

ALINA CRIHANĂ

Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

***Avatars de la féminité et réécriture des mythes
chez Carlos Fuentes : L'instinct d'Inez***¹

Avatars of Fertility and Myth Rewriting in Inez's Instinct by Carlos Fuentes

Keywords narrative parable, mythical hypertext, re-writing, feminine character, archetype, symbol.

Abstract: Pointing to a parable of the artist's dual condition rooted in Faust's mythical story, which turns into a re-reading pattern relating to Berlioz's *Damnation of Faust*, *Inez's Instinct* enhances both the symbolical meditation on woman's mystery and its archetypal origins. Writing about the impossible love story between Gabriel Atlan-Ferrara and the opera singer Inez Prada, the novelist builds upon a deeper prehistoric story level, that of the existential quest of Inez's archetypal ancestor. Carlos Fuentes creates thus a "mythical hypertext", within which the profiles, settings and scenarios relate to the main theme, that of the artist coping with his own alterity, in his search of "the absolute".

Introduction. Le roman mythique de Carlos Fuentes //vs// la « terreur de l'histoire »

« Dans les années '60, il est à noter avec quelle véhémence un Carlos Fuentes, pour ne citer que lui, s'insurge contre la mort du roman. Jamais donc, il n'y aurait mise en question de la fiction sur le continent américain, au contraire, Fuentes en particulier mettait le roman sous l'enseigne du mythe, en insistant sur l'unité entre romancier / auteur et la collectivité. Il est vrai que ce rapport était autre qu'ailleurs – les auteurs, ou du moins une partie d'entre eux, l'avaient redéfini à partir d'une conception peut-être archaïsante de leurs sociétés respectives. »² Un demi-siècle après les déclarations citées ci-dessus, Carlos Fuentes reste fidèle à la conception sur la dimension mythique du roman, en affirmant dans une interview de 2009 qu'« un écrivain construit, à travers l'imagination, la réalité de lieux et d'individus. [...] C'est la gloire, c'est le grand pari de la littérature : rendre éternel ce qui est passager [...]. L'écriture est une façon de me rebeller contre le destin et contre l'oubli. »³ Auteur d'une vingtaine de romans où la « couleur locale » de l'espace mexicain se fonde dans l'atmosphère du réalisme magique, Fuentes est l'un de ces grands rémythologisateurs du XX^{ème} siècle, pour lesquels « l'histoire est la fille du mythe ».

¹ Cet article fait partie des résultats de la recherche financée par CNCSIS – UEFISCU dans le cadre du projet PNII – IDEI, code 418, et il a été rédigé dans le cadre du projet PNII – IDEI, code 947, financé par le CNCSIS – UEFISCU.

² Christoph Singler, *Pour une anthropologie de la fiction latino-américaine*, dans Christoph Singler (éd.), *Une domestique dissipée. Essais sur la fiction en Amérique Latine*, Volume 715 d'*Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, Presses Universitaires Franche-Comtoises, 2001, pp. 233-234.

³ Delphine Peras, *Entretien avec Carlos Fuentes*, in *L'Express.fr.*, 01/03/2009, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-carlos-fuentes_815600.html.

Hantés par le thème de la *mémoire* qui triomphe de l'écoulement du temps, de la vieillesse et de la mort, les livres de Carlos Fuentes témoignent tant d'un retour *du* mythe, qui y semble percer la « croute » de la réalité, en engendrant un monde (ré)enchanté, que d'un retour *au* mythe, aux modèles archétypaux de toute histoire, à cet espace originaire d'où naît la littérature : on y assiste à une « mythologisation » du quotidien, mais également à une « quotidianisation » du mythe.

Il ne s'y agit pas seulement de la « nostalgie d'un passé où les valeurs traditionnelles prédominaient et les cultures non européennes possédaient une essence a-historique »¹, « dont il ne subsiste que des bribes dans le monde contemporain »², mais aussi d'un *retour* de l'artiste à un monde archaïque, le schéma du *nostos* lui permettant de devenir « contemporain » à la création originaire. Car, si l'on croit à Jean-Jacques Wunenburger, « En reconnaissant, à travers le mythe, la voie obscure des origines, le créateur identifie un espace en retrait, un fond sans forme, à partir duquel une nouvelle forme peut trouver place dans le monde »³.

Il nous semble que Carlos Fuentes est l'un de ces créateurs pour lesquels « créer veut dire se souvenir », c'est-à-dire « remonter le fleuve du temps et retrouver le 'temps perdu' d'une histoire qui en réalité ne s'est jamais passée », un écrivain qui « éprouve [...] le besoin de contester le Temps d'une manière absolue, [...] le temps maîtrisable et rigoureusement organisé, opposé à un temps « effroyablement ancien » qui n'est ni connu ni même possible, qui est seulement désiré, parce qu'il n'appartient pas encore à une Forme (périmée, usée), parce qu'il est encore sans être. Le temps (et le souvenir) d'un âge d'or est désiré par l'écrivain en tant qu'indice du possible, c'est-à-dire d'une forme à venir. »⁴

Ce type de positionnement par rapport au temps historique, intimement lié à une crise de l'Histoire⁵ intériorisée par l'artiste du XX^{ème} siècle et augmentée par l'expérience terrifiante des deux guerres mondiales (génératrice d'un sentiment du vide⁶), engendre chez Carlos Fuentes (tout comme chez les autres rémythologisateurs

¹ Roberto Gonzáles Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 158.

² Christoph Singler, *op. cit.*, p. 11.

³ Jean-Jacques Wunenburger, *Création artistique et mythique*, dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Imago, Paris, 2005, p. 71.

⁴ Daniela Hurezanu, « Que veut dire créer ? », dans *Cahiers de la RAL, M (Cahiers de la Revue d'Art et de Littérature, Musique)*, n°3 - *Femme(s) & Créativité*, Le chasseur abstrait éditeur, Mazères, 2007 (pp. 314-329), p. 328.

⁵ Il s'agit d'une crise de la conception progressiste et linéaire de l'histoire, analysée par Mircea Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition* (Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1969 [1945]) : l'historien des religions observe que cette crise du « linéarisme historique » s'associe à « un certain retour d'intérêt pour la théorie des cycles. » (*op. cit.*, p. 165) Gilbert Durand met en relation, lui aussi, la « gigantesque » révolution épistémologique du XX^{ème} siècle avec le « retour du mythe » dans la fiction contemporaine. (cf. *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 20.)

⁶ Selon Dominique Rabaté, c'est en particulier « la génération de l'après-guerre [qui] fait l'expérience d'un effacement terrifiant, découvre un manque, un blanc, un vide à l'origine de la subjectivité, ce que l'on pourrait résumer par le motif d'une perte originaire qui

du roman européen tels que J. Joyce, Th. Mann, H. Hesse, G. Grass etc. et chez les représentants du réalisme magique latino-américain) une « poétique achronique » fondée sur un travail d'« abolition du temps » et « par un retour aux archétypes et à la répétition »¹. Il en résulte des fictions où « la périodicité de l'intrigue s'accompagne bien souvent d'un arrière-plan mythique, qui emprunte beaucoup aux schèmes de l'éternel retour »², peuplées par des « personnages transhistoriques [qui] s'échappent de l'histoire-*Geschichte* en renonçant au temps et au mouvement qui la fonde, cette espérance vers un futur nécessairement meilleur. De manière critique, ils renouent alors avec la temporalité achronique, refusant l'accomplissement téléologique propre à toute philosophie de l'histoire, et se rapprochant de plus en plus de l'éternel présent du mythe. »³

Hantés par les figures du *retour*, de la *répétition*, de la *transhistoricité*, de la *transgression*⁴, les romans de Carlos Fuentes font usage de la « capacité transtextuelle optimale »⁵ du mythe, en vue du « bricolage »⁶ et de la « transfiguration baroque »¹ de

interdit de penser vraiment toute origine en tant que telle ». (*L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit*, in Actes du colloque en ligne *Frontières de la fiction*, URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/217.php>. Consulté le 11 mars 2011.)

¹ Cécilia Barret, *Anamnèses romanesques dans la fiction contemporaine. Le personnage transhistorique dans Les Fleurs bleues de Raymond Queneau, Terra Nostra de Carlos Fuentes, Le Turbot de Günter Grass*, thèse de doctorat soutenue le 24 novembre 2008, Université de Limoges, URL: <http://epublications.unilim.fr/theses/2008/barret-cecilia/barret-cecilia.pdf>, p. 233. Consulté le 15 mai 2011.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 219.

⁴ Cf. Jean Bessière, qui croit que, chez Carlos Fuentes, le thème de la transgression, celui de l'altérité et la méditation sur l'histoire sont intimement liées: « même si l'homme se donne pour l'inventeur de l'histoire [...], cet homme trouve toujours la limite de sa conquête [...] dans l'invisibilité d'une autre histoire, dans l'innommable d'un autre lieu, d'une autre identité. La transgression [...] doit se lire comme la réponse à un constat simple : l'altérité est constitutive de ce que je suis ; l'autre est ce que je suis et ce que je ne suis pas. [...] Autrement dit, la question de l'autre n'est qu'une autre façon de dire la question du temps et de l'histoire et que ce temps et cette histoire peuvent toujours être autres, être ailleurs, comme notre propre temps et notre propre histoire ont été autres – le passé – et peuvent être autres – le futur –, comme ils sont, en conséquence, à la fois manifestes et invisibles. » (« A propos de la transgression – de la règle à la sémantique et au questionnement. En un commentaire des avant-gardes, de Joseph Conrad, de Carlos Fuentes et de Gertrude Stein », in Jola Škulj, Darja Pavlič (éds.), *Literature and space. Spaces of transgressiveness*, Slovenian Comparative Literature Association, Ljubljana, 2004, URL: <http://www.zrc-sazu.si/sdpk/PKrevija/2004-Literature&Space.htm>, p. 8)

⁵ Jacqueline Thibault Schaefer, « Récit mythique et transtextualité », dans Pierre Cazier (éd.), *Mythe et création. Travaux & recherches*, Presses Universitaires Septentrion, Lille, 1994 (pp. 53-66), p. 55.

⁶ Celui-ci suppose, dans les termes de Jean-Jacques Wunenburger, une transformation du mythe, « soumis à un travail créateur de déstructuration », par la « réorganisation de son architecture narrative », selon une « logique du démembrer-remembrement ». (*Mythologie: formes et transformations du mythe*, in *Religiologiques*, n° 10/1994 (*Actualité du*

plusieurs scénarios mythiques. C'est le cas de *L'instinct d'Inez*, dont la fable symbolique est centrée autour de la *saga* de l'artiste, ce « spécialiste de l'altérité » qui, en créateur de mythes, « remonte au chaos primordial qui précède toute individuation, où tout est double, et à partir de ce double, il crée une nouvelle forme. »² En multipliant les « masques » mythiques du protagoniste et ceux de son double féminin – l'objet d'une *quête* symbolique dont l'enjeu est le triomphe sur la « terreur de l'histoire » et la sublimation de la vie humaine par le truchement de l'art qui éternise –, le romancier y construit une parabole à multiples niveaux de signification, où la méditation sur le destin du créateur et de la création, associée à l'exploration du mystère de la féminité en tant que projection symbolique d'une altérité inquiétante et également fascinante, s'associe à la méditation sur l'histoire et sur les possibilités d'en maîtriser.

La quête de l'artiste et la réécriture des mythes dans *L'instinct d'Inez*

Le scénario du *nostos* constitue une structure matricielle dans *L'instinct d'Inez*, où l'histoire de l'artiste (le chef d'orchestre Gabriel Atlan-Ferrara, épris de la diva Inez Prada) qui refait, par le truchement de *l'anamnèse*, une trajectoire existentielle rendue éternelle par la création, est redoublée par une histoire des origines, centrée autour d'une figure féminine mythique rappelant la *Magna Mater* archaïque. Les deux histoires construites « en miroir » rendent visible, par-delà *l'intertexte* et *l'hypertexte*³ mythique, une poétique du roman conçu comme héritier des anciennes structures archétypales, une méditation sur les rapports entre la création artistique et mythique. La littérisation du schéma du *retour* chez Fuentes fait l'objet d'une réécriture accomplie « par l'intermédiaire d'un *interprétant*, qui est la version actualisée du mythe travaillée par le texte »⁴ : ce dernier est le mythe littéraire de Faust, dont la signification « métaphysique » correspond parfaitement à l'enjeu de la quête du protagoniste. Car, comme l'avait observé Georges Thinès, « dégagé de la contingence historique, le héros faustien [...] devient un thème mythique qui, loin de résulter de l'histoire, définit l'opposition dialectique que la conscience instauratrice est en mesure d'élever contre celle-ci. [...] La teneur philosophique du mythe s'impose dès lors à la façon d'une dialectique de la finitude et du savoir absolu. »⁵

Le récit de la vie de l'artiste, une longue errance dans le labyrinthe de la mémoire, rappelant la « recherche » proustienne du « temps perdu », et qui suppose

mythe), pp. 49-70, URL : sur <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no10/wunen.pdf>. Consulté le 20 mars, 2011.)

¹ *Ibidem*. Dans ce cas-là, « l'écrivain, en adoptant une matrice mythique de référence, remythise ainsi la littérature, [...] par des procédés contrôlés d'emboîtement, de superposition, de métissage interculturel, de croisements inter-textuels ».

² Daniela Hurezanu, *op. cit.*, p. 320.

³ Ivonne Riolland, *Mythe et hypertextualité*, in *Fabula. La recherche en littérature, Atelier de théorie littéraire*, [En ligne], URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualite%26eacute%3B. Consulté le 18 mars 2011.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Georges Thinès, *Le mythe de Faust et la dialectique du temps*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1989, p. 11.

la transgression de multiples niveaux temporels¹, acquiert la fonction d'un exorcisme de la mort. Confronté à la terreur du temps, qui prend le visage d'un *autre* qui le regarde du miroir, un *vieux* qui rappelle à peine le jeune homme vigoureux, le *démiurge* de l'orchestre et de la scène où l'on jouait autrefois *La Damnation de Faust* de Berlioz, l'artiste cherche ses repères dans cette mémoire qui éternise et qu'il voulait enfermée à jamais dans *la sphère de cristal*, symbole spéculaire récurrent renvoyant à un *centre* atemporel, à la perfection de l'œuvre d'art et, certes, à l'unité de *l'androgyne* primordial en tant que modèle archétypal du couple Gabriel-Inez (redoublé par le couple « préhistorique »).

L'*autre* récit, qui représente également une histoire de *l'autre*, reprend le schéma du *retour*, en le plaçant dans un espace-temps préhistorique, celui des origines de la vie et de la création. Raconté à la deuxième personne et au futur, le récit d'initiation de la femme préhistorique sans nom, une histoire de la naissance de *l'instinct* (sans lequel il n'y a pas de destin, comme l'observe Gabriel), acquiert une double fonction symbolique et, en même temps, spéculaire. Il représente une *mise en abyme* « prophétique », l'« amorce » de la diégèse dont les protagonistes sont Gabriel et Inez, à laquelle il révèle les significations profondes, et, également, une mise en fable du *retour* du roman vers les sources originaires, vers le monde des archétypes à partir desquels se construisent les formes littéraires.

Le scénario du *nostos*, qui sert de noyau structurant pour les deux intrigues, est « littérisé » dans la *saga* de l'artiste, dont les significations symboliques sont dépendantes de l'interprétant² majeur qu'est le mythe de Faust actualisé dans le *Faust* de Berlioz, mais aussi dans celui de Goethe et surtout dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann. Ce sont les séquences de la *quête* du créateur et de l'amour impossible que Carlos Fuentes « bricole » dans l'histoire de Gabriel³ (figure ambivalente, qui réunit Faust et Méphistophélès) et d'Inez, la soprane qui joue Marguerite dans *La Damnation....* « L'interprétation » de *Faust* par Gabriel, celui qui croyait que « la musique est l'image du monde sans corps », « située à mi-chemin entre la nature et Dieu », y constitue, en outre, le miroir fictionnel, la « présentification » diégétique du travail de récupération et de transformation des mythes, accompli par Fuentes dans *L'instinct d'Inez*.

« Coiffé du bonnet »⁴ de Faust, l'artiste-*prophète* de Fuentes, un *médiateur* et, également, un *re-créateur*¹, qui assume la mission sacrée de rendre « tangible »

¹ Cf. Alira Ashvo-Muñoz, *A Question of Interest? Between God and Evil in Instinto de Ines by Carlos Fuentes*, dans Anna-Teresa Tymieniecka (éd.), *The enigma of good and evil: the moral sentiment in literature*, Volume 85 d'*Analecta Husserliana: The Yearbook of Phenomenological Research*, Springer, Dordrecht, 2005, p. 5.

² Selon Michael Riffaterre, « L'interprétant, lien entre le déjà-dit de l'intertexte et la réécriture qui est le texte, a donc pour fonction d'engendrer la manière de cette réécriture, et d'en dicter les règles de déchiffrement. » (« Sémiotique intertextuelle: l'interprétant », in *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 147.)

³ Notons que le prénom du personnage renvoie, en outre, à celui de l'archange Gabriel qui signifie en hébreu « La Force de Dieu » et qui annonce la naissance de Jésus à la Vierge Marie.

⁴ Gilbert Durand, « Les nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », in *Religiologiques*, 15 (printemps 1997) *Orphée et Eurydice: mythes en mutation*, URL :

l'harmonie divine de la musique, pour une collectivité traumatisée par l'expérience terrifiante de la guerre, est aussi un héritier d'Orphée (« contaminé » par l'aventure catabatique dantesque, et « travaillé » par Goethe, Berlioz, Th. Mann²) : les passions, le *retour* (*nostos*), l'initiation (Gabriel initie Inés Rosenzweig dans le *mystère* de la musique de Berlioz, en la récréant en tant qu'Inez Prada) sont des mythes que Fuentes emprunte au schéma orphique, en les travestissant dans le parcours faustien.

Au niveau littéral de la trame diégétique, Gabriel apparaît comme une structure schizoïde où s'affrontent l'homme épris d'Inés Rosenzweig et l'artiste orgueilleux et passionné qui veut transfigurer et sublimer le monde par la musique et qui ne peut être satisfait par le simple amour charnel. Il a une tentative de séduire la jeune soprane qui l'avait surpris dans une hypostase trop humaine, il échoue, se heurte du refus de cette femme qui lui reste mystérieuse et inaccessible et qu'il quitte, lors de leur première rencontre intime, dans son *cottage* situé aux bords de la mer. Son orgueil d'homme et d'artiste le fait rejeter cette altérité projetée sous les traits de la jeune *Juive* aux cheveux roux, qui se permet de le contredire et de « brouiller », par son chant « divin », l'« harmonie » infernale de sa propre interprétation de la « légende dramatique » de Berlioz. La perte de la femme aimée semble reprendre le mythe de l'échec amoureux de Marguerite et de Faust – le héros à « deux âmes » de Goethe et le *damné* de Berlioz –, qui avait cédé aux pulsions ténébreuses personnifiées dans son *ombre*, Méphistophélès, tout en *ressemblant* aussi à la perte d'Eurydice à la suite du « péché d'Orphée »³ – un *hybris*, une « infraction à l'ordre divin ». Le « péché » de l'artiste de Fuentes pourrait être interprété comme un refus / refoulement de son humanité (de *l'instinct* qui renvoie à une autre figure orphique – Dionysos), qui engendre le sentiment de la frustration et, implicitement, la quête – pendant toute sa vie – de son double féminin, Inez-Marguerite-Eurydice : une descente dans l'abîme de la mémoire personnelle, mais aussi dans les ténèbres de l'histoire. Orphée « tait son nom » dans la parabole de l'artiste de Fuentes, où le protagoniste fait taire sa passion pour une femme afin qu'il la délivre sur le terrain de

<http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/durand.html>. Consulté le 20 février 2011.

¹ « Situé dans l'équilibre précaire d'entre deux créations – celle du compositeur et celle du chef d'orchestre », Gabriel enseigne Inez la leçon selon laquelle « Par le truchement de l'art, nous, les musiciens, nous sommes les intermédiaires entre Dieu et la nature. »

² D'une autre perspective, le roman de Fuentes semble s'inscrire dans le sillage d'une longue série de récits centrés autour du mythe du créateur (« pseudo)biographies » mythifiées des grandes personnalités de l'histoire littéraire et culturelle tels que les écrits de Th. Mann – *La Mort à Venise* ou *Docteur Faustus* (où une lecture à *clef* permettra de déceler les destins littérisés de Goethe, Wagner, Nietzsche...). Dans l'emboîtement hypertextuel forgé par Fuentes, l'histoire d'amour de Gabriel Atlan-Ferrara et d'Inez Prada rappelle des épisodes de la biographie de Berlioz, qui reprend, dans *La Damnation...*, Goethe qui, dans la scène de la première rencontre de Faust et Marguerite reprend un épisode de la biographie de Dante et ainsi de suite... Une longue série, donc, d'artistes obsédés par le *retour* aux mythes, aux commencements de la littérature, de la musique, de la poésie, de l'art qui transcende l'histoire, au bout de laquelle se situe Fuentes lui-même, qui emprunte ses traits au héros titanique de *L'Instinct d'Inez*.

³ Cf. Gilbert Durand, *Les nostalgies d'Orphée...*, op. cit.

la musique, de l'opéra en tant que « nouvel orphéon » : de ce point de vue, il nous semble significative la scène de la *répétition* où le chef d'orchestre fait taire la soprane dont la voix étrange avait éclipsé la musique des instruments (contrairement au principe de Berlioz, qui voulait que « les instruments chantent en même temps que le chanteur, [qu'] ils souffrent ses souffrances, [qu'] ils pleurent ses larmes.»)

Si le mythe orphique est « condamné » à la latence, le parcours faustien est exhibé partout dans la parabole de Fuentes. Gabriel, en tant que protagoniste de la *saga* symbolique de l'artiste, représente non seulement un avatar des Faust de Goethe et de Berlioz, mais, on l'a déjà observé, surtout du Faust de Thomas Mann, Adrian Leverkühn, sous les traits duquel on retrouve, à l'instar de Raphaël Célis, Nietzsche¹ – celui qui avait appelé à la « libération des *instincts* et des pulsions en leur état le plus fruste et le plus indifférencié, en l'état où elles se trouvent dans un inconscient où vie et mort, création et destruction, amour et cruauté, désir et violence sont intimement confondus »² : le personnage-modèle de Th. Mann serait « le héros de la littérature européenne qui rejoue l'équivoque dramatique du culte dionysiaque, en la déplaçant sur le terrain qu'elle était censée ruiner une fois pour toutes, celui du christianisme, pour la traverser sur un mode tout aussi prophétique que son modèle, et par la pratique d'un art que Nietzsche considérait lui-même comme le seul à pouvoir déverrouiller les portes de l'avenir, c'est-à-dire la musique. »³ On verra que, chez Carlos Fuentes, on substitue à la figure de Dionysos (qui était le *dieu étranger*, figure mythique de l'*altérité* dans les rêves d'un autre artiste de Thomas Mann – Gustav von Ashenbach, le héros de la *Mort à Venise*) non pas le diable comme dans le *Docteur Faustus*, mais cette altérité féminine ambivalente, faite de *lumière* et d'*ombre*, qui réunit, d'une manière *patente*, les traits du double *angélique*⁴ (la Marguerite de Goethe et de Berlioz, le « rôle » qu'Inez joue dans la diégèse et, plus précisément, dans la scène matricielle de la *répétition*) et, sur le plan latent (« figuré » dans le récit du « rêve » préhistorique) ceux du double *ténébreux*⁵ (l'*ombre* féminisée, la tentation du gouffre euphémisé dans la vierge-mère archaïque).

L'interprétation donnée par le maître Atlan-Ferrara à la figure mythique de Faust est à même de révéler non seulement les sens de la parabole de Fuentes, mais aussi le mécanisme de la réécriture qui procède à un travestissement, engendrant une transformation sémantique, de la matrice du mythe-modèle, comme l'atteste cette *mise en abyme* du roman : « Faust revêt l'homme d'un *masque* inconnu que ce dernier finit par adopter, bien qu'il en ignore. C'est le triomphe du premier. Faust pénètre dans le territoire du Diable comme s'il retournerait au passé, au mythe perdu,

¹ Rappelons que c'est Nietzsche qui, au XIX^{ème} siècle, avait remis à l'ordre du jour le mythe de l'*éternel retour*.

² Raphaël Célis, « Dionysos et le diable. L'héritage de Nietzsche dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann », dans Éléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pol Madou, Laurent van Eynde (éds.), *Mythe et création : théorie, figures*, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2005, p. 252.

³ *Ibidem*, pp. 252-253.

⁴ Cf. Corin Braga, « Copilul divin în *Faust* », dans *Zece studii de arhetipologie*, Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 123.

⁵ *Ibidem*.

à la terre de la terreur originaire, qui est l'œuvre de l'homme, non pas celle de Dieu, ni même du Diable, Faust vainc Méphisto parce que Faust est le maître de la terreur terrestre, jeté sur la terre, exilé, enterré et déterré : la terre humaine où, malgré sa chute vicieuse, il ne cesse de se retrouver soi-même. »¹ [n. s.]

« Faust revêt l'homme d'un masque inconnu » dans la méditation de Gabriel Atlan-Ferrara, mais aussi dans la « transfiguration » opérée par Fuentes dans son hypertexte mythique : par-delà le « bricolage » – *patent* (par le truchement des références explicites) ou non-avoué – des mythèmes redevables à plusieurs scénarios mythiques, Fuentes accomplit une écriture transtextuelle complexe mise au service d'une parabole récupératrice mais aussi transformatrice. La *transhistoricité* des personnages doit être comprise aussi comme l'effet d'une transgression des époques littéraires engendrant une transfiguration des modèles mythiques bricolés. C'est un autre sens de la descente de l'artiste dans la « terre de la terreur originaire », un espace anthropomorphisé dans la figure féminine sans nom, l'ancêtre archétypale de la diva aux cheveux roux, vers laquelle s'oriente la *quête* du héros (en reprenant le scénario initiatique de la descente du Faust goethéen dans le territoire des « Mères ») à travers l'exploration de « l'instinct d'Inez ».

Les visages symboliques de la femme en tant qu'altérité de l'artiste

En reprenant la problématique de *l'autre* – centrale dans le mythe de Faust – le roman de Fuentes la fait s'incarner dans la figure symbolique d'Inez, qui englobe les trois avatars de l'altérité (Dieu, la femme, le mal)² décelables dans ses actualisations littéraires, présentes, d'une manière plus ou moins explicite, dans la « bibliothèque du texte ».

Le personnage fait son entrée en scène dans le récit-cadre de *l'anamnèse* de Gabriel, qui débute avec cette nuit tourmentée, pendant les bombardements de Londres par les *Luftwaffe* allemands, quand l'artiste, séduit par « la beauté dissonante de cet enfer si désirable, mais tout aussi redouté qu'était la cantate d'Hector Berlioz »³ connaît Inés Rosenzweig (qui deviendra Inez Prada), la femme qui bouleversera toute sa vie, après avoir « interrompu la fusion parfaite entre la musique et le rite, essentielle pour l'opéra de Berlioz ». La soprane inconnue, dont la voix *différente*, « singulière et ensorcelante », « “noire” comme une soie et “rouge” comme le feu », avait rendu « vulnérable l'équilibre du chaos si attentivement brodé par Atlan-Ferrara », deviendra le *centre* autour duquel gravitera l'existence de l'artiste, malgré leur séparation hâtive.

À la fin de la *répétition* (métaphore spéculaire de la *réécriture*) où Inez joue Marguerite – une Marguerite *autre* que celle de Goethe et que celle de Berlioz –, lorsqu'il se regarde dans le miroir « afin de s'admirer soi-même (et de s'auto-séduire) », le maître y découvrira « non pas son propre image vaniteuse, mais, en

¹ Toutes les citations sont tirées de Carlos Fuentes, *Instinctul lui Inez*, Humanitas, București, 2002, notre traduction.

² Cf. Françoise Mies, *Faust ou l'Autre en question. Dieu, la femme, le mal*, Presses Universitaires de Namur, Namur, 1994.

³ *Ibidem*, pp. 36-37.

l'effaçant, celle de la femme, de cette femme très spéciale qui osait d'enfoncer son individualité au centre de l'univers musical de Hector Berlioz et de Gabriel Attan-Ferrara ». L'épisode bricolé de l'auto-contemplation de Faust *rajeuni* dans le miroir des sorcières (lors de la seconde *catabase* mise en scène dans la première partie du poème dramatique goethéen), transfère les significations du mythe dans la parabole de l'artiste épris par son double féminisé.

Inez réapparaît, *transfigurée*, dans un second récit (fragmenté et intercalé parmi les bribes du récit-cadre de la remémoration de Gabriel) qui peut passer - dans le code « réaliste » de lecture -, pour une sorte d'« anamnèse » onirique¹ de l'héroïne, racontée à la deuxième personne (comme dans *La Modification* de Michel Butor), fondée sur un plongement dans la nuit de l'humanité (par le mouvement de « transgression » ou « transhistoricité » déjà mentionné) et, à une lecture psycho-archétypale, dans les ténèbres de soi-même, un récit d'individuation, d'un voyage symbolique à la quête des origines de cet *instinct* qui représente la moteur de la vie personnelle et de la vie du monde. A travers ce long rêve, Inez s'imagine « soi-même comme une autre », dans un monde placé sous le signe de l'*illud tempus* mythique, un temps suspendu qui équivaut à l'éternité et qui pourrait être considéré la projection symbolique de l'*instant éternel* qui constitue l'enjeu du pari de Faust : la préhistoire n'y est qu'une métaphore qui masque cette forme de temporalité où, avec les mots de Günter Grass, « le passé, le présent, le futur sont enchevêtrés », désignée par le mot-valise « *Vergegenkunft* ('pasprétur') »².

Dans le code symbolique de lecture, l'histoire de l'ancêtre archétypale d'Inez acquiert la signification d'un « dialogue » de Gabriel, par-delà le temps historique, avec sa « créature » à laquelle il attribue, évidemment, le son primordial qui fait naître le monde : « Ce n'est qu'à partir de la connaissance de ce son, individuel et sacré, né de l'écoute intime que le créateur est prêt à entrer dans la relation duelle évoquée par le mythe d'origine, une relation duelle qui fera de l'œuvre d'art un médium entre son auteur et les autres hommes. »³ C'est ainsi que le *créateur* de la *diva* Inez Prada, le nouveau Faust qui plonge dans la terre des mères, en accomplissant l'abolition du temps historique ou bien la transgression de celui-ci vers le hors-temps du mythe, où « le double originaire, le double des eaux et de la nuit primordiales l'accompagne, comme le rêve accompagne le jour », « revient comme Orphée au point où le Même et l'Autre n'étaient pas encore séparés »⁴, en retrouvant l'unité que l'histoire réelle lui a refusée, en dépassant la dualité foncière de l'être mortel. Cette dualité s'avère, sur le plan symbolique de la parabole, une

¹ Vers une telle lecture nous oriente le positionnement du récit « préhistorique » justement après la fin du premier chapitre, qui nous présente Inez endormie, après avoir été quittée par Gabriel dans le *cottage* situé aux bords de la mer, sur la côte anglaise.

² Brigitte Krulic, « Le souvenir surgit comme un chat. Entretien avec Günter Grass », *Ecrivains, identité, mémoire : miroirs d'Allemagne, 1945-2000*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires », 2001, p. 85, *apud* Cécilia Barret, *op. cit.*, p. 227.

³ Joëlle Caullier, *Au commencement était la voix...*, dans Pierre Cazier (éd.), *Mythe et création. Travaux & recherches*, *op. cit.*, p. 294.

⁴ Daniela Hurezanu, *op. cit.*, p. 320.

ambivalence partagée, certes, par son image en miroir, Inez. Comme le suggère l'allusion intertextuelle aux deux hypostases symboliques de la féminité dans l'imaginaire chrétien (la *vierge* Marie et la *pécheresse* Madeleine¹) invoquées dans la cantate de Berlioz, Inez est, tout comme son maître, une figure ambivalente – *donna angelicata* et *femme fatale* en même temps. Elle s'avère le double féminin de l'artiste, *l'altérité* que celui-ci cherche sans cesse, afin qu'il puisse retrouver l'unité, l'équilibre, dans un monde situé sous le signe de la dégradation et de la mort, le monde de la guerre où l'imagination du « petit Dieu » qu'est Gabriel Atlan-Ferrara situe l'enfer, le territoire gouverné par la « hydre collective »...

Soumis au traitement mytho-phorique sur lequel se fonde la construction du hypertexte mythique, le personnage féminin de Carlos Fuentes, en tant qu'héritier des figures mythiques susmentionnées, constitue, manifestement, l'objet d'une transformation / transfiguration : « la femme sans nom, une être anonyme qui s'est intersectée un jour avec la vie » de Gabriel, selon les mots de l'artiste, devient, comme les héroïnes des grandes œuvres récupérées dans le roman de Fuentes (Béatrice de *La Divine Comédie*, Marguerite / Hélène de *Faust*, mais aussi Dulcinée de *Don Quichotte*), « une femme sans âge », la protagoniste d'un mythe littéraire. L'histoire de la métamorphose d'Inés Rosenzweig en Inez Prada littérarise le « tracé anthropologique » dont les « pôles » sont, d'une part, les archétypes de la *mère obscure* et de la *femme fatale*, appartenant au régime nocturne de l'imaginaire et placées, dans la diégèse du roman, sous le signe du temps qui coule, de la préhistoire et de l'histoire, et, d'autre part, le symbole de *l'éternel féminin*, la *donna angelicata*, la *diva*, projection de *l'idéal* qui représente le cible de la quête de l'artiste, appartenant à l'Œuvre qui transcende la terreur de l'histoire.

L'Œuvre est, en outre, l'espace de la transfiguration du principe féminin, voué, selon E. Levinas, à la « fuite devant la lumière »², à la retraite dans un « ailleurs », dans un « autre, toujours inaccessible, toujours à venir », car « la façon d'exister du féminin est de se cacher, et ce fait de se cacher est précisément la pudeur. »³ C'est ainsi que le mytheme de *l'occultation / perte / absence* de la femme aimée (mort de Marguerite dans les structures mythiques matricielles / perte d'Inez pour le musicien de Fuentes) y fait l'objet d'un renversement qui récupère la signification du parcours orphique, et précisément de la valeur rédemptrice de la mort initiatique.

La *Juive* Inés Rosenzweig, image féminisée de *l'autre* « surveillé et puni » dans le contexte socio-historique réel, devenue Inez Prada, marque le triomphe de l'Œuvre sur l'enfer de l'histoire : double du Créateur, elle est aussi l'image de la Création en tant que victoire du spirituel sur le matériel. Son appartenance à la communauté des « victimes » de la « hydre » infernale qui apparaît dans le monologue intérieur de Gabriel est un *travesti* et, en même temps, une *épiphanie* qui la situe dans le contexte de la symbolique des textes sacrés juifs centrés autour

¹ Gabriel la remarque lorsqu'elle chante « *Sancta Maria ora pro nobis, Sancta Magdalena ora pro nobis* », en rompant l'équilibre du chœur de *Faust*.

² Emanuel Levinas, *L'Éros*, dans *Le Temps et l'Autre*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998 [1946-1947], p. 79.

³ *Ibidem*, pp. 81-82.

de la figure du Dieu-Mère. De cette perspective, l'image de la *mère obscure* placée à l'aube de l'humanité s'euphémise en symbole de l'Esprit : « On peut lire l'image et la ressemblance de Dieu-mère dans le maternel humain dans le fait que le lien entre le maternel et Dieu *creuse les pouvoirs prêtés au maternel humain [...] pour en donner à lire les forces spirituelles*. Les aspects individuels, genrés, sexués, des expressions du rôle maternel habituel sont relativisées et ouvertes sur la dimension de l'Esprit. »¹ La Marguerite de *La Damnation...* devient, dans la *re-création* de Gabriel (et de Fuentes), *Marie*, l'héritière de la *Magna Mater deorum* archétypale (« déguisée » dans la femme préhistorique), qui, en tant que mère de Jésus, « est la part maternelle de l'Imago Dei, [...] un témoin féminin privilégié à l'endroit du rapport entre divinité et maternité [...], portant cette imago de Dieu-mère livrant son corps pour donner la vie à son Fils et recréer l'humanité. »²

C'est justement ce tracé « alchimique », qui est aussi celui de l'archétype (né des « ténèbres » de l'inconscient collectif) converti en symbole artistique et littéraire, que semble travestir le récit prophétique sur l'initiation de la femme « générique » dans le labyrinthe de la matière (y compris son corps) jusqu'à son appréhension du monde et à sa mise en parole : l'« enclave » diégétique située dans la préhistoire est un récit de la genèse de l'Œuvre, que le créateur dessine à travers la longue dissertation oraculaire sur la naissance de l'instinct féminin.

Associée aux ténèbres, au symbolisme lunaire, à l'eau (la *marée*) « convertie » en sang menstruel, tout comme Inez, dans le premier récit placé dans le contexte de la guerre³, la femme préhistorique est à l'origine du traitement *hermétique* appliqué au personnage féminin dans le roman mythique de Carlos Fuentes. Inez, son ancêtre archétypale, Marguerite / Madeleine / Marie, auquel on pourrait ajouter le symbole hermétique de la « Mère Lousine »⁴ (que Gilbert Durand met en relation avec « la Vierge Mère » qui emprunte, à son tour, certains attributs à la « Grande Déesse lunaire et marine »⁵) sont les avatars de cette féminité où l'on projette, dans la parabole de l'artiste, « l'inconscient abyssal, indifférencié et originel, teinté, dans la doctrine jungienne, par la féminité propre à l'anima masculine »⁶.

¹ Michèle Bolli, *Maternité et altérité. Le rôle maternel, une représentation en travail dans la symbolique du divin*, Lausanne, janvier 2004, URL : http://webs.uvigo.es/pmayobre/colaboraciones.htm#michele_bolli.

² *Ibidem*.

³ C'est dans ce contexte symbolique qu'est située Inez lors du court séjour avec Gabriel aux bords de la mer, un contexte mis *en abyme* dans le récit du rêve « sanglant » de la jeune femme, qui sert de prolepse, en outre, pour l'histoire de la mère archaïque.

⁴ Notons que l'espace de la France, une France *rêvée, imaginée, atemporelle*, plutôt qu'un espace réel, constitue pour l'artiste Gabriel la *terre-patrie originnaire*, où il a laissé son double « angélique » masculin (une autre projection de *l'altérité*), le jeune homme aux cheveux blonds, le frère perdu dont tombe amoureuse Inez. Il faut mentionner, en outre, l'isomorphisme patent établi entre cet espace situé au-delà de la mer et *l'île fantomatique* (ou bien *phantasmatique*) découverte par Inez, et qui renvoie à l'espace originnaire décrit dans le récit « préhistorique ».

⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Bordas, Paris, 1984, p. 260.

⁶ *Ibidem*, p. 258.

BIBLIOGRAPHIE:

- Ashvo-Muñoz, Alira, *A Question of Interest? Between God and Evil* in *Instinto de Ines* by Carlos Fuentes, dans Anna-Teresa Tymieniecka (éd.), *The enigma of good and evil: the moral sentiment in literature*, Volume 85 d'Analecta Husserliana: The Yearbook of Phenomenological Research, Springer, Dordrecht, 2005.
- Barret, Cécilia, *Anamnèses romanesques dans la fiction contemporaine. Le personnage transhistorique dans Les Fleurs bleues de Raymond Queneau, Terra Nostra de Carlos Fuentes, Le Turbot de Günter Grass*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2008, URL: <http://publications.unilim.fr/theses/2008/barret-cecilia/barret-cecilia.pdf>
- Bessière, Jean, « A propos de la transgression – de la règle à la sémantique et au questionnement. En un commentaire des avant-gardes, de Joseph Conrad, de Carlos Fuentes et de Gertrude Stein », in Jola Škulj, Darja Pavlič (éds.), *Literature and space. Spaces of transgressiveness*, Slovenian Comparative Literature Association, Ljubljana, 2004, URL: <http://www.zrc-sazu.si/sdpk/PKrevija/2004-Literature&Space.htm>.
- Bolli, Michèle, *Maternité et altérité. Le rôle maternel, une représentation en travail dans la symbolique du divin*, texte inédite, Lausanne, janvier 2004.
- Braga, Corin, « Copilul divin în Faust », dans *Zece studii de arhetipologie*, Dacia, Cluj-Napoca, 1999.
- Caullier, Joëlle, *Au commencement était la voix...*, dans Pierre Cazier (éd.), *Mythe et création. Travaux & recherches*, Presses Universitaires Septentrion, Lille, 1994.
- Célis, Raphaël, « Dionysos et le diable. L'héritage de Nietzsche dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann », dans Éléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pol Madou, Laurent van Eynde (éds.), *Mythe et création: théorie, figures*, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2005.
- Durand, Gilbert, « Les nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », in *Religiologiques*, 15 (printemps 1997) Orphée et Eurydice: mythes en mutation.
- Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris, 1979.
- Durand, Gilbert, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Bordas, Paris, 1984.
- Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris, 1969 [1945].
- González Echevarría, Roberto, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- Hurezanu, Daniela, « Que veut dire créer ? », dans *Cahiers de la RAL, M (Cahiers de la Revue d'Art et de Littérature, Musique)*, n°3 - *Femme(s) & Créativité*, Le chasseur abstrait éditeur, Mazères, 2007.
- Levinas, E., *L'Éros*, dans *Le Temps et l'Autre*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998 [1946-1947].
- Mies, Françoise, *Faust ou l'Autre en question. Dieu, la femme, le mal*, Presses Universitaires de Namur, Namur, 1994.
- Peras, Delphine, *Entretien avec Carlos Fuentes*, in « L'Express.fr. », 01/03/2009.

- Rabaté, Dominique, *L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit*, in *Actes du colloque en ligne Frontières de la fiction*.
- Rialland, Ivanne, *Mythe et hypertextualité*, in *Fabula. La recherche en littérature, Atelier de théorie littéraire*.
- Riffaterre, Michael, « Sémiotique intertextuelle: l'interprétant », in *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979.
- Singler, Cristoph, *Pour une anthropologie de la fiction latino-américaine*, dans Christoph Singler (éd.), *Une domestique dissipée. Essais sur la fiction en Amérique Latine*, Volume 715 d'Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.
- Thibault Schaefer, Jacqueline, *Récit mythique et transtextualité*, dans Pierre Cazier (éd.), *Mythe et création. Travaux & recherches*, Presses Universitaires Septentrion, Lille, 1994.
- Thinès, Georges, *Le mythe de Faust et la dialectique du temps*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1989.
- Wunenburger, Jean-Jacques, « Mytho-phorie: formes et transformations du mythe », in *Religiologiques*, n° 10/1994 (*Actualité du mythe*).
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Création artistique et mythique*, dans Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Imago, Paris, 2005