



HAL
open science

Lire des visions : Velázquez, Cervantes et les trois mondes de Carlos Fuentes

Marcos Eymar

► **To cite this version:**

Marcos Eymar. Lire des visions : Velázquez, Cervantes et les trois mondes de Carlos Fuentes. Florence Olivier (éd.), Les lettres de relation de Carlos Fuentes, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle., 2018. halshs-03416430

HAL Id: halshs-03416430

<https://shs.hal.science/halshs-03416430>

Submitted on 5 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lire des visions :

Velázquez, Cervantes et les trois mondes de Carlos Fuentes

Marcos Eymar

1. Le monde du lecteur/spectateur

« Marino, grand peintre de l'ouï/ et Rubens, grand poète des yeux » : la citation de Lope de Vega synthétise de façon exemplaire les rapports étroits que la peinture et la littérature entretiennent à l'époque baroque. Comme le rappelle Julián Gallego : « Peinture et poésie sont identiques pour un homme cultivé du Siècle d'or : on lit la peinture de Rubens de même qu'on voit la poésie de Marino, à l'aide des lettres d'un alphabet¹ ». Cette homologie entre les deux arts, exprimée par le célèbre topique d'Horace, constitue l'un des nombreux aspects qui rattachent Carlos Fuentes à la tradition du Siècle d'or espagnol. Chez l'écrivain mexicain la présence de la peinture ne se résume pas au rôle, certes important, que des tableaux et des peintres jouent dans ses fictions. Elle se manifeste, plus décisivement encore, par une volonté permanente de penser les arts non pas comme des disciplines autonomes, mais plutôt comme un système de vases communicants dont l'évolution obéit à des conditionnements et des défis communs.

Les réflexions de Carlos Fuentes sur la modernité sont exemplaires à cet égard. Dans *Viendo visiones* il fait des fresques de Piero della Francesca à Arezzo le point rupture définitif vis-à-vis du théocentrisme hiératique du Moyen-Âge. Selon Fuentes, l'émotion de ses figures dérive du fait que ce ne sont plus de figures fixes et frontales, mais en mouvement, qui regardent en outre au-delà des frontières de leur espace propre, celui du mural, vers un monde qui dépasse les limites reconnaissables. Dans *Ce que je crois* il décrit cette révolution

¹Julián Gallego, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 148.

esthétique en citant le propos du peintre Julián dans *Terra Nostra* : « À partir Giotto et de Piero, le peintre peut dire : regardez, aveugles que vous êtes, je peins pour regarder, je regarde pour peindre, je regarde ce que je peins, et, en le peignant, ce que je peins me regarde et finit par vous regarder, vous qui me voyez regarder ma peinture² ».

La modernité implique la découverte de la place du spectateur non pas simplement en tant que simple récepteur du message artistique – comme c'était le cas de la peinture médiévale –, mais plutôt en tant que *co-créateur* de celui-ci. Cette nouvelle place accordée au spectateur est inséparable de l'invention de la perspective. Comme le rappelle Danielle Arrasse, le point de fuite dans un tableau « est la projection de l'œil du spectateur dans la représentation, et le monde s'organise dès lors en fonction de la position du celui-ci³ ». En même temps, le nouvel statut de la subjectivité du spectateur comme instance configuratrice de l'œuvre d'art se fonde sur une nouvelle conception de l'homme dans la société selon laquelle les hommes construisent une représentation du monde ouvert à leur action et leurs intérêts⁴.

Carlos Fuentes n'est pas un historien de l'art. Les moyens techniques par lesquelles la peinture accomplit cette révolution ne constituent pas son intérêt principal. En revanche, il tient à montrer, en vrai comparatiste, comment la révolution de la modernité, loin d'être exclusive de la peinture, obéit à un vaste changement social et mental que la littérature reflète avec les moyens qui lui sont propres. La comparaison que Fuentes établit entre Velázquez et Cervantes en constitue la meilleure preuve : alors que la Contre-réforme exige un point de vue unique, les deux artistes multiplient les points de vue du récit verbal et visuel. Aussi bien le Velázquez de *Las Meninas* que Don Quijote et Sancho dans la deuxième partie du roman savent qu'ils sont lus et vus par d'autres. Leur nouveauté consiste, selon Fuentes, à nous

² Carlos Fuentes, *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 2003, p. 320.

³ Daniel Arrasse, *Histoires des peintures*, Gallimard, 2006, p. 65.

⁴ Voir Pierre Francastel, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Denoël/Gonthier, 1977.

montrer artistiquement qu'on est entouré des autres : « On lit. On est lu. On voit. On est vu.⁵ » Difficilement pourrait-on trouver une affirmation plus explicite de l'équivalence entre le verbal et le visuel. Dans *Terra nostra*, ce parallèle est développé à travers le dialogue entre le peintre Julián – transposition fictionnelle de Velázquez –, et le chroniqueur, *alter ego* de Cervantes. Julian s'adresse au chroniqueur en ces termes: « de même que les ombres et la lumière, la silhouette et le volume, la couleur plate et la perspective profonde s'allient dans une toile, ils doivent s'allier dans ton livre le réel et le virtuel, ce qui fut et ce qui aurait pu être, ce qui est et ce qui pourrait être⁶ ».

Cervantes et Velázquez accomplissent la révolution initiée dans les fresques italiens du *quattrocento*. L'œuvre d'art n'est plus porteuse d'une vérité qui trouverait son appui dans un système de pensée extérieur à elle-même; elle ne peut se réaliser qu'à travers le dialogue qu'elle établit avec tous ceux qui la lisent ou la regardent. Les contemporains de Velázquez l'accusaient de ne pas achever ses œuvres ; ce tort est pour Fuentes la meilleure preuve de sa génialité, car l'œuvre moderne, à proprement parler, n'est jamais finie, restant toujours ouverte aux interprétations de ses futurs récepteurs. Pour Erwin Panofsky, la perspective est la forme symbolique d'un univers déthéologisé, où l'infini n'est plus seulement en Dieu, mais réalisé dans la matière en acte sur terre⁷. De même, pourrait-on dire, l'œuvre d'art moderne remplace l'infini de l'au-delà chrétien par l'infini de ses multiples (ré)lectures au long des siècles.

Le chapitre « Regards » de *Terra nostra* constitue une brillante illustration du caractère radicalement ouvert de l'œuvre d'art moderne. La toile de Julien étant dévoilée à la Cour de El Escorial, elle suscite chez chaque spectateur une interprétation différente. Au long d'une dizaine de pages, le peintre Julián, la mère Milagros, la nonne Angustias, la novice Inés et le père de celle-ci décrivent ce qu'ils voient. Les versions ne coïncident pas entre elles ;

⁵ Carlos Fuentes, *Ce que je crois*, p. 297.

⁶ Carlos Fuentes, *Terra nostra I*, Paris, Gallimard, 1989, p. 660.

⁷ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1981.

chaque spectateur voit un tableau différent. L'œuvre de Julián naît de la volonté de substituer « l'espace unitaire, invisible et invariable de la révélation » par « les lieux multiples et différents d'une création continue, constamment renouvelé »⁸. Son tableau n'est que la somme des lectures qu'elle suscite. Avec la modernité l'œuvre renonce à l'éternité et entre définitivement dans l'Histoire.

2. Le monde américain

Le chapitre « Regards » marque la transition entre la première partie de *Terra Nostra* – « Le vieux Monde » – et la deuxième – « Le Nouveau Monde ». Ce n'est évidemment pas un hasard. Dans plusieurs des textes qu'il consacre à la peinture, Fuentes insiste sur la simultanéité de l'avènement de la modernité picturale et de la découverte de l'Amérique. « Piero della Francesca meurt en 1492, au même moment où Colomb découvre que le monde a une deuxième moitié, inconnue des européens » constate-t-il dans *Viendo visiones*⁹. Les fresques du peintre italien et la découverte de l'Amérique sont animés par un même « appétit spatial »¹⁰. Les personnages qui regardent non plus frontalement mais latéralement, au-delà des limites de l'œuvre, préfigurent l'élargissement des frontières intellectuelles et géographiques. Il y aurait ainsi un lien évident entre la rupture esthétique avec les figures fixes et codifiées de l'univers médiévale et l'expansion géographique des monarchies européennes.

Les études de l'historien de l'art Samuel Edgerton corroborent l'intuition de Fuentes en montrant comment la création de la perspective picturale est inséparable de la redécouverte de la cartographie ptoléméenne. Grâce à celle-ci, l'homme de la Renaissance apprend à voir le

⁸ Carlos Fuentes, *Terra Nostra I*, Paris, Gallimard, 1989, p. 520.

⁹ Carlos Fuentes, *Viendo visiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 26. [Ma traduction]

¹⁰ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Madrid, Instituto de Estudios Cervantinos, p.74. [Ma traduction]

monde indépendamment de la position égocentrique d'un sujet immobile. Puisque les cartes de Ptolémée n'étaient pas dessinées en fonction d'un centre cartographique unique, la périphérie, et même la *Terra Incognita*, devait posséder la même importance mathématique, et donc la même existence physique réel que le monde connu¹¹. L'invention de la perspective accomplit la réflexion du peintre Julián dans *Terra Nostra* : « Puisque le centre n'est nulle part, tout devient central »¹².

La peinture de la Renaissance, au dire de Fuentes, découvre « un monde différent, le monde des autres, où on ne se reconnaît plus, mais on est invité à se reconnaître dans l'étranger¹³ ». Or, ce nouveau monde de l'altérité est aussi celui de l'Amérique, où l'Europe se voit confrontée à des peuples et des civilisations qui remettent en cause ses valeurs et ses certitudes. Comme l'écrit John H. Elliot, « en découvrant l'Amérique, l'Europe s'est découverte elle-même »¹⁴. Si les miroirs dans la peinture de Velázquez représentent cet objet ambigu où le sujet devient objet, où, avec ses propres yeux, on se voit transformé en Autre¹⁵, on peut très bien dire que l'Amérique et l'Europe entretiennent une relation spéculaire analogue à celle qui s'établit entre le spectateur et l'œuvre d'art moderne. Ce n'est qu'à travers l'altérité de l'autre continent que l'Amérique et l'Europe ont pu prendre conscience de leur propre identité, même si celle-ci reste à jamais problématique, car le miroir, identique en cela à l'art et au regard, ne rend manifeste la réalité qu'en produisant un simulacre de celle-ci.

Pour Fuentes, on l'a vu, l'originalité de Cervantes et de Velázquez consiste à avoir créé des œuvres où les personnages sont conscients d'être lus et vus. Peut-on établir une relation entre cette autoconscience nouvelle de l'œuvre d'art et le regard extérieur que le Nouveau Monde portait désormais sur l'Europe ? La mise-en-abîme pratiquée par le baroque

¹¹ Samuel Edgerton, *The heritage of Giotto's Geometry*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1991, 151.

¹² Carlos Fuentes, *Terra nostra I*, p. 342.

¹³ Carlos Fuentes, *Viendo visiones*, p. 26. [Ma traduction]

¹⁴ John H. Elliot, *El Viejo Mundo y el Nuevo (1492-1650)*, Madrid, Alianza, 2000, p.77. [Ma traduction]

¹⁵ Luis Peñalver Alhambra, *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez*, Fernando Villaverde ediciones, Madrid, 2005, p. 19.

ne reflète-elle pas la lucidité angoissée d'une civilisation qui se sait observée, critiquée, jugée par l'altérité américaine ? Toujours est-il que chez Fuentes, sa position de « lecteur d'images » qui regarde et réinterprète les chefs-d'œuvre de la modernité européenne est inséparable de sa condition de spectateur américain : « tous [les artistes latinoaméricains] nous partageons une manière commune de regarder la culture occidentale »¹⁶. Ce constat n'est pas la preuve d'un quelconque repli identitaire, pas plus que le signe d'une incapacité à aborder l'étude des formes artistiques sous un angle universel ; il montre plutôt que l'altérité créative du spectateur de l'œuvre moderne coïncide naturellement – génétiquement, pourrait-on dire – avec la distance critique vis-à-vis de l'art occidental propre à l'homme américain. Regarder l'art occidental, pour le Latino-américain, c'est se chercher soi-même dans l'Autre. Dans son essai sur le peintre Jacobo Borges, Fuentes déclare à propos des Latino-américains : « Notre identité est notre liberté ; l'avoir c'est la chercher ; croire que nous l'avons, c'est la perdre. Continuons ironiquement la quête de notre identité, mais tout comme Piero et Christophore et Jérôme et Jorge Luis et Jacobo, célébrons l'altérité qui véritablement irrigue les veines de ce monde¹⁷. »

L'œuvre d'art est l'instrument qui permet cette quête à jamais inaccomplie de l'identité à travers l'altérité ; elle apparaît comme une espace de médiation où le Vieux et les Nouveau Monde peuvent se rencontrer par delà les déchirements de l'Histoire. Nombreuses sont les fictions de Fuentes où les tableaux accomplissent cette fonction médiatrice entre les deux mondes, au sens tant géographique que symbolique. Dans *Terra Nostra*, la toile de Julián est retrouvée à Churubusco, au Mexique, trois siècles après sa création. Le tableau offre un portrait hallucinant de la Cour du Seigneur où se côtoient des évêques, des musiciens, des nonnes, des fous, des mendiants, des alguazils. Au milieu de la foule, l'un des *guerrilleros* contemporains qui observe la scène découvre son propre visage : « Tous, comme toi,

¹⁶ Carlos Fuentes, *Viendo visiones*, p. 420. [Ma traduction]

¹⁷ *Ibid.*, p. 66. [Ma traduction]

s'étonnèrent de voir ton portrait dans un tableau peint il y a quatre, cinq, six siècles »¹⁸. Le portrait au cœur de *Una familia lejana* accomplit le voyage inverse – des Antilles à la France –, mais c'est aussi pour brouiller les frontières entre l'Amérique et l'Europe, puisque la femme au visage caché que le tableau représente a existé dans deux temps et deux espaces différents¹⁹. L'écriture romanesque construit des lectures d'images éloignées de toute univocité, des lectures profondément subjectives qui, dans la quête d'une identité à jamais ouverte, questionnent les frontières du Vieux et du Nouveau Monde, du sujet qui regarde et de l'objet regardé, mais aussi celles de l'espace et du temps.

3. Le monde du mythe

L'attitude du romancier vis-à-vis de la modernité est ambivalente. Dans *Cervantes ou la critique de la lecture*, Fuentes compare cette relation à « l'histoire d'un divorce, mais aussi d'une cohabitation ; un couple qui se déteste mais dort dans le même lit²⁰ ». D'une part, Fuentes revendique l'aperture, l'ambiguïté et le décentrement qu'inaugure la Renaissance ; en même temps, tant son œuvre littéraire que ses études théoriques constituent une invitation à la dépasser. L'utilisation de la perspective linéaire centralisée que la Renaissance généralise suppose que le spectateur définisse l'actualité du tableau. Elle se fonde sur une conception classique de l'espace/temps selon laquelle la séparation entre le passé et l'avenir est objective, déterminée par un seul instant du temps universel : le présent²¹. Or, de même que la révolution copernicienne a détruit l'illusion géocentrique, la révolution einsteinienne doit détruire l'illusion anthropocentrique. Alors que la première a préparé la découverte d'un nouvel espace excentrique, l'Amérique, la deuxième doit aboutir à la découverte de ce que

¹⁸ Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, vol. II, p. 729.

¹⁹ Carlos Fuentes, *Une certaine parenté*, Paris, Gallimard, 1980, p. 303.

²⁰ Carlos Fuentes, *Cervantes o la critica de la lectura*, p. 103. [Ma traduction]

²¹ Carlos Fuentes, *Viendo visiones*, p. 381. [Ma traduction]

Fuentes appelle « l'espace total, l'infini sans centre », à l'image de la « effroyable sphère » pascalienne²². Et Fuentes de proposer un « nouveau pacte » entre le spectateur et l'œuvre : « l'ici et le maintenant de l'un et de l'autre doivent annoncer tous les temps et tous les lieux qui constituent la somme de la vraie réalité et qui, par conséquent, relativisent l'ici et le maintenant du spectateur et de l'œuvre »²³.

Cette ambition totalisante à laquelle doivent aspirer les artistes contemporains, qu'ils soient des écrivains ou des peintres, suppose une revendication de la pensée analogique et cyclique des cultures préhispaniques. L'importance que Fuentes accorde à l'analogie, ainsi que sa volonté d'échapper à une conception linéaire du temps et de l'espace, ont souvent été rapprochés du fonctionnement du mythe. Or, la conception du mythe chez Fuentes n'est pas celle des civilisations anciennes. Dans la préface du livre *Le miroir enterré*, Fuentes établit un parallèle hardi entre le miroir qu'on voit au fond de *Las Meninas* et le miroir que Tezcatlipoca, le dieu de la nuit, offre à Quetzalcóatl²⁴. Dans *Terra Nostra*, Don Quichotte, don Juan et la Celestina possèdent la même ambivalence et capacité de figuration que les dieux de la religion aztèque, au point que, pour le chroniqueur, ces trois figures résument « la destinée de notre histoire »²⁵. Une telle analogie est profondément étrangère à la mentalité des civilisations préhispaniques. Comment peut-on mettre sur le même plan de figures divines, appartenant au temps des origines, avec des créations artistiques individuelles nées à un moment précis de l'Histoire ?

En mythifiant de la sorte les grandes oeuvres de la tradition hispanique, Fuentes se révèle encore une fois comme l'héritier de la modernité artistique qu'il aspire à subvertir. Notre société sécularisée a tendance à ne voir dans l'invention de la perspective qu'une expression du relativisme et de l'anthropocentrisme naissants. Cependant, comme le fait

²² Carlos Fuentes, *Viendo visiones*, p. 381. [Ma traduction]

²³ *Ibid.*, p. 384.

²⁴ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, Planeta, México, 1992, p. 10. [Ma traduction]

²⁵ Carlos Fuentes, *Terra nostra*, vol. II, p. 746.

remarquer Egerton, pour les théoriciens de l'époque le regard tridimensionnel de la perspective avait aussi une fonction religieuse : il permettait au spectateur de se rapprocher du regard de Dieu. L'artiste de la Renaissance révélait en quelque sorte la géométrie cachée de la création ; au-delà de la figuration mimétique des apparences, son œuvre aspirait à reproduire les mécanismes par lesquels Dieu avait conçu le monde. Il ne s'agissait plus d'exalter les vérités de la religion chrétienne par les seuls motifs représentés, mais aussi par les moyens intellectuels et artistiques mis en œuvre dans son exécution.

Cela supposait une revendication de la place central du spectateur, mais aussi de l'artiste lui-même. Le regard du spectateur se rapprochait du regard de Dieu ; en même temps, l'oeuvre devenait un double de la Création et l'artiste une sorte de double du Créateur lui-même. Tous les peintres de la Renaissance ont revendiqué la noblesse intellectuelle de leur métier, associé jusqu'alors aux seules arts manuelles. Dans la suite d'Alberti, Leonardo da Vinci revendique la peinture comme « *cosa mentale* », c'est-à-dire, comme une activité spirituelle à part entière, ayant la même dignité que la poésie.

Le baroque ne se départ pas de cette conception. Comme l'écrit Julián Gallego critiquant le prétendu « réalisme » du Siècle d'or, la peinture de cette époque éprouve en réalité le besoin « de figurer l'idée de la transcendance qui existe au-delà des apparences, mais qu'on ne peut exprimer qu'à travers les apparences elles-mêmes²⁶ ». Tout comme l'artiste devait déchiffrer l'harmonie divine cachée, le spectateur d'un tableau devait aussi lire non pas tant *derrière* les apparences que *dans* les apparences elles-mêmes une vérité occulte. L'analogie entre l'artiste et le Créateur sous-tend a la célèbre métaphore baroque du « grand théâtre du monde »: identifier le monde à un théâtre et Dieu à un dramaturge, comme le fait Calderon, équivaut implicitement à affirmer que le dramaturge occupe, à une échelle inférieure, la même place symbolique que Dieu.

²⁶ Julián Gallego, *Vision et symboles*, p. 263.

Fuentes partage cette conception de l'art. Dans une étude sur le livre *L'artiste latino-américain dans son atelier* de Marie Pierre Cole, il dit chercher le « point de convergence » entre la peinture et la littérature et le trouve précisément dans la célèbre citation de Leonardo. La peinture et la littérature ont en commun d'être « une chose mentale » : « Avant d'être réunis dans l'œil ou dans la langue on est réuni dans l'esprit [*la mente*] »²⁷. La différence que Lessing établit entre les « arts de l'espace » – peinture, sculpture, architecture – et les « arts du temps » – littérature, musique – s'estompe face au caractère intellectuel propre à toute activité artistique. Cela revient à poser la supériorité de l'invisible par rapport au visible. Si *Les Ménines* est, pour Fuentes, le tableau le plus narratif qui existe, c'est précisément parce qu'on n'y voit pas tout. Chaque élément du tableau « raconte une histoire », mais surtout cette peinture « que nous, contrairement à Velázquez, nous ne voyons pas »²⁸. Voici un autre point en commun aux deux grands artistes du Siècle d'or – à tous les grands artistes de toutes les époques, pourrait-on ajouter : « La peinture occulte de Velázquez est la vraie peinture de Velázquez, de même que le récit occulte de Cervantes est le vrai roman de Cervantes »²⁹.

Pour Fuentes, tout comme pour les artistes de la Renaissance et, *a fortiori*, du baroque, l'art n'est pas à confondre avec l'évidence des mots ou des images. L'art exige un déchiffrement, une lecture. Cela est particulièrement vrai dans le cas des Latino-américains. « Nous sommes au Nouveau Monde », écrit Fuentes, « l'éveil du monde, le retour à la vie des sujets et des objets des Amériques, entraîne un processus sans fin de découverte et de récupération qu'implique souvent de redécouvrir ce qui avait été caché par l'histoire »³⁰. Cette opération complexe qui consiste à « *descubrir lo que fue encubierto por el descubrimiento* » se confond ainsi avec la démarche herméneutique qu'exige la complexité de l'œuvre d'art. La modernité artistique, héritière du même esprit scientifique qui permît la découverte de

²⁷ Carlos Fuentes, *Viendo visiones*, p. 413. [Ma traduction]

²⁸ *Ibid.*, p. 419. [Ma traduction]

²⁹ *Ibid.*, p.419. [Ma traduction]

³⁰ *Ibid.*, p.420. [Ma traduction]

l'Amérique, dévoile autant qu'elle voile. Seulement en dévoilant ce que la modernité a voilé peut l'art de l'Amérique « atteindre sa signification universelle ».

Or, en quoi consiste cette universalité que la Modernité a voilée ? La réponse de Fuentes est apparemment sans ambiguïté: « Nous nous souvenons d'un monde oublié. Nous récupérons un royaume magique. Le mythe est notre ancêtre »³¹. On s'aperçoit alors que les trois mondes de *Terra nostra* – « Le Vieux Monde », « Le Nouveau Monde », « L'autre monde » - constituent une transposition du prisme tridimensionnel à travers lequel Fuentes, héritier de la modernité, regarde la tradition artistique occidentale. La dialectique que l'œuvre moderne établit entre le monde de l'artiste et celui du spectateur, entre le Vieux Monde et le Nouveau Monde, débouche sur « l'autre monde » du mythe, un monde à forte composante utopique où les catégories temporelles et spatiales sont abolies et où les différences entre les arts et les peuples sont relativisées au bénéfice d'une « universalité qui n'exclut personne³² ».

Cependant ce royaume du mythe n'est plus celui des anciennes cosmogonies préhispaniques. Quétzalcoatl y côtoie la Celestina, et Tlaloc le chevalier de la Triste Figure. Le mythe de Fuentes est un mythe moderne qui trouve son origine dans la figure de l'artiste/créateur prônée par la Renaissance. La grandeur et la gloire de Cervantes et Velazquez consiste, selon Fuentes, à « créer la réalité en l'imaginant. Ils constituent la réalité avec leur lèvres et leurs regards »³³. Lorsque don Quijote et Sancho apprennent l'existence d'un livre racontant leurs aventures, ils s'étonnent que quelqu'un ait pu connaître des épisodes qu'ils avaient vécu seuls. L'écrivain révèle au lecteur des détails que seulement Dieu aurait du savoir. Dans *Las Meninas*, Velazquez peint à la fois le roi, la famille royale et le spectateur. Rien ne semble exister au-delà de l'oeuvre d'art. À partir de Velazquez et Cervantes l'oeuvre n'imité plus la réalité, elle fonde une autre réalité³⁴.

³¹*Ibid.*, p.421. [Ma traduction]

³²*Ibid.*, p.421. [Ma traduction]

³³*Ibid.*, p. 419. [Ma traduction]

³⁴Carlos Fuentes, *Cervantes o la critica de la lectura*, p. 96.

Cependant, Fuentes ne adhère pas pour autant au mythe de l'artiste en tant que démiurge tout-puissant. Si Cervantes et Velazquez réalisent une lecture critique de la tradition, ils finissent à leur tour par disparaître dans les lectures infinies que leurs œuvres suscitent. Le vrai mythe chez Fuentes est le mythe de la lecture. L'oeuvre d'art crée une autre réalité, elle invente aussi bien son auteur que son lecteur. Or, en même temps, l'oeuvre d'art ne peut exister que si elle est lue. Le lecteur crée l'oeuvre d'art tout en étant créé par elle. Si le mythe ne fait que actualiser la création originelle, la lecture suppose aussi une opération circulaire, sans cesse renouvelée, où le temps et l'espace finissent par se dissoudre dans un éternel présent. Lorsque Quetzalcoatl se regarde dans le miroir que lui offre Tezcatlipoca, le dieu de la nuit, il s'identifie à l'humanité et s'évanouit : le miroir lui a enlevé sa divinité³⁵. Le miroir de *Les Menines* ne décèle aucune trace d'une quelconque nature divine ; en échange, il nous uni à tous les hommes, ceux, innombrables, qui se sont regardés dans lui et ceux qui s'y regarderont à l'avenir.

Bibliographie

Arrasse, Daniel. *Histoires des peintures*, Gallimard, 2006

Edgerton, Samuel. *The heritage of Giotto's Geometry*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1991, 151.

Elliot, John H. *El Viejo Mundo y el Nuevo (1492-1650)*, Madrid, Alianza, 2000

Francastel, Pierre. *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Dënoel/Gonthier, 1977

Fuentes, Carlos. *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 2003.

Fuentes, Carlos. *Cervantes o la critica de la lectura*, Madrid, Instituto de Estudios Cervantinos

Fuentes, Carlos. *Terra nostra*, Paris, Gallimard, 1989.

Fuentes, Carlos. *Une certaine parenté*, Paris, Gallimard, 1980

Fuentes, Carlos. *Viendo visiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006

Gallego, Julián. *Vision et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, Paris, Klincksieck, 1968

Panofsky, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1981.

³⁵ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, p. 10.

Peñalver Alhambra, Luis. De *soslayo*. *Una mirada sobre los bufones de Velázquez*, Fernando Villaverde ediciones, Madrid, 2005