Les Cahiers du Grhaal

N° 1 | 2023
La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes et la littérature mexicaine des XX et XXIe siècles

Entre tradition et modernité, La muerte de Artemio Cruz, du Roman de la Révolution mexicaine au boom latino-américain.

Lise Demeyer

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-1/2961-entre-tradition-et-modernite-la-muerte-de-artemio-cruz-du-roman-de-la-revolution-mexicaine-au-boom-latino-americain
Date de publication : 20/10/2023

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Demeyer, L. (2023). Entre tradition et modernité, La muerte de Artemio Cruz, du Roman de la Révolution mexicaine au boom latino-américain.. *Les Cahiers du Grhaal*, (1). https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-1/2961-entre-tradition-et-modernite-la-muerte-de-artemio-cruz-du-roman-de-la-revolution-mexicaine-au-boom-latino-americain

Le roman de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), est considéré par de nombreux critiques comme une œuvre emblématique du boom latino-américain. Sa fragmentation formelle et temporelle et le choix d'un triple sujet de l'énonciation sont en effet représentatifs de l'expérimentation formelle partagée par les auteurs latino-américains qui publient dans les années 60. Or, certains passages de ce roman ne sont pas sans rappeler la tradition littéraire du régionalisme et du réalisme dont le Roman de la Révolution mexicaine a été l'expression littéraire la plus aboutie dans la première partie du XXème siècle. Nous nous demanderons comment ce retour à la tradition et au sous-genre rural et local apparaît au sein du récit et peut être considéré comme un marqueur déterminant de ce qui va se jouer dans *la nueva novela*.

Mots-clefs :
Modernité, Tradition, CArlos Fuentes, Boom, Révolution mexicaine

---

Abstract

Carlos Fuentes' novel La muerte de Artemio Cruz (1962) is considered by many critics to be an emblematic work of the Latin American boom. Its formal and temporal fragmentation and the choice of a triple subject of the enunciation are indeed representative of the formal experimentation shared by Latin American authors who published in the 1960s. Yet, certain passages of this novel are reminiscent of the literary tradition of regionalism and realism, of which the Novel of the Mexican Revolution was the most successful literary expression in the first part of the 20th century. We will ask ourselves how this return to tradition and to the rural and local sub-genre appears within the narrative and can be considered as a determining marker of what will be played out in the nueva novela.

Keywords : Carlos Fuentes – Mexican revolution – boom – tradition - modernity

En publiant son premier roman, *La región más transparente* (1958)[1], Carlos Fuentes rompt définitivement et symboliquement avec la tradition littéraire du Mexique et son ancrage rural. Jusqu'ici, le genre romanesque mexicain de la première moitié du XXe siècle était centré sur l'indigénisme, le nationalisme, et la Révolution mexicaine. Quatre ans plus tard, il publie deux de ses œuvres majeures, le court roman fantastique *Aura* et le roman fragmenté et novateur, *La muerte de Artemio Cruz*. Carlos Fuentes est alors consacré comme l'un des représentants majeurs du Boom, ou comme lui-même l'a qualifié, de la *nueva novela latinoamericana*[2].

Pourtant, en choisissant comme héros éponyme de son roman un révolutionnaire, il semble s'inscrire dans la tradition littéraire de son pays. Cela étant dit, *La muerte de*

Artemio Cruz n'est pas un roman de la Révolution mexicaine, tel que ce genre a été défini et circonscrit à la première moitié du siècle passé[3]. La réécriture de la révolution, grâce aux nombreux *flash-backs* symbolisant les souvenirs du héros et datés (1913, 1915, etc.), reprend les spécificités consacrées du genre. Le reste du roman, en particulier les critiques des conséquences du fait révolutionnaire (à travers le portrait en creux de ce qu'est devenu le soldat Artemio, où l'auteur parvient à souligner, par exemple, l'essoufflement d'un modèle de gouvernement dominé par son parti unique), inscrit Carlos Fuentes dans le boom latino-américain car il transcende un genre littéraire national en le conduisant vers la modernité narrative. Nous nous proposons d'aborder ce passage de frontière entre tradition et modernité autour du Roman de la Révolution mexicaine. Comment Carlos Fuentes parvient-il à actualiser le genre ? Quels sont les outils stylistiques qu'il met en place pour réinventer le roman, et dans ce cas, le Roman de la Révolution mexicaine ? En quoi, cette réinvention, est-elle un marqueur du boom ? Quels liens intertextuels apparaissent dans le récit à ce sujet ? D'autre part, rappelons que, selon le paratexte, Carlos Fuentes a commencé l'écriture de son roman à La Havane en mai 60, c'est-à-dire, juste après l'avènement de la révolution cubaine. Quelle lecture politique peut-on faire de la réécriture du fait révolutionnaire ?

Nous commencerons notre réflexion en analysant la place donnée par Carlos Fuentes au roman *La muerte de Artemio Cruz* dans « La edad del tiempo », en le comparant à deux autres romans de l'auteur, *Gringo Viejo* (1985)[4] et *Los años con Laura Díaz* (1999)[5], qui abordent tous deux à leur manière la révolution mexicaine. Nous poursuivrons notre raisonnement en analysant les caractéristiques du Roman de la Révolution mexicaine reprises par Fuentes dans son roman de 1962. Enfin, nous verrons combien cette réécriture fragmentée du fait révolutionnaire inscrit définitivement l'œuvre fuentésienne dans ce boom du roman latino-américain.

La muerte de Artemio Cruz dans « La edad del tiempo »

Dans l'esprit de « La comédie humaine » de Balzac et en grand admirateur de l'écrivain français, Carlos Fuentes a, à son tour, agencé dès 1985 ses œuvres romanesques (romans et recueils de nouvelles) en une trame numérotée portant le titre de « La edad del tiempo »[6]. Ce classement, souvent présent en couverture intérieure de ses romans, a évolué avec le temps : certaines œuvres n'occupent pas la même place dans le plan au fil des actualisations, des titres apparaissent au fur et à mesure des années[7], etc. Cette manière de présenter sa production romanesque dans sa globalité et en constante évolution, souligne la volonté qu'avait Carlos Fuentes de créer une œuvre intertextuelle, totale et transcendantale. Le choix du titre et des apartés, autour de la dimension temporelle, indique explicitement le glissement de centre d'intérêt opéré par les auteurs du boom, depuis l'espace (qui occupaient la réflexion des romanciers de la première partie du XXe siècle[8]), vers le temps, aussi bien dans sa dimension historique qu'ontologique[9]. Mais quelle place occupe *La muerte de Artemio Cruz* dans cet agencement littéraire pensé par l'auteur ? Quelles informations thématiques nous donnent implicitement Carlos Fuentes sur ses choix dans la structure de son œuvre totale ?

Dans l'ultime version de « La edad del tiempo » présentée en 2012[10], alors que sept romans sont autonomes -V. *La región más transparente* (1958), VI. *La muerte de Artemio Cruz* (1962), VII. *Los años con Laura Díaz* (1999) et VIII. *La voluntad y la fortuna* (2008), puis XIII. *Cambio de Piel* (1967) et XIV. *Cristóbal Nonato* (1987) et enfin XVI. *Federico en su balcón* (2012) - selon l'ordre d'apparition -, les autres composent des sous-parties, appartenant à des temps symboliques selon l'imagination de Carlos Fuentes. Le quatrième aparté est ainsi nommé « Tiempo revolucionario » et est composé de *Gringo Viejo* (1985) et d'*Emiliano en Chinameca* (œuvre qui ne fut pas publiée du vivant de son auteur)[11]. Force est donc de constater que le roman qui nous occupe ici, *La muerte de Artemio Cruz*, n'est pas classé sous le prisme de sa dimension révolutionnaire (alors qu'un aparté lui était clairement consacrée), même si le fait historique y est bien marqueur central ; tout comme d'ailleurs *Los años con Laura Díaz* - roman miroir de l'œuvre qui nous intéresse ici - qui fait le portrait du XXe siècle, en commençant par la fin du Porfiriato et les troubles révolutionnaires.

Alors qu'est-ce qui différencie *La muerte de Artemio Cruz* et *Los años de Laura Díaz* de *Gringo Viejo* ? Qu'est-ce qui rend ce dernier récit - selon l'emplacement thématique que lui réserve Carlos Fuentes - plus proche du Roman de la Révolution mexicaine que les deux précédemment cités ?

Commençons par dire que l'intrigue de *Gringo Viejo* - comme l'aurait été sans aucun doute celle d'*Emiliano en Chinameca* si celle-ci avait pu être achevée avant le décès soudain de son auteur - est contextualisée exclusivement à l'époque de la Révolution mexicaine. L'avatar d'Ambrose Bierce, l'écrivain états-unien disparu en combattant aux côtés de Pancho Villa, protagoniste du roman, invite le lecteur à venir au cœur des combats qui agitent le Nord du Mexique au début du XXe siècle et à côtoyer l'institutrice Harriet Winslow et le général Tomás Arroyo. Pourtant, *Gringo Viejo*, dans sa structure complexe et dans les interrogations qu'il soulève[12], diffère du canon du Roman de la Révolution mexicaine et s'apparente davantage aux expérimentations formelles et aux préoccupations thématiques envisagées dès *La región más transparente* et développées dans *La muerte de Artemio Cruz*. *Gringo Viejo* forme donc un bloc contextuel avec l'inédit *Emiliano en Chinameca*, mais n'est pas un pastiche du Roman de la Révolution mexicaine : il se sert plutôt de l'épopée révolutionnaire comme d'une toile de fond. De manière implicite, le fait que *La muerte de Artemio Cruz* ne figure pas dans cette même sous-partie de « La edad del tiempo », sous-tend que Carlos Fuentes ne le considère pas comme un roman historique (la révolution mexicaine y est donc secondaire), mais c'est un roman ontologique, centré sur Artemio Cruz, sur ses contradictions et ses doutes au moment clé de la fin de son existence. Dans le roman de 1962, la Révolution n'est pas tant vue sous le prisme du fait historique que représentant un élément structurel et psychologique de la construction du personnage d'Artemio Cruz. L'analyse de la structure de « La edad del tiempo » est donc révélatrice des intentions que porte l'auteur sur chacune de ses œuvres afin de créer cette « grande fresque mexicaine » dont parle la spécialiste mexicaine de Carlos Fuentes, Georgina Gutiérrez[13].

Il en va de même avec Laura Díaz, l'héroïne éponyme d'un roman de 1999. La lecture de *Los años con Laura Díaz* nous renvoie d'ailleurs constamment au récit de *La*

muerte de Artemio Cruz, en en étant le contre-point : le choix des protagonistes (l'héroïne intègre, le « modèle-en-construction », Laura, succède à l'anti-héros corrompu, l' « anti-modèle » Artemio ; le machisme séculaire d'Artemio est transcendée par le féminisme de Laura) ; le parallélisme inévitable des titres (où l'agonie de l'un s'oppose à la vitalité de l'autre) et la structure-même des deux romans (depuis sa mort jusqu'à se rappeler sa naissance pour l'un, de la vie à la mort pour l'autre) ; l'intertextualité, enfin, puisque Artemio Cruz et Laura Rivière deviennent des personnages secondaires dans le roman de 1999 (le personnage de la maîtresse d'Artemio, comme double de Laura Díaz, y est d'ailleurs légèrement plus développé[14]). Puisqu'avec ce roman, il s'agit pour Carlos Fuentes de clore un siècle de littérature et d'Histoire[15], une grande partie de la diégèse est consacrée à la Révolution mexicaine, puis à ses conséquences multiples sur la société du pays aztèque : le demi-frère de Laura, Santiago, décède lors des prémices de la Révolution, le mari de Laura, Juan Francisco, puis son fils Dantón, incarneront quant à eux, tels des doubles d'Artemio Cruz, la corruption du syndicat révolutionnaire unique et du Parti Révolutionnaire Institutionnel. Les deux romans, enfin, ont un point commun significatif : tous deux sont structurés par des dates précises, issues de la sémantique réelle, pour séparer les chapitres ou sections, comme des jalons historiques indispensables pour comprendre le présent et anticiper le futur, qu'il soit collectif (celui de la société mexicaine), ou individuel (les destins des deux protagonistes éponymes).

Pourtant, même s'il n'est pas classé selon sa dimension révolutionnaire dans « La edad del tiempo », certains passages de *La muerte de Artemio Cruz*, rappellent sans aucun doute les meilleures lignes des romans appartenant pleinement au sous-genre canonique, et font montre de l'hommage rendu par Carlos Fuentes à la tradition littéraire de son pays.

La muerte de Artemio Cruz face au canon du Roman de la Révolution mexicaine

Le Roman de la Révolution mexicaine est un sous-genre qui s'inscrit dans la tendance régionaliste de la littérature latino-américaine du début du XXe siècle, si bien décrite par Ángel Rama[16]. Les écrivains réalistes, au Mexique, vont particulièrement s'inspirer de la Révolution, dont eux-mêmes ont été acteurs et/ou idéologues. Le réalisme, en effet, se prête parfaitement à l'analyse des enjeux du conflit et à la réflexion sur l'identité mexicaine initiée par José Vasconcelos, entre autres. Les jalons temporels pour circonscrire le corpus (déterminés de manière plutôt consensuelle par les historiens de la littérature latino-américaine), couvrent une période d'une trentaine d'année allant de l'écriture de *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela - œuvre fondatrice du sous-genre - à la publication de *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yañez[17] - roman qui montre un intérêt nouveau pour les conséquences de la Révolution dans la société mexicaine[18]-, voire de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo[19]. De plus, si nous prenons en compte la définition de ce sous-genre proprement mexicain donnée par Antonio Lorente Medina[20] dans l'ouvrage de référence de Cátedra sur l'Histoire de la littérature hispano-américaine, observons que le chercheur dégage comme ligne directrice, « una temática recurrente y

[…] « una común actitud crítica » de los autores con respecto de la Revolución misma», (p.43). Il énumère et développe ainsi cinq caractéristiques essentielles à ce sous-genre : « su carácter testimonial », « el autobiografismo », « la brevedad narrativa y el fragmentarismo »[21], « un español renovado», et « es de esencia épica y afirmación nacionalista »[22].

Au regard de cette définition, qu'est-ce qui rapproche donc *La muerte de Artemio Cruz* du Roman de la Révolution mexicaine ? Carlos Fuentes écrit, rappelons-le, en dehors des limites temporelles, le récit n'a d'ailleurs ni un caractère testimonial ni autobiographique (Fuentes n'est né qu'en 1928), mais il adopte définitivement cette « attitude critique » face aux écueils de ce qu'est la Révolution en tant que telle. Aussi bien lecteur vorace qu'écrivain érudit, Carlos Fuentes connaît bien les œuvres romanesques qui marquèrent le début du XXe siècle au Mexique et il en donne ainsi une définition dans son essai *La nueva novela hispano-americana* : « En la literatura de la Revolución mexicana se encuentra esa semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica [23]». Or ambiguïté, contradiction, dialectique et ironie sont des concepts indispensables à la compréhension générale de l'œuvre de Carlos Fuentes, pétrie de contrastes et de critiques bien souvent satiriques. Les grandes lignes qu'il dégage du Roman de la Révolution mexicaine se retrouvent donc tout naturellement dans la réécriture qu'il en propose dans certains passages de *La muerte de Artemio Cruz*.

De plus, les sections « (1913 : Diciembre 4) » et « (1915: Octubre 22) »[24], dédiées au souvenir de combattant du jeune soldat révolutionnaire Artemio, reprennent bien le caractère épisodique et fragmenté présent dans le sous-genre. En effet, ces segments peuvent être lus de manière quasi-autonome et possèdent leur propre péripétie (à chaque fois le héros frôle la mort) et leur propre morale (basée sur la trahison). Par ailleurs, la « rénovation de l'espagnol », nouveauté stylistique développée par le Roman de la Révolution mexicaine va être l'une des grandes préoccupations de Carlos Fuentes dans toute son œuvre et est reprise ici dans les dialogues entre révolutionnaires, comme par exemple : « pa'lante » (Fuentes 1962 : 179), « hijoeputa », « p'al otro lado », « que'zque », « Éntrele, cómase algo » (187), « ¡Abran paso, pelones jijos de su repelona ! » (188), etc. Ces marqueurs linguistiques de l'oralité et des régionalismes de l'espagnol du Mexique ne sont pas sans rappeler les dialogues des troupes de Demetrio Macías dans *Los de abajo*[25] et semblent s'inscrire dans une même lignée prosodique.

Enfin, le style épique propre au Roman de la Révolution est particulièrement bien repris dans les souvenirs narrés du soldat Artemio. En effet, les sections dédiées à 1913 (167-188) et à 1915 (268-298) reprennent tous les ingrédients qui avaient fait le succès de *Los de abajo* et des romans suivants. L'aventure et les péripéties (voyons par exemple la longue description de la nuit à la belle étoile qui ouvre la section de 1915, ou la stratégie ratée de traverser une gorge un peu plus loin), l'amour éperdu pour une *soldadera* (Regina) qui donne du courage au héros pour survivre mais l'aveugle à la fois, le changement de grade du soldat en fonction de ses supposés exploits au combat, les relations de compagnonnage entre les soldats au front sont autant d'éléments qui

pourraient confondre ces sections avec des extraits d'un Roman de la Révolution mexicaine. Cette vision romantique du conflit, ou amour passionnel et idéaux de jeunesse s'entremêlent (la perte de son amoureuse, Regina, va de pair avec la défaillance de ses idéaux au profit d'un arrivisme personnel primaire), est habituelle non seulement dans les Romans de la Révolution mais aussi dans les corridos (comme cela est chanté dans le célèbre « Adelita » par exemple), genre musical qui glorifie les révolutionnaires sur le front.

Pourtant, même si ces deux longues sections semblent pouvoir se lire comme des extraits de Romans de la Révolution mexicaine, tout en réalité (comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent) prépare le lecteur à la compréhension psychologique et ontologique de qui est Artemio Cruz, ce narrateur moribond qui raconte en *flash-back* des moments clé de sa jeunesse formatrice[26]. L'apparente pureté de son premier amour avec Regina (170) est finalement salie par sa confession : la relation amoureuse est née d'un viol (comme si Artemio avait transcendé sa propre création en répétant l'acte insupportable de son géniteur Atanasio Menchaca)[27]. Son grade de capitaine est gagné sur un quiproquo (182-183), lorsqu'il est élevé au rang de héros alors qu'il a agi comme un déserteur[28]. Condamné à mort enfin en 1915, sa vie est sauve grâce au « plan falso » (294) qu'il conclut en dernier recours avec le général *villista* Zagal, au détriment du Yaqui Tobías et de Gonzalo Bernal. Toute sa construction personnelle n'est donc qu'une fraude, et le conduit irrémédiablement vers l'archétype du politique post-révolutionnaire corrompu qu'il est au moment de sa mort. La tradition littéraire du Roman de la Révolution mexicaine est alors reprise à force de descriptions réalistes et de péripéties épiques, mais elle atteint un but différent : créer la complexité d'un personnage qui incarne à lui seul, les espoirs déçus d'une Révolution ratée. Notons d'ailleurs que comme dans *Gringo Viejo* (roman étudié à de nombreuses reprises sous le prisme de la frontière), les sections consacrées à l'expérience révolutionnaire du soldat Artemio mettent en scène des traversées de pont, des passages de frontières géographiques, métaphores spatiales et mythiques du moment charnière dans l'Histoire mexicaine qu'est la Révolution, et symboles ontologiques du passage du protagoniste vers la trahison et le mensonge. Artemio, en effet, n'est ni Don Gamaliel, l'homme probe du passé, ni Gonzalo Bernal, l'homme idéaliste puis déçu du présent révolutionnaire, mais celui qui comprend que les bases de la future société mexicaine seront faussées par les apparences et les jeux de pouvoir. La réussite d'Artemio est le fruit en réalité d'une série de supercheries, amorales, qui caractérisent l'individualisme d'une époque.

D'ailleurs, un autre point marquant du Roman de la Révolution mexicaine est l'engagement politique de ses auteurs, qui sont parfois le versant intellectuel d'un conflit animé surtout par des *caudillos* sans projet pour la nation (le concept de non-réélection brandi par ces derniers est souvent le seul mobile de lutte). Pensons par exemple à Martín Luis Guzmán qui théorise la Révolution au sein de ses récits, notamment dans *El águila y la serpiente* (1928)[29] et dans ce livre à grande teneur autobiographique, il rappelle combien Carranza, Huerta ou Villa sont animés par le pouvoir personnel et non par l'espoir de rendre plus juste la société. Or, Carlos Fuentes

choisit d'ajouter, en paratexte de *La muerte de Artemio Cruz* (« La Habana, mayo de 1960 » (405)) son lien avec une autre Révolution latino-américaine. Symboliquement, le lieu et la date d'écriture, un an après la victoire des *barbudos* sur Fulgencio Batista, montre qu'il place un premier espoir dans une Révolution qui pourrait ne pas se corrompre (Artemio Cruz serait l'incarnation de la corruption de la Révolution). D'ailleurs, notons qu'Eduardo Galeano, en 1971, dans son célèbre livre *Las venas abiertas de América latina*, intitule le chapitre qu'il consacre à la Révolution mexicaine : « Artemio Cruz y la segunda muerte de Emiliano Zapata[30] ». Son hommage au signataire malheureux du plan de Ayala[31] s'accompagne d'une critique idéologique de la période post-révolutionnaire et dans son essai historique et documenté, c'est pourtant le personnage de fiction créé près de 10 ans plus tôt par Carlos Fuentes, Artemio Cruz, qui incarne le mieux la corruption des espoirs nés de « la bola », et plus particulièrement l'annihilation des revendications des troupes zapatistes et de leur slogan « Tierra y libertad ». La lecture précise que fait l'écrivain uruguayen de *La muerte de Artemio Cruz* démontre en quoi ce roman théorise la Révolution mexicaine et ce que doit être la Révolution au sens universel du terme en y analysant l'engagement et les écueils du conflit : « El proceso del personaje se parece al proceso del partido que, poderosa impotencia de la revolución mexicana, virtualmente monopoliza la vida política del país en nuestros días. Ambos han caído hacia arriba[32] ». L'enthousiasme que Carlos Fuentes montre pour la Révolution cubaine dans ses premières années transparaît en effet en toile de fond du roman, notamment quand Gonzalo Bernal attend sa mort, désabusé face aux tournures qu'a pris la Révolution depuis l'assassinat de Madero et visionnaire sur la future institutionnalisation de cette Révolution. Le dialogue au discours direct qu'il échange avec Artemio Cruz est un jeu de masque, car l'idéologue idéaliste se proclame « traidor » (290) de Carranza quand le lecteur comprend que contrairement à son interlocuteur frauduleux et héros du roman, il sera celui qui incarne dans la fiction la fidélité aux idéaux révolutionnaires universels. Si pour Artemio Cruz, la Révolution se définit comme une simple bataille, « Se trata de ganar la guerra » (290), pour Gonzalo Bernal, il s'agit bien d'améliorer profondément les conditions de vie du peuple (291), de construire un projet solide à l'issue de la campagne militaire. C'est ce que visualise à l'époque Carlos Fuentes à Cuba, car contrairement aux *caudillos* mexicains, Fidel Castro avait élaboré, dès le début des années 50, un programme socio-économique, résumé dans son plaidoyer de défense, « La historia me absolverá », après l'attaque du cartel de la Moncada en 1953. Le pessimisme de Gonzalo Bernal (dont le même désenchantement est développé amplement par les grands romanciers du Roman de la Révolution mexicaine) se fait ainsi l'écho du jugement critique que porte Carlos Fuentes sur la dichotomie de l'homme révolutionnaire de son propre pays dont il propose un archétype en la personne d'Artemio Cruz:

> Los que quieren una revolución de verdad, radical, intransigente, son por desgracia hombres ignorantes y sangrientos. Y los letrados sólo quieren una revolución a medias, compatible con lo único que les interesa: medrar, vivir bien, sustituir a la élite de don Porfirio. Ahí está el drama de México. (291)

Et de cette manière, en cherchant à ce que l'existence d'Artemio Cruz soit une synthèse

de l'histoire récente du Mexique, Carlos Fuentes fait accéder son roman à la modernité narrative en renouvelant thématiquement le Roman de la Révolution (il explore enfin les conséquences sociales de « la bola » dans les décennies qui suivirent le conflit) tout en proposant une nouvelle forme de narration, qui s'échapperait de la linéarité chronologique - bien que fragmentée - du sous-genre mexicain.

La muerte de Artemio Cruz, de la réécriture de la Révolution à *la nueva novela*

De nombreux éléments stylistiques indiquent que *La muerte de Artemio Cruz* est l'une des œuvres fondatrices du boom latino-américain et ont déjà été analysés, à de nombreuses reprises, par les critiques[33]. Ce qui nous intéresse ici c'est de nous demander en quoi le recours à la tradition et au canon du Roman de la Révolution mexicaine est paradoxalement un marqueur du boom et fait ainsi entrer ce roman de 1962 dans un autre canon, celui de la *nueva novela*. En effet, selon Ricardo Gutiérrez Mouat dans son article, « *La muerte de Artemio Cruz*, el boom y la teoría posmoderna », le roman de Carlos Fuentes peut s'entendre comme une transition entre les deux canons qui ont marqué la littérature mexicaine du XXe siècle :

> Fue fácil entonces integrar Artemio Cruz al proyecto literario del boom, es decir, a la emancipación formal y estética de un género que en la América Latina se encontraba atado a demandas y legitimaciones extraliterarias, encarnadas visiblemente en el indigenismo y en la novela de la tierra. A la vez, la novela de Fuentes sirvió de relevo dentro de la tradición de la novela de la Revolución mexicana[34].

C'est cette idée de succession qui nous intéresse ici, et plus encore, le recours à la tradition comme élément fondamental chez Carlos Fuentes pour amener ses œuvres à la modernité. D'ailleurs, le chercheur Maarten Van Delden considère en 1998 que *La muerte de Artemio Cruz* est à la fois un « paradigme de la modernité textuelle » et « un point culminant du Roman de la Révolution mexicaine pour son bagage historique et politique[35]» . Roman charnière s'il en est, donc, quels sont les éléments caractéristiques de *la nueva novela* dans *La muerte de Artemio Cruz* qui font appel au canon du Roman de la Révolution mexicaine ? Voyons d'abord une définition des expérimentations stylistiques qui ont participé à la naissance de ce boom latino-américain:

> El boom, o la supuesta nueva novela de los sesenta, legó una imagen de fuerte ruptura en la evolución del género gracias a una escritura ambiciosa, compleja y llena de audacias formales; al mismo tiempo trazó una frontera que marcaría su definitiva madurez y por extensión la del conjunto de la literatura hispanoamericana. Significó, desde esta perspectiva, un paso de lo local a lo universal y asimismo un trasvase de lo rural a lo urbano (factores que en ambos casos testimoniarían la superación del regionalismo anterior, a esas alturas ya demonizado por sus limitaciones estéticas y el sesgo campestre de sus espacios de ficción)[36].

La définition du boom que propose le chercheur madrilène Eduardo Becerra nous invite à observer l'ambiguïté de *La muerte de Artemio Cruz*, puisque la rupture de la ligne temporelle du récit à travers les 12 analepses identifiées (caractéristiques de l'expérimentation formelle recherchée par les auteurs du boom), amène étrangement le lecteur à effectuer un retour vers l'univers local, vers le monde rural (notamment dans les sections consacrées à la naissance d'Artemio et à son enfance à Cocuya, ainsi qu'à la Révolution et à l'héritage de l'*hacienda* de don Gamaliel)[37]. Carlos Fuentes engage ainsi un va-et-vient entre la tradition régionaliste à laquelle le lecteur mexicain des années 50 est coutumier, et une rupture totale de cette tradition grâce à l'originale focalisation interne sur un Artemio Cruz agonisant[38], incarnant un magnat urbain, dont la condition d'homme de pouvoir est universelle[39]. Cette fragmentation du temps, qui est accompagnée d'une répartition tripartite des personnes de l'énonciation[40], permet également de créer un parallèle historique symbolique entre la Révolution mexicaine et la Guerre d'Espagne[41] (car les *flash-backs* ne sont pas structurés de manière chronologique). Les sections consacrées à ces deux conflits civils du XXe siècle se confondent ainsi grâce aux longues descriptions similaires de l'espace (un paysage montagneux propice à l'arrière-garde et à la fuite, où les histoires d'amour semblent facilement germer[42]). De cette manière, le passé du père, Artemio, se mêle à celui du fils, Lorenzo, ce qui permet à Carlos Fuentes de contraster leurs engagements : la trahison et l'individualisme du géniteur est transcendée par le don de soi et la solidarité de sa progéniture, qui incarne, comme son oncle Gonzalo Bernal, l'idéal révolutionnaire. La destinée familiale (obsession récurrente de Carlos Fuentes dans nombre de ses romans) reflète la lecture que fait l'écrivain mexicain de la temporalité, basée sur la théorie du temps en spirale, les *corsi* et *ricorsi* de Giambattista Vico[43].

L'anachronie, permise par cette fragmentation de la ligne temporelle, est en outre renforcée par l'une des deux phrases-refrains scandée tout au long du récit par un Artemio agonisant, plus tout à fait maître de ses pensées, et vaincu par ses obsessions structurelles : « Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo» (117, 135, 161, 191, 220, 240, 242, 260, 302, 316, 317, 359, 397). Ainsi, la répétition du précieux souvenir d'un moment échangé avec son fils dans l'*hacienda* qui l'a vu naître en tant que bâtard et qu'il a racheté pour venger sa caste est souvent sortie de son contexte dans les sections ou le « Yo » s'exprime de manière erratique, et semble se confondre aux réminiscences de son expérience révolutionnaire et à l'imagination de l'expédition républicaine de son fils[44]. En effet, il faudra attendre la 7ème section du « Tú » pour avoir l'explication contextuelle de la phrase obsessionnelle (264-267)[45]. Il s'agit d'ailleurs d'un emplacement central dans le roman puisque cette clarification précède immédiatement la section capitale « (1915 : Octubre 22) » (268-298) dont l'étendue prouve que Carlos Fuentes accorde à cette journée précise de la vie d'Artemio Cruz une importance toute particulière. Cette section, soulignons-le une nouvelle fois, est la plus proche stylistiquement et thématiquement parlant, du Roman de la Révolution mexicaine, preuve s'il en est qu'il joue avec la tradition littéraire de son pays. Si l'on prend en compte l'image mentale dégagée de la phrase récurrente du roman, les chevaux comme les traversées de cours d'eau[46] (qui sera d'ailleurs fatale à Lorenzo) font partie de l'isotopie des deux moments historiques qui marquent le roman.

Par conséquent, en confondant trois supposés moments clé de sa vie, la Révolution, un moment de partage avec son fils Lorenzo et le front républicain en Espagne[47], Carlos Fuentes rend universel l'engagement (masculin) dans une lutte qui transcende le destin même de l'homme. La Révolution corrompue par les révolutionnaires qu'incarne Artemio Cruz trouve sa résilience en Espagne où l'engagement gratuit est symbolisé par les brigadistes internationaux, étrangers au conflit local ; et dans sa lecture historique, Carlos Fuentes prolonge sa réflexion jusqu'à la Révolution cubaine, comme le démontre le paratexte.

En effet, si la rupture se fait d'un point de vue stylistique, elle se fait également d'un point de vue thématique. Le réalisme du Roman de la Révolution fait place à « un realismo crítico »[48] selon Marta Portal, notamment chez Carlos Fuentes qui fait le portrait d'une révolution désenchantée, embourbée dans la corruption et marquée par l'arrivisme de ses dirigeants. Artemio Cruz, fils bâtard, quarteron pour incarner « el hijo de la chingada »[49], a trouvé dans les combats de la Révolution, non pas un moyen pour y défendre ses idéaux (comme le fera par la suite, nous l'avons dit, son fils, en intégrant les files des brigadistes internationaux), mais un levier pour transcender sa caste (héritée de la structure sociale coloniale) et tel un héros picaresque, pour « medrar », pour « trepar ». Pourtant, à l'inverse d'un Lazarillo, ou d'un Quichotte (si cher au cœur de Carlos Fuentes) dont le prédéterminisme social n'est finalement jamais vaincu, Artemio, quant à lui, par une série de trahisons, parvient, à ses fins en obtenant le pouvoir économique et politique qu'il convoitait et qui lui était normalement proscrit par sa condition. Don Gamaliel, qui pourtant incarne une classe moyenne aisée car *terrateniente* annonce ainsi dès le début du roman, les fondations de l'archétype du Mexicain né de la Révolution : « Artemio Cruz. Así se llamaba, entonces, el nuevo mundo surgido de la guerra civil; así se llamaban quienes llegaban a sustituirlo». (155). Le roman *Al filo del agua*, nous l'avons dit, a ainsi ouvert la porte à une réflexion plus vaste sur les fondations de la nouvelle société mexicaine née des écueils de la Révolution, qui, comme l'analyse Carlos Fuentes dans *La muerte de Artemio Cruz*, est un colosse au pied d'argile. En effet, la supposée réussite du protagoniste naît en fait d'une énième tromperie[50], cette « coartada » (154) selon l'expression répétée utilisée par son futur beau-père, qui n'est pas sans rappeler l'imposture de César Rubio dans la pièce *El gesticulador* (1938) de Rodolfo Usigli. Romancier et dramaturge semblent faire, en effet, la même lecture de l'origine du pouvoir dans le Mexique du PRI. La vision synthétique et contrastée de Carlos Fuentes l'amène à proposer le contre-exemple de chaque action ou personnage. Ici, le soldat Gonzalo Bernal, « muy idealista » (146) mais finalement désenchanté (290-294), puis Lorenzo, tous deux martyres de la lutte armée, contrastent avec l'ambition sans pitié d'Artemio Cruz, tout comme les deux enfants de Laura Díaz, Santiago et Dantón, s'opposent en ces mêmes termes.

Mais dans le pouvoir qu'a acquis Artemio Cruz - qui apparaît dans l'économie narrative à travers l'enregistrement que lui fait écouter Padilla - se condense la critique fuentésienne virulente de l'époque postrévolutionnaire et du règne du PRI. Tout dans le roman de 1962 prépare alors à des réflexions développées dans *Gringo Viejo*, *La frontera de cristal* (1994)[51] et *Los años con Laura Díaz* : la toute-puissance mexicaine a ses limites, les Etats-Unis. Dans l'analyse qu'il fait des maux de la société, Carlos Fuentes va donc bien plus loin que la critique du *caudillismo* formulée par Martín Luis Guzmán et d'autres idéologues et écrivains de la Révolution mexicaine. Les guerres d'indépendance, puis le long conflit révolutionnaire, n'ont fait qu'accentuer la

dépendance envers la grande puissance voisine et Artemio Cruz en est l'exemple concret : son pouvoir dépend des intérêts états-uniens. Une fois encore, il apparaît comme un traître, cette fois à sa patrie et à la politique économique nationaliste revendiquée par l'institutionnalisation de la révolution (et dont la figure de proue serait le président Lázaro Cárdenas). D'ailleurs, la dédicace en paratexte au sociologue américain Charles Wright Mills (1916-1962), « verdadera voz de Norteamérica y compañero de la lucha de Latinoamérica » (111) est également un élément explicatif ou une clé de lecture du roman, qui lie corruption des idéaux révolutionnaires, « pouvoir des élites », selon le titre d'un de ses essais[52] et impérialisme américain.

Conclusion

En conclusion, après *La región más transparente* qui l'avait consacré comme un nouveau pilier de la littérature mexicaine en gestation, *La muerte de Artemio Cruz* intègre définitivement Carlos Fuentes dans le canon littéraire latino-américain. En imitant dans certaines scènes le réalisme épique des Romans de la Révolution, mais en y apportant une modernité formelle, stylistique et thématique, son roman de 1962 en devient révolutionnaire.

En effet, cinquante ans après les conflits mexicains (la première Révolution du Continent), Carlos Fuentes semble avoir su ouvrir, avec *La muerte de Artemio Cruz* (1962), un nouveau cycle dans ce roman de la Révolution mexicaine, laissant place à de nouveaux héros, loin des seuls soldats et *soldaderas*, occupés à combattre sur le front et à s'aimer en arrière-garde. Son coup d'essai (et son coup de maître) sera suivi, par exemple, des publications de romans des grands noms de la littérature mexicaine, qui chacun à leur manière, explorent la Révolution et réinventent le genre. Citons pour cette même décennie, *Los recuerdos del porvenir* (1963) d'Elena Garro, *Los relámpagos de agosto* (1964) de Jorge Ibargüengoitia, *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso ou *Hasta no verte Jesús Mío* (1969) d'Elena Poniatowska, tous considérés, et c'est amplement mérité, comme des grands romans mexicains.

La double agonie, d'Artemio Cruz et de la Révolution mexicaine, marque les fondations du pessimisme critique fuentésien qu'on retrouvera aussi bien dans ses romans que dans ses essais. La confusion des temps, et donc des luttes, permet à Carlos Fuentes d'analyser la Révolution mexicaine sous le prisme de l'universalité des engagements tout en recentrant l'intrigue sur un destin individuel qui le conduit à une exploration ontologique des contradictions de l'être humain. En reprenant les grands traits de la tradition du sous-genre du Roman de la Révolution mexicaine, Carlos Fuentes propose en fait quelque chose de nouveau dans l'histoire de la littérature de son pays (et même de la littérature en langue espagnole), et cette réécriture l'élève en père fondateur du boom latino-américain.

Bibliographie

AZUELA, Mariano, *Los de abajo*, Madrid: CSIC, 1988.

BARRERA, Trinidad (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana* (Tomo II, S. xx), Madrid: Cátedra, 2008.

BECERRA, Eduardo, «Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975». In: Trinidad Barrera (coord..), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo III, siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2008.

LORENTE MEDINA, Antonio, «La novela de la Revolución Mexicana» In: Trinidad Barrera (coord..), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo III, siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2008.

BEFUMO BOSCHI, Liliana, CALABRESE, Elisa, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.

BERMAN, Sabina, *Entre Villa y una mujer desnuda*, México: SOGEM, 1992.

CAMPOBELLO, Nellie, Cartucho. *Relatos de la lucha en el Norte de México*, Madrid: Cátedra, 2019.

DAPELO, Luis, «La fenomenología del poder en *La muerte de Artemio Cruz*». In: *Actas del Congreso Internacional Proyecto Transatlántico*: Carlos Fuentes en los 40 años de la publicación de *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura* (ed. Julio Ortega), México: FCE, 2003.

DE CORTANZE, Gérard, « Entretiens 1991». In: *La revue des deux océans*, « Le dossier », Biarritz : automne 1996.

DEMEYER, Lise, *Las fronteras en la obra de Carlos Fuentes*, Madrid: CSIC, 2014.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, «Carlos Fuentes y la otra novela de la revolución mexicana». In: *Casa de las Américas* Vol. 4, n.º 26, La Habana, octubre-noviembre, 1964, pp. 123-128.

FUENTES, Carlos, (1958), *La región más Transparente*, Madrid: Real Academia Española, 2008.

— (1959), *Las buenas conciencias* en *Dos Educaciones*, Madrid: Mandadori, 1991.

— (1962), *La muerte de Artemio Cruz*, Ed. José Carlos González Boixo, Madrid: Cátedra, 2023.

— (1962), *Aura* en *Obras Reunidas III* «Imaginaciones Mexicanas», México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

— (1967), *Cambio de piel*, Madrid: Biblioteca El Mundo, 2001.

— *La nueva novela hispanoamericana*, México: Editorial Joaquín Mortiz,

1969.

— (1985), *Gringo viejo*, Madrid: Biblioteca El Mundo, 1999.

— *Cristóbal Nonato*, México: FCE, 1987.

— (1993), *El naranjo*, Madrid: Alfaguara, 2008.

— (1995), *La frontera de cristal*, México: Punto de Lectura, 2007.

— (1999), *Los años con Laura Díaz*, Madrid: Alfaguara, 2001.

— *La voluntad y la fortuna*, Madrid: Alfaguara, 2008.

— *Federico en su balcón,* Madrid: Alfaguara, 2012.

— *Aquiles o el guerrillero y el asesino,* Madrid: Alfaguara, 2016.

GALEANO, Eduardo (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, Madrid: Siglo XXI, 2009.

GARCÍA GUTIÉRREZ VÉLEZ, Georgina, «México, arte y Revolución: la novela mural de Carlos Fuentes». In *Doscientos años de narrativa mexicana,* Vol. 2, México: Colegio de México, 2010.

GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo, «La muerte de Artemio Cruz, el boom y la teoría posmoderna». In: Literatura Mexicana. 17, 1, septiembre 2006.

GUZMÁN, Martín Luis (1928), *La serpiente y el águila*, Barcelona: Editorial Casiopea, 2000.

KANEV, Venko, «Un relato en la frontera: Gringo Viejo de Carlos Fuentes». In *América. Cahiers du Criccal*, *Les frontières culturelles en Amérique latine, Vol 1*, Année 91, 8, pp.193-208.

MORENO, Fernando, *Carlos Fuentes:* La mort d'Artemio Cruz*, entre le mythe et l'histoire*, Paris: L'Harmattan, 1989.

PAZ, Octavio (1950), *El laberinto de la Soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

PORTAL, Marta, «De la Revolución a la novela», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mexico-de-la-revolucion-a-la-novela/html/522f5a74-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html [Consulté le 03/07/2022]

RAMA, Ángel, *La novela en América latina: panoramas 1920-1980*, México: Universidad Veracruzana, 1986.

-—, *Transculturación narrativa en América latina*, México: Siglo XXI, 1982.

RULFO, Juan (1955), *Pedro Páramo*, Madrid: Cátedra, 2013.

USIGLI, Rodolfo, *El gesticulador*, ed. Daniel Meyran, Madrid: Cátedra, 2004.

VAN DELDEN, Maarten, *Carlos Fuentes, México and Modernity*, Nashville: Vanderbilt University Pressn 1998.

VICO, Giambattista, (1725), *La science nouvelle*, Paris : J. Renouard Charpentier, 1844.

WRIGHT MILLS, Charles, *The Power Elite*, New York: Oxford University Press, 1956.

YÁÑEZ, Agustín (1947), Al filo del agua, La Habana: Casa de las Américas, 1967.

VV.AA., Entrevista a Carlos Fuentes, «Mis pendientes literarios ya son pocos, debo apurarme: Fuentes». In: *La Jornada*, 9 de diciembre de 2010.

https://www.jornada.com.mx/2010/12/09/cultura/a07n1cul [Consulté le 05/05/2023]

NOTES

[1] Peut-on voir, d'ailleurs, en Federico Robles une gestation du futur personnage d'Artemio Cruz et en Jaime Ceballos, l'anticipation de son héritage?

[2] Notons qu'il meurt au cinquantième anniversaire de la publication de ces deux œuvres majeures de la littérature hispano-américaine. Voir pour cette appellation l'essai fondateur de Carlos Fuentes : Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

[3] Marta Portal, "De la Revolución a la novela", Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mexico-de-la-revolucion-a-la-novela/html/522f5a74-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html

[4] Carlos Fuentes (1985), *Gringo viejo*, Madrid: Biblioteca El Mundo, 1999.

[5] Carlos Fuentes (1999), *Los años con Laura Díaz*, Madrid: Alfaguara, 2001.

[6] Voir à ce sujet l'annexe 2 que nous proposons dans notre ouvrage *Las fronteras en la obra de Carlos Fuentes* où est reproduite la version de « La edad del tiempo » telle qu'elle était présentée dans l'ouvrage *Carolina Grau* (2010), et qui fut actualisée à la publication de *Federico en su balcón* en 2012. Lise Demeyer, *Las fronteras en la obra de Carlos Fuentes*, Madrid: CSIC, 2014, pp.431-432.

[7] Certains de ces titres sont présents avant la publication des mêmes volumes, et nous donnent ainsi des indications sur le projet d'écriture de l'auteur. C'est ainsi que le roman *Aquiles o el guerrillero y el asesino*, publié à titre posthume en 2016, était présent dans « La edad del tiempo » avant le décès de Carlos Fuentes, et que d'autres titres restent des inédits, inachevés ou non commencés.

[8] Voir les différents cycles qui marquèrent la littérature latino-américaine de la première partie du XXème siècle : novela indigenista, novela de la tierra, novela de la selva, Novela de la Revolución mexicana, etc.

[9] Comme le souligne Carlos Fuentes lui-même dans un entretien avec l'écrivain Gérard de Cortanze. Gérard De Cortanze, « Entretiens 1991». In: *La revue des deux océans*, « Le dossier », Biarritz : automne 1996, p.210.

[10] Voir la couverture intérieure de l'édition Alfaguara de *Federico en su Balcón*. Carlos Fuentes, *Federico en su balcón*, Madrid: Alfaguara, 2012.

[11] Le projet inabouti de ce roman imaginait mettre en fiction la trahison qui conduisit à la mort du célèbre révolutionnaire Emiliano Zapata comme l'évoquait ainsi Carlos Fuentes en 2010 : "Estoy imaginando maneras de tratar el día de la muerte de Zapata, sólo ese día, pero tengo que encontrar la fórmula literaria". Entrevista a Carlos Fuentes, "Mis pendientes literarios ya son pocos, debo apurarme: Fuentes". In: *La Jornada*, 9 de diciembre de 2010. https://www.jornada.com.mx/2010/12/09/cultura/a07n1cul

[12] Voir à ce sujet, l'article complet de Venko Kanev, "Un relato en la frontera: *Gringo Viejo* de Carlos Fuentes". In: *América. Cahiers du Criccal*, *Les frontières culturelles en Amérique latine, Vol 1*, Année 91, 8, pp.193-208.

[13] Georgina García Gutiérrez Vélez, "México, arte y Revolución: la novela mural de Carlos Fuentes". In: *Doscientos años de narrativa mexicana,* Vol. 2, México: Colegio de México, 2010.

[14] Le premier contact entre les deux Laura a lieu dans le chapitre VIII « Paseo de la Reforma : 1930 », où Laura Rivière mentionne le peu de choses dont le lecteur de *La muerte de Artemio Cruz* avait connaissance sur elle : sa séparation avec son mari et son goût pour les brocantes et le whisky (Fuentes 1999 : 147-148). Dans le chapitre suivant, (Fuentes 1999 : 155), Artemio Cruz fait son apparition au bras de Laura Rivière dans une soirée mondaine et l'amant de Laura Díaz, Orlando, en fait son portrait (« es un millonario y político muy poderoso »). Laura Rivière réapparaît dans le chapitre XVI « Chapultepec-Polanco : 1947 » où nous est proposé un épilogue à son histoire d'amour avec Artemio Cruz, (Fuentes 1999 : 284), puis dans le chapitre XXI « Colonia Roma : 1957 », il est rappelé son talent pour l'agencement des lumières (en clin d'œil à la scène du roman de 1962) et il est repris presque mot pour mot ((Fuentes

1999 : 391) le dialogue de rupture entre les deux amants tel qu'il est prononcé dans *La muerte de Artemio Cruz*, (Fuentes 1962 : 146), suggérant que cette séparation est vécue comme un traumatisme, bien des année après par la maîtresse d'Artemio. Laura Rivière apparaît dans ce roman comme une amitié possible mais jamais aboutie de Laura Díaz, suggérant que celle-ci pourrait être son double (d'où la similarité des prénoms) et envisageant ainsi au sein de la diégèse, qu'elle est le contre-point d'Artemio Cruz.

[15] Pour faciliter la compréhension du texte, nous distinguerons l'Histoire en tant qu'historicité, en lui appliquant une majuscule, de l'histoire qui se réfère simplement au récit.

[16] Ángel Rama, *La novela en América latina: panoramas 1920-1980*, México: Universidad Veracruzana, 1986. Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América latina*, México: Siglo XXI, 1982.

[17]Agustín Yáñez (1947), *Al filo del agua*, La Habana: Casa de las Américas, 1967.

[18] Ce glissement avait déjà été opéré dans le genre dramatique, notamment lors de la publication de la pièce de théâtre *El gesticulador* (1938) de Rodolfo Usigli, comme nous le verrons dans notre troisième partie. Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, ed. Daniel Meyran, Madrid: Cátedra, 2004.

[19] Juan Rulfo (1955), *Pedro Páramo*, Madrid: Cátedra, 2013.

[20] Antonio Lorente Medina, "La novela de la Revolución Mexicana". In: Trinidad Barrera (coord..), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo III, siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2008, pp.43-56.

[21] "la presentación externa que ofrece al lector consiste en la yuxtaposición de episodios narrativos, generalmente de carácter lineal, unidos por lo común por una tenue línea argumental", *Idem*, p. 47. Concernant ce caractère fragmentaire, nous pouvons nous référer par exemple aux brèves chroniques qui composent *Cartucho* de Nellie Campobello. Nellie Campobello, "Cartucho". *Relatos de la lucha en el Norte de México*, Madrid: Cátedra, 2019.

[22] *Idem*.

[23] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit.*, 15.

[24] On pourrait ajouter également, mais dans une moindre mesure, les sections suivantes : (1919 : Mayo 20), (1924 : Junio 3), (1927 : Noviembre 23).

[25] Mariano Azuela, *Los de abajo*, Madrid: CSIC, 1988.

[26] Rappelons l'intérêt pour le genre du *bildungsroman* montré par Carlos Fuentes dans son roman précédent, *Las buenas conciencias* (1959) De plus, tout au long de son œuvre, en référence aux théories de Freud et de Lacan, les travers de ses personnages adultes semblent se jouer dans des moments traumatiques de leur enfance.

[27] Carlos Fuentes fait appel ici à deux mythes structurants de la société mexicaine du XXème siècle : celui de l'identité mexicaine et du métissage, fruit d'un viol de Hernan Cortés sur La Malinche (comme l'analyse Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad* (1950)), celui de la virilité des révolutionnaires, qui multipliaient à la fois conquêtes militaires et sexuelles dans les campagnes mexicaines (Sabina Berman, dans sa pièce de théâtre *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993) dénonce par exemple le fait que la mythification de Pancho Villa ait généré un machisme tutélaire dans la société post-révolutionnaire).

[28] Ainsi, grâce à la focalisation interne sur Artemio Cruz, le lecteur accède à la vérité amorale du soldat ("Sabrían la verdad de su deserción durante la batalla y le arrancarían las insignias" (182)) alors que le discours direct qui donne la parole au major Gavilán montre combien celui-ci est abusé par les apparences ("-Les debemos la vida, teniente. Usted y sus hombres detuvieron el avance. El general le hará un recibimiento de héroe…Artemio…" (183)).

[29] Martín Luis Guzmán (1928), *La serpiente y el águila*, Barcelona: Editorial Casiopea, 2000.

[30] Edurdo Galeano (1971), *Las venas abiertas de América Latina*, Madrid: Siglo XXI, 2009, pp. 158-164.

[31] "Emiliano Zapata, el más puro de los líderes de la revolución, el más leal a la causa de los pobres, el más fervoroso en su voluntad de redención social ", *Idem,* p. 159

[32] *Idem*, p. 164.

[33] Notamment : Fernando Moreno, *Carlos Fuentes:* La mort d'Artemio Cruz*, entre le mythe et l'histoire*, Paris: L'Harmattan, 1989.

[34] Ricardo Gutiérrez Mouat, "La muerte de Artemio Cruz, el boom y la teoría posmoderna". In: *Literatura Mexicana*. 17, 1, septiembre 2006, pp.29-42.

[35] Maarten Van Delden, *Carlos Fuentes, México and Modernity*, Nashville: Vanderbilt University Pressn 1998. Je traduis.

[36] Eduardo Becerra, "Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975". In: Trinidad Barrera (coord..), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo III, siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2008, pp. 17.

[37] On trouve là toute une ambiguïté stylistique réussie, caractéristique de Carlos Fuentes : la rupture de la ligne temporelle donne l'apparence de rompre définitivement avec le réalisme et le formalisme du Roman de la Révolution alors qu'il parvient, en fait, grâce à cette fragmentation du temps, à aménager des sections analeptiques qui ressemblent étrangement à des extraits de romans issus de ce sous-genre régionaliste.

[38] La jeunesse d'expatrié de Carlos Fuentes lui a permis de connaître les grands noms de la littérature mondiale et Faulkner, Joyce et Dos Passos ont été de grandes inspirations pour lui. Nous ne pouvons pas, par exemple, lire *La muerte de Artemio Cruz* sans penser à *Tandis que j'agonise* (1930) de William Faulkner où les monologues intérieurs de chacun des personnages qui accompagnent le cadavre de la mère permettent de reconstruire leur propre existence.

[39] Il est intéressant à ce sujet de consulter « el mapa del poder » élaborée par Luis Dapelo où il décortique ce qui fait qu'Artemio Cruz est « un hombre de poder paradigmático », « un sujeto que sustrae el poder de otros mediante especulación, estafa, traición, robo ». Dapelo, Luís, "La fenomenología del poder en *La muerte de Artemio Cruz*". In: *Actas del Congreso Internacional Proyecto Transatlántico*: Carlos Fuentes en los 40 años de la publicación de *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura* (ed. Julio Ortega), México: FCE, 2003.

[40]Le choix du narrateur, à l'agonie, qui s'exprime via un triple sujet de l'énonciation, annonçant ce jeu de focalisations et d'identités qui sera caractéristique du style fuentésien (rappelons-nous par exemple du narrateur spermatozoïde puis fœtus dans *Cristóbal Nonato*), transcende en effet l'énonciation formelle des Romans de la Révolution.

[41] Nous comparons ici les sections (1913 : Diciembre 4) et (1915: Octubre 22) et (1939 : Febrero 3), pp. 323-336.

[42] L'histoire d'amour d'Artemio et de Regina semble se répéter lors du coup de foudre entre Lorenzo et Dolorès.

[43] Giambattista Vico (1725), *La science nouvelle*, Paris : J. Renouard Charpentier, 1844.

[44] José Carlos González Boixo souligne ainsi dans son introduction à l'œuvre que « las frases decontextualizadas » (64) ainsi que « las escenas simultáneas » (71) font

partie des techniques narratives expérimentées par les écrivains du boom.

[45] L'explication sera complétée dans la 9ème section du «Tú » 318-322, symboliquement juste avant la section consacrée à la mort de Lorenzo pendant la guerre d'Espagne « (1938 : Febrero «) » (323-336).

[46] Cette traversée de rivière est un *leitmotiv* de l'œuvre de Carlos Fuentes et a une valeur mythique et initiatique, puisque « las dos orillas representan simbólicamente dos estados diferentes del ser ». Liliana Befumo Boschi, Elisa Calabrese, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974, p.63.

[47] Notons que la guerre d'Espagne est aussi présente avec la même fonction dans *Los años con Laura Díaz*.

[48] Marta Portal, *op .cit.*

[49] L'identité ambiguë et traumatique du Mexicain est analysée par Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad* (1950) et est reprise à de nombreuses reprises dans les romans et nouvelles de Carlos Fuentes. Citons par exemple la nouvelle "Los hijos del conquistador" incluse dans *El Naranjo*, 1992.

[50] Nous avons pu observer dans notre deuxième partie combien toute l'expérience révolutionnaire du jeune Artemio reposait sur une kyrielle de supercheries et de trahison, dignes d'une épopée picaresque et représentatives à la fois du caractère profondément amoral de l'anti-héros du roman.

[51] Carlos Fuentes, (1995), *La frontera de cristal*, México: Punto de Lectura, 2007.

[52] Charles Wright Mills, *The Power Elite*, New York : Oxford University Press, 195

L'auteur

Lise Demyer est docteure en littérature hispano-américaine (Université de Rouen/Universidad de Sevilla) et spécialiste de l'œuvre du romancier mexicain Carlos Fuentes. Elle est actuellement PRAG à l'université du Littoral Côte D'Opale et membre associé de l'UR 4030, HLL. Elle a été lauréate de l'accessit du prix international « Nuestra América 2013 » pour le manuscrit *Las fronteras en la obra de Carlos Fuentes. La historia, la sociedad y el individuo de México bajo el prisma de un espejo deformante*, Editorial CSIC, Madrid, 2014, 437 p. Elle a publié de nombreux articles sur la littérature mexicaine contemporaine dans des revues internationales, notamment sur la documentation de la violence, sur la mise en fiction du passage de la frontière et sur la réécriture des mythes féminins.