitue le pivot de son avenir littéraire.

La folie de Charlotte fait l'objet de nombreuses œuvres scientifiques, artistiques, ésotériques, historiques et d'essais. *Corona de Sombra* donne de la folie du personnage une version humaniste et réconciliatrice et l'interprète comme une source de jeunesse, d'oubli mais aussi comme dispensatrice de joie¹⁴. Rostand, qui avait probablement lu Erasme et d'Usigli, reprend aussi le principe positif et joyeux de la folie de l'Impératrice. Dans sa pièce, la folie ne représente plus la dégénérescence, l'infortune ni la décadence mais est au contraire un havre de paix et un alibi. Rostand met l'accent sur la condition privilégiée et mythifiée de la figure du fou, comme visionnaire et porteur de vérité. Ainsi dans *Charlotte et Maximilien*, grâce à la folie, l'avenir se révèle au personnage de Charlotte. Dans la pièce d'Usigli la folie donne à Charlotte la lucidité nécessaire pour pardonner à ses ennemis et à ses adversaires alors que dans celle de Rostand, la folie ne mène ni à la paix ni à la réconciliation et, de ce fait, le drame français demeure régi par des conventions exotistes.

La poétique usiglienne du feu est une poétique de la résurgence, non seulement temporelle mais aussi ontologique, mythique et psychique. Demeurant dans l'imaginaire mythique et afin de projeter Charlotte à travers le temps, l'espace et la poésie, Usigli a recours à l'image de l'oiseau Phénix qui suivant le symbolisme bachelardien, est une figure pléthorique de réminiscences. Charlotte, insufflée d'une nouvelle matière poétique engage son voyage à travers les âges. Elle réussit à se dédoubler et à s'affranchir de son époque et des circonstances

¹³ Voir Octavio Paz, op. cit.,

¹⁴ Voir Erasme DE ROTTERDAM, *Éloge de la folie*, Flammarion, Paris, 1964.

pour être de tous les âges simultanément. Selon Bachelard, ce périple est essentiel pour parvenir à l'unité de l'être. Pour conclure le périple de Charlotte, Usigli déploie la force et la beauté symbolique du feu dans une dernière flamme flamboyante, cathartique et puissante. Une fois la haine et les fautes expiées aux côtés de l'historien Erasme, la flamme du chandelier resplendira pour la dernière fois et, éclairée de cette lueur ultime, Charlotte-Phénix exhalera son dernier et suprême souffle vital pour accomplir, comme la bougie, sa sereine extinction. Le Phénix, synthèse du nid et du bûcher est selon Bachelard, le grand hermaphrodite, le grand réconciliateur, entité magique et merveilleuse qui resurgit sans cesse, et dont la mort n'est ni anéantissement ni extinction mais renaissance. Dans *Corona de Sombra*, Charlotte change en vivant intensément les aléas du feu car, comme l'écrit Bachelard, les métamorphoses produites par la flamme sont profondes, émouvantes, rapides, merveilleuses et définitives. Usigli, s'appuyant sur des éléments scéniques, poétiques et rhétoriques fait de la figure de Charlotte une entité immortelle, dans laquelle le feu et ses états dynamiques fonctionnent comme un moyen de transition et d'universalité avec sa purification, son expiation et finalement son intemporalité. Avec Usigli, la représentation de l'impératrice infortunée, dépeinte précédemment par les historiens et les hommes de lettres, change définitivement. Ce personnage demeurera essentiel dans l'imaginaire mexicain.

Chapitre 4

La déconstruction et la démythification du Second Empire dans l'œuvre de Carlos Fuentes

Le mois d'octobre 1968 fut un tournant décisif dans la vie politique et sociale du Mexique qui venait de traverser une riche période de production critique et de réflexion littéraire. La liberté d'action et de parole était censurée par décision du gouvernement dirigé par le Parti Révolutionnaire Institutionnel (PRI). C'est dans ce contexte que l'intellectuel et écrivain Carlos Fuentes se distingua tant par sa plume que par ses idées. Il connut un désenchantement vis-à-vis de la révolution socialiste cubaine alors que l'idéologie castriste était

en vogue parmi les intellectuels mexicains. Cette déception se reflète dans ses écrits. Carlos Fuentes reprit le thème du Second Empire et déconstruit ce sujet, tout en gardant une continuité et en établissant un dialogue très particulier avec le drame usiglien. Il écrivit d'abord sur ce sujet des nouvelles, puis des romans et la pièce qui nous concerne. Le Second Empire fera partie d'une des thématiques récurrentes de Fuentes qu'il reprend à travers certains de ses personnages tout au long de sa vaste production littéraire. Carlos Fuentes fut nettement influencé par la poétique de Rodolfo Usigli car ils aspirent tous deux à l'universalité. Fuentes propose à sa manière une réflexion et un approfondissement littéraire sur l'identité mexicaine. Cette quête de l'être mexicain est pour lui un dialogue inépuisable, répétable et cyclique. Elle est la confrontation entre une origine préhispanique et un destin global. L'être humain, en quête de son essence, doit se confronter à l'autre, à l'étranger, à la fois si proche et si lointain, à ce qui est appréhensible mais aussi insaisissable. Fuentes est un adepte des entités triadiques comme nous pouvons l'observer dans ses récits à différents niveaux. En accord avec cette triple conception, il construit une réalité mexicaine avec l'Espagne, la France et les États-Unis comme foyers d'influence. Ces trois pays et ces trois réalités seront fondamentaux pour entrevoir la formation identitaire et les vicissitudes, parfois sombres, parfois lumineuses, d'un destin commun. Dans ses récits courts tels qu'« El muñeco » (1956), « Aura » (1962) et « Tlactocatzine, del jardín de Flandes » (1966), Fuentes s'est aussi réapproprié l'histoire de Charlotte et Maximilien expiant leurs fautes. Ces deux figures se trouvent dans un processus de déconstruction et de transformation permanent car, pour l'auteur, ces personnages ne représentent plus la mémoire historique de l'humanisme lumineux tant célébrée par Usigli. Ils sont devenus des ombres en peine, des figures dont la charge sémantique viendra s'amalgamer au douloureux processus identitaire de la mexicanité. Dans sa pièce de théâtre *El Tuerto es Rey* (1970), nous trouvons une forme de continuité avec le drame de l'Intervention. Cette pièce intitulée *Le borgne est roi* en version française, fut présentée pour la première fois au théâtre An der Wien à Vienne en 1970. Hormis quelques guérilléros apparaissant très brièvement, les seuls personnages de la pièce sont le mythique couple impérial : Charlotte apparaît sous le masque de Donata et Maximilien sous une double identité avec le personnage de Duque le serviteur et celui d'El Señor.

L'espace de la diégèse est un château en ruines, lieu problématique d'après la poétique bachelardienne, tant du point de vue symbolique que spatial, car il correspond à une « contamination du rêve et du souvenir ». Nous pouvons interpréter ce château avec ses labyrinthes, ses interstices et ses recoins comme un reflet des traumatismes, des secrets et des

fantasmes qui se manifestent dans la pièce. Les villas et leurs jardins, dans des récits de Fuentes tels qu'« Aura » et « Tlactocatzine », sont un reflet de leurs habitants et ces éléments spatiaux entrent en symbiose avec eux car ils sont des lieux de crises, de gaspillages et de dévastations. Nous pourrions dire que la cosmovision de la pièce se présente comme une parabole et comme un contrepoint du paradis originel, dans lequel chaque personnage, d'après Octavio Paz, représente la trinité avec Dieu « el Señor », Adam et Eve. Comme Donata et Duque chassés du paradis, Charlotte et Maximilien furent chassés du Mexique. Dans cette parodie de paradis, il n'existe ni flore, ni splendeur ni amour mais seulement de la haine et des cendres : « *Humo de hojarascas. Estiércol en llamas. Bruma estancada* »¹⁵.

Les composants spatiaux et sonores peuvent aussi évoquer un amalgame entre le paysage selvatique mexicain et le paysage hivernal européen mais aussi le chaos urbain, conséquence de la pollution, de la déforestation et de la surpopulation. Les répliques mettent en relief une obsession des personnages pour l'utilisation de signes linguistiques dont les corrélations deviendront une thématique fondamentale de la linguistique structuraliste. Ce ludisme et cette déconstruction du langage sont également lisibles dans les jeux de mots comme l'atteste le « juego de la Torre » (jeu de la tour) –la tour de Babel– où le circuit de la communication devient impossible. Un autre exemple est celui du « juego de los pronombres » (jeu des pronoms) où Donata et Duque finissent les phrases l'un de l'autre. À travers les digressions des personnages, la littérature est présentée comme la manifestation clé de la manipulation et de la dislocation des signes linguistiques. Ainsi, la pièce fonctionne comme une mise en abyme, non seulement des contraintes de l'Histoire mais aussi de l'arbitraire du langage dont la fonction primaire est de confondre les êtres en suivant les processus de condensation incessante et de translation des sens qu'à conceptualisés Roman Jakobson.

Symboliquement, la pièce représente un univers décadent. Figurativement, Dieu le Père (El Tuerto-Le borgne) a abandonné ses vulnérables et aveugles créatures (Donata et el Duque) à leur sort. Le château, cette cage ou cet anti-paradis intérieur est leur bague. Charlotte/Donata et Maximilien/el Duque le serviteur sont des personnages oxymoriques qui évoquent de sens contradictoires. Les personnages espèrent un improbable salut comme dans le chef-d'œuvre de Samuel Beckett, *En attendant Godot*. Abandonnés par Dieu le Père (el Señor o el Tuerto) les fragiles Donata et el Duque attendent le jour de leur rédemption entre amour et haine, confession et confrontation. Comme dans le récit de la Création, six jours s'écoulent dans une

¹⁵ *Ibid*, p. 32.

lutte acharnée pour tout réinventer le septième jour, ce jour final, où tout arrivera. « El Señor », personnage « absent » au début de la pièce, connu et identifiable seulement à travers les dialogues, deviendra manifeste à la fin de la pièce. Son apparition s'avèrera inutile et tardive pour ceux qui l'attendaient car quelques guérilleros barbus, icônes de la Révolution cubaine, surgiront aussi pour l'exterminer. L'enchaînement de ces faits peut éventuellement être interprété comme le passage d'une organisation politique à une autre.

Les anachronismes qui s'entremêlent renvoient le public à une chaîne de réminiscences et à des idées fixes. Plusieurs événements anachroniques diffusés par voie de presse aux personnages se confrontent et inondent d'informations le spectateur. En conséquence, les événements passés continuent à faire et à refaire la une de l'actualité. Tout se répète, le chaos que l'on croyait révolu, revient pour réclamer du sang supplémentaire, des catastrophes et des bouleversements violents. La composante préhispanique se manifeste dans la dualité de Marina ou Malinche et de Charlotte, ou bien encore dans celle de Hernán Cortés et Maximilien. El Duque porte aussi cette dualité, car il personnifie Hernán Cortés et en même temps Maximilien, l'Européen blond amant de Marina. Selon le Duque, Marina travaille comme ouvreuse de cinéma, devenant ainsi l'allégorie de l'histoire qui se répète en boucle tel un film. Pareil à une prophétie aztèque, ce nouveau couple d'étrangers, assimilés, se substitue au premier couple patriarcal de la culture mexicaine.

Suivant la théorie psychoanalytique, *El Tuerto es Rey* se conçoit comme une représentation des abîmes de la psyché humaine. L'ensemble des actions et des répliques des personnages pourrait correspondre à des troubles psychiatriques, caractérisés par des crises de la personnalité, des problèmes de relations ou des convulsions sociales. Leur situation évoque une correspondance entre les deux concepts freudiens du « principe de plaisir » et du « principe de réalité ». L'anarchie, le sadisme et la violence inhérents à Donata devraient sous l'autorité, la rigueur et le contrôle du Duque, parvenir à se canaliser eux-mêmes. Le personnage de Donata fait allusion à la répression de la femme par l'homme dans la société patriarcale. Elle représente la lutte de la femme pour s'imposer et s'assumer telle qu'elle est, avec ses vices et ses excès. Donata est buveuse, festive, exubérante, sexuelle, agressive, vaniteuse, imposante, comme elle le dit elle-même à plusieurs reprises. Le lexique vulgaire et les actions de ce personnage prennent à rebours l'image référentielle historique de l'Impératrice. La Donata fuentesienne est un personnage féminin à la nature transgressive, elle est la confusion des espaces et de l'ordre préétablis, de sa situation sociale, personnelle et morale, de l'histoire, du Duque et d'elle-même. La Charlotte de Fuentes, même si elle ne soutient pas de revendications clairement féministes,

comme le personnage de Rosario Castellanos, est représentée comme une vieille femme démente, obscène et irrévérencieuse, en contrepoint aux Charlottes littéraires précédentes, images de la beauté juvénile, débordantes d'élégance et de jeunesse. C'est une Charlotte qui n'aspire pas à la maternité, à la différence des précédentes, mais qui est purement sexuelle, figure signifiante dans le contexte de la création de cette œuvre, au moment où la libération sociale et sexuelle féminine faisait débat. La perversion des concepts de civilisation et de barbarie, thématique récurrente de l'œuvre de Fuentes, représentée par le combat mental et animal entre Donata et el Duque, se traduit dans le conflit entre l'Amérique barbare et l'Europe civilisée et dans la lutte entre l'intellect et l'instinct.

La pièce de Carlos Fuentes fouille dans les abîmes de la psyché humaine et du malaise existentiel et social. Elle reprend les théories les plus audacieuses de Freud et de Lacan. Donata et el Duque, créatures aveugles, inadaptées et faibles, sont à la merci du regard omniprésent du Tuerto qui les surveille comme des enfants, à l'ombre de l'œil inquisiteur de leurs parents et de la société. Afin de compenser leur fragilité et leur condition d'orphelins et de se protéger d'un milieu extérieur qui les traque, ils scellent un pacte d'entraide pour se soigner mutuellement. Comme le disait Freud : « l'homme est un animal névrosé », et ces personnages, qui se trouvent entre un état animal et un état humain, à l'image de la société, mènent leur existence au gré de leurs fluctuations entre amour, guerre, obsession, mépris, violence et tendresse. Hantises et perversions vont in crescendo et séquent la pièce. Donata/mère et el Duque/fils, échangent leurs rôles d'enfants et d'adultes : ils déploient, à travers leur langage et leurs actes, une dimension libidinale, obsessionnelle, sadique, anarchique, tyrannique et soumise, Donata exerçant un effet castrateur à l'égard de Duque. La représentation d'une Donata narcissique face à son miroir peut se lire comme une parabole de l'histoire, ou comme un miroir déformant les faits et les personnages ou même comme la peur enfantine face à la reconnaissance et la révélation du Moi. La représentation des rêves, comme le montre « el sueño de las estatuas » (le rêve des statues) du Duque est, selon la théorie freudienne, le chemin qui conduit à l'inconscient et qui réalise symboliquement les désirs. Dans sa pièce, Fuentes utilise le rêve comme une autre manière de reformuler l'Histoire et de la mettre en rapport avec le mythe.

La mort et ses états, physique et métaphysique, sont une constante dans l'œuvre de Fuentes. Maximilien, transformé en Messie et sanctifié à travers sa mort dans des pièces précédentes telles que *Corona de Sombra*, réclame dans la pièce de Fuentes à être traité d'une façon plus humaine et dénonce l'hypocrisie et l'injustice de son héroïsation. Dans *El Tuerto es Rey*, le spectateur assiste trois fois à la mort, tant physique que symbolique, du personnage de

Duque, lequel se dévoile progressivement comme étant une représentation de Maximilien. La première mort est celle de la poupée vaudou en terre que Duque offre à Donata pour la consoler de son abandon, mais que celle-ci dévorera. Cette figure renvoie à la pièce de Dagoberto Cervantes *La Emperatriz : desvarío de amor en tres actos* (1967) ainsi qu'à la nouvelle de Fuentes « El muñeco ». La deuxième mort, racontée par Donata/Charlotte, apparaît dans une prolepse qui se déroule dans un contexte urbain où le personnage, dépouillé de tout héroïsme et de toute transcendance, meurt comme un quelconque personnage de fait divers, d'une façon anodine et truculente. La troisième mort est celle de l'exécution de El Señor. Dans cette pièce, qui ironise sur l'histoire et l'humanisme naïf et lumineux d'Usigli, Fuentes se moque du messianisme associé à la figure de Maximilien et fait la parodie de son ascension aux cieux. À une époque où le héros a cédé sa place à l'anti-héros et où l'optimisme humaniste n'est plus dominant, cette mort devient triviale car elle manque de causalité, de gloire et de justice. En effet, El Señor, l'autre visage de Maximilien, revenant du casino et constatant la disparition de Donata et de Duque, se fait absurdement assassiner par des guérilleros barbus. Ce dénouement renvoie au désenchantement de l'auteur par rapport à la Révolution cubaine et à la lutte armée. Néanmoins le retour des deux membres du couple impérial sous autre nom, d'autres images réaffirme leur valeur historique et poétique. Charlotte et Maximilien trouveront ainsi plus avant de nouvelles incarnations littéraires.

Conclusion de la deuxième partie

Cette étude nous a permis de corroborer que le drame du Second Empire, comparé au roman - hormis une parenthèse au début du XXe siècle -, proposa des perspectives intéressantes et que cette littérature connut une évolution très importante au Mexique alors qu'en France les drames interventionnistes conservèrent un même registre exotiste et furent écrits de façon sporadique. Ce phénomène de réadaptation et de mythification peut s'expliquer par le rôle que le drame mexicain accorda à Charlotte et à Maximilien ainsi qu'au symbolisme qu'ils incarnaient, à la différence de la caractérisation du couple impérial dans le théâtre produit en France. La participation de Napoléon III comme ordonnateur de cette catastrophe ne contribua pas à mettre en valeur ce personnage historique dont les ambitions furent considérées plus nocives que bénéfiques pour son pays et qui devint le paradigme d'un colonialisme caduc et indésirable. Au Mexique, les pièces de théâtre relatives à l'Intervention peuvent être classées en deux périodes : une période immédiatement postérieure aux faits historiques, influencée par la mode et par la mémoire récente, et une période postérieure à la Révolution mexicaine. Bien évidemment, le conflit révolutionnaire focalisa l'attention car il s'agissait de l'éclatement d'une bombe à retardement amorcée par la persistance de problématiques politiques et sociales demeurés sans réponse. À partir de la pièce *Juárez y Maximiliano* de Franz Werfel, les productions théâtrales sur l'Intervention et sur Maximilien et Charlotte se succéderont au Mexique de façon régulière, donnant naissance à divers positionnements. L'époque des années trente et quarante, période de récupération et de revalorisation de l'histoire nationale favorisa ce sujet historique et valorisa la richesse symbolique et sémantique de ces personnages. Elle contribua à une meilleure compréhension de la société mexicaine, de sa complexité, de ses fondements et de ses valeurs. L'intérêt de la littérature française du XXe siècle pour l'étranger

s'orientait selon deux tendances, l'une d'ordre anthropologique et l'autre, redevable à l'exotisme folklorisant. Les drames français tardifs à sujet impérial : *Charlotte et Maximilien* de Maurice Rostand (1945) et *Maximilien* (1957) de Jacques Perret se situent dans cette dernière tendance.

Concernant les drames mexicains, la progression, le dialogue et la continuité qui allaient s'établir entre eux, ainsi que l'essor des figures de Charlotte et Maximilien comme icônes multi-représentatives favorisaient de nouvelles valorisations de la continuité historique. Il en résulta un phénomène de mexicanisation et de mythologisation, comparable à ceux qu'avaient connu d'autres icônes tels que la Malinche, Cuauhtémoc ou Hernán Cortés. Dans le récit comme dans le théâtre, l'Intervention et le Second Empire mettent le Mexique en relation directe avec la France, mais aussi avec ses propres utopies, ses clichés et ses fantasmes, natifs ou étrangers. En conséquence, la perspective latiniste, apportée par la vision française, encourage les intellectuels mexicains à travailler sur leur propre processus identitaire, né du choc violent entre les cultures préhispaniques et européennes. Aux côtés de la Malinche et de Cortés, le couple mythique que forment Maximilien et Charlotte acquit la fonction de sème symbolique d'un processus de modernisation fondé sur le syncrétisme culturel et sur une nouvelle ouverture vers l'Europe face au danger imputé à l'influence culturelle anglo-saxonne. Comme nous l'avons vu dans notre analyse de l'œuvre de Rodolfo Usigli, Maximilien et Charlotte deviennent des représentations de la dualité et du masque, des aspects récurrents dans le traitement littéraire et iconographique de l'identité mexicaine. Maximilien, un étranger qui fut assimilé par la littérature mexicaine comme fils prodigue de la nation devient ainsi en emblème du syncrétisme culturel du Mexique, syncrétisme que les intellectuels et les écrivains, à partir des années trente et quarante cherchèrent à exalter. Charlotte, pour sa part, femme duelle privée de descendance, tiraillée par l'ambition, l'arrogance, l'amour et l'abnégation, sera d'abord présentée comme « Mamá Carlota » par l'ironie du romantisme libéral, pour finir par apparaître dans la pièce de Rodolfo Usigli, en mère bienheureuse et généreuse des Mexicains et en figure du métissage et de la réconciliation entre le Mexique et l'Europe. Sa folie, saluée par l'imagination des auteurs, est incorporée à la littérature mexicaine pour en devenir graduellement une image métalittéraire de celle-ci, une projection de l'Europe, baroque, légendaire, humaniste, mythique, mystique et irrationnelle. Charlotte, condamnée par l'hégémonie machiste et patriarcale du moralisme libéral, sera par la suite revalorisée comme exemple d'une libération historique et sociale féminine. *El tuerto es Rey* de Carlos Fuentes correspond à une nouvelle étape, déjà amorcée par Usigli et esquissée par d'autres auteurs, qui fait de Charlotte et de Maximilien des prétextes à

des expérimentations littéraires sur l'histoire. La déconstruction de la littérature, de l'histoire et du langage que mène à bien la pièce de Fuentes débouche sur la critique et la clinique de l'Empereur et de l'Impératrice. La pièce de Carlos Fuentes, comme nous l'avons montré dans cette étude, manie le symbolisme qu'elle déploie autour du Second Empire et de ses personnages, pour mettre en perspective, dans les années soixante, période de désenchantements idéologiques, des conflits humains et existentiels profondément douloureux voire pathologiques. En effet, il s'agit d'une époque où l'écrivain cosmopolite, au sens critique et social aigu, dénonce les abus des dictatures et les désillusions provoquées par l'institutionnalisation des révolutions. La lucidité dont les différents auteurs, et tout particulièrement Usigli et Fuentes, furent preuve dans leurs représentations du Second Empire, devait poser les fondements du roman postérieur, universaliste et totalisateur comme nous le verrons dans la troisième partie en étudiant le roman de Fernando del Paso.

Troisième Partie :

Nouvelles versions de l'Intervention un siècle plus tard

Introduction de la troisième partie

Au Mexique, la littérature s'est située en parallèle aux nécessités sociales, historiques et identitaires de la nation. Elle s'est fait l'écho de questions urgentes et immédiates que n'ont pu résoudre ni les conflits armés ni la politique. Vers le milieu du XIXe siècle, le roman et l'essai mexicains s'efforcèrent d'approfondir les questions de l'identité et de l'idiosyncrasie nationales, à la lumière d'une série d'études philosophiques et psychanalytiques relevant de ce que l'on a nommé la « philosophie de l'être mexicain ». Par ailleurs, Rodolfo Usigli mit magistralement en scène la quête de vérité, à travers le personnage d'un historien s'immergeant dans l'exploration de faits passés. Quant à la littérature à thème interventionniste, l'influence qu'eut le théâtre mettant en scène le Second Empire sur le roman postérieur illustre l'évolution d'une conception particulière de l'histoire. Une fois surmontée la désillusion révolutionnaire, une « tradition de la rupture » s'installe au Mexique dans le genre du roman à partir des années 1940. Rupture dans laquelle, cosmopolitisme et universalisme sont intégrés à la création et qui d'autre part voit la tentative de bousculer les conventions spatio-temporelles. Au Mexique, cette façon de repenser l'histoire, marquée par la sensibilité de ceux qui furent reconnus comme partie intégrante du « boom latino-américain », trouva des compagnons idéologiques parmi les membres de la génération du milieu du siècle, cette influence se manifestant également chez les générations suivantes. Cette transition littéraire, pleine d'énergie, d'audace et de réflexion fut d'abord menée de façon magistrale par Carlos Fuentes. Le roman historique, faisant partie de cet élan rénovateur, hésita entre l'attachement à une structure narrative traditionnelle et le besoin de rupture ; des chercheurs comme Seymour Menton classèrent ces tendances sous les dénominations de Roman historique traditionnel (RH) et de Nouveau roman historique (NRH). Soulignons, parmi les traits les plus caractéristiques du Nouveau Roman Historique, la

distorsion par rapport à la réalité référentielle, le caractère relatif de toute vérité, une vision du monde carnavalesque et l'insertion plus ou moins accentuée d'éléments archi-textuels. Ainsi, la nécessité de renouveler l'écriture de l'histoire se raviva, et des écrivains de tous horizons cédèrent à la tentation de réécrire avec enthousiasme certains épisodes historiques à partir de la fiction, au Mexique comme dans d'autres pays latino-américains. Au Mexique, la littérature s'employa à poser la question du traumatisme identitaire et du syncrétisme, concepts initialement propres à cette littérature nationale. Ils furent trainés tel un fardeau et la recherche de l'identité nationale se vit liée à des fantasmes sociaux, psychologiques et historiques. De même, ainsi que nous l'avons déjà étudié pour le théâtre, tout particulièrement celui de Rodolfo Usigli, la réflexion humaniste s'imposa à nouveau comme une nécessité. Ainsi, à partir des récits de Carlos Fuentes, que nous avons brièvement étudiés auparavant, il nous est possible de mettre en évidence la volonté d'échapper à une idéologie et à une écriture univoque de l'histoire, ainsi que le lien étroit qu'établissent les œuvres entre la pensée européenne et la pensée latino-américaine, entendues comme faisant partie d'un passé et d'un destin communs.

L'Empereur et l'Impératrice, déconstruits et décontextualisés par le roman mexicain hors du cadre de l'Intervention, devinrent l'obsession littéraire de certains écrivains, comme on peut le remarquer dans la nouvelle de José Emilio Pacheco « Tenga para que se entretenga » (1972). L'Empereur Maximilien, retranché dans le bois voisin de ce qui fut son château de Chapultepec, y fonctionne comme la mémoire vive de l'histoire du Mexique, fantomatique et récurrente dans le temps comme dans l'espace. Fernando del Paso, l'un des auteurs auxquels est consacrée cette étude, ressentit également le besoin de rendre hommage à l'Impératrice et le fit tout d'abord dans sa nouvelle « El Estudiante y la Reina » (1959). Le vif intérêt de Fernando del Paso pour la figure de l'Impératrice devait se concrétiser des années plus tard dans son roman *Noticias del Imperio* (1987). Avec cette œuvre, d'une part le Second Empire est à nouveau romancé et réinséré dans une perspective d'écriture de l'histoire collective, et d'autre part, comme l'auteur l'a lui-même signalé dans la *Revista de Bellas Artes*, son vœu était d'inscrire son roman dans un nouveau modèle, celui des « livres qui n'oublient pas ». Ce modèle revendique l'engagement de l'écrivain envers la mémoire historique.

À la différence des écrivains français -hormis les dramaturges déjà mentionnés-, les historiens français montrèrent au fil du temps de l'intérêt pour l'étude du contexte, des thèmes et des figures historiques de l'Intervention française au Mexique. De façon diachronique, on peut mentionner à titre d'exemple les œuvres de Paul Gault, d'André Castelot, de Jean-François Lecaillon et d'Alain Gouttman. Deux aristocrates françaises, la Princesse Marthe

Bibesco la Comtesse H. de Reinach-Foussemagne, ont cependant écrit des ouvrages non scientifiques sur le Second Empire, la première, le roman *Charlotte et Maximilien, les amants chimériques* (1937), la seconde, la biographie *Charlotte de Belgique* (1925). Au Mexique, l'historiographie effectua également des efforts remarquables pour renouveler l'étude de l'Intervention. À cet égard, on peut souligner les travaux de Luis González y González, de Patricia Galeana et de Jean Meyer, dont nous analysons un ouvrage dans cette partie. On doit également citer l'ouvrage de Martín Quirarte, qui, dans son *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano* (1970), classe dans différents genres les œuvres sur l'Intervention qu'il juge importantes : mémoires, essais, historiographie. L'invitation -aux allures de défi- qu'en 1970 adressait Quirarte aux écrivains mexicains pour qu'ils abordent l'Intervention et le Second Empire est remarquable, compte tenu de l'absence préalable au XXe siècle de romans mexicains sur l'Intervention.

En France, la réflexion sur l'écriture de l'Histoire, qui se développa très tôt au sein de l'Ecole des Annales, établit une continuité avec des personnalités telle que Jacques Le Goff, Pierre Nora, Paul Veyne, et Paul Ricoeur. Des auteurs comme Pierre Nora revendiquèrent une plus grande implication de l'historien dans la construction de son propre univers narratif, avec pour fondements la sincérité et la subjectivité. Ce point de vue plus personnel et plus intimiste devrait gagner des adeptes, donnant lieu à des exercices intéressants comme les égo-histoires, une façon de raconter l'histoire conçue par Pierre Nora qui allie la biographie et envisage le parcours personnel de l'historien comme objet de son étude. Ce goût de l'interaction entre l'historien, l'histoire et le thème historique trouva également un écho au Mexique avec les travaux de Jean Meyer. L'intérêt de ce chercheur pour des sujets controversés de l'histoire mexicaine comme la Révolution et la Guerre des Cristeros, le mena également à s'intéresser à l'Intervention française, publiant en l'an 2000 *Yo, el francés. Crónicas de la Intervención francesa en México (1862-1867)*. Cette hybridation intéressante entre histoire et littérature peut être considérée comme une recherche visant à établir des liens mémoriels et humains avec les officiers français de l'armée d'Intervention.

Chapitre 1

Noticias del Imperio et le renouvellement du roman historique

3.1.1. *Noticias del Imperio* : au-delà du Nouveau Roman Historique

Fernando del Paso, auteur reconnu et diplomate contemporain né en 1935, avait déjà commencé à s'attirer le respect de la critique littéraire et à trouver un certain renom dans le domaine des lettres avec son roman *José Trigo* (1966). On reprocha à ce roman, chronique novatrice de la grève des chemins de fer mexicains de 1959 ayant pour toile de fond la mythologie nahuatl, son manque de cohésion et son inadaptation au genre romanesque. Toutefois, cette œuvre reflétait déjà des aspects qui allaient devenir la marque de fabrique de cet auteur : caractère malléable et inventif du langage, combinaison de ressources poétiques allant de la narration traditionnelle à la narration post-moderne, et vision universaliste des personnages. Un autre trait de José Trigo qui mérite d'être souligné est l'insertion dans le récit d'une nouvelle ayant pour titre « La Cristiada ». Ce récit peut être vu comme l'antécédent de ce qui deviendrait la recherche d'un modèle de roman historique, un modèle tout à la fois original et inclus dans une tradition littéraire latino-américaine. Dans *Palinuro de México* (1977), son roman suivant, également très dense, le lecteur pourra trouver, outre l'érudition caractéristique de l'œuvre de del Paso, le déploiement d'un univers narratif en expansion, conjuguant savoir scientifique, art et imagination. *Palinuro de México*, considéré par la critique comme un roman total ou un roman politique, constitue un jalon important pour l'œuvre future de del Paso, car non seulement il traite un événement social et culturel aussi fondamental que le massacre de Tlatelolco, mais qu'y est revendiqué le triomphe de la littérature et de l'imagination poétique.

Dix ans plus tard, le goût pour l'érudition et la transmission de connaissances qu'avait manifesté del Paso tant dans ses romans que dans ses divers articles et discours, se centrerait à

nouveau sur l'histoire du Mexique dans son troisième roman *Noticias del Imperio* (1987). Comme l'auteur lui-même le commente, cette œuvre visait à pallier l'ignorance des Mexicains sur l'épisode de l'Intervention Française tout en questionnant et en dépoussiérant l'histoire officielle. Le fait que la rédaction de ce roman fut achevée au cours d'un séjour diplomatique de l'auteur à Paris, semblerait également vouloir indiquer une volonté d'imprimer à cette œuvre une dimension commémorative. On peut considérer ce roman comme un remarquable hommage à deux siècles de relations franco-mexicaines, un dialogue qui — depuis l'Indépendance du Mexique — n'a pas cessé jusqu'à nos jours.

Le titre du roman, *Noticias del Imperio*, invite en premier lieu à réfléchir sur sa visée et sur son contenu : donner à connaître des nouveautés sur le Second Empire, des nouveautés non seulement référentielles mais également génériques, linguistiques, stylistiques, rhétoriques, bibliographiques. Il convient aussi de souligner le caractère ironique d'un titre qui, annonçant des nouvelles pouvant sembler archaïques ou anachroniques aux yeux d'un lecteur contemporain, souligne que dans le fond, les récits de ces événements sont encore actuels. Quant à la composition de *Noticias del Imperio*, les chapitres impairs, tous intitulés « Castillo de Bouchout, 1927 » alternent avec les chapitres pairs, dont les titres trahissent le maniement intentionnel d'une grande diversité de genres littéraires. Dans l'index des chapitres pairs de *Noticias del Imperio*, placé à la fin de l'ouvrage, on peut trouver des références explicites ou implicites à des genres littéraires ou artistiques tels que la correspondance, la conversation, la confession ou le document protocolaire ; à des genres journalistiques comme la chronique ou le compte-rendu ; au genre dramatique ; à des types de littérature traditionnelle comme le tableau de mœurs ou bien à des genres populaires comme le poème satirique, la chanson populaire ou le boniment du marchand. Ces chapitres pairs comportent chacun trois sous-chapitres. Ceci met en évidence une composition triangulaire, nullement fortuite non plus, en accord avec la perfection triangulée préconisée par les classiques. Allant plus loin dans l'analyse de cet index, la critique Nathalie Sagnes souligne que la somme de ces sous-chapitres est de 33, un chiffre qui, faut-il le noter, correspond à l'âge de Maximilien au moment de sa mort et, comme on sait, à celui du Christ lors de sa crucifixion. Par conséquent, si l'on fait un bilan de l'ensemble de l'index, on compte 11 chapitres pairs, 22 chapitres impairs et 33 sous-chapitres selon un pur exercice de classement à la manière de Borges, dont les œuvres accordent une place de choix à la numérologie.

Parmi les séquences narratives qui se succèdent, se dissimulent ou émergent tout au long des chapitres pairs de *Noticias del Imperio*, ressort un narrateur pouvant être considéré comme

hétérodiégétique, jouant à divers degrés de l'omniscience, se travestissant en chroniqueur, en historien, en historiographe ou en homme de lettres, à sa convenance et se camouflant en d'autres personnages ; il prend des libertés et adopte des postures diverses quand il le juge nécessaire. D'une part, on trouve le narrateur-historien du XIXe siècle érudit et pédagogue, récitant par cœur des dates et relatant des événements selon un minutieux registre chronologique. Mais d'autre part, l'on trouve un narrateur qui n'hésite pas à contredire son rôle d'historiographe sérieux et érudit pour entrer dans les chamailleries et les médisances de la légende populaire. Résumer l'intrigue de ce roman de plus de mille pages n'est guère facile, compte tenu de la multiplicité de ses axes et de ses thèmes. Comme nous l'avons indiqué, le soliloque confessionnel de Charlotte alterne dans certaines parties avec des portraits — biographiques ou fictionnalisés — de figures historiques de l'Empire : Maximilien, Juárez, Napoléon, Eugénie de Montijo, ou d'officiers comme le Maréchal Achille Bazaine, ou le colonel Charles-Louis du Pin. Ces portraits alternent également avec des comptes rendus d'événements historiques avérés ou de simples anecdotes qui auraient pu avoir lieu ou pas. Comme nous pouvons l'observer, le développement des chapitres pairs est organisé de manière chronologique, de sorte que le lecteur peut, sans difficulté, suivre le cours des événements de l'Intervention.

D'un côté, apparaissent des épisodes du Second Empire tels que ceux relatés dans : « Del baile de anoche en las Tullerías », où Napoléon III, faisant l'éloge du colonialisme européen du XIXe siècle, négocie avec Richard Metternich l'Intervention au Mexique. La description du contexte de l'action illustre la multiplicité des stratégies auxquelles l'auteur a recours, en l'occurrence, dans un registre carnavalesque. Une fois de plus, l'auteur utilise le déguisement, — métonymie selon Bakhtine du masque, de l'alternance et du jeu d'inspiration carnavalesque — pour créer un effet de confusions, de malentendus et de sous-entendus. Par ailleurs, ce chapitre utilise une mise en scène métafictionnelle, un procédé qui est également mis en relief dans le processus de construction du roman. Il fait aussi référence à l'histoire orale de l'Intervention, avec les anecdotes, les « potins », les faits tirés du récit populaire, la médisance ou la friponnerie, dont l'authenticité ne peut être établie. Dans cet autre visage de l'Histoire, celle que l'on écrit avec un H majuscule, l'auteur tente de mettre sur la balance des événements probables qui apportent un contrepoint au récit héroïque national.

« Yo soy un hombre de letras », récit raconté sous forme de témoignage à la première personne, peut être considéré comme une parodie des discours des journalistes et intellectuels de l'époque. Ce sous-chapitre fait référence non seulement aux implications poétiques et

littéraires des mots et de la syntaxe, mais aussi à leurs implications politiques, idéologiques et discursives. Dans le discours passionné de ce personnage engagé dans sa cause, on peut remarquer l'hommage implicite qui est adressé à la mémoire libérale, aussi bien à celle du groupe qui, en tant que force collective, vainquit l'ennemi sur le champ de bataille, qu'à celle des hommes de lettres qui firent de l'écriture et de la littérature le moyen de transmettre leurs idées et leurs idéaux. La référence à la littérature et à l'utilisation de l'imprimerie, métonymie de la culture comme de la guerre, peut également être considérée comme un éloge de l'esprit humaniste dans l'Histoire. En célébrant l'invention de Johannes Gutenberg, le personnage de l'imprimeur libéral fait également l'éloge du livre en tant que vecteur d'accès à la mémoire et, partant, de l'encre indélébile qui a servi à écrire l'Histoire et la pensée universelle. De même, avec la référence que fait ce personnage au roman de l'écrivain libéral Manuel Payno *El pistol del Diablo* (1859), l'on peut entrevoir la manière dont *Noticias del Imperio* recueille l'héritage du roman du XIXe siècle, avec la fresque qu'il propose de la vie quotidienne mexicaine où cohabitent riches et pauvres, intellectuels et ignorants.

Comme on peut le constater tout au long du roman, l'ironie, la satire, la parodie et le déguisement sont des procédés de carnavalisation qui se voient maniés dans différents sous-chapitres « Seducciones » (I) et « Seducciones » (II). Dans le premier de ces sous-chapitres « Seducciones » (I) « ¿Ni con mil avemarías? » une espionne libérale révèle à un curé basque d'idéologie conservatrice les relations sexuelles qu'elle entretient avec des Français afin d'obtenir des informations stratégiques, le tout au long d'une confession cocasse, emplie de confusions et de malentendus, qui rappelle au lecteur les moments les plus intenses du roman *La Feria* de Juan José Arreola. Dans cette représentation parodique du culte religieux, on retrouve le sens festif et libertaire du carnaval qui, aux yeux de Bakhtine, promeut une vision égalitaire, l'abolition de toute hiérarchie physique ou morale ainsi que la critique des mécanismes du pouvoir. L'incompréhension et la stigmatisation de la langue de l'étranger, se voit également mise en perspective dans *Noticias del Imperio*, car les expressions indiennes dénigrées par le curé basque, trouvent leur pendant dans la complexité de la langue basque. Par ailleurs, la vision de ce personnage religieux conservateur reflète la mentalité conservatrice du XIXe siècle, selon laquelle la femme et les libéraux sont jugés comme des pécheurs impardonnables. Dans les descriptions de ce personnage féminin — qui se verrait contrainte d'épouser un Français — et de son fiancé libéral — stéréotypé comme un « vaquero » — on peut lire une parodie de romans du XIXe siècle tels qu'*El Cerro de las Campanas* ou *Doña Flor*. L'énumération dans un souci d'exotisme des clichés caractérisant les pratiques sexuelles

des Français, comme « la pluie jaune », permet de développer ce que Mikhaïl Bakhtine considérait comme l'un des aspects du « grotesque romantique » et de l'ironie carnavalesque. Ainsi, on peut affirmer que dans *Noticias del Imperio*, se voient confrontées deux visions du corps et de l'érotisme, conformément aux postulats de Bakhtine. Selon la vision réaliste matérialiste que prônait la littérature du XIXe siècle est déployée une vision moralisante des domaines corporel et sexuel, éléments pornographiques et inavouables. Et comme nous le verrons plus avant, une vision rénovatrice, régénératrice et poétique de la sexualité lui est opposée.

Certains chapitres adoptent une forme dialoguée, qui permet la confrontation de différents personnages historiques. Dans « Juárez y Mostachú » de façon comparative ou par la technique du contrepoint, se construisent les portraits de Benito Juárez et de Napoléon III. L'utilisation du surnom de Napoléon III « Mostachú » réaffirme un registre satirique, renvoyant à la satire du XIXe siècle contre l'Empereur des Français. Le portrait de Benito Juárez reprend les traits que la légende historique attribue au personnage, conformément à la mythification du personnage de l'indien d'Oaxaca qu'ont forgée certains auteurs du XIXe siècle tel que Justo Sierra dans son ouvrage *Juárez, su obra y su tiempo* (1905). Dans le sous-chapitre « De la correspondencia incompleta entre dos hermanos » se voit développée une conversation épistolaire et un échange de nouvelles entre un officier interventionniste français affecté au Mexique, Jean-Pierre, et son frère Adolphe, un historien érudit résidant en France. Ces personnages dont les porte-paroles de deux positions politiques opposées : celle des soldats qui soutinrent à leur époque une vision négative et exotique du pays occupé, et celle des érudits qui défendirent la légitimité du régime initial d'un pays injustement attaqué, tels que Victor Hugo, Edgar Quinet ou Adolphe Thiers. Alors qu'Adolphe, de même que Thiers en son temps, défend la souveraineté mexicaine, dépeignant le cadre désolant de la France sous le Second Empire, Jean-Pierre allègue pour sa part l'impossibilité de civiliser un pays profondément corrompu, faisant écho aux clichés exotiques que nous avons mis en relief dans les romans français du XIXe siècle étudiés dans la première partie de ce travail.

Comme nous pouvons le constater à travers le grand nombre d'études consacrées à *Noticias del Imperio*, tenter de classer ce roman dans un genre ou selon un concept critique s'avère être un exercice difficile et non toujours couronné de succès. Des classifications furent avancées, telles que celle de « roman total », de « roman historique », de « roman mural », de « nouveau roman historique », ainsi que d'autres définitions plus pertinentes telle que celle de « métafiction historiographique », en référence au concept de Linda Hutcheon ou de « roman

de parodie historique », selon Suzanne Iglér. Même si l'on propose ici de considérer *Noticias del Imperio* comme une métafiction de synthèse, relevant d'une écriture historico-littéraire, par exemple, le roman échappera de nouveau à cet étiquetage critique. *Noticias del Imperio* inscrit dans l'entreprise du nouveau roman historique latino-américain, joue des possibilités illimitées de réécrire la littérature et l'histoire, cautionne la liberté et la continuité du travail littéraire, activité inépuisable de l'imagination. Au nom de cette liberté, et en raison des multiples possibilités de l'écriture, l'écrivain choisit de s'inscrire ou non dans le canon littéraire. Fernando del Paso exprime son rejet de la classification littéraire institutionnalisée ; il se limite donc à définir simplement et essentiellement ses différents romans comme des « livres ». Cette rébellion du roman face à la classification critique fait écho à une phrase de la Charlotte de *Noticias del Imperio* : « moi je suis celle qui chaque jour réinvente le monde »,¹⁶ confirmant ainsi le triomphe de l'écrivain sur la réalité référentielle, sur le langage conventionnel et sur la tradition littéraire.

3.1.2. Charlotte, la folie et le rêve comme manifestations de l'imagination émancipée

Le début du monologue de Charlotte, axe des chapitres impairs du roman, nous révèle déjà quelques-uns de ses procédés, ainsi que son registre confessionnel, grâce auquel des traits caractéristiques des aveux, des mémoires, du journal intime et de la lettre confluent en un flot discursif agglutinant marqué par l'extravagance linguistique. Ce plaidoyer, à son tour, vise à de faire entrer le lecteur dans l'intimité de l'Impératrice, de sorte qu'il renvoie au genre picaresque, où l'on sait qu'un Lazarillo de Tormes ou un Buscón avoue entre orgueil, humilité et humiliation les actions et les crimes les cachés et les plus honteux de sa vie. S'agissant de Charlotte, on peut dire que ses aveux semblent s'adresser à plusieurs juges — destinataires du récit — : Maximilien, le lecteur ou l'Histoire elle-même. De même, la Charlotte de *Noticias del*

¹⁶ Fernando DEL PASO, *op.cit.*, p. 46.

Imperio, somme des Charlottes littéraires précédentes, énonce-t-elle un discours ostensiblement démentiel qui autorise la critique sociale, la satire, ainsi que la déconstruction historique et littéraire. Dans la bouche de ce personnage de Charlotte, à la fois ambigu et contradictoire, tout comme l'histoire, la littérature et le langage lui-même, apparaissent en alternance deux structures discursives. La première répond à l'expression verbale propre à divers symptômes clinique tels que la phobie, les idées fixes et obsessionnelles, se manifestant par des digressions, des répétitions, et par la logorrhée. Ce discours de la maladie et du délire, libéré de réserves et d'entraves donne lieu au discours de l'imagination, laquelle sera également libérée au moyen des rêves rapportés par le personnage.

Comme le fait remarquer Gaston Bachelard, dans son ouvrage traitant des propriétés poétiques de l'eau et des rêves, l'essence de l'imagination est liée à ce qui est surhumain, c'est-à-dire à la capacité de l'être à dépasser les limites de la réalité au moyen de la pensée. C'est précisément à travers le langage produit par la folie, par l'imagination et par les rêves de l'Impératrice, que le discours pourra se libérer des chaînes du réalisme pour se réinventer et se reformuler. Ainsi, l'Impératrice, en dehors de toute limite et de toute règle, joue avec les personnages de l'histoire de sa vie et de l'histoire elle-même, comme s'il s'agissait des pièces d'un puzzle. La Charlotte de del Paso, tout comme celle d'Usigli n'est pas sous l'effet de la thérapie d'un aliéniste. Chez cette Charlotte les manifestations de l'inconscient déclenchent un voyage introspectif qui est exprimé grâce à la technique narrative du monologue intérieur. Ses rêves et ses cauchemars sont un prétexte pour mener le lecteur vers ce que la psychanalyse appelle « les lieux symptomatiques du rêve ». Ainsi, à travers des déformations, des ambiguïtés, des absences et des suppressions, autour de mécanismes actifs du rêve, Charlotte peut se déplacer vers une série d'hétérotopies où convergent les lieux chers de sa jeunesse, « loci amoeni », avec d'autres lieux mythiques et imaginaires.

Selon Freud, les rêves sont un mécanisme essentiel de l'esprit humain qui, par ces manifestations, peut connaître « une ascension à un niveau supérieur ». C'est de cette manière que l'esprit se libère de sa nature extérieure ainsi que de ce qui lui est imposé par la vie quotidienne. Ainsi, comme on peut l'observer dans *Noticias del Imperio*, les images et le symbolisme des rêves de Charlotte introduisent des allusions au passé, au présent et même au futur, selon la supposée capacité prémonitoire du rêve. L'un des rêves de Charlotte illustre fort bien les différentes interprétations, poétiques, sémiologiques et psychologiques, mais également intertextuelles auxquelles il peut donner lieu. Dans ce rêve le lecteur est témoin d'une parabole sur le passé et de l'avenir du Mexique, marqué par le sacrifice et par la mort, en une

synthèse entre le monde indien et le monde hispanique. La pyramide et le labyrinthe, dont le chemin est tracé par un filet de sang, recèlent aussi des valeurs mythiques, légendaires et intertextuelles ; ils peuvent nous renvoyer aussi bien à des mythes antiques, comme celui de Thésée, ou à la cosmogonie, à la tradition religieuse et à l'iconographie préhispaniques. Le puits dans lequel s'immerge l'Impératrice, peut, selon la théorie de Gaston Bachelard, apparaître comme une image de l'itinéraire humain et historique, où l'histoire de l'eau est l'histoire humaine d'une eau qui meurt. De même que Rodolfo Usigli avait fait de Charlotte une créature ignée, faisant du feu l'élément conducteur de sa vie, Del Paso choisit pour sa part d'en faire un être d'eau. C'est pourquoi, et cela peut être observé à différents moments de son monologue, la vie de l'impératrice peut être assimilée aux différents états et aux manifestations de cet élément. S'agissant de la poétique de Del Paso, nous pouvons par conséquent constater que l'imaginaire aquatique s'adapte parfaitement à l'essence de Charlotte, telle qu'elle est représentée, en femme cristalline, puissante, féminine, maternelle, mélancolique, fragmentée. Nous pouvons observer par conséquent que la Charlotte de *Noticias del Imperio* voit le flux de sa vie se refléter dans les évolutions de l'eau. Cela apparaît lorsque Charlotte se voit assimilée à un « miroir d'eau », à « une eau amoureuse d'elle-même », à une « eau circulaire » ou bien à la pluie elle-même. Elle exprime même le désir d'écrire ses mémoires avec de l'eau. Ceci souligne le caractère fuyant et finalement éphémère et passager de son histoire, de celle du Second Empire et de l'Histoire elle-même. Une Histoire qui, comme le filet de sang que suit l'Impératrice dans son rêve, a été dès son origine une succession de cruels sacrifices et d'effusions de sang.

Par contraste avec le symbolisme sombre des rêves de Charlotte, on trouve un contrepoint ludique, qui relève d'une vision carnavalesque. Le roman manie ainsi de manière duelle l'expression de la folie, qui présente d'une part un visage triste et mélancolique, mais qui, d'autre part, offre des manifestations caricaturales, ironiques et festives, qui rappellent l'éloge de la folie qu'écrivit Erasme. Le rêve de Charlotte qui décrit des créatures merveilleuses composées de façon très hétérogène, nous renvoie à une sorte de bestiaire ou de fablier, et par conséquent aux fascinantes créatures conçues par l'imagination de Juan José Arreola. La capacité de dispersion, la combinaison et la projection de l'imagination loquace de Charlotte, ornée linguistiquement par la friponnerie et par la couleur locale, font partie de l'hommage que rend le roman à la culture populaire mexicaine. La parodie, le pastiche, le déguisement et toute une série de moyens carnavalesques extratextuels imprègnent le discours tout au long du récit, où le masque et le déguisement — métonymie carnavalesque — ne peuvent être absents. La vision grotesque-carnavalesque contenue dans ces images conjuguant éléments fantastiques ou

hétérogènes ne manque pas non plus de nous renvoyer à l'ironie rabelaisienne, selon laquelle ces représentations monstrueuses et multiples symbolisent l'alternance historique et idéologique. Ainsi, que ce soit par l'effroi ou par l'hilarité se dégageant des rêves et délires de l'impératrice, l'existence des hommes et de l'humanité apparaît comme un processus inachevé et en éternelle mutation.

3.1.3. Le personnage de Charlotte et le triomphe humaniste et poétique de l'imagination littéraire sur le langage et sur l'Histoire

Le discours de la folie, en tant que registre littéraire manié pour mener à bien une critique sociale et philosophique, a régi la création d'œuvres remarquables, tant pour leur audace que pour leur humanisme lumineux, comme par exemple *L'éloge de la folie*, *La Célestine* ou *Don Quichotte de la Manche*. Cette littérature a brillé non seulement pour son contenu instructif et son imagination créative, mais aussi pour avoir mis en pratique ce que Carlos Fuentes considère comme la technique de « l'écriture entre les lignes », un procédé par lequel la folie de ses personnages permet à l'auteur d'échapper à la censure et à des poursuites. On peut avancer que *Noticias del Imperio* est, d'une part le produit logique des questionnements de son époque, marquée par la postmodernité, mais que, d'autre part, ce roman ne manque pas de revendiquer une tradition littéraire qui, tout comme le fit *Don Quichotte* en son temps selon Fuentes, constitue un projet critique sur l'acte de la lecture. Par conséquent, à la folie de Charlotte comme prétexte au maniement de la carnavalisation, du symbole, de la légende, du mythe et des rêves répond une folie lucide et transcendantale, qui s'inscrit non seulement dans une continuité universaliste, mais qui fait aussi partie de la mise en échec de toute vision univoque de l'Histoire. De la même façon que le génie de Cervantes consiste aux yeux de Fuentes à faire de son *Quichotte* une représentation et un dépassement des limites du roman de son époque, Del Paso dépasse à son tour toute limitation historico-fictionnelle à travers le langage et l'écriture.

Ainsi, c'est par le biais de la parole que Del Paso sauve sa Charlotte-Shéhérazade de la mort et de l'oubli. Pour survivre dans la mémoire des siècles, l'Impératrice devra relater et reconstruire à l'infini le cycle de sa vie et celui de l'Histoire elle-même. Un rôle similaire à

celui de la littérature et surtout à celui de la littérature historique, que l'auteur conçoit comme un moyen pour lutter contre l'amnésie historique des peuples. Ainsi, de même que cette mémoire folle, cyclique et douloureuse est le châtement de Charlotte, elle est aussi pour elle le moyen même de trouver consolation et salut. Le caractère tragique du drame de Charlotte et de Maximilien, dans *Noticias del Imperio*, ne se trouve pas, comme dans *Corona de sombra*, dans l'expiation de la faute. De même, ainsi que l'indique Fernando del Paso dans « La novela que no olvide », la tragédie du Second Empire, ne se limite pas au sort malheureux de Maximilien et de Charlotte, mais est la tragédie d'une collectivité, « la tragédie d'un pays qui reste aussi pauvre et aussi riche qu'en 1861 ». Et, à la différence de l'humanisme d'Usigli qui cherche à susciter un effet de catharsis à travers le pardon et la charité chrétienne, l'humanisme de la Charlotte de *Noticias del Imperio* réside dans son hérésie. Une hérésie qui choisit de réécrire l'Histoire universelle, l'histoire personnelle et sentimentale de l'Impératrice ou encore tout type de micro-histoire. Le discours démentiel de Charlotte, acceptant toutes les possibilités, toutes les réalités, sans se conformer aux desseins extérieurs, s'inscrit dans la vision de la Renaissance, selon laquelle, comme l'explique Fuentes dans *Cervantes o la crítica de la lectura* : « tout est possible, rien n'est incroyable et la réalité a un caractère multidirectionnel ». C'est ainsi que Charlotte, dispensée de la souffrance par ses délires, se permet de mettre en doute des jalons de l'Histoire, des vérités assimilées, et de proférer une dénonciation corrosive de la société de son temps et de ses dirigeants, à l'origine de malheurs à venir. La logorrhée lucide de l'Impératrice, ainsi que sa soif et sa faim insatiable, rendent aussi hommage aux personnages de Gargantua et de Pantagruel, représentations de la soif et de la faim humaines de connaissance et de transcendance.

Mais cette folie, négation ambiguë de l'ordre et de la norme, a besoin d'une raison d'être, d'une raison poétique qui, pour Charlotte, serait la destinataire du flot de ses paroles. Et cette muse, pour laquelle Charlotte vit éternellement à sept heures du matin, enfermée dans son château de Bouchout, c'est Maximilien de Habsbourg. Le roman de Del Paso devient ainsi le plus beau chant qu'aucun poète a pu dédier à l'infortuné empereur. De même Maximilien est pour sa poétesse, pareil à la Laure de Pétrarque ; il condense tous les instants poétiques de sa vie, où confluent lieux, temps et espaces pour trouver leur sens et leur raison d'être. Ainsi Charlotte, en s'appropriant tous les langages, s'approprie le langage lui-même, le réinventant, et c'est précisément dans la gestation du langage — triomphe du génie du *Quichotte*, selon Fuentes — que la folie de Charlotte trouve sa transcendance spatiale, linguistique, historique et temporelle. C'est de cette façon que la parole créatrice de l'Impératrice peut être comparée à la

parole poétique et prophétique de l'écrivain : « émissaire, medium, constructeur » comme l'a formulé Del Paso lui-même. De la même manière, dans la mort et la résurrection fictives de Charlotte et de Maximilien, racontées par l'Impératrice dans son monologue, nous lisons une parabole de la création littéraire et de l'œuvre artistique, éternellement condamnées à mourir et à renaître, à être oubliées et à être recrées à chaque instant. Nous trouvons également ce principe dans le maniement carnavalesque de la mort de Charlotte, qu'elle raconte elle-même à la troisième personne ; transcendant sa propre mort, Charlotte se renouvelle et se libère des chaînes d'un état corporel fixe et limité.

Chapitre 2

La recherche de la mémoire historique

3.2.1. *Yo, el francés* et l'ego-histoire : la recherche de l'identité personnelle à travers la mémoire historique

Jean Meyer est un historien français de renom, naturalisé mexicain ; il a fait de sa profession un projet personnel de recherche et d'identification. Sa formation franco-mexicaine l'a conduit à soutenir une thèse sur la guerre mexicaine des Cristeros, un riche travail de recherche d'archives mené dans le souci de privilégier la version du peuple par-delà les versions officielles, ce qui l'a également conduit à publier l'ouvrage *Les Ouvriers dans la Révolution Mexicaine*. Il publie en 2002 *Yo, el francés* grâce à l'aide d'une bourse de la fondation Guggenheim qui lui a permis de travailler sur les archives militaires du Château de Vincennes. Le titre de l'œuvre, outre qu'il met en exergue la première personne du singulier, renvoie le lecteur à une identité, l'appartenance à la nationalité française. On peut déjà y trouver l'expression d'un caractère confessionnel ainsi que d'une sincère implication personnelle.

L'ouvrage comporte trois livres, et, comme on peut le constater dans son vaste index, chacune de ses parties explore diverses facettes du travail historiographique. L'ensemble vise à rappeler sous différentes perspectives les vies de près de huit cents officiers français qui combattirent au Mexique au cours de l'Intervention française. La composition du livre présente des libertés d'écriture qui s'apparentent davantage à celles d'un romancier qu'à celles d'un historien, un dilemme qui apparaîtra de différentes manières dans *Yo, el francés*. Ainsi le lecteur pourra trouver le prologue après l'épilogue, et deux fins, une « fin » et un « fin-fin », en une sorte de jeu métalittéraire pouvant renvoyer à ceux qui pratiquait Cortázar.

Dans *Yo, el francés*, le narrateur ne se dissimule pas et prend une part active à l'énonciation de son récit, soulignant l'identification de l'auteur aux officiers protagonistes du récit. Les interventions du narrateur homodiégétique sont également révélatrices de la diversité de fonctions qu'il assume. Conformément aux théories de Gérard Genette, l'interlocution du narrateur avec lui-même, évidente dans le Je qui communique avec un Tu, détermine une fonction qui rappelle la fonction « émotive » jakobsonienne, révélant une approche certes intellectuelle mais aussi morale et affective. A la voix narrative se joindront également les voix des personnages principaux : celle du général Porfirio Díaz, ancien général de l'armée libérale, et celle du général de division Gustave Niox, dont le témoignage vient conforter les idées et les affirmations du narrateur-historien. Ainsi, le narrateur-auteur, comparant son trajet personnel, géographique et émotif à celui de ces officiers surnommés les *Mexicains*, cherche à réduire à zéro son acte narratif. L'œuvre de Meyer, à cheval entre l'historiographie et la fiction, représente également une tentative d'appréhender et d'élaborer le portrait impérissable de l'ensemble de ces vies d'officiers. Cette entreprise n'est pas sans rappeler la notion d' « album de famille », mise en valeur par Jacques Le Goff dans sa recherche de la mémoire historique.

Le titre du premier livre, « Vidas breves », rappelle déjà au lecteur la légèreté éphémère de la vie, en l'occurrence celle de ces milliers de vies perdues en faveur des intérêts économiques de la France au Mexique. L'ordre dans lequel sont relatées ces vies est alphabétique car, comme l'affirme l'auteur lui-même, le travail de l'historien doit obéir à une rigueur scientifique et à une volonté d'impartialité. Dans cette partie, le narrateur-historien propose également une réflexion sur les contrariétés que rencontre tout chercheur abordant un sujet historique : le temps de la recherche, les moyens financiers, l'intérêt de ses trouvailles et l'accès à l'information. Ainsi l'historien devient-il deux fois chroniqueur : chroniqueur de l'Intervention française, comme il se dénomme lui-même, et chroniqueur du processus même de sa recherche. On peut y voir à l'œuvre un exercice complexe de méta-historiographie. Cette

série de notices biographiques comprend également du matériel pictographique : portraits, photographies et lithographies donnant au lecteur l'impression de s'aventurer dans le parcours d'une galerie monumentale, qui dévoile le courage personnel de ces héros guerriers, pour la plupart inconnus des non-initiés. Le Goff le reconnaît lui-même, le travail historique, surtout celui de l'historiographie moderne est tributaire de la poétique bergsonienne et de sa notion de l'image comme point de départ du souvenir et de la perception. Par conséquent, et comme on peut le constater dans cette recherche du temps perdu qu'effectue Jean Meyer, les retrouvailles cordiales entre les soldats français et le Mexicain Porfirio Díaz apparaissent comme une parabole de la fraternité et du pardon. Comme le fait remarquer Jacques Le Goff, l'âme et l'esprit jouent un rôle important dans le projet historiographique, dans lequel s'inscrit particulièrement l'école des Annales : « sentir pour comprendre ».

Ainsi, à travers cette dynamique « d'histoires connectées », le périple des soldats de la guerre d'Intervention, se prolongeant dans la guerre de la France contre la Prusse, conduit en même temps l'auteur à établir l'arbre généalogique de la famille Meyer. Ainsi, au moyen de ces vases communicants entre les guerres de la France contre le Mexique et contre la Prusse, surgit la figure du père de l'historien : sous-lieutenant français qui combattit contre les Allemands en Alsace en 1940, et dont l'auteur avoue s'être inspiré. Cette intention de l'auteur de réunir l'événement historique et l'écriture de mémoires intimistes et confessionnelles, entre en relation avec ce que l'historien Pierre Nora considère comme de l'ego-histoire. Selon Nora, cette stratégie de l'historien qui met en perspective l'événement historique avec sa vocation et avec sa propre existence, dont l'origine remonte déjà à Jules Michelet, répond à un besoin de sincérité, contraire au caractère impersonnel d'une certaine tendance de l'historiographie. On peut affirmer que Jean Meyer, dans cet ouvrage sur l'Intervention française, effectue un exercice complexe d'ego-histoire, dans lequel la voix narrative devient elle-même un objet d'interrogation. De plus, comme l'explique Jacques Le Goff, la mémoire de l'historien, comme on peut le constater dans *Yo el francés*, est également empreinte d'affectivité.

Le deuxième et le troisième livre de ces « chroniques de l'Intervention française », rapportant la suite des histoires vécues par ces soldats français, offrent d'autres aspects importants du travail historiographique. Le premier d'entre eux, intitulé « Comentarios, bifurcaciones, brocados, incisos », évoque ce qu'en termes historiographiques on dénomme « petite histoire ». Cette « petite histoire » narre les détails de la vie personnelle de ces personnages, au moyen de témoignages oraux, de rumeurs et d'autres modes de circulation de l'information, fort éloignées de tout travail se fondant sur des documents officiels. Le troisième

livre relève de la dimension scientifique, où la rigueur du travail historique s'allie à celle de disciplines complémentaires. Le développement de cette série de méthodes pour aborder l'objet historique dans son ensemble parvient à concrétiser et à valoriser de façon manifeste le « lieu de mémoire ». Selon Jacques Le Goff le lieu de mémoire tient compte de l'ensemble vaste et complexe de connaissances « non officielles » ou « non institutionnalisées ». Cet ensemble apparaît de façon manifeste dans la conscience collective de groupes entiers — histoires de familles ou de localités — ou d'individus — expériences et souvenirs personnels. Tout cela acquiert une importance fondamentale, ajoute Jacques Le Goff, quant au contrepois qu'exerce cet ensemble de connaissances face aux formes de privatisation et de monopolisation de la connaissance et de leurs intérêts.

Chapitre 3

Histoire et fiction

3.3.1. Noticias del Imperio et Yo el francés ou la réconciliation de la littérature et de l'histoire

Comme l'ont indiqué certains historiens, hommes de lettres et théoriciens tels que Georges Lukacs, le lien unissant le roman au roman historique est inébranlable depuis des siècles, de même que le sont depuis fort longtemps les fils invisibles entrecroisant le va-et-vient entre la littérature et l'Histoire. De même, les pages que des hommes de lettres et des historiens ont consacrées à revendiquer ou à nier la relation entre ces deux champs de discours et de connaissance ont été nombreuses, comme le souligne Del Paso dans *Noticias del Imperio*. Citons pour exemple de cette tendance l'un des derniers sous-chapitres du roman « Le dernier

des Mexicains » : un narrateur-auteur, assumant le rôle d'historiographe, y théorise sur un phénomène qu'il appelle « la fascination de l'histoire » et qui a concerné bon nombre d'écrivains. La prépondérance assumée de l'imagination littéraire sur le fait historique a conduit Usigli, comme nous l'avons vu, à revendiquer « la vérité poétique » face au « caractère historique ». Pour sa part, le narrateur-auteur de *Noticias del Imperio* tente de se montrer plus conciliant quant à la reconnaissance du facteur historique dans la construction du roman. La réponse à cette question, comme l'admet ce narrateur, réside davantage dans la sincérité de l'historiographe plongé dans ses sources que dans la véracité historique. On peut affirmer que c'est dans ce principe que réside ce que certains critiques qui ont écrit sur *Noticias del Imperio* telles que Nathalie Sagnes ou Elisabeth Corral Peña considèrent comme rigueur historique.

Tout d'abord, comme l'a affirmé Jacques Le Goff, ce que vient confirmer Del Paso, le rejet d'une idéalisation de l'histoire, sacralisée de façon immuable en Histoire avec un H majuscule, se fait évident. L'histoire n'a pas de privilégiés, réaffirme et donc relativise l'historien français : « tout est historique, donc l'Histoire n'existe pas ». Par ailleurs, et sur ce point Del Paso et Meyer s'accordent, « l'histoire des événements » cède son omniprésence aux « histoires » personnelles et intimes, davantage centrées sur l'individualité et sur la subjectivité que sur une interprétation d'ensemble.

Jean Meyer, comme nous pouvons l'observer tout au long de *Yo, el francés*, admet pour sa part que la frontière entre les domaines historique et littéraire est un fantôme planant constamment sur l'historien, influençant également sa façon de relater les faits, conformément au principe de rhétorique de Cicéron qui énonce : « docere, delectare, movere ». Ceci le conduit à son tour à s'interroger sur le narrateur-historien : est-il véritablement l'auteur de son texte ou n'est-il qu'un simple médiateur ? Un questionnement dont la réponse conduit l'instance narrative à se demander quel niveau de fiction assumer, et si l'histoire doit succomber, sur la forme ou sur le fond, à la fascination de la littérature. Ce statut de scribe se voit « choisi » pour concrétiser les acteurs de l'Intervention ; cependant, l'historien met en garde : cela implique une responsabilité, une obligation morale que le narrateur-historien définit comme un phénomène humain. Ainsi le narrateur-historien précise quel est le code de l'historien, revendiquant ainsi une singularité marquante face à l'impossibilité d'appréhender le fait historique et à la tentation de céder à la littérature, véritable chant de sirènes. C'est ainsi qu'il s'en remet à l'étymologie grecque : « Istor » = témoin, celui qui voit », légitimant ce que Jacques Le Goff considère comme le privilège visuel de l'historien, tout à la fois voyant et voyeur.

Si nous appliquons cette définition classique de l'historien à l'instance narrative de *Noticias del Imperio* ainsi qu'à celle de *Yo, el francés*, nous pouvons dire que dans ces deux œuvres, le voyeurisme de l'histoire s'exerce à différents degrés. Comme nous l'avons déjà étudié dans notre première approche du roman de Fernando del Paso, aussi bien l'imagination littéraire appliquée à l'histoire et au personnage historique que les différents modes et les différentes distances assumées par la voix narrative, exercent sans limite et sans interdit ce privilège du voyeur. Cependant dans le travail de non-fiction de Jean Meyer, comme on peut le constater à la lecture de l'ouvrage, ce voyeurisme trouve des limites, qui sont les limites de la vérification du fait historique, et l'historien adhère à certaines règles préétablies. « Il indique ses trucs » comme l'explique le narrateur-historien. C'est en ce sens que s'établit chez le narrateur-historien une sorte d'impunité de la première personne, dont l'authenticité reste évidente, contrastant avec les pièges auxquels a recours la voix narrative dans le roman. Cette voix ne réclame pas la moindre légitimation à son lecteur, comme le souligne le narrateur qui n'a pas la pudeur d'indiquer si ce qui est raconté « s'est passé ainsi » ou « a eu lieu dans la réalité ». Ainsi, et cela peut également être observé dans l'œuvre de Del Paso, le caractère fictionnel et ludique s'impose à son caractère référentiel ; par conséquent, le savoir historique, malgré la rigueur de ses sources, ne manque pas de se remettre en question, jusqu'à faire perdre au lecteur, par moments, toute confiance et toute certitude dans la version qui lui est livrée. Quant à Jean Meyer, faisant appel à la sincérité narrative d'un historien fidèle à ses références et à ses sources, il met en exergue l'engagement du narrateur-historien, aussi bien envers le récepteur de son œuvre, qu'envers les faits et les personnages de son récit. La compilation minutieuse de la mémoire épistolaire que recèle la correspondance entre ces militaires et leur famille qu'à réalisée Jean Meyer, constitue un autre exemple, car il s'agit bien de documents écrits, des façons différentes dont travaillent le romancier et l'historien. Fernando del Paso, comme nous pouvons l'observer dans son roman, utilise des personnages-types afin de reconstituer un échange épistolaire.

En résumé, dans *Noticias del Imperio*, le narrateur-historiographe préfère donner une grande liberté à son hypothétique lecteur afin que ce dernier puisse exercer une liberté à l'égard de l'information reçue, lui donnant même la possibilité de la visualiser comme un modèle. Quant au narrateur-historiographe de *Yo, el francés*, qui prend la part de responsabilité que lui confère sa fonction, il opte pour transmettre au lecteur un compromis entre la valeur de l'histoire et celle des histoires que lui-même privilégie. Ainsi, Jean Meyer assume le fait que le caractère limité de la vérité historique fait partie de la défaite de l'historien face au romancier. Toutefois,

c'est dans cette défaite que réside la beauté de l'histoire, ou mieux, de ce conglomérat de micro-histoires. Une beauté qui, comme celle du diamant brut, réside dans l'éclat de sa pureté : « Tu es historien, mais ce que tu aimes, c'est une histoire comme celle-là, en elle-même, dans son absolue pureté... Je ne veux donner aucune explication finale, cette histoire est parfaite en elle-même. »¹⁷

¹⁷ Jean MEYER, *op. cit.*, p. 20.

Conclusion de la troisième partie

Noticias del Imperio est venu apporter une continuité aux valeurs qui imprègnent tant le roman libéral du XIX^e siècle que le théâtre d'Usigli : la littérature apparaît comme un moyen de transcendance humaniste. Un humanisme qui a cherché d'une façon ou d'une autre à offrir, au moyen de l'imagination, de nouvelles possibilités face au danger de l'écriture univoque et définitive des faits historiques. Par ailleurs, l'œuvre de Del Paso a apporté une continuité à ce qui peut être appelé le phénomène de l'archi-écrivain mexicain, suivant le modèle offert par des personnalités telles qu'Alfonso Reyes, Octavio Paz et Carlos Fuentes. Si l'on se situe sur un plan à la fois chronologique et toponymique, une autre habileté de l'auteur de *Noticias del Imperio* consiste à avoir réussi à parcourir, par le biais de l'inspiration littéraire, de la folie et de la poétique du rêve, tous les lieux réels et imaginaires de l'Histoire, faisant converger en un seul espace tous les temps : passé, présent et futur. Lieux, temps et possibilités se voient réunis en une seule mémoire, érudite, grandiose, monstrueuse : celle de Charlotte de Belgique. Avec ce personnage, comme nous avons tenté de le montrer, Del Paso, suivant là l'exemple de Carlos Fuentes, rend hommage à des œuvres littéraires dont la transcendance humaniste a laissé une trace à leur époque et pour la postérité : *La Célestine*, *Don Quichotte*, *L'éloge de la folie*, *Gargantua et Pantagruel*. L'humour et la carnavalesque, ainsi que les manifestations ludiques de la réflexion humaniste, sont allés de pair avec la littérature mexicaine, comme nous avons pu le voir tant dans le roman du XIX^e siècle que dans celui de Del Paso.

Comme l'a formulé Voltaire, l'histoire est-elle une plaisanterie faite aux morts par les vivants ? Telle est l'interrogation que se posent Fernando del Paso et Jean Meyer à quinze ans d'intervalle, dans leurs champs respectifs : la littérature et l'historiographie. L'Intervention Française, source de travail inépuisable, tant historique que littéraire, a conduit l'historien franco-mexicain à reprendre cet événement historique dans le but de sauver la mémoire des militaires français de l'armée d'Intervention, tout en démystifiant toute une série de mythes et de clichés ancrés dans l'imaginaire du Second Empire mexicain. Armé de ses fiches, de sa chère

machine à écrire Lettera 32 et de son ordinateur, alliés de l'homme dans la préservation et la commémoration de la mémoire, le narrateur-historien entame un parcours vertigineux et exhaustif à travers les lieux de mémoire linguistiques, démographiques, économiques, biologiques et culturels de ces officiers. Trouver les bonnes questions pour chercher les bonnes réponses, tel est le principe herméneutique de base du narrateur-historien dans l'érection de ce monument à ces soldats, ce pour quoi il prend pour allié l'officier Gustave Niox. Comme nous l'avons observé tout au long de cette recherche, au Mexique, un travail de quête identitaire s'est vu lié à l'écriture de l'Intervention française. Dans les figures historiques a été recherchée l'explication du passé et des fantasmes guettant le destin du Mexique syncrétique. Une fois Charlotte et Maximilien mexicanisés dans la mémoire culturelle mexicaine, le travail de Jean Meyer consiste à réhabiliter et à racheter la mémoire des officiers français face à l'incompréhension des romanciers et des dramaturges, et à le faire dans le cadre de ce processus d'assimilation culturelle. C'est pourquoi, en contrepartie de ces Français qui ont regardé le Mexique à travers le prisme de l'exotisme et de la barbarie, il présente ces autres Français qui, tout comme lui-même, furent réceptifs à la langue, à la culture et à la sensibilité mexicaines, parvenant à une compréhension et à une assimilation à leur pays d'adoption.

Conclusion générale

L'importance de la littérature mexicaine libérale du XIXe siècle sur le thème de l'Intervention réside dans son effort pour amorcer une réflexion sur l'identité nationale mexicaine ; elle représente de surcroît, un triomphe de l'imagination et de la création littéraires face aux préjugés que manie le discours inscrit dans l'exotisme des écrivains français du corpus du XIXe siècle. Comme nous l'avons observé à travers l'étude d'importants auteurs libéraux tels qu'Ignacio Altamirano, Juan Mateos et Vicente Riva Palacio, les œuvres des écrivains et des artistes libéraux ont également permis de légitimer des idéaux politiques, historiques et sociaux qui ont marqué la nouvelle orientation politique du pays, après son émancipation de la France. Cette littérature, fondée tant sur un esprit humaniste que sur l'héritage intellectuel et idéologique de la pensée française des Lumières, a trouvé dans l'essai, l'article de presse, la caricature et le feuilleton des modes d'expression qui lui ont permis d'atteindre un public relativement vaste.

Tant dans les œuvres des auteurs français, telles que *Benito Vázquez*, *Doña Flor* ou *Le Chemin de la Vera-Cruz*, que dans les romans mexicains libéraux précédemment cités, la représentation raciale des personnages s'avère négative, problématique et ambiguë. Dans ces romans, le topos du bon sauvage a cessé de fonctionner ; en effet, les vertus qui étaient imputées à ce stéréotype du sauvage américain étaient jugées perdues du fait du métissage et de l'héritage colonial du féodalisme européen doublé de la corruption du système impérial espagnol. En conséquence, dans les textes français sur l'Intervention, l'exotisme, non content de perpétuer la propagation de clichés linguistiques, anthropologiques, historiques et sociaux, se double d'un

discours sur l'impossibilité d'accéder à la civilisation dans laquelle se trouveraient censément les personnages mexicains.

L'immédiateté par rapport aux faits guerriers et l'engagement des écrivains libéraux sur le champ de bataille peuvent expliquer la tendance de ces œuvres libérales à dénier l'importance des forces conservatrices de la nation et de l'héritage de l'Espagne dans le processus de construction d'une identité, d'une patrie et d'une nationalité mexicaines. Le traitement littéraire des autochtones, frange discriminée et rudoyée de la population, victime des préjugés du cercle libéral héritier des Lumières, suit la même dynamique, de sorte que ces œuvres élaborent, comme on peut le constater dans l'analyse du corpus, un mexicanisme faussé. Comme le souligne Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad*¹⁸, en occultant et en niant les traumatismes de la conquête et en fondant son projet sur un utopisme qui ne tenait pas compte de la réalité du pays, le libéralisme est tombé dans l'incohérence et dans la légitimation fataliste.

Contrairement au roman, le théâtre mexicain à thème interventionniste, choisit dès ses débuts pour protagonistes le couple impérial. Charlotte et Maximilien apparaissent, d'une part comme des figures tragiques dont l'immolation illustre le châtement que méritent l'orgueil et l'ambition, et d'autre part, comme les personnages d'une parabole sur l'injuste sacrifice d'un couple impérial exemplaire de par sa noblesse et son humanisme. Comme nous l'avons analysé, ce phénomène amorça également l'élaboration d'une série de schèmes symboliques autour de ces personnages historiques controversés, dont la vie en Europe et au Mexique laissait de nombreuses questions sans réponse. Ainsi, le théâtre mexicain voit naître un processus d'appropriation de Charlotte et de Maximilien comme symboles promis à devenir des éléments récurrents de l'iconographie culturelle de la littérature mexicaine. L'exemple le plus représentatif de la réflexion dramaturgique sur l'héritage qu'a légué le couple impérial à sa nouvelle patrie, conjuguée au traitement de leurs figures comme symboles multiréférentiels, est *Corona de Sombra* (1943) de Rodolfo Usigli. L'importance de cette pièce, qui lie intimement sentiment tragique et charité chrétienne, est également imputable à la réponse qu'elle apporte au débat sur l'héritage culturel et l'identité nationale, thématique récurrente de la pensée mexicaine.

Ainsi, à travers les figures de Charlotte et de Benito Juárez, symboliquement représenté par l'historien autochtone Erasmo Ramirez, l'imagination et le lyrisme se confrontent dans *Corona de sombra* à l'histoire, à la mémoire, au mythe et à la légende. Un autre aspect du débat

¹⁸ Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Mexico, 1950.

est abordé à travers la conceptualisation de Maximilien que propose Usigli : l'Empereur incarne l'universalité et le syncrétisme que l'Europe apporte aux racines autochtones et à la tradition mexicaine, représentée par l'étatisme et l'austérité de Benito Juárez. En humanisant Charlotte et Maximilien, monarques mexicanisés par la folie de la première, par le messianisme du second et par leur mission humaniste au Mexique, Usigli propose une vision d'un certain métissage culturel à travers le motif du sacrifice, dans lequel la vision du monde préhispanique, comme mythe fondateur et rénovateur, se voit complétée par la vision chrétienne du pardon et de l'expiation. À travers la vie et les actes du couple impérial, Usigli réussit à représenter la parabole du sanglant processus de la conquête, et assimile en outre les souverains à des figures mythiques et fondatrices de l'identité nationale telles que Quetzalcóatl, la Malinche et Hernán Cortés. Maximilien et Charlotte, dans la réflexion usiglienne, constituent le contrepoint de la colonisation espagnole, entendue comme un processus meurtrier et traumatique exercé contre une population autochtone brutalisée et humiliée par la destruction et par l'outrage.

L'organisation de l'œuvre en deux tableaux représentant deux moments différents de la vie de l'impératrice, le temps de l'histoire et le temps du mythe, est une autre qualité qui mène l'œuvre d'Usigli à outrepasser les limitations spatio-temporelles de la scène théâtrale. L'auteur, également intéressé par la psychanalyse et père d'une théorie poétique du signe, réussit à associer Charlotte et Maximilien, à travers des objets riches de signification, avec une série de figures mythiques, qui seront reprises ensuite par d'autres auteurs du fait de leur richesse symbolique. Ainsi, grâce à une poétique du feu, pour reprendre l'expression du philosophe français Gaston Bachelard, le couple impérial cesse d'être un binôme de simples personnages référentiels, pour acquérir des significations mythiques : Charlotte est symbolisée par le phénix, et par la machine volante, tout en incarnant la folie lucide et critique et le progrès de la civilisation européenne. Maximilien est une figure semblable à Hypérion, à Apollon et à la dualité du dieu aztèque Quetzalcóatl, blond et barbu, et du Christ, figure messianique du catholicisme européen. Ainsi, à partir du drame de Rodolfo Usigli, Charlotte et Maximilien acquièrent un statut mythique et légendaire qui continue d'être une référence littéraire de nos jours. Le théâtre tardif français consacré au thème du Second Empire, représenté notamment par *Charlotte et Maximilien* (1945) de Maurice Rostand, se démarque davantage par l'originalité de sa forme qui oscille entre la tragédie et le vaudeville, que par ses apports historiques, symboliques ou culturels. À la différence du théâtre mexicain, qui a trouvé des explications culturelles et une réflexion sur la littérature et sur l'histoire nationales dans la tragédie du couple impérial, ces pièces de théâtre françaises tardives ont repris des clichés et

des topoï récurrents de l'imaginaire exotique européen ainsi que ses procédés ludiques et ses tendances au traitement folklorique de la figure de l'étranger.

La pièce de Carlos Fuentes *El tuerto es Rey* (1970), nourrie des explorations des avant-gardes théâtrales des années soixante et de la littérature gothique, offre une vision historique totalement opposée à celle que proposait naguère l'humanisme radieux d'Usigli et constitue par ailleurs une dénonciation des travers de l'homme et du consumérisme, ainsi que de l'échec du libre arbitre dans la modernité occidentale. Dans cette œuvre, le couple impérial déconstruit et presque totalement dépouillé de toute charge sémantique et de tout référent historique, est au cœur d'une réflexion de l'auteur sur la crise du symbole et sur l'arbitraire du signe linguistique, ainsi que sur les formes oppressives du pouvoir. La vieillesse débauchée de sa Charlotte décadente, son irrévérence, son langage grossier, son mépris pour le genre humain et pour son époux visent à dénoncer les clichés et les stéréotypes accolés à l'Impératrice, autant qu'à souligner la passivité et la soumission associées à une condition féminine obsolète. Maximilien, rabaisé au rang de Duc, apparaît comme un être duel, orphelin et matricide, un esclave servile et un maître implacable, de sorte que l'Empereur déchu s'avère être un pantin sans âme, une marionnette de son épouse, une statue de sel pétrifiée dans la mémoire. Les deux protagonistes de la pièce de Fuentes évoquent également la circularité et la permanence du mythe mexicain, ainsi que les couples mythiques d'Adam et Ève, de Pénélope et Ulysse, d'Hernan Cortés et la Malinche. En outre, par le biais des conflits pathologiques qui opposent une Charlotte matriarcale, autoritaire et inquisitrice à un Maximilien servile, dépendant et humilié, l'œuvre de Fuentes fait allusion au conflit récurrent entre les valeurs de la civilisation européenne et la barbarie mexicaine. Ainsi, l'importance de la réflexion proposée par Carlos Fuentes sur le Second Empire réside, d'une part, dans son nouvel examen de cet épisode au travers d'une synthèse du rôle historique, culturel et littéraire du couple impérial, et d'autre part, dans le processus de déconstruction de ces personnages qui fait d'eux, davantage que des figures historiques, des icônes universelles protéiformes.

Noticias del Imperio (1987), de l'écrivain, diplomate et intellectuel Fernando del Paso, marque le troisième moment de synthèse littéraire dans la réflexion sur l'Intervention et sur le Second Empire. Cette œuvre encyclopédique, monumentale et totalisatrice résume de manière remarquable les moments clés de l'Intervention : d'une part la réflexion précoce de l'imagination et de l'intelligence libérale par opposition à l'exotisme du roman français, et d'autre part les apports symboliques, iconiques et culturels du théâtre à thème interventionniste, notamment dans les œuvres de Rodolfo Usigli et de Carlos Fuentes, qui proposent un bilan et

une mise en perspective de l'événement et de ses acteurs. Et ce, à l'aune d'une conception renouvelée de la littérature et de l'histoire latino-américaine et universelle, à la veille du changement de siècle. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, *Noticias del Imperio* constitue un hommage au syncrétisme culturel mexicain, thème controversé dans le débat intellectuel et littéraire national. Comme nous l'avons analysé, ce roman rend hommage à l'héritage européen incarné par les figures de Charlotte et de Maximilien venus réconcilier le Mexique avec le traumatisme du premier syncrétisme. À la réconciliation du roman avec l'histoire s'ajoute l'hommage qu'il rend à l'imagination littéraire, à ses ressources ludiques, folkloriques et carnavalesques, ainsi qu'à l'idéal humaniste qui régit et lia l'Europe et l'Amérique à travers les siècles.

Noticias del Imperio est également parvenu, à partir de la convergence du passé avec le présent, à une projection vers le futur, un projet humaniste déjà latent chez Usigli et développé par Fuentes dans des essais comme *Cervantes o la Critica de la lectura* (1976) et des romans de synthèse comme *Terra nostra* (1975). Dans le roman de Fernando del Paso, comme dans les œuvres de ces autres auteurs, la réflexion sur le Second Empire et l'humanisation du couple impérial permet également d'expliquer l'identité, la culture et l'histoire du Mexique à travers la littérature. À partir du motif humaniste de la folie lucide, le roman de Fernando del Paso rend également hommage à la liberté, à la pluralité et à la portée de l'écriture littéraire, ainsi qu'au caractère infini du langage, revendiquant ainsi l'héritage de penseurs européens de la Renaissance tels qu'Érasme, Michel de Montaigne et François Rabelais.

L'étude de l'œuvre historiographique de Jean Meyer *Yo, el francés, crónicas de la Intervención francesa en México* (2002) vient clore notre réflexion sur l'Intervention dans les mémoires mexicaine et française. L'apport d'un intellectuel français établi au Mexique, spécialiste de l'histoire de ce pays et de l'Intervention s'avère édifiant de par sa position conciliatrice envers l'héritage des militaires interventionnistes et de par l'actualisation d'un sujet actuellement oublié par la littérature française. Dans cet exercice comparatif qui nous renvoie à *Noticias del Imperio*, un narrateur-historien et son alter ego mettent en perspective l'écriture de l'histoire et l'écriture littéraire, ainsi que les méthodes et les types d'approches du fait historique. Dans cet exercice de méta-historiographie, l'auteur cherche à harmoniser la littérature et l'histoire depuis le champ de la non-fiction, en accordant la primauté à la démarche historique. Investi d'une mission de logographe des officiers français, Jean Meyer s'engage à défendre ses protagonistes devant le tribunal de l'histoire, mais n'oublie pas pour autant qu'il s'agit d'êtres humains, faillibles et soumis à des difficultés logistiques, à des décisions et à des

ordres supérieurs. C'est ainsi que Jean Meyer parvient à mettre en relief l'importance de l'histoire et du rôle de l'historien, lequel, sans s'écarter pour autant des principes scientifiques de sa discipline, s'avère ludique, littéraire et humain.

Si l'on dresse le bilan du travail que nous avons effectué, on peut souligner que l'étude de la littérature ayant pour thème l'Intervention française nous a permis de connaître les formes sous lesquelles les romanciers et dramaturges se sont approprié cet épisode binational tant au moment contemporain des faits qu'à la faveur de la distance temporelle et historique. En ce qui concerne le Mexique, il est évident que l'Intervention de la France a posé dans la culture mexicaine les jalons d'un imaginaire national, dans lequel ont été projetées des valeurs et des aspirations. L'évolution historique et les conflits de pouvoir se sont reflétés dans la métaphorisation et la symbolisation auxquelles a fait appel une littérature à la recherche de son identité et de sa vocation universelle.

À chacune des périodes littéraires analysées dans cette étude correspond une interprétation de la tragédie de Charlotte et de Maximilien. Le roman libéral mexicain a vu dans le destin du couple impérial le châtement qui retombe sur les tyrans ou les agents d'un système de pouvoir lorsque ces derniers entravent la liberté et l'autodétermination d'un peuple. Le drame du XIXe siècle a montré que la représentation théâtrale du Second Empire est plus individuelle que collective, dans la mesure où elle tourne autour du destin du couple impérial. Dans les premières tragédies impériales, l'anéantissement insolite d'un être d'exception cherche à faire naître des sentiments d'empathie et d'identification avec la figure de Maximilien. Ainsi, dans le drame de Maximilien et de Charlotte, c'est le drame social et humain mexicain qui se recrée et s'explicité. En revanche, dans *El Tuerto es Rey* de Carlos Fuentes, drame de l'ironie cruelle et du désenchantement, la dégradation du tragique se manifeste à travers le scandale causé par le malheur du puissant tombé en disgrâce, sujet morbide banalisé, objet de faits divers et de la presse à sensation. À la fin du XXe siècle et au début du XXIe, comme l'a mis en évidence l'analyse de *Noticias del Imperio* et de *Yo, el francés*, écrire sur l'Intervention devient la recherche d'une mémoire tout à la fois individuelle et collective. Comme le suggérait Fernando del Paso, le tragique prend sa source dans l'ignorance, dans le mensonge et dans l'illusion qui enveloppèrent les faits de guerre et les faits politiques, et dans la manière dont ils ont affecté le pays.

Les horizons littéraires du Second Empire sont aussi variés que les perspectives, les genres, les mythologies et les connaissances liés au thème de l'Intervention française. Comme

nous avons pu le constater, l'importante bibliographie constituée par les œuvres et les études sur ce thème, du XIXe siècle à nos jours, loin de limiter les possibilités de la recherche, constituent au contraire une ouverture qui dépasse la portée du corpus que nous avons réuni. Dans le processus d'évolution du roman mexicain, l'influence culturelle et littéraire française nourrit un dialogue qui reste d'actualité. Les relations entre les littératures mexicaine et française autour du thème de l'Intervention française au Mexique offrent un vaste champ de travail, dans lequel s'inscrit cette étude avec sa portée et avec ses limites.

Versions en conflit, versions d'un conflit : L'Intervention française au Mexique (1862-1867) entre histoire et fiction

Cette thèse est l'étude d'une sélection d'œuvres littéraires mexicaines et françaises concernant les événements historiques de l'Intervention française au Mexique (1862-1867) et du Second Empire Mexicain (1864-1867). Ces œuvres s'étalent entre le XIXe et le XXIe siècle et ont été sélectionnés pour leurs réflexions poétiques et politiques exemplaires et d'autre part parce qu'elles ont contribuées à la construction d'une iconographie culturelle et identitaire mexicaine. Les genres romanesque et théâtral ont été sélectionnés pour pouvoir établir une étude comparative diachronique. Le choix des œuvres et des auteurs a été établi en fonction du traitement de l'Intervention française et de leur importance. Les œuvres analysées correspondent au sous-genre du roman-feuilleton du XIXe siècle avec, pour la littérature française, *Benito Vázquez* (1869) de Lucien Biart et *Doña Flor* (1877) de Gustave Aimard et, pour la littérature mexicaine, *Clemencia* (1869) de Manuel Altamirano et *El Cerro de las Campanas* (1868) de Juan Mateos. Les pièces de théâtre *Corona de Sombra* (1943) de Rodolfo Usigli et *Charlotte et Maximilien* (1945) de Maurice Rostand sont traitées de manière comparative et la pièce *El Tuerto es Rey* (1970) de Carlos Fuentes est analysée de manière complémentaire. Quant aux manifestations littéraires historiques plus contemporaines, nous incluons *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso et *Yo, el francés* de Jean Meyer (2002). Cet ensemble propose une analyse comparative, linguistique, sémiotique et littéraire des œuvres citées. Il invite à une réflexion approfondie sur l'interprétation que la littérature ou l'égo-histoire ont proposé de ce conflit, un conflit armé et politique dont la mémoire a traversé l'histoire et les productions littéraires mexicaines et françaises.

Mots clefs :

Intervention Française, Second Empire Mexicain, exotisme, roman-feuilleton, théâtre historique, roman historique, identité mexicaine, mexicanité, poétique, sémiotique ; sens du tragique, mémoire collective, historiographie, psychanalyse.

Conflicting versions, versions of a conflict : French Intervention in Mexico (1862-1867) between history and fiction

In this doctoral dissertation, we are studying a selection of both Mexican and French literary works related to the historic events of the Second French Intervention in Mexico (1862-1867) and of the Second Mexican Empire (1864-1867). This body of works has been published between the XIXth and the XXIth century and has been selected, both because their poetic and political thoughts are emblematic of this period and because they have contributed to the construction of a Mexican cultural and identity iconography. We have decided to select the fiction and theatrical genres, to carry out a comparative and diachronic analysis. The decision of which literary works and authors to include has been made based on how both the French Intervention and the way it has been depicted in literature, have been dealt with in particular in each literary work and each author we considered to studied. The studied novels belong to the sub-genre of serialized fiction in the XIXth century with, on the French side, *Benito Vázquez* (1869) by Lucien Biart and *Doña Flor* (1877) by Gustave Aimard and, on the Mexican side, *Clemencia* (1869) by Manuel Altamirano and *El Cerro de las Campanas* (1868) by Juan Mateos. As far as theatre plays are concerned, we have carried out a comparative study of both *Corona de Sombra* (1943) by Rodolfo Usigli and *Charlotte et Maximilien* (1945) by Maurice Rostand. We have completed our analysis with a complementary study of *El Tuerto es Rey* (1970) by Carlos Fuentes. Regarding more contemporaneous historic and literary creations, we chose to include *Noticias del Imperio* (1987) by Fernando del Paso and *Yo, el francés* by Jean Meyer (2002). This corpus allows to carry out a comparative, linguistic, semiotic and literary analysis of afore-mentioned works. Such analysis calls for a thorough reflection on the interpretation of conflict, an armed and political conflict which influenced both History and Mexican and French literary productions.

Key words: French Intervention, Second Mexican Empire, exoticism, serialized fiction, historic drama, historic novel, Mexican identity, Mexicanity, poetic, semiotic ; Tragedy, collective memory, historiography, Psychoanalysis.

ED 120 - Littérature française et comparée. 4, rue des irlandais 75005 PARIS.