

## TOUT EST PRÉSENT

Carlos Fuentes – Massimo Rizzante

**Massimo Rizzante.** – Vous avez eu une enfance nomade et cosmopolite. Fils d'un diplomate, vous êtes né à Panama en 1928 et vous avez vécu entre les années trente et quarante à Montevideo, Rio de Janeiro, Washington, Santiago de Chili, Quito, Buenos Aires tout en passant vos vacances au Mexique. Votre éducation est-elle protestante ?

**Carlos Fuentes.** – Et aussi très catholique.

**M. R.** – Les deux ?

**C. F.** – Oui, bien sûr, ma mère était catholique et je me souviens que je n'avais presque jamais de vacances.

**M. R.** – Jamais ?

**C. F.** – Les périodes de vacances aux États-Unis et au Mexique ne coïncidaient pas. Aux États-Unis, l'été tombait de juin à septembre, lorsqu'au Mexique c'était la période scolaire. Donc, j'allais au Mexique pendant la période des vacances aux États-Unis. Mais à l'école. J'ai été obligé d'apprendre l'espagnol dans des écoles catholiques. À l'époque, il y avait un certain équilibre entre la transmission de l'héritage protestant et de l'héritage catholique.

**M. R.** – À un moment, au Mexique, sous le président Lázaro Cárdenas (1934-1940), il y a eu une reprise véritable des idéaux de la révolution : la lutte contre l'analphabétisme, la réforme agraire, la nationalisation du chemin de fer et surtout l'expropriation des compagnies

étrangères qui exploitaient le pétrole. Vous avez souvent décrit ce tournant historique comme votre première prise de conscience...

**C. F.** – Je me suis rendu compte que j'étais mexicain. À la maison, je parlais espagnol avec mon père et ma mère. Je n'ai jamais abandonné cette langue. Même dans les ambassades, je parlais espagnol. Toutefois, j'ai découvert ma nationalité mexicaine grâce à la nationalisation du pétrole. Je me souviens d'un titre de la presse américaine de cette époque-là : « *Mexican bandits steal our oil.* » Je me suis révolté. Je suis allé voir un film sur Sam Houston (le politicien du XIX<sup>e</sup> siècle et troisième président de la République du Texas). Tout à coup, j'avais neuf ou dix ans, je me suis levé et j'ai crié « Vive le Mexique ! Mort aux Gringos ! » Mon père m'a sorti tout de suite de la salle : « Tu vas me faire perdre mon poste de diplomate. Ne dis pas ce genre de choses. » Dès lors, j'ai nourri un sentiment très fort d'appartenance à mon pays. Ce sont les Américains qui m'ont fait sentir que j'étais mexicain.

**M. R.** – Vous vous sentiez une sorte de gueux...

**C. F.** – À l'époque de la nationalisation du pétrole, oui, parce qu'il en était sans cesse question dans la presse américaine. Le Mexique était décrit comme un pays de voleurs qui expropriaient les propriétaires américains.

**M. R.** – Une deuxième étape de votre vie commence probablement en 1941 entre Santiago de Chili et Buenos Aires où vous avez vécu jusqu'en 1944...

**C. F.** – Je reviendrai au Mexique en 1945. À Santiago j'étais dans une école britannique. C'était une école très connue. Beaucoup de mes grands amis, avec lesquels je suis toujours en contact, je les ai connus là-bas. La discipline était très rigide : uniformes, horaires stricts, *God save the King* (à cette époque il y avait un *King*)... Et beaucoup d'informations sur la guerre. Je faisais partie d'un groupe considéré comme très bizarre parce que nous ne jouions ni au rugby ni au football, rien ! Nous nous tenions en marge. Nous parlions des livres. Nous formions un club littéraire, plutôt que sportif. J'y suis resté trois ans.

**M. R.** – Et à Buenos Aires ?

**C. F.** – À Buenos Aires je suis resté un an. J'ai connu une nouvelle expérience scolaire. Je me souviens d'avoir dit à mon père : « Papa, je me suis formé par le *New Deal* de Roosevelt, par les réformes socialistes de Cárdenas, par le Front populaire au Chili, et tu me mets dans une école fasciste ! » En classe le professeur nous demandait : « Qui avait raison : Sparte ou Athènes ? » Il fallait répondre en hurlant : « Sparte ! Sparte ! » Des choses de ce genre. En 1943 il y avait eu un coup d'État fomenté par un groupe ultracatholique et d'extrême droite dont le chef était Arturo Rawson. Perón était au ministère de la Guerre. C'était un régime militaire très dur. J'ai dit à mon père : « Je ne veux plus aller à l'école. » Mon père, comme toujours très indulgent avec moi, m'a répondu : « Tu as raison. Va donc dans les rues. » J'avais quinze ans. J'ai commencé ainsi mon apprentissage de la vie. Je ne faisais que me promener dans Buenos Aires, une ville que j'aime beaucoup. J'allais au cinéma, au théâtre, dans les librairies...

**M. R.** – C'est à ce moment que vous faites la connaissance de Jorge Luis Borges...

**C. F.** – Je fréquentais le bistrot Atenas de Buenos Aires et c'est là que j'ai rencontré Borges et toute la littérature argentine. J'avais lu beaucoup de livres, mais c'est en Argentine que j'ai commencé à lire sérieusement de la littérature.

**M. R.** – À cette époque, Borges n'était pas du tout connu...

**C. F.** – Alfonso Reyes, le grand humaniste et maître de tous les écrivains mexicains de ma génération, le connaissait. Reyes avait été ambassadeur au Brésil en même temps que mon père. Il a découvert Borges très tôt, par l'intermédiaire de Victoria Ocampo (je vous rappelle que Borges a autrefois défini Reyes comme « le meilleur prosateur de la langue espagnole de tous les temps »). Et aussi Leopoldo Lugones et Adolfo Bioy Casares. C'est grâce à Reyes que j'ai lu Borges.

**M. R.** – Rencontriez-vous Alfonso Reyes à cette époque-là ?

**C. F.** – Je l'ai connu quand j'avais deux ans !

**M. R.** – Peut-on dire qu’il a été votre premier mentor ?

**C. F.** – Lui et ceux de la faculté de droit de Mexico. Ainsi que Manuel Martínez Pedrozo, qui venait de l’université de Séville. J’ai eu beaucoup de maîtres. Mais Reyes a été fondamental. Je passais de longs séjours avec lui à Cuernavaca. Il me grondait. Il me demandait : « As-tu lu Stendhal ? » « Non, don Alfonso. » « À dix-sept ans c’est un péché mortel de n’avoir pas lu Stendhal. Allez, va le lire ! »

**M. R.** – Je suis toujours surpris du fait que son œuvre est pratiquement inconnue en Europe. Et pourtant des essais comme *Visión de Anáhuac* (1917), *La experiencia literaria* (1942), *El deslinde* (1944) et ses *Retratos reales y imaginarios* (1920) sont aujourd’hui encore des livres universels...

**C. F.** – Il faut peut-être écrire et lire en espagnol pour comprendre la grandeur de cet auteur. Ce que Reyes a créé est unique : il a traduit la civilisation occidentale en termes latino-américains. Quel travail énorme ! Il est plus important pour nous que pour les Français ou les Allemands. Il nous a offert et mis à portée de main une vision d’Homère, une vision de Goethe. Grâce à lui, la Grèce, Rome, Florence, la culture européenne a cessé d’être lointaine, étrangère. Elle s’est montrée soudain proche, elle était désormais nôtre.

**M. R.** – Est-il vrai qu’Alfonso Reyes vous a dit autrefois, si je ne me trompe, que « l’étude du code civil était la meilleure école pour apprendre à lire des romans » ?

**C. F.** – Je lui disais que je ne voulais pas devenir avocat. Toutefois, comme mon maître, j’ai fréquenté la faculté de droit. Puis j’ai passé un an à Genève où j’ai obtenu un doctorat. Je suis revenu au Mexique à l’âge de vingt-deux ans.

**M. R.** – Vous avez eu le temps de passer par Paris et de lire un de vos romanciers les plus aimés...

**C. F.** – Je suis arrivé à Paris en 1950 et je ne connaissais personne. La guerre, ou bien ses vestiges, était encore présente. Il n’y avait pas de chauffage. La ville était très triste. Je n’avais pas d’amis. Alors j’ai décidé

que Balzac serait mon guide, qu'en lisant ses romans je trouverais mes repères. Ce que j'ai fait. J'ai consacré des semaines à lire Balzac avec une telle intensité que je me rendais chaque jour aux endroits de la ville indiqués par mon maître.

**M. R.** – La lecture de Cervantès était arrivée plus tôt, j'imagine...

**C. F.** – Cervantès est la base. C'est la langue, n'est-ce pas ?

**M. R.** – Toutes les fois que je lis un de vos romans ou de vos recueils de contes, je sens résonner ces deux écrivains. Ce sont les matrices...

**C. F.** – Il y a aussi Faulkner et la tradition gongoriste. Je vous dis cela car un critique américain (j'ai oublié son nom) méprisait beaucoup Faulkner et l'appelait *Dixie gongorist*. Pour lui, comparer l'œuvre de Faulkner à celle de Gongora était un insulte, tandis que pour moi c'est plutôt un éloge.

**M. R.** – À propos de tradition, vous avez eu une intuition formidable lorsque vous avez décrit l'histoire du roman moderne comme tissée par deux traditions : celle de la Manche et celle de Waterloo. Pourriez-vous en parler ?

**C. F.** – D'abord Cervantès. Il est et continue à être le plus grand romancier de l'histoire du roman. Il a inventé le roman. Comment ? Il a rassemblé tous les genres : pastoral, picaresque, épique, la nouvelle occidentale, le conte arabe... Il a créé un roman des romans où il y a tout, tous les genres qui forment un nouveau genre, avec majuscule, qui s'appelle le Roman. Quelle est la différence entre le roman et les autres arts ? Dans le roman tout peut entrer, si l'on sait bien le disposer. Tout ce que l'histoire, la philosophie, l'essai, le journalisme et même la poésie ne peuvent dire, le roman en est capable : c'est l'art le plus vaste, tout peut y être intégré. En outre, le roman, grâce à Cervantes, commence à critiquer le monde en se mettant lui-même à l'épreuve, en critiquant ses propres procédés.

**M. R.** – C'est dans ce sens que vous avez parlé d'une critique de la lecture qui se « projette des pages du livre vers le monde extérieur, mais

aussi et surtout et pour la première fois dans le roman, une critique de la création romanesque dans l'œuvre même : une critique de la création dans la création » ?

**C. F.** – À partir de ce moment il se passe quelque chose de merveilleux. Un roman ne se ferme pas, ne doit pas être fermé, il doit demeurer ouvert. Pourquoi ? Parce qu'il est destiné au lecteur qui peut, lui seul, le fermer. Mais pas le romancier. C'est le lecteur qui décide. C'est le deuxième auteur du roman. Je crois que tout romancier le sait. Je n'ai jamais écrit le mot « fin » à la fin d'un roman. Ce serait une insulte à son histoire.

**M. R.** – Il y a un autre aspect. Dans la tradition de la Manche, la critique de la réalité passe par la création d'une réalité. Le roman cervantesque ouvre des possibilités à l'imagination en concevant celle-ci comme non moins réelle que l'Histoire. C'est là une grande différence avec la tradition réaliste de Waterloo où le sérieux des faits gagne toujours sur l'invitation au jeu...

**C. F.** – C'est parfaitement dit. Qui a écrit, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, des romans tels que *Don Quichotte*, *Tristram Shandy* ou *Jacques le fataliste* ? On n'en écrit plus de semblables. Au moment où commence le roman de la réalité sociale, le monde de l'imagination autonome disparaît. On écrit des romans redevables uniquement envers la société. Même si Balzac lui-même brise ce schéma. Des romans comme *La Peau de chagrin*, *Séraphita*, *Louis Lambert*, échappent complètement aux contraintes du réalisme social.

**M. R.** – Cela me paraît important. Est-ce à dire que, pour vous, Balzac rompt avec la tradition qu'il a lui-même inaugurée ?

**C. F.** – Il ne peut pas ne pas rompre puisque Balzac est un écrivain. Il n'est pas un chroniqueur. Il doit fournir une marge à cette réalité insaisissable qui appartient à l'imagination et qui s'établit comme une réalité propre. Loin d'être une réalité qui reflète le monde, elle annonce sans trêve un nouveau monde, ce que j'ai appelé autrefois « un monde imminent ». Par exemple, *Louis Lambert* est un roman qui préfigure

l'homme de Nietzsche, un homme tellement intelligent qu'il devient fou !

**M. R.** – Vous dites que Balzac – du moins certaines de ses œuvres romanesques – ne se cantonne pas à entrer en concurrence avec le code civil et à représenter la réalité sociale, il dépasse ce que Milan Kundera appellera la « frontière du vraisemblable »...

**C. F.** – Je dis que Balzac n'a pas oublié complètement la matrice romanesque de l'imagination. Je dis que Balzac introduit l'homme dans l'Histoire mais lui permet aussi de chercher un chemin pour en sortir afin de la regarder avec une clarté encore plus grande.

**M. R.** – Ce que Kundera ne dit pas...

**C. F.** – Non, non. Parce qu'il n'est pas très balzacien. Moi, oui.

**M. R.** – La tradition de Waterloo, en tant que représentation de la réalité sociale, me semble avoir une vie très longue. Je pense par exemple au roman européen des années quarante et cinquante du XX<sup>e</sup> siècle. Et même de nos jours, elle est bien là, avec cette avalanche de romans-reportages, romans-chroniques, romans-documents...

**C. F.** – Il s'agit de non-romans. Nous aussi, en Amérique latine, avons eu une longue saison naturaliste. Quelqu'un aurait pu nous aider à la surmonter, sauf que nous ne nous en rendions pas compte. Il s'appelait Machado de Assis, le plus grand romancier latino-américain du XIX<sup>e</sup> siècle.

**M. R.** – Très oublié en Europe...

**C. F.** – Et pourtant le romancier le plus fondamental si on souhaite comprendre la manière dont la tradition de la Manche – Machado de Assis, dans son roman *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), se réclame d'une façon magnifique de Cervantès, Diderot, Sterne – ne s'efface jamais pendant le siècle de la vraisemblance triomphante.

**M. R.** – Pensez-vous que les écrivains latino-américains du *boom* de la *novela* ont lu Machado de Assis ?

**C. F.** – Je pense que oui. Cortázar l’aimait beaucoup. Je crois que nous l’avons tous lu, car c’est le lien que nous avons avec notre propre réalité littéraire. Je ne trouve pas ma réalité littéraire chez Jorge Icaza ou chez Romulo Gallegos. Je ne me retrouve pas chez Emilio Rabasa, je ne me retrouve pas chez les romanciers mexicains du XIX<sup>e</sup> siècle. Je me retrouve chez un Brésilien qui s’appelle Machado de Assis.

**M. R.** – Donc, il y aurait une lignée de la modernité romanesque latino-américaine qui passe par Machado de Assis et arrive à la grande explosion du roman de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle...

**C. F.** – Une modernité pas seulement romanesque, mais aussi poétique. Selon moi, la séquence de cette lignée est la suivante : Machado de Assis, Rubén Darío, Pablo Neruda, César Vallejo, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima. Et puis nous.

**M. R.** – Kafka ? Faulkner ?

**C. F.** – Ils sont très importants. Hemingway aussi. Mais je dis simplement qu’il existe une lignée de l’héritage latino-américain. Neruda et Vallejo écrivent en même temps que Jorge Icaza, que tous les réalistes latino-américains mais n’ont rien à voir avec eux. Alors moi, Cortázar, García Márquez et toute la compagnie, nous nous rangeons du côté de la poésie de Neruda, de la poésie de Vallejo, et non pas du côté des romans bananiers, pour ainsi dire. Il y a une tradition que l’on choisit. La tradition, tu la choisis, elle ne t’est pas imposée. Si la tradition s’impose à toi, tu es foutu.

**M. R.** – Il faut créer son propre arbre généalogique...

**C. F.** – Bien sûr.

**M. R.** – Je trouve intéressant le fait que, dans la séquence que vous venez d’énumérer, il y a soit des romanciers soit des poètes. Cela souligne-t-il l’importance de l’outil linguistique ?

**C. F.** – Oui. Un naturaliste bananier, pour l’appeler ainsi, n’est pas intéressé par « le mot juste », ce qui l’intéresse c’est de raconter une histoire qui ait des conséquences sociales. Nous étions très intéressés par la



*poésie du roman*. Les exemples les plus clairs de ce point de vue seraient *Paradis* de Lezama Lima et *Marelle* de Cortázar.

**M. R.** – Il me semble que, dans ce que vous dites, vous revendiquez à la fois la spécificité de la tradition moderne latino-américaine et son universalité. Je suis tout à fait d'accord. Il faut connaître de manière profonde et aigüe notre propre culture pour pouvoir croiser le chemin des autres et construire les fondements d'une nouvelle création. C'est toujours Alfonso Reyes qui a affirmé : « Chaque culture est profitablement nationale si elle est généreusement universelle. » J'y vois un cosmopolitisme non conformiste... D'autant que Reyes embrassait cette vision lorsque, dans les années trente et quarante du XX<sup>e</sup> siècle, se définir cosmopolite était plutôt une insulte...

**C. F.** – Aujourd'hui, nous sommes arrivés au-delà du cosmopolitisme. Comme je l'ai dit plusieurs fois, les artistes, les romanciers créent une *autre histoire*, tout en étant immergés dans notre histoire. De ces deux histoires naît la véritable Histoire qui est toujours le résultat de ce qui s'est passé et de ce qui aurait pu se passer. Donc, il faut tenir compte de l'imagination de chaque artiste, de chaque romancier, pour que l'Histoire nous soit restituée d'une manière légitime. L'imagination d'un romancier n'est pas enfermée entre des confins nationaux. Il y a l'œuvre individuelle, l'œuvre de chacun. Je ne peux pas dire que Juan Goytisolo est un écrivain espagnol. Goytisolo est lui-même avec ou sans l'Espagne, Kundera avec ou sans la Tchécoslovaquie. Peut-on dire que Nadine Gordimer est sud-africaine ? *So what !* Cette idée, je m'en rends compte, est pour moi tout à fait banale, elle ne l'est pas ni pour l'académie ni pour les journalistes. Ces gens veulent toujours nous ranger dans un courant littéraire, dans une génération, dans une nation. Ce sont des questions dépassées pour les vrais romanciers, vous le savez très bien. Cela ne nous intéresse pas. Je me sens plus proche de Milan Kundera et de Juan Goytisolo que de nombreux écrivains mexicains. Oui, je suis un citoyen mexicain, la politique mexicaine m'intéresse, la réalité de mon pays m'oblige à prendre souvent position, mais s'agissant de l'histoire de l'art du roman je suis plus proche de Broch.

**M. R.** – Depuis quelque temps, j’ai commencé à classer les romanciers par leur langue et non plus par leur nationalité. Par exemple : Honoré de Balzac, romancier de langue française ; Carlos Fuentes, romancier de langue espagnole ; Milan Kundera, romancier de langue tchèque et française. De cette façon on accentue l’histoire de l’art du roman, des œuvres romanesques qui, elles, n’ont pas de nationalité.

**C. F.** – C’est très bien dit. Les jugements académiques sont toujours restrictifs. Je suis en train de lire une biographie de Nietzsche qui est très instructive. D’un coup, l’académie allemande se rend compte que cet homme est fou, qu’il n’a rien à voir avec les universités, qu’il insulte ses professeurs, qu’il nuit au sérieux de leurs études. Qu’il aille voir ailleurs ! Et, en effet, ils vont l’expulser du monde universitaire tel un apatride, un ennemi. Et c’est exactement ce qu’il faut être ! Parce que si tu ne romps pas avec la tradition, tu ne crées rien de nouveau. La tradition dépend de la création et la création dépend de la tradition. Les deux sont complémentaires. Mais si tu acceptes la tradition la tête basse, tel un suiveur, tu ne seras jamais un bon écrivain.

**M. R.** – C’est aussi votre cas, au début de votre carrière littéraire. En 1958, lorsque paraît *La región más transparente* [La Plus Limpide Région], vous rompez avec une certaine tradition romanesque...

**C. F.** – La littérature mexicaine avait donné vie à un courant que l’on appelle « le roman révolutionnaire ». Je pense surtout à Mariano Azuela, à son roman *Los de abajo*, publié en 1915. Ou bien aux romans *El aguila y la serpiente* (1928) et *La sombra del caudillo* (1929) de Martin Luis Guzman, ministre du gouvernement Madero, puis *compañero* de Pancho Villa dont il écrira les mémoires (*Memorias de Pancho Villa*, 1951). Soudain il y a un grand romancier : Agustín Yáñez. Son *Al fil del agua* paraît en 1947. C’est un roman sur ce qui prépare le terrain de la révolution, la tempête qui approche, où le romancier utilise des procédés littéraires qui viennent du roman européen et américain (Kafka, Joyce, Faulkner) que personne ne comprenait au Mexique. Puis, en 1955, sort *Pedro Páramo* de Juan Rulfo qui mène vraiment à son plus haut niveau le thème du cacique, de la révolution, de la campagne. Il n’était pas possible d’aller plus loin que *Pedro Páramo*. Je m’en suis rendu compte lors-

que j'ai eu vingt-cinq ans. Je me suis demandé alors quel était le sujet que les écrivains mexicains n'avaient pas encore abordé. Le roman révolutionnaire et post-révolutionnaire était une longue épopée agraire. Pourquoi ne pas parler de la ville ! La ville de Mexico avec ses cinq millions d'habitants (à l'époque. Aujourd'hui il y en a presque vingt !) dont personne n'avait parlé, vous pouviez y croire ! J'avais le sujet sur la table. Il ne restait plus qu'à s'asseoir et à développer ! *La región más transparente* était voué, dès le début, à être ça, un roman sur Mexico, la ville. Un roman urbain. Au Mexique, cela n'avait pas encore été tenté.

**M. R.** – Du point de vue de la forme, que peut-on dire ? Où était la nouveauté ?

**C. F.** – Tout d'abord, la rupture de la séquence temporelle. Définitivement. Je ne pouvais pas montrer le sens du temps de Mexico en suivant la linéarité : un, deux, trois... Le bastringue qu'était la ville à mes yeux avait besoin d'un autre schéma : un, vingt, quinze, quatre, trois, vingt-cinq... Ensuite, la pluralité des voix. C'est un roman choral aux nombreuses voix qui devait embrasser une ville où on n'entendait pas une seule voix – historique, sociale, politique – mais une pluralité de voix divergentes. Même dans *La muerte de Artemio Cruz* [La Mort d'Artemio Cruz] (1962), apparemment la confession à la première personne, minute après minute, d'une fin inéluctable qui se déroule le 9 avril au Mexique pendant une année sans printemps, les voix sont au moins trois...

**M. R.** – En effet, depuis le début ces deux procédés sont toujours présents dans votre œuvre. Peut-on dire qu'ils aspirent à saisir cette coexistence des temps ou simultanéité qui est un des grands défis du roman moderne ?

**C. F.** – C'est le défi du roman moderne. La grande question du roman moderne est la suivante : pourquoi l'écriture est-elle condamnée à la succession et non pas à la coexistence ? Le roman moderne est une grande rébellion contre cette loi. Un tableau se présente en tant que tel. Tout est là et tout a lieu simultanément. Picasso l'a souligné. Pour un romancier, c'est différent. Il est toujours obligé de rendre des comptes à

cette marquise qui sort à cinq heures de l'après-midi. Le problème que je me pose constamment est celui de donner, par une forme et par les outils du langage, la sensation de la simultanéité. C'est un grand problème. Mais c'est un très joli problème. Car le roman surgit à la rencontre de ce qui l'empêche, pas de ce qui le favorise.

**M. R.** – Comment rompre avec la *story*, tout en gardant le côté épique du roman... Ce que, chacun à sa façon, ont pratiqué deux de vos maîtres, Faulkner et Broch...

**C. F.** – Oui. Même si Faulkner est très proche de mes débuts, tandis que Broch, je l'ai lu un peu plus tard. Broch a confirmé ce que je croyais comprendre, mais il l'a confirmé au plus haut degré. Il m'a démontré que je ne pourrais jamais écrire un roman aussi extraordinaire que *Les Somnambules*. Il est très utile de savoir que l'on ne peut pas parvenir à certains sommets, qu'on ne peut pas écrire *Don Quichotte* ni *Les Somnambules*. Mais il y a beaucoup de choses à mi-chemin. Soit Faulkner soit Broch confirment tout ce qu'on a dit à propos des aspirations formelles du roman moderne : pluralité des voix ; simultanéité temporelle ; rupture de la narration par l'incursion dans d'autres genres comme la philosophie, la poésie...

**M. R.** – *Cambio de piel* [Peau neuve] (1967) est un roman très emblématique pour mieux comprendre ce que vous avez appelé autrefois la *deuxième réalité*. Les quatre personnages qui voyagent entre Mexico et Veracruz et qui seront obligés de passer une nuit à Cholula, un village entouré par les pyramides aztèques, vont découvrir face à l'Histoire, au mythe et à la mort, leur véritable personnalité...

**C. F.** – C'est la réalité créée par chaque roman qui est irremplaçable.

**M. R.** – Pour accéder à cette « deuxième réalité », il faut lutter contre la *première réalité*, c'est-à-dire contre l'histoire personnelle et collective...

**C. F.** – Il y a tout ce qui nous entoure, mais il y a aussi la possibilité d'aller au-delà tout en gardant ce qui nous entoure. L'Histoire peut être

présentée de beaucoup de façons. Comme je vous l'ai dit, je suis en train de lire Nietzsche. Nietzsche prend les armes contre Burckhardt, contre ceux qui considèrent l'Histoire comme passé.

**M. R.** – Comme un monument, n'est-ce pas ?

**C. F.** – Nietzsche dit que l'Histoire c'est le présent. On la fait. Elle sera du passé, mais il faut faire attention au présent : ce qui arrive aujourd'hui est aussi de l'Histoire. C'est Nietzsche qui révolutionne notre conception du passé et nous oblige à penser le présent en tant qu'historique. Nous vivons aujourd'hui. Demain nous aurons un souvenir de ce que fut ce présent. On ne peut pas l'ignorer, comme on ne peut pas ignorer que le passé fut vécu, que, comme j'ai dit autrefois, « l'origine du passé est le présent ». C'est une grande révolution, je pense. L'Histoire n'est plus l'étude du passé mais la vision du présent.

**M. R.** – Cela signifie-t-il que le temps du roman est le présent, ce présent ouvert dont parlait Bakhtine ?

**C. F.** – Un roman n'a pas de passé. Au sens le plus strict, il peut avoir un passé parce qu'il a été publié en 1620. Mais son temps à lui est cette vision du présent, une vision qui est possible si on ne sépare pas ce que nous sommes capables d'imaginer de ce que nous sommes capables de nous rappeler. La *terra nostra* du roman est celle où on peut imaginer le passé et se rappeler le futur.

**M. R.** – Dans *Cambio de piel*, mais aussi dans beaucoup d'autres romans – je pense à *Gringo viejo* [Le Vieux Gringo] (1985) – les personnages doivent se confronter aussi à une autre réalité, une *troisième réalité* peut-être, celle du mythe...

**C. F.** – Avant tout, il y a le mythe. Le voyage grec, disons. Ce n'est pas parce que l'Asie Mineure et la Grèce existent qu'on passe du mythe à l'épique. D'abord l'homme imagine, puis il voyage. Mais avant de voyager il a imaginé. Le mythe est l'imagination qui précède le voyage, qui précède la lutte, qui précède la bataille, qui précède l'épique. L'épique confirme ou réfute le mythe, mais le mythe, c'est la naissance des choses. Les choses naissent dans les mythes, se développent dans l'épi-

que et s'achèvent dans l'Histoire. Alors il faut prendre le tout et, tel un alchimiste, le réanimer.

**M. R.** – Peut-il arriver que la narration romanesque démystifie, ou bien relativise, l'autorité du Principe, de la vérité mythique ? Je pense par exemple à la tétralogie de Thomas Mann, à *Ulysse* de Joyce...

**C. F.** – Le pouvoir romanesque est à la fois « mythificateur » et démystificateur. C'est pourquoi il peut tout englober, y compris le mythe. Toutefois, je conçois le mythe au sens grec, je vous le répète, non pas au sens banal qu'on lui attribue dans le langage sociologique, mais au sens de *donner du sens au monde*. D'abord il y a le mythe, puis l'épique, puis l'Histoire, puis le roman, à savoir le combat, la lutte.

**M. R.** – Peut-il exister un roman tragique ?

**C. F.** – Il n'y a de tragédies qu'en Grèce. La tragédie meurt avec le monde grec. Le monde chrétien ne peut pas accepter la tragédie. Pourquoi ? Parce qu'il y a la rédemption, parce que, en fin de compte, on va au ciel ou en enfer. Le monde moderne, lui non plus, ne peut pas accepter la tragédie car il couve son œuf d'or qui est le progrès, grâce auquel nous sommes condamnés à être meilleurs, à inventer des machines de plus en plus parfaites, à vivre toujours mieux. La tragédie, en Grèce, c'était une pensée. Dans le monde moderne elle est tout au plus un sentiment. Je crois que seul Faulkner en a approché, l'a effleurée, mais il n'a pas pu la toucher. Le monde était contre lui. Le monde moderne n'admet pas la tragédie. Il admet le crime. Auschwitz est un crime, ce n'est pas une tragédie. C'est un crime. Condamnable. Il faut distinguer.

**M. R.** – Je voudrais aborder un sujet qui, en tant que romancier, doit vous être particulièrement cher, à savoir celui du personnage. Si la grande question du poète est « Qui suis-je ? », celle du romancier pourrait être formulée de cette façon : « Qui est ce "je" que le personnage explore ? »

**C. F.** – Le personnage est une possibilité biographique du romancier. Raskolnikov vient de l'esprit de Dostoïevski, c'est une des possibi-

lités de l'homme Dostoïevski. Mais le personnage romanesque ne serait pas tel s'il n'allait au-delà de l'homme, de sa racine biographique. Le grand défi est précisément de donner une voix propre à chacun des personnages. J'insiste sur le pluriel car il n'y a pas un seul personnage dans un roman, mais beaucoup et très contradictoires entre eux. Chez Dostoïevski on trouve Anastasia Filippovna, Mychkine, Rogojine, Aglaïa, des gens complètement différents, avec des intérêts opposés, en lutte. C'est ça le roman, une bataille totale. Un roman monocorde n'est pas possible. Il faut transformer chaque personnage en une entité qui n'aurait pas d'existence en dehors du roman. Que puis-je te dire ? Hans Castorp, si réel soit-il, n'existe que dans ce roman. Mais il le dépasse en même temps. Cela pose un problème que l'on ne peut résoudre. Y aurait-il Hans Castorp sans *La Montagne magique*, ou *La Montagne magique* existerait-il sans Hans Castorp ? Peut-être que oui, peut-être que non. Je n'ai pas de réponse. C'est parce que je n'ai pas de réponse que je peux écrire. Je crois qu'il est très important qu'un romancier se pose la question, bien qu'il n'y ait pas de réponse. Les romans ne sont pas là pour apporter des réponses. C'est ce que voulait le réalisme socialiste et tous les réalismes de ce monde, n'est-ce pas ? Comment doit se comporter la classe ouvrière, qu'en sais-je ? Non, non, ce ne peut pas se poser ainsi. Le roman doit proposer une question à la fin, il doit rester ouvert.

**M. R.** – Je pense à Broch, à Kis, à Kenzaburô Ôe, à Juan Goytisolo et à vous-même, à vos romans où l'on a quitté à jamais la construction psychologique, où vous avez créé une conception suprapersonnelle du personnage, quelqu'un qui voyage dans le temps...

**C. F.** – C'est vrai : afin d'illuminer le présent il faut remonter jusqu'au passé le plus profond. Pasenow, Esch, Huguenau, les trois personnages des *Somnambules*, ne sont pas concevables en dehors de toute l'histoire européenne. Ce que vous appelez la « construction suprapersonnelle » du personnage concerne toujours le problème du temps. Que fait-on du temps ? Le temps du roman existe-t-il ? Non, il n'existe pas. Le temps de Faulkner n'existe que dans un roman de Faulkner ! Le passé d'une famille qui vit dans les années trente dans le

sud des États-Unis peut-il évoquer une famille qui existera dans le sud des États-Unis du futur ? Le temps devient simultané. Proust et sa recherche du temps perdu. Ce temps existe-t-il parce qu'il s'en souvient ? Ou existe-t-il sans qu'il s'en souviennne ? On ne le sait pas. Il doit y avoir un mystère. À partir du moment où on donne des réponses simples à un problème complexe, on n'est pas en train de dire la vérité. Chaque jour il y a moins de mystère, moins de complexité, et donc moins de vérité.

**M. R.** – Et moins de lecteurs...

**C. F.** – Car il y a trop de concurrence. Mais, vous le savez, le roman, tout au long de son histoire, est sorti vainqueur de toutes les compétitions. Le journalisme allait en finir avec le roman. Ensuite le cinéma, la radio, la télévision, les nouveaux médias... Toutefois ils n'en viennent pas à bout. Peut-être y a-t-il moins de lecteurs. Peut-être le club des romanciers est-il de plus en plus restreint. Mais le roman est toujours vivant. Parce qu'il est irremplaçable. Citez-moi le titre d'une émission d'information à la télévision, sur Internet, sur twitter, où quoi que ce soit peut donner ce que t'apporte un roman de Milan Kundera. Il n'y en a pas. L'information ou les archives ne sont pas l'essentiel. Les romans de Juan Goytisolo, de Nadine Gordimer peuvent avoir beaucoup de bases dans la réalité, dans l'Histoire, mais ils la dépassent et vont au-delà, ils la transforment. Dans un bon roman il s'opère une métamorphose, une alchimie. Je pense à l'époque où j'écrivais *Terra Nostra* (1975). Ce roman a l'ambition de recréer le monde hispanique. Quelque chose qui n'avait pas été fait auparavant. Réécrire en même temps l'histoire de l'Espagne et de l'Amérique hispanique. J'ai conçu ce roman comme une sorte de cosmovision du monde hispanique, de ses deux rives, méditerranéenne et atlantique. Savez-vous combien de livres d'histoire j'ai été obligé de lire ? Des centaines. Je suis allé aux archives de Washington, de New York, de Londres, de Paris, de Madrid... Je voulais connaître tout dans les moindres détails : qui a bâti ce palais ? Comment était ce collier de perles ? C'est l'un des premiers buts de *Terra Nostra* : reconstruire la réalité historique, par exemple donner la succession dynastique en Espagne – Philippe II, Charles V et ensuite –, mais *comme une possibilité*. Dans



mon livre, ce n'est pas Colomb qui découvre le Nouveau Monde, c'est un roi d'Espagne qui envoie des navires beaucoup plus tard que dans la réalité historique, ce qui, à mes yeux, n'est pas important. De cette manière il y a une recreation de l'Histoire selon mon envie littéraire, selon mon goût, selon mon imagination. Que se passe-t-il dans l'Histoire ? L'Histoire est comme une place depuis laquelle on voit six avenues. Vous allez prendre l'une d'entre elles et en sacrifier cinq. Tout cela a été possible. Ou bien c'est possible. Je ne le sais pas. Mais il n'y a pas une seule possibilité qui fut celle du fait historique. L'Histoire est une goutte dans l'océan des possibilités de l'imagination.

**M. R.** – Ce que, j'imagine, les historiens ont du mal à accepter...

**C. F.** – J'ai été attaqué pour avoir déformé l'Histoire. Comment est-ce possible ? Charles V et Charles II (*el Hechizado*) coïncident-ils dans la même personne ? Non. Pourtant dans mon roman ils coïncident. Ce n'est pas possible et c'est possible. C'est vrai chez tous les romanciers. L'histoire écrite par les romanciers est l'histoire des possibilités qui ne se sont pas réalisées et qui peuvent toujours se réaliser.

**M. R.** – J'ai beaucoup aimé deux de vos romans, *L'Oranger* (1994) et *La Frontière de cristal* (1995). J'ai aimé leur forme : des romans composés par des contes autonomes ou des variations sur un même thème. Cela m'a rappelé *Le Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera ou *L'Encyclopédie des morts* de Danilo Kis. Dans *L'Oranger*, en particulier, le thème est la relation entre l'Europe et l'Amérique latine. L'oranger incarnerait la fusion entre ces deux civilisations qui, d'ailleurs, comme vous montrez dans le roman, ne s'est pas encore réalisée...

**C. F.** – Il existe une relation très particulière entre l'Europe et l'Amérique latine. Cela vient du fait que, tandis que nous sommes très conscients en Amérique latine de notre relation avec l'Europe, l'Europe n'est pas du tout consciente de sa relation avec l'Amérique latine. Serait-ce dû à une « infériorité » de l'Amérique latine vis-à-vis de l'Europe ? Non ! Cela correspond à notre besoin de compléter notre monde, de faire un monde plus intègre, plus complet, plus complexe.

**M. R.** – Borges et Reyes étaient déjà très conscients de leurs racines européennes... Je me souviens de cette phrase de Reyes qui affirmait que « l'Amérique latine arrive toujours en retard au banquet de la civilisation »...

**C. F.** – Je ne pense pas qu'on soit arrivés en retard. Mais il est vrai que nous venons de là, de l'œuvre de Borges et de Reyes. Et peut-être faudrait-il remonter jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle et à l'œuvre de Sor Juana Inés de la Cruz. Elle est la première à vouloir parler des Indiens, des herbes, de la Nouvelle-Espagne, des montagnes, des choses qui ne sont pas européennes, mais dont elle considère qu'elles méritent l'attention de la langue espagnole. On est très conscient d'appartenir à la culture européenne, mais aussi à la culture indienne des Amériques et à la culture africaine. Nous sommes « polyculturels », la polyculture c'est la définition même de notre modernité. Si les Européens ne comprennent pas ça, alors ils seront exclus de l'avenir par leur décision. Nous avons assimilé la partie européenne dans nos origines et nous sommes en train de regarder ailleurs, vers l'Afrique, vers les pays du Pacifique, vers l'Asie, le Japon, la Chine. Notre monde devient beaucoup plus cosmopolite que lorsque nous étions un monde encore débiteur de l'Europe. C'est fini, tout ça. Je pense que le Pacifique est l'avenir du monde. C'est beaucoup plus important que la relation atlantique qui était la nôtre, celle de ma génération.

**M. R.** – Dans votre essai *Géographie du roman* (1993), vous parlez exactement de cela. Je suis très loin d'être un eurocentrique – cela n'a plus aucun sens –, mais je pense toutefois qu'on ne peut pas faire semblant d'ignorer que l'histoire du roman est née en Europe. Prenons un cas exemplaire : Salman Rushdie. C'est un Indien pakistanais qui écrit en anglais et qui, depuis son premier roman, revient sans cesse à l'œuvre de Rabelais. C'est lui qui le dit. Si je retourne à mon classement, qui n'accorde pas beaucoup d'importance à la nationalité des auteurs, Rushdie est un romancier de langue anglaise, c'est tout. C'est l'histoire du roman qui compte, pas la géographie linguistique...

**C. F.** – Je suis tout à fait d'accord. Dans mon essai je voulais simplement dire que le roman était devenu universel. La géographie a énor-

mément été élargie. Qui aurait pensé, il y a trente ans, qu'il y aurait de grands romanciers en Afrique du Sud ? Bien sûr, le roman n'est pas le propre de l'Afrique du Sud, il est le propre de l'Europe. D'ailleurs les Européens soupçonnaient qu'il y avait de grands romanciers latino-américains, mais ce n'était qu'un soupçon. De même, ils ont mis du temps à reconnaître qu'il y avait aussi un grand art du roman en Amérique du Nord. Mais la question est : Rushdie regarde-t-il Rabelais sans la narration asiatique ? Voilà. Ce n'est pas simplement que Rushdie est un écrivain néocolonialiste. Il arrive en Europe avec son bagage de mondes narratifs. C'est le cas pour nous tous. Pour moi, c'est le monde mexicain avec ses racines précolombiennes, ses mythes, ses religions. Cela fait partie de mon monde culturel et je l'apporte dans mon roman de la même façon que les écrivains d'Haïti ou de la Martinique avec le monde africain. On ne parle pas de réduction mais d'amplification. Il y a plusieurs traditions orales, sonorités épiques et poétiques venant de plusieurs mondes qui se manifestent dans le roman de façon explicite et personnelle... J'insiste encore une fois sur le fait qu'il y a des romanciers individuels, pas des écrivains appartenant à tel pays ou telle école. Cela, c'est fini. Chaque écrivain apporte la tradition narrative qui est la sienne, qui est propre au monde latino-américain, au monde pakistanais, au monde chinois. Il existe une histoire de l'art du roman, mais il y a aussi beaucoup de passés du roman, beaucoup de lignées du roman qu'on devrait découvrir. Il faut faire cet effort. C'est à vous, à votre génération, d'explorer les traditions cachées qui donnent au roman une extension universelle et qui sont incarnées par des romanciers individuels. Il y a une grande pauvreté de la critique actuelle, une pauvreté qui ne date pas d'aujourd'hui. Si les écrivains, les romanciers, les créateurs, les poètes n'écrivaient pas de la critique, elle serait encore plus pauvre. Leur apport est très important. Les écrits de Milan Kundera sur le roman sont essentiels pour comprendre l'histoire du roman, pas seulement pour comprendre son œuvre. Pour moi ce n'est pas une obligation, c'est un plaisir. C'est une façon de me découvrir moi-même. Si je n'écrivais pas sur Kundera, je me comprendrais moins moi-même. Je me sentrais plus isolé.

**M. R.** – Explorer les possibilités encore inachevées de l'art du roman : c'est cela la tâche du romancier, mais aussi du critique. C'est seulement en découvrant des traditions cachées du roman qu'on arrive à donner une carte nouvelle de l'histoire du roman...

**C. F.** – On est en train de créer des mondes, pas seulement littéraires, mais aussi politiques, sociaux et culturels. La nouveauté nous surprend, mais c'est une nouveauté chargée de passé. C'est une surprise perpétuelle, et sans cette surprise on n'écrirait pas. On n'écrit pas seulement pour se remémorer le passé ou donner une voix à ce qui n'était pas. Il y a des mondes qui s'approchent de nous, que nous prenons par la main. Il faut se remémorer ce que l'on a oublié et il faut montrer ce qui est imminent. C'est éternel. On n'achève jamais le monde. On n'achève jamais un roman.

**M. R.** – C'est l'idée clé : l'on n'achève jamais un roman et à l'intérieur de celui-ci tout est présent. Le présent qui est propre au roman est le plus grand antidote à l'actualité...

**C. F.** – Il y a deux choses qui nous affolent : l'actualité d'une part, et le passé niant la possibilité d'une nouvelle création, le passé qui demande obéissance, l'hommage au passé en tant que passé. Alors le romancier nie les deux choses. Il y a un passé présent dans le roman, mais aussi un présent passé. On est contraint par la tradition, on est contraint par la création et on ne peut pas séparer ces deux notions. C'est là l'essentiel...

C. F. – M. R.