

**L'EMPLOI DE LA DEUXIEME
PERSONNE DANS "LA MORT
D'ARTEMIO CRUZ" DE CARLOS
FUENTES ET "LA
MODIFICATION" DE MICHEL
BUTOR: TROIS NIVEAUX DU
NARRATEUR INTERMEDIAIRE**

Carmen Lugo Filippi

BIBLIOGRAPHIE

A. Textes étudiés

Hébert, Antoine. *Quatre poèmes*. Ed. Ferdinand Gauthier, Paris.

L'EMPLOI DE LA DEUXIÈME

PERSONNE DANS "LA MORT

D'ARTEMIO CRUZ DE CARLOS

FUENTES ET "LA

MODIFICATION" DE MICHEL

BUTOR: TROIS NIVEAUX DU

NARRATEUR INTERMÉDIAIRE

CARMEN LUGO FILIPPI obtuvo la maestría en Artes en la Universidad de Columbia y el doctorado en Literatura comparada en la Universidad de Toulouse en Francia. Actualmente se desempeña como profesora de Francés en el Departamento de Lenguas y Literatura. Varias de sus publicaciones han sido premiadas: "Pilar, tus rizos" (cuento) y "Recetario de incantos" (cuento) publicados en la revista *Sin Nombre* y "Adiestrados ya los pies en la carrera" (cuento), publicado en el periódico *Claridad*. Es autora también del ensayo "La influencia de Voltaire en los cuentos de Betances", publicado en la *Revista del Instituto de Cultura* y ha colaborado en la creación del libro de texto *Le français vécu*.

Etablissons tout d'abord que ce point de vue, tel qu'il est employé dans les deux romans, embrasse un vaste champ: celui de sensations minuscules et triviales jusqu'à celui plus complexe de souvenirs, de fantaisies et d'anticipations. Le contenu de conscience varie, dépendant des niveaux "du réel" qu'elle considère.

Il est surprenant que trois niveaux du narrateur intermédiaire peuvent être décelés dans *La mort d'Artemio Cruz* et *La modification*. Mais il résulte plus curieux encore de constater que les trois correspondent. Voyons comment ils opèrent dans les deux romans et pourquoi nous prétendons établir une correspondance entre eux.

1. Premier niveau: le mélodrame

Une lecture superficielle de *La mort d'Artemio Cruz* rendrait l'histoire pleine de péripéties et d'aventures sentimentales d'un homme qui, dans son lit de mort, dresse le bilan de sa vie.

Sans prétendre ici à une reconstitution détaillée de l'intrigue, notons que l'anecdote fournie au moyen de trois points de vue différents peut figurer dans un film mexicain mélodramatique. (En fait il y en a plusieurs qui présentent les avatars des "héros révolutionnaires," en soulignant de préférence le côté purement sentimental et folklorique de leurs aventures.) Songeons à un film où un vieux riche agonise, entouré de sa famille pour laquelle il éprouve des sentiments ambivalents (mépris, une certaine affection et parfois haine). Des projections en arrière ("flashbacks") nous raconteraient l'histoire truculente du moribond: un "pelado" (à l'échelle sociale mexicaine, "un miséreux") qui se joint à la révolution, souffre quelques mésaventures, mais à la longue il profite de la situation confuse régnante et, plus tard, monte vertigineusement dans l'échelle sociale et économique. En tant qu'histoire mélodramatique, le film se concentrerait sur les échecs amoureux du protagoniste: quatre femmes, à diverses époques, marqueraient sa vie; leur rôle sentimental serait bien mis en relief.

Ainsi, le contenu du roman, riche en situations pathétiques, fournirait les éléments nécessaires à une interprétation assez banale.

Dans quel sens le narrateur intermédiaire du roman, ce "tu" qui parle, contribue-t-il à compléter cette histoire sentimentale? Comment le "tu" joue-t-il aussi sur le plan purement anecdotique?¹

Quelques réflexions du narrateur à la deuxième personne concernant ses relations intimes avec l'épouse qui veille auprès de son lit, nous renseignent sur leurs rapports tendus, tandis que d'autres séquences réitèrent cette même situation et présentent des scènes touchantes entre le protagoniste et son fils.² Un tel niveau de narration remplit, partiellement, les besoins de l'anecdote.

D'une façon comparable l'intrigue de *La modification* satisfait les exigences d'un "drame bourgeois." Les éléments nécessaires à son développement y sont présents: le mari, la maîtresse et la femme. Même la durée du récit, qui n'atteint pas vingt-deux heures, confère à l'intrigue une certaine densité dramatique. Michel Leiris dans son excellente analyse du roman souligne comment, dès le début, l'histoire de Léon Delmont joue sur plusieurs plans. Le sujet en apparence banal, étoffé de quelques péripéties pourrait être, d'après son expression, "celui d'une comédie de mœurs si ce n'est d'un vaudeville à quiproquos."³

Ce premier niveau purement anecdotique du narrateur intermédiaire nous renseigne sur un chef de famille mûr, Léon Delmont (il a tout juste quarante-cinq ans), directeur à Paris du bureau français des machines à écrire Scabelli. Il a un appartement place du Panthéon, quatre enfants, une femme et...une maîtresse à Rome. Ses obligations professionnelles l'obligent à voyager périodiquement à Rome, où il rejoint son amante Cécile. Mais le voyage qu'il entreprend vers Rome le 15 novembre 1955, à huit heures du matin, est à titre personnel: il va annoncer à sa maîtresse qu'il lui a trouvé du travail à Paris.

Cette occasion si longtemps attendue leur permettra de vivre ensemble car il compte rompre, sans divorcer, avec sa femme

¹ Nous disons que le "tu" joue aussi sur le plan anecdotique car il faut se souvenir que la troisième personne offre la plupart des détails concernant la vie de Cruz. En fait, les douze séquences qui font partie de ce type de narration linéaire, constituent les deux tiers du roman. Finalement, les douze séquences à la première personne contribuent à parfaire le "puzzle."

² Des allusions à l'incompréhension existant entre Artemio et sa femme sont clairement établies par le narrateur à la seconde personne, à la fin de la première séquence, au milieu de la deuxième et de la quatrième et au début de la septième (Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1970, pp. 18, 34, 91, 167). Deux séquences, la première et la neuvième, présentent des scènes très émouvantes entre le protagoniste et son fils tandis que dans la cinquième séquence (p. 121) il y a une brève allusion aux quatre aventures sentimentales du protagoniste.

³ Leiris, Michel: "Le réalisme mythologique de Michel Butor," postface à Butor, Michel: *La modification*, U.G.E. (Collection 10/18), Paris, 1970.

Henriette. Pourtant, cette décision s'affaiblit au cours du trajet et cet homme mûr renonce au rajeunissement que lui apporterait une telle rénovation. A la fin du voyage il abandonne le projet de transformer sa vie sentimentale et le remplace par celui d'écrire un livre où il raconterait ses expériences concernant cette "modification."

Ce que nous venons d'exposer, démontre en somme que "la matière" de *La modification* est fort riche en péripéties. Cependant (et en ce sens nous partageons l'opinion de Michel Leiris), envisager l'histoire de Léon Delmont sous la perspective anecdotique exclusivement, serait en apprécier seulement l'aspect le plus évident de cette vie, ou, jouant chacune à son niveau, se lient étroitement plusieurs autres expériences qui confèrent à son existence une toute autre signification. La même observation peut s'appliquer à *La mort d'Artemio Cruz*: il faut s'élever au-dessus de l'anecdote et chercher les significations profondes qui se cachent derrière certaines actions et réflexions du personnage.

C'est ici que nous percevons l'intervention de la seconde personne rendant compte d'un niveau de narration que nous dénommerons "le niveau existentiel."

2. Deuxième niveau: l'existentiel

Sur son lit de mort Artemio Cruz revit son passé: passé qui se montre riche en "options." Ce dernier mot constitue, à notre avis, la clé d'une interprétation existentielle de la vie de Cruz.

Ce juge implacable qui est la deuxième personne, montre au protagoniste ce qu'il a pu choisir et qu'il a refusé. Sans pitié, la voix s'adresse au moribond et le conduit à la rencontre de ses options. Ainsi il lui rappelle l'histoire de son infamie, histoire qui s'étend loin dans l'espace et dans le temps, et qui est celle de la Révolution Mexicaine.

Jeune, il se joignit au mouvement rebelle plein de bonnes intentions et se dédia entièrement à la défense de la cause révolutionnaire. Mais ce dévouement ne dura pas très longtemps. Après avoir grandi avec le mouvement de réforme, Artemio Cruz tomba avec lui.

Pendant ses années révolutionnaires il connut l'amour, l'amitié et le courage. Il lutta à leur côté. Mais peu à peu, il oublia toutes ces valeurs, arrivant même à leur négociation. Ainsi Artemio Cruz commença à transiger avec les ennemis et, en échange, il obtint un succès vide.

L'histoire de sa dégradation morale se reflète parallèlement dans l'évolution de sa vie sentimentale. Etant un révolutionnaire à l'état "pur," il connut l'amour dévoué de Regina qui se sacrifia pour lui. Cet

amour de jeunesse coïncida avec l'euphorie de ses jours révolutionnaires glorieux et irréprochables. Mais une fois qu'il commença à mettre de côté, pour des causes diverses, ses principes, ses relations amoureuses se teignirent aussi de fausseté.

Profitant de la confusion régnante pendant les années post-révolutionnaires et s'appuyant sur sa réputation de "héros," Cruz obtint des avantages qui le transformèrent rapidement en un homme puissant et redoutable. Il mena des affaires louches, accomplit un mariage de raison et participa à une vie politique corrompue. A la fin de ses jours, il profita pleinement de son pouvoir et de ses richesses mais intérieurement il avait conscience de sa solitude. Afin de combler ce vide et de maintenir l'exercice de son pouvoir, Cruz se vit obligé d'acheter les fidélités. En plus, il dut se payer la compagnie d'une jeune maîtresse frivole.

Dès les premières séquences (pp. 13-17), le "tu" inquisiteur fait des récapitulations sur les manèges de Cruz dans les affaires économiques. Ce sont des manèges malhonnêtes qui nous montrent déjà la mauvaise conscience du personnage. La deuxième séquence (pp. 32-35) montre un Cruz cynique et traître, se vendant au plus offrant (aux nord-Américains, dans son propre cas). Il est leur "homme de paille," médiateur dans leurs transactions commerciales au Mexique.

Mais la désintégration morale de Cruz semble parfois s'arrêter. Certaines "options" le mettent sur le bon chemin et on le voit se pencher vers la réhabilitation morale. Ainsi une femme très raisonnable, qui l'aime, lui offre l'occasion de donner une autre tournure à sa vie. Pourtant, il refuse (dixième séquence).

Les séquences sept et neuf révèlent l'autre possibilité de salut de Cruz. Le départ de son fils en Espagne pour se joindre à la guerre civile ressuscite son idéal révolutionnaire. Il fonde de grandes espérances sur Lorenzo, mais elles s'écroulent quand celui-ci est tué en combattant. Cruz se laisse entraîner par le scepticisme et dorénavant, il s'enfoncera de plus en plus dans la pourriture. Tout compte fait, Cruz est ce qu'il a fait de lui-même.

Ces passages nous semblent très réussis car ils arrivent à nous donner le drame de conscience d'Artemio, sans tomber dans des simplifications manichéennes. Cruz lui-même se voit et se reconnaît tel qu'il est: un homme capable d'actes héroïques ou lâches. Le romancier une fois de plus démontre "qu'il n'existe rien qui soit vraiment noir et blanc. Artemio Cruz est à la fois le héros et l'anti-héros du livre."⁴

⁴ Harss, Luis: *Portraits et propos*, p. 339, Gallimard, Paris, 1970.

Une interprétation existentielle peut aussi s'élaborer à partir de la crise que traverse Léon Delmont pendant son voyage. Qui est cet homme et pourquoi a-t-il décidé de rompre les liens qui l'unissent à une bonne épouse depuis vingt ans? Socialement, Delmont est bien situé. Il appartient à une bourgeoisie moyenne: son métier est bien payé, il a un appartement confortable, une femme correcte, des enfants. Et pourtant, Léon n'est pas heureux. L'amour qu'il éprouvait pour sa femme s'est évanoui sans qu'il sache exactement pourquoi. L'usure du temps, peut-être? Puis son poste, certes, est bien payé, mais quel attrait y a-t-il dans la vente de machines à écrire? C'est un métier plutôt ennuyeux, mécanique.

Les voyages périodiques à Rome revêtent pour Léon Delmont une signification profonde: la rencontre d'une liberté depuis longtemps perdue et maintenant retrouvée. Rome, ville pleine de doux souvenirs pour lui (il a passé à Rome des jours inoubliables pendant son voyage de noces avec Henriette), lui offre l'occasion de combattre l'aliénation produite par la routine du travail et l'asphyxie du ménage. La beauté de ses monuments, la richesse de son architecture et de ses oeuvres d'art, la signification de son histoire pour la culture occidentale, exercent sur Léon Delmont une étrange fascination. Là, il se sent devenir un homme nouveau, un homme plein de possibilités. En plus, dans cette oasis qu'est la ville, une femme investie de tout le charme "romain," l'attend pour l'accompagner dans ses promenades de "libération." Cécile semble être l'incarnation de tout ce que Rome représente pour lui; c'est la négation de la routine, du vide, de l'usure du temps, donc, c'est en quelque sorte la voie vers sa liberté personnelle.

Or, sa ferme décision d'emmener Cécile avec lui, décision qui représente un choix authentique de sa part, se voit affaiblie par plusieurs événements. Léon Delmont n'est pas le maître absolu de sa résolution: il existe plusieurs détails et circonstances qui conditionnent et nuisent à son choix de telle façon qu'un projet si bien planifié, souffre un changement radical. Les conditions inaccoutumées dans lesquelles il fait le voyage (un wagon de troisième avec tous ses inconvénients), le glissement d'images et d'évocations, la vision anticipée de sa vie auprès de Cécile à Paris — tous ces faits — se joignent et pèsent sur son "acte de liberté." A la longue la détermination se métamorphose et il ne lui reste qu'un projet d'écriture: sublimation qui semble remplir le vide qu'a laissé sa "modification."

3. Troisième niveau: le mythique

Fuentes a réitéré dans plusieurs interviews qu'une narration "prétendument objective, naturaliste, ne permet pas de représenter

la réalité mexicaine telle qu'elle est: il faut montrer l'existence simultanée de différents temps historiques, d'une multitude de cultures dans un même espace."⁵ D'après lui, le temps mexicain diffère de l'Occidental en ce qu'il est circulaire en spirale. Le temps linéaire n'est pas le seul temps de l'homme, ajoute-t-il, car pour les Indiens l'âge d'or ne se situe pas dans le futur, mais dans les origines. Un tel fait, commente Fuentes, a déterminé la structure de ses romans qui reproduisent, en grande partie, la situation du serpent Quetzalcoatl. Ce serpent, représenté sur tant de pyramides, apparaît en se mordant la queue. Son principe est sa fin, sa fin est son principe.

S'accomplit-il un cycle mythique dans *La mort d'Artemio Cruz*? Y a-t-il représentée cette structure de "serpent se mordant la queue"? En quoi un niveau mythique servirait-il à approfondir le sens du roman?

Tout d'abord, insistons sur la figure de Cruz en tant que représentation de l'histoire du Mexique à partir de 1910. L'élever au niveau du symbole ne serait pas exagérer: la vie d'Artemio Cruz dramatise toute une période du Mexique moderne.

Ce n'est qu'au moment de la révolution mexicaine, explique Fuentes à Ugné Karvelis, que le Mexique a commencé à s'édifier en tant que nation, en tant qu'entité culturelle. Cette période a laissé une profonde empreinte dans l'histoire du pays:

Il a fallu que Zapata et ses guérilleros arrivent à Mexico, envahissent les demeures des aristocrates, pour se voir, pour la première fois dans une glace, pour voir leur visage et leur corps et se dire: "Voilà ce que je suis," "Voilà ce que nous sommes!"⁶

Les contradictions et les frustrations semblent avoir été les ingrédients les plus actifs de l'histoire mexicaine qui connut d'abord le génocide perpétré par les conquérants, puis la négation de l'héritage culturel espagnol par l'indépendance et, finalement, les invasions et les mutilations territoriales (des Etats-Unis, par exemple).

Artemio Cruz, symbole de l'homme du peuple déshérité, ignore sa vraie identité; pendant sa vie turbulente il s'est caché derrière plusieurs masques, essayant de tromper les autres et, par conséquent, se trompant lui-même.

⁵ Karvelis, Ugné: "Carlos Fuentes entre les phantasmes et les réalités de Mexique" (interview), dans *Le Figaro Littéraire*, Paris, 7 juin, 1975.

⁶ *Ibid.*

Le narrateur à la seconde personne, l'éclairant sur son passé, lui montre ses racines ancestrales et l'aide à approfondir sur le sens de son être mexicain. D'où vient-il et où va-t-il?

Au cours de la deuxième séquence (p. 35), Cruz entreprend sa pérégrination vers ses origines. Une vision épique annonce son voyage. C'est d'abord un vaisseau en pierre qui s'approche du moribond. Vaisseau, sans doute, "des conquistadores." Les images se succèdent rapidement; des superpositions de scènes s'entremêlent. On voit défiler des troupes espagnoles, des églises, des symboles religieux, des indiens et des motifs hispano-moresques. L'impact de telles images est très effectif, car leur combinaison parvient à suggérer le phénomène du métissage. Cruz en est la personnification.

Il est un moment de la sixième séquence (p. 143) où le narrateur intermédiaire fait une intervention d'ordre linguistique. Au cours de cinq pages, le "tu" considère les significations que le verbe "chingar" et ses dérivés⁷ revêtent pour le protagoniste. Un verbe tellement profane comme celui-ci se métamorphose et devient une sorte de mot de passe, mystérieux et sacré pour les non-initiés.

En général, on peut considérer la séquence comme une tentative d'analyse de l'être mexicain à travers cette parole ambiguë et puissante:⁸

⁷ Devant l'impossibilité de donner un équivalent en français du verbe "chingar," le traducteur de *La mort d'Artemio Cruz*, Robert Marrast, a préféré garder le mot en espagnol. Dans une longue note Marrast explique les connotations du verbe: "[...] Chingar et les substantifs dérivés (*chingada*, *chingón*, *chingaquito*, *chingadera*, etc.) impliquent généralement le viol de choses ou des personnes. Dans le langage de la rue, c'est la plus grosse insulte: Oedipe et Jocaste, dépouillés des voiles du mythe. Mais l'usage continu de l'insulte a fini par lui ôter de sa force, et le mot a fini par désigner toute chose difficile, fastidieuse, désagréable, etc.: une *chingadera*. Un *chingaquito* est un hypocrite qui par des voies détournées mène à bonne fin ses desseins égoïstes ou destructeurs sans en rien laisser paraître. A l'opposé, le *chingón* est l'homme qui oblige les autres à se soumettre à sa volonté en faisant étalage de force et de courage [...]. Mais c'est le mot féminin la *chingada* qui donne toute sa signification à ce terme ambigu de puissance et de viol. La *chingada* est la mère violée, l'origine et le berceau de la race: la première femme indienne possédée par le conquérant espagnol? Malinche, la maîtresse de Cortés, qui guida le Conquistador jusqu'au cœur de l'empire de Moctezuma? Elle fut violée, et à son tour viola ses enfants, les mit au monde sous le signe du viol, de la suspicion, de la colère. Et ses enfants ont secrètement désiré violer leur propre mère. Ou l'on viole, ou l'on est violé, et celui qui est violé, à son tour, doit nécessairement violer les autres pour avoir conscience qu'ils existent. La politique, l'amour, le travail, la naissance, la mort, tout, au Mexique, est secrètement affecté par ce mot." (Note du traducteur Robert Marrast dans *La mort d'Artemio Cruz*, p. 134, Gallimard Paris, 1966. Ce qui est souligné appartient au traducteur.)

⁸ En 1961 le poète et essayiste mexicain Octavio Paz, dans son livre *El laberinto de la soledad* (*Le labyrinthe de la solitude*), traduit de l'espagnol par Jean-

Tu la prononceras: c'est ta parole: et ta parole est la mienne; parole d'honneur: parole d'homme: parole de vessie: parole de lanterne: imprécation, intention, salut, projet de vie, filiation, souvenir, cri des désespérés, libération des pauvres, ordre des puissants, invitation à la dispute et au travail, épigraphe de l'amour [...] résumé de l'histoire: *signe et emblème du Mexique*: ta parole: -Vive le Mexique, fils de sa rechingada.⁹

C'est évident qu'Artemio Cruz peu être considéré comme le type du grand "chingón." Il a obligé les autres à se soumettre à sa volonté en faisant étalage de force et d'astuce. Mais, d'autre part, Cruz s'est aussi laissé "chingar." Il appartient donc à "l'ordre de la chingada" à laquelle tous les mexicains sont plus ou moins enchaînés:

Toit et moi, membres de cette francmaçonnerie: l'ordre de la chingada. Tu es qui tu es parce que tu as su chingar et ne t'es pas laissé chingar; tu es qui tu es parce que tu n'as pas su chingar et t'es laissé chingar: chaîne de la chingada à laquelle nous sommes tous rivés: par le maillon d'en haut, par le maillon d'en bas, unis à tous les fils de la chingada qui nous ont précédés et nous suivront: tu hériteras de la chingada: tu la légueras à ton tour: tu es fils des fils de la chingada; tu seras père d'autres fils de la chingada: notre parole, derrière chaque visage, chaque signe, chaque canaillerie: bite de la chingada, verge de la chingada, cul de la chingada: la chingada se fiche bien de toi, la chingada déflegme ton sexe quadragésimal, tu es le chingón de la chingada, la chingada dénigre ta mère, tu n'auras pas de mère, mais tu auras ta chingada [...]¹⁰

Nous avons voulu reproduire ce long passage pour deux raisons: en plus d'illustrer lyriquement la polysémie du terme, ce petit essai qui constitue la séquence, montre une manière de ponctuer qui nous rappelle tout de suite celle que Butor emploie dans *La modification*: de longues tirades où abondent les virgules, les points-virgules, les points de suspension, et surtout les deux points.¹¹

Clarence Lambert, Gallimard, Paris, 1972) dédia tout un chapitre à l'analyse nuancée de ce mot et ses projections dans la vie et la pensée mexicaine.

⁹ *Ibid.*, id. Ce qui est souligné nous appartient.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 134-135.

¹¹ Les immenses phrases perdues, retrouvées à la page suivante, caractérisent la plupart des séquences qui sont narrées à partir de la seconde personne. Si l'on examine les pages 136 et 228-229 de la traduction de Marrast, on verra exemplifié ce que nous venons de remarquer à l'égard de la ponctuation et même

Mais c'est surtout à la dixième séquence (p. 246) que l'incursion de Cruz dans le passé qu'il méconnaît se fait de plus en plus symbolique du destin d l'homme mexicain. Le passage, d'un lyrisme remarquable, présente "le défilé d'options" dont nous avons parlé plus haut.

Le "tu" s'adresse à Cruz pour lui imposer ce qu'il a dû choisir et qu'il a refusé. A la fin le bilan se dresse comme un exemple dramatique de l'indécision, la faiblesse, l'ignorance, l'égoïsme de cet homme-symbole qui, malgré tout, a su être cruel et affectueux, rusé et candide, pitoyable et enviable.

Au début (p. 246) le rythme des phrases et le ton général font penser à une litanie. Presqu'au milieu, ce ton devient de plus en plus solennel, atteignant l'allure d'un rituel magique. Le thème de la mort apparaît mélangé de motifs chrétiens et aztèques.

Le lecteur pressent une sorte de cérémonie bizarre, à juste raison d'ailleurs, car à la fin, Artemio Cruz, toujours guidé par son Virgile, s'apprête à revivre une nuit pleine de pratiques cérémonielles où il est "l'officiant."

Tu avanceras la main: un jour comme un autre, qui pourtant sera un jour exceptionnel: il y a trois, quatre ans; tu ne te souviendras pas; tu te souviendras pour te souvenir; non, tu te souviendras parce que ce dont tu te souviens en premier lieu, lorsque tu essaies de te souvenir, c'est un jour isolé des autres par des chiffres rouges; et ce sera le jour—tu le penserai toi-même alors—où tous les noms, personnes, paroles, faits d'un même cycle fermentent et font craquer la croûte de la terre [...]¹²

Ce jour: la nuit du 31 décembre 1955. Nuit déjà d'une certaine solennité, puisque c'est la célébration de la fin d'une année. Mais pour Cruz la date revêt une tout autre importance: un cycle de sa vie publique vient de s'accomplir.

on notera une certaine disposition typographique des énumérations, des citations et des répétitions très semblables à celle de *La modification*. Butor expliquait déjà dans son essai "Recherches sur la technique du roman" comment les liaisons des temps, des lieux et des personnes obligent le romancier à transformer les phrases. "La petite phrase que nous recommandaient nos professeurs d'antan, 'légère et court vêtue' ne suffira plus." Donc, une fois que les ensembles verbaux deviennent trop considérables, ils "se diviseront tout naturellement en paragraphes, se charpenteront de répétitions, joueront de tous les contrastes de couleurs que permettent les différents styles, par citations ou parodies, isoleront leurs parties énumératives par une disposition typographique appropriée." (Butor, Michel: *Essais sur le roman*, op. cit., p. 123).

¹² *Ibid.*, p. 230 de la traduction en français.

A quatorze ans Cruz s'éloigna de son ami Lunero, mulâtre généreux qui le protégea pendant son enfance. Cinquante deux ans après, une nuit de Saint Sylvestre, Cruz fait son entrée triomphale à la fête qu'il a lui-même organisée pour accueillir le nouvel an. On se rend compte alors de la signification polyvalente des rites qui auront lieu pendant la festivité. Ce n'est pas une nuit de Saint Sylvestre courante, c'est la célébration des cinquante-deux années d'échecs et de succès d'Artemio Cruz.

Ce chiffre mystérieux, plein de résonances magiques, le lie à ses origines, à ses ancêtres, car parmi les anciens mexicains cinquante-deux ans complétaient un de leurs cycles. Cet événement transcendantal se célébrait solennellement avec une cérémonie spéciale en l'honneur du feu.

Prêtre officiant du rite, Cruz reste assis toute la nuit du 31 décembre 1955 sur un "trône" (il ne bouge pas de son élégant fauteuil), contemplant autour de lui les effets de son pouvoir. La servilité de ses "amis" le dégoûte. Il est parfaitement conscient de toute la fausseté qui l'entoure: lui-même n'est qu'un vieux arthritique en proie à ses souvenirs. Et voici que sous des images hallucinantes, Cruz revit son "cycle vital."¹³

Ce niveau de rêve, d'hallucination, d'images incohérentes qu'on doit interpréter pour en dégager le sens est aussi présent dans *La modification*. Nous croyons superflu de répéter tout ce que Michel Leiris a si bien exposé sur le plan mythique du roman. Il nous semble plus nécessaire de développer certains aspects du mythe concernant la descente aux "enfers" de León Delmont et comment ce voyage l'aide à prendre conscience de sa situation.

Partons d'abord du fait que *La modification* est un essai pour superposer deux villes, celle où l'on travaille (Paris) et celle dont on rêve (Rome). La dernière, revêtue de tout son charme païen, alimente le besoin profond de rêve et d'idéal que ce représentant de machines à écrire semble ressentir.

A un niveau strictement conscient, Delmont ignore ce côté de sa personnalité. Pourtant, il a cherché des moyens de satisfaire ce besoin profond: Cécile en est la preuve. Remplaçante de Rome, elle la représente et arrive à être "la clé" de cette ville admirée. Pour cette raison, son installation à Paris briserait le mythe qu'elle personnifie car Cécile "y serait (si l'on peut dire) déromanisée."¹⁴

¹³ Le ruissellement d'images dans cette dernière partie de la séquence est remarquable. Les objets luxueux aimés par Cruz défilent profusément: des commodes incrustées d'os et d'écaïlle, des ferrures et des morillons, des vases et des amphores Dix-neuf lignes contiennent cet inventaire minutieux des objets qui l'entourent.

¹⁴ Leiris, Michel: "Le réalisme mythologique de Michel Butor," *op. cit.*, p. 295.

Quand il entreprend le voyage vers Rome le 15 novembre 1955, il va sans le savoir réaliser une mission "héroïque." Ce voyage n'est pas le voyage ordinaire qu'il fait périodiquement à la ville éternelle pour "se retremper comme dans une fontaine de Jouvence."¹⁵ Cette fois, il prétend emmener "Rome" à Paris; sauver en quelque sorte l'abîme qui sépare les deux villes, les rapprocher afin de retrouver à Paris "la part de poésie qui illumine sa vie."¹⁶

Poésie et mythe semblent émaner de la Rome rêvée par León Delmont. La signification de ce mythe est très bien synthétisée par Michel Leiris:

Rome, avec le souvenir de la pax romana apparaîtra à León Delmont comme le témoignage du temps désormais révolu "où le monde avait un centre," foyer "qui a cherché à se fixer après l'écroulement de Rome à Byzance, puis, beaucoup plus tard dans le Paris impérial" et dont, aujourd'hui se fait ressentir le manque.¹⁷

Voici que pour arriver à cette découverte l'élément onirique intervient. Delmont fera un pèlerinage spirituel à travers un monde bizarre, plein de symboles, où des éléments païens et chrétiens s'entremêlent. Notons ici, de même que dans *La mort d'Artemio Cruz*, le mélange d'éléments disparates (motifs chrétiens et païens chez Butor, et motifs indiens, chrétiens, africains et mauresques chez Fuentes). Dans tous les deux aussi, une descente à "un monde souterrain" a lieu avec la coïncidence remarquable qu'il y aura des références indirectes à *l'Enéide*.¹⁸

En rêvassant, León Delmont se voit en face d'une grotte, devant une Sibylle qui lui adresse un discours inquiétant:

Pourquoi ne me parles-tu pas? T'imagines-tu que je ne sais pas que toi aussi tu vas à la recherche de ton père afin qu'il t'enseigne l'avenir de ta race?¹⁹

La référence au Livre VI de *l'Enéide* est évidente, référence qui se réitère quand Delmont, ne sachant comment sortir du labyrinthe et cherchant désespérément le chemin qu'il avait commencé, demande à la Sibylle "un rameau d'or" pour se guider et ouvrir les

¹⁵ *Ibid.*, id.

¹⁶ *Ibid.*, id.

¹⁷ *Ibid.*, p. 297.

¹⁸ La coïncidence nous a surpris car il faut se souvenir que Fuentes lui-même a appelé la voix qui conduit Cruz par les cercles de son enfer "une espèce de Virgile."

¹⁹ Butor, Michel: *La modification*, *op. cit.*, p. 214.

grilles.²⁰ D'ailleurs, une "quête" personnelle anime le pèlerinage de Delmont ainsi que celui d'Enée. Chez Delmont, on trouve particulièrement la recherche des réponses à des questions angoissantes: Qui est-il? Que cherche-t-il à Rome? Questions qui lui sont adressées à la deuxième personne par une voix étrangement douce: "Qu'attendez-vous? M'entendez-vous? Qui êtes-vous?"²¹

Expliquer d'une manière cohérente toutes les visions de Delmont s'avère impossible. Mais il nous semble que le mélange d'éléments divers et parfois contradictoires (il y a des scènes où apparaissent des personnages mythiques gréco-romains, un cavalier français légendaire, des animaux fabuleux, des dignitaires catholiques et même le Pape) suggère plutôt la position particulière de Delmont devant les diverses données culturelles dont il rêve. Souhaite-t-il secrètement trouver "la ville idéale" où une synthèse culturelle deviendrait possible? Que cherche-t-il à Rome sinon le lieu "où se fondent les contraires et se résolvent les antinomies, pivot de la vie universelle, noyau immuable malgré la coulée des modifications"?²²

Bien que Delmont dans son rêve pénètre dans la ville éternelle, il n'y trouve que des obstacles à la communication. L'attitude de ceux qui l'entourent est hostile et il ne parvient pas à articuler un seul mot: son incapacité totale pour se faire comprendre est soulignée dramatiquement. Ainsi, sa quête échoue; sa mission héroïque et mythique ne s'accomplit pas, ce qui prouve qu'il n'est ni un Parsifal ni un Enée. La décision d'écrire un livre racontant toute son expérience personnelle reste comme le seul moyen possible d'établir un pont de communication entre lui et les autres.²³

²⁰ *Ibid.*, p. 215.

²¹ *Ibid.*, p. 219.

²² Leiris, Michel: "Le réalisme mythologique de Michel Butor," *op. cit.*, p. 306.

²³ Leiris voit dans cette décision une issue très honorable pour Delmont car voici qu'il "opte pour exercer en se faisant écrivain, l'activité vraie que ne sont ni la quête chimérique de Rome ni le commerce des machines à écrire." (*Ibid.*, p. 305).