

Le montage narratif dans *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes

María Obdulia LUIS GAMALLO
Universidade de A Coruña

RESUME: Cet article, consacré au roman *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, souligne les techniques narratives et de montage employées par l'auteur. Nous pouvons supposer que l'étude de cette œuvre signale, dans une certaine mesure, une contribution importante du roman moderne: sa complexité.

MOTS-CLÉ: Carlos Fuentes, techniques de montage, roman moderne.

ABSTRACT: This article, on Carlos Fuentes's novel called *La muerte de Artemio Cruz*, highlights the narrative and the *montage* techniques used by the author. We can assume that, to some extent, this study of the novel outlines an important contribution of the modern novel: its complexity.

KEYWORDS: Carlos Fuentes, *montage* techniques, modern novel

1. INTRODUCTION: LE MONTAGE NARRATIF DANS LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

Le roman de Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz* (MAC) montre la pensée du personnage homonyme et tous les éléments narratifs se situent au même niveau que le récit premier. D'un point de vue structurel, trois personnes narratives alternent dans le roman: un "je", un "tu" et un "il" qui sont en fait une seule et même personne, Artemio Cruz, partagé en plusieurs instances narratives avec trente-sept changements de point de vue: treize qui correspondent au "je", douze au "tu" et douze au "il".

Le niveau narratif "je" correspond au temps présent et dépeint le personnage sur son lit de mort. Il s'agit du "je" existentiel, autrement dit la conscience du protagoniste et son monologue intérieur situé dans un présent actuel. Artemio, agonisant, entouré de sa famille indifférente, s'exprime à travers le fluide psychique, donc avec les caractères erronés, répétitifs et chaotiques propres au fil/cours de la conscience. L'écoulement continu du temps n'a plus lieu d'être car c'est un temps psychique, intérieur, quelques heures en tout de 1960 (Artemio ne vit que douze heures jusqu'à sa mort dans un hôpital). Par conséquent, le lecteur est introduit dans un univers par un "je", Artemio Cruz, qui est sur le point de mourir. L'imminence de cette fatalité encourage le personnage à se réfugier dans ses souvenirs. La réalité se situera ainsi sur deux plans superposés, l'un objectif et l'autre subjectif éloigné

dans le passé et ouvert sur un futur possible. De plus, notons que lorsque le protagoniste remémore son passé, sa conscience se scinde en différents niveaux qui examinent son existence. Artemio est sujet observateur et objet observé. Le “tu” devient “il” quand l’objet est situé à une distance d’observation plus lointaine dans le passé.

Le “je” initial commence à s’identifier depuis la semi-inconscience, son propre état physique et son environnement. Il transmet au lecteur, d’une façon chaotique, ses pensées, des phrases qu’il prononce ou d’autres qu’il écoute.

Le premier monologue (d’environ cinq pages) débute par “YO despierto” (9)¹ et se termine par un recours typographique conventionnel: plusieurs lignes en blanc servent à le séparer du bloc narratif suivant. Les premières lignes du nouveau texte montrent que le monologue intérieur continue mais dorénavant le narrateur se dirige à un “tu” qui est le même personnage dédoublé et l’incohérence antérieure disparaît bien que les difficultés pour le lecteur sont loin d’être terminées.

L’état de semi-inconscience du narrateur justifie les dédoublements de sa personnalité. L’incorporation des trois points de vue est expliquée dans le deuxième monologue à partir du “il”: premier passage de la perspective “il” où s’introduit la première séquence du 6 juillet 1941.

Pero recordarás otras cosas, otros días, tendrás que recordarlos. [...] la máscara de la solicitud será el primer signo de ese tránsito que tu enfermedad, tu aspecto, la decencia, la mirada ajena, la costumbre heredada, les impondrá: bostezarás: cerrarás los ojos: bostezarás: tú, Artemio Cruz, él: crearás en tus días con los ojos cerrados (17-8).

Il y a un blanc typographique et la troisième partie de la première séquence commence. “1941: JULIO 6. ÉL pasó en el automóvil rumbo a la oficina [...]” (18).

Artemio, proche de la mort, se souviendra de ces douze jours importants de sa vie.

Par conséquent, chaque séquence se divise en trois parties: la première partie, le “je”, est un monologue qui représente la semi-inconscience; la deuxième partie, le “tu”, est un monologue dirigé à un “tu” représentant la conscience lucide du personnage; enfin, la troisième partie, le “il”, est la narration à la troisième personne des souvenirs, des événements importants de la vie d’Artemio.

Vers la fin du roman, la conscience du personnage, le “tu”, commence à s’effacer au fur et à mesure que la mort s’empare du personnage. Le “tu” s’entremêle avec le “je” et il n’est pas rare de trouver des répétitions de phrases:

TÚ ya no sabrás [...] no conocerás tu corazón abierto, esta noche, tu corazón abierto... Dicen “Bisturí, bisturí”... Yo sí lo escucho, yo que sigo sabiendo cuando tú ya no sabes, antes de que tú sepas... yo que fui él, seré tú...yo escucho, en el fondo del cristal, detrás del espejo, al fondo, debajo, encima de ti y de él... “Bisturí”...te abren... te cauterizan... te abren las paredes abdominales [...] Artemio Cruz... nombre... “inútil”... “corazón”... “masaje”...

¹ Toutes les notes de cette étude sont tirées de Carlos Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

“inútil”... ya no sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré (315-6).

| Structure narrative de <i>MAC</i> | | | | |
|-----------------------------------|--------|--------|---------------------------|------------|
| Séquence | JE | TU | IL | Ordre réel |
| 1 ^{ère} | p. 9 | p. 13 | 6 Juillet 1941, p. 18 | (10) |
| 2 ^{ème} | p. 28 | p. 32 | 20 Mai 1919, p. 36 | (5) |
| 3 ^{ème} | p. 55 | p. 60 | 4 Décembre 1913, p. 63 | (3) |
| 4 ^{ème} | p. 85 | p. 90 | 3 Juin 1924, p. 93 | (6) |
| 5 ^{ème} | p. 116 | p. 121 | 23 Novembre 1927, p. 125 | (7) |
| 6 ^{ème} | p. 138 | p. 143 | 11 Septembre 1947, p. 147 | (11) |
| 7 ^{ème} | p. 162 | p. 166 | 22 Octobre 1915, p. 170 | (4) |
| 8 ^{ème} | p. 202 | p. 206 | 12 Août 1934, p. 210 | (8) |
| 9 ^{ème} | p. 219 | p. 224 | 3 Février 1939, p. 228 | (9) |
| 10 ^{ème} | p. 242 | p. 246 | 31 Décembre 1955, p. 250 | (12) |
| 11 ^{ème} | p. 270 | p. 274 | 18 Janvier 1903, p. 280 | (2) |
| 12 ^{ème} | p. 307 | p. 308 | 9 Avril 1889, p. 314 | (1) |
| 13 ^{ème} | p. 315 | p. 315 | | |

1. 1941, le protagoniste a 52 ans: vie bourgeoise, affaires, Padilla et EEUU. Prospérité économique d'Artemio.

2. 1919, époque où il connaît Catalina Bernal.

3. 1913, Regina et la Révolution.

4. 1924, mariage avec Catalina et conflits matrimoniaux. Gamaliel et Artemio, exploiters de paysans.

5. 1927, la vie politique. Il s'allie aux puissants.

6. 1947, il est magnat à Acapulco. Liaison avec Lilia.

7. 1915, lutte de bandes pendant la Révolution. Rencontre avec Gonzalo Bernal.

8. 1934, liaison avec Laura. Souvenirs de Lorenzo, son fils.

9. 1939, Artemio avait 50 ans. Mort de Lorenzo Cruz durant la guerre civile espagnole.

10. 1955, le magnat déjà vieux avec Lilia dans la société bourgeoise. Fête de Saint-Sylvestre de Coyoacán.

11. 1903, période d'enfance d'Artemio. La vie dans les haciendas autour de Lunero et les Menchaca.

12. 1889, naissance d'Artemio.

À la treizième séquence, Artemio vit sa dernière crise de santé et il meurt en 1960.

2. LES DIFFÉRENTS NIVEAUX NARRATIFS DE MAC

2.1. Le niveau narratif “je”

2.1.1. Le montage de composition

Artemio évoque dans le monologue ce qui arrive autour de lui au crépuscule de sa vie. Il se remémore son passé et manifeste ses opinions d’une façon quelque peu chaotique étant donné son état de santé et sa semi-conscience. Durant son agonie, il fait principalement référence à trois thèmes: sa vie auprès de Catalina qui se caractérise par l’échec, la jeunesse et l’amour représentés par Regina et le souvenir de son fils Lorenzo. Ce dernier thème est incarné par une phrase récurrente: “*lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo*” (12, 56, 88, 119, 141, 143, 162, 206, 221, 222, 267, 268 et 307).

Le lecteur devra attendre la septième (1915) et la neuvième (1939) séquences, niveau “tu”, pour comprendre le sens de la phrase.

Ces thèmes ne sont pas très bien définis excepté celui de Lorenzo: le thème de Catalina s’étend sur plusieurs situations dont le déclencheur est le motif récurrent de la caresse et le thème de Regina est lié à d’autres thèmes comme le soldat mort, le yankee Tobias et Bernal.

Les motifs qui se répètent tout au long de ce niveau narratif et s’entremêlent dans la mémoire d’Artemio Cruz sont les suivants:

- La caresse de Catalina: séquences 1^{ère}, 2^{ème}, 4^{ème}, 8^{ème} et 9^{ème}.
- Teresa lisant le journal séquences 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème}.
- L’ouverture des fenêtres, motif qui semble lié à l’arrivée des médecins: séquences 1^{ère}, 2^{ème}, 3^{ème}, 5^{ème}, 7^{ème}, 8^{ème}, 9^{ème}, et 10^{ème}.
- Les références à Padilla et l’écoute du magnétophone: séquences 1^{ère}, 2^{ème}, 3^{ème}, 4^{ème}, 5^{ème}, 6^{ème}, 7^{ème} et 8^{ème}.
- Le moment où Gloria, sa petite fille, s’approche: séquences 1^{ère}, 7^{ème}, 8^{ème}, 9^{ème} et 10^{ème}.
- La présence du curé et l’extrême-onction: séquences 1^{ère}, 2^{ème}, 3^{ème}, 4^{ème}, 5^{ème}, 6^{ème}, 8^{ème}, 9^{ème} et 10^{ème}.
- Allusions à son état physique (douleurs aiguës à l’estomac, ongles bleus, etc.): séquences 1^{ère}, 3^{ème}, 5^{ème}, 7^{ème} et 9^{ème}.
- La recherche du testament: séquences 3^{ème}, 4^{ème}, 5^{ème}, 6^{ème}, 7^{ème}, 8^{ème} et 11^{ème}.

Tous ces événements se produisent à un moment précis mais dans l’esprit d’Artemio tout se revit constamment, ce qui a pour effet de déconcerter le lecteur par une fausse impression de moments temporels différents qui se répètent. Dans ce cas, on peut donc parler de montage de composition où huit motifs reviennent continuellement.

Par exemple, si l'on analyse le cas où Artemio Cruz demande que la fenêtre soit ouverte (fait inhérent à l'arrivée des médecins), on s'aperçoit que le même fait fragmenté se répète plusieurs fois dans le roman:

1^{ère} Séquence (11)

—Abran la ventana.
—No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo.

2^{ème} Séquence (32)

Ah ... hay una ventana. Hay un mundo afuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar ...
—Abran la ventana.
—No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo.

3^{ème} Séquence (58-9)

Pero los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas.
—Abran la ventana.
—No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo ...
—Abran ...

[On introduit l'enregistrement du magnétophone de Padilla qui avait été interrompu par le motif de la fenêtre et de l'arrivée des médecins].

—No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo.
—Abran.

C'est la première fois que le lecteur peut mettre en relation l'action d'ouvrir la fenêtre avec l'arrivée des personnes qui ne sont pas encore identifiées.

5^{ème} Séquence (p 117)

El médico se ha ido. Dijo que iba a buscar otros médicos. No quiere hacerse responsable de mí. Yo ya no sé. Pero los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Han entrado. Ah, hay una ventana. Hay un mundo afuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar ...
—Abran la ventana ...
—No, no. Puedes resfriarte y complicarlo todo.
—Abran.
—Domine non sum dignus ...

Le lecteur ne peut pas affirmer que les personnages qui entrent soient les médecins, mais il n'y a pas de doute. En outre, tout semble être corrélatif mais ce sont des faits différents et successifs: le médecin décide d'aller au cabinet chercher les autres médecins et il arrivera avec eux des heures après. La simultanéité des faits dans la tête d'Artemio est un procédé qui se reproduit au long de son récit.

7^{ème} Séquence (162-6)

YO los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Yo quisiera pedirles que las abrieran, que abrieran las ventanas. Hay un mundo afuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar... Han entrado.

Ces phrases se trouvent au début de la 7ème séquence (“je”) et à la fin, Artemio reprend à nouveau le thème. C’est au lecteur de chercher la relation mais il est évident que les personnes qui entrent sont les médecins. “¿Qué dijeron? ¿quiste? ¿hemorragia? ¿hernia? ¿oclusión? ¿perforación? ¿vólvulos? ¿cólicos?”.

À ce moment-là, Artemio se souvient de la conversation des médecins. Si le lecteur va à la 10ème séquence, il trouvera à nouveau cet épisode qui maintenant est décrit d’une façon plus large à travers le dialogue des docteurs. Chronologiquement, l’épisode doit se situer peu avant l’opération, c’est-à-dire aux derniers moments de la vie d’Artemio Cruz. Et une fois de plus, avant d’achever la séquence, la phrase: “*Abran la ventana*” réapparaît.

8ème Séquence (202-6)

Yo ya no sé. El médico se ha ido. Dijo que iba a buscar a otros médicos. No quiere hacerse responsable de mí. Yo ya no sé. Pero los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Han entrado.

[...]

—Abran la ventana.

—No. Puedes resfriarte y complicarlo todo.

9ème Séquence (221)

—Abran la ventana.

Avant, il y a eu des indications sur le vomissement qui est décrit à la séquence suivante. Il a également fait allusion à la visite du premier médecin (1ère séquence).

10ème Séquence (244)

—No, en ese caso habría un tuñor blando, sí, pero también una dislocación o salida parcial de una u otra víscera...

—Repito: son vólvulos. Ese dolor sólo lo causa el retorcimiento de las asas intestinales y de allí la oclusión...

—En ese caso, habría que operar...

—Pueden estarse desarrollando la gangrena, sin que la evitemos...

—La cianosis ya es evidente...

—Facies...

—Hipotermia...

—Lipotimia...

Cállense... ¡Cállense!

—Abran las ventanas.

La même situation se produit avec les autres motifs: ils se répètent au long du roman et s’introduisent dans le récit d’Artemio au même niveau. C’est le montage de composition.

Dans les dialogues des personnages, il y a une situation similaire. Il n'apparaît pas d'indications au sujet de l'interlocuteur qui parle chaque fois. C'est au lecteur de les distinguer. Le dialogue suivant illustre cette technique:

- 1) —Déjenme...
- 2) —Qué sabe el médico. Yo lo conozco mejor. Es otra burla.
- 3) —No digas nada.
- 4) —Teresita, no contradigas a tu padre... digo, a tu madre... No ves que ...
- 5) —Já. Tú eres tan responsable como él. Tú por débil y cobarde, él por... por... .
- 6) —Basta. Basta.
- 7) —Buenas tardes.
- 8) —Por aquí.
- 9) —Basta, por Dios.
- 10) —Sigan, sigan.
¿En qué estaba pensando? ¿Qué recordaba?
- 11) —... como limosneros ¿por qué obliga a Gerardo a trabajar? (138-9).

Les interlocuteurs sont: (1) Artemio, (2) Teresa, (3) Catalina, (4) Gerardo, (5) Teresa, (6) Catalina, (7) le curé, (8) non identifié, (9) Catalina, (10) le curé, (11) Teresa.

En outre, la répétition constante des motifs et l'apparente incohérence indiquent l'état de semi-inconscience dans lequel Artemio Cruz passe les dernières heures de sa vie.

Par rapport au temps de ce premier niveau narratif, Carlos Fuentes insiste sur la durée de l'agonie d'Artemio: ce sont douze heures et douze souvenirs évoqués dès le niveau narratif "il". Cependant, le roman ne donne pas beaucoup d'indications. Dans la première séquence (niveau "tu"), on nous indique que l'attaque de la maladie de Cruz a eu lieu le 9 Avril 1959, mais les renseignements quant à l'heure et au lieu sont confus.

En ce qui concerne l'ordre chronologique des motifs qui se répètent dans ce premier niveau narratif, on sait que la recherche du testament survient après les attentions religieuses du curé. La visite des médecins qui précède l'opération immédiate et la mort d'Artemio se situe à la fin des événements. Mais le problème apparaît lorsqu'on constate qu'à la première séquence il a déjà fait allusion à ce thème, donc que le déroulement temporel logique serait en contradiction avec ce renseignement. Par exemple, l'allusion au calmant qui est administré à Artemio avant l'opération est suggérée à la 3^{ème} et 12^{ème} séquences:

Habrás gritado cuando te atraviesen la piel con esa aguja llena de un líquido calmante; gritarás antes de sentir dolor alguno. El anuncio del dolor viajará a tu cerebro antes que el dolor mismo sea sentido por tu piel: viajará a prevenirte del dolor que sentirás, a ponerte en guardia para que te des cuenta (64, 3^{ème} séquence, niveau narratif "tu").

À la 12^{ème} séquence (niveau "je"), on nous informe qu'Artemio reçoit l'injection avant de subir l'opération.

YO sé que me atraviesan la piel del antebrazo con esa aguja; grito antes de sentir dolor alguno; el anuncio de ese dolor viaja a mi cerebro antes de que la piel lo sienta... ah... a prevenirme del dolor que sentiré... (307).

D'une part, le lecteur s'aperçoit que le temps s'écoule dans la mesure où la maladie d'Artemio avance, mais, d'autre part, il y a une temporalité, en dehors de la logique, qui exprime la vision intérieure du personnage. Tous les thèmes qui apparaissent au niveau "je" ont leur propre temporalité extérieure au déroulement réel des événements. Cette technique contribue à démontrer le chaos mental et la pensée la plus intime d'Artemio au moment où il affronte la mort.

Pendant les douze heures de l'agonie d'Artemio Cruz, nous sommes devant un traitement temporel différent, c'est le temps de la conscience, le temps des derniers instants de la vie du personnage où il lutte pour ne pas perdre la conscience. Au récit des événements arrivés à Artemio avant sa mort, on ajoute une série de motifs récurrents et sans chronologie précise qui sont fixés dans la tête du personnage. Il y a donc deux niveaux temporels:

1) un niveau où Artemio avance chronologiquement depuis le "YO despierto", jusqu'à sa mort dans la dernière séquence;

2) un autre niveau où Artemio, situé aux derniers moments de son agonie, intercale des commentaires d'événements arrivés au premier niveau.

2.1.2. Le montage de citation

Dans ce niveau narratif, il y a plusieurs exemples de montage de citation. Nous trouvons cinq cas liés aux mots que prononce le curé pour donner l'extrême-onction au malade. Ce sont des phrases extraites des prières chrétiennes:

- 1) Domine non sum dignus (4^{ème} séquence, 86; 5^{ème} séquence, 117 et 121)
- 2) Ego te absolvo (4^{ème} séquence, 89; 7^{ème} séquence, 162)
- 3) ... del hijo, y del espíritu santo, amén... (7^{ème} séquence, 163 et 10^{ème} séquence, 244)
- 4) En el nombre del Padre, del Hijo... (8^{ème} séquence, 206)
- 5) ... del hijo y del espíritu santo, amén (10^{ème} séquence, 244).

Les cas (3), (4), (5) sont trois extraits de la même prière [l'ordre serait (4), (3), (5)]

À la 7^{ème} séquence, nous trouvons un autre exemple de montage de citation: deux chansons populaires de la révolution apparaissent dans cette séquence, la première étant motivée par le contexte mais pas la seconde:

¿Cómo iba la canción? Desterrado me fui para el Sur, desterrado por el gobierno y al año volví; ay qué noches tan intranquilas paso sin ti, sin ti; ni un amigo ni un pariente que se duela; sólo el amor, sólo el amor de esa mujer, me hizo volver...

—Por eso hay que actuar ahora, cuando el descontento contra nosotros nace, y aplastarlos de raíz. Carecen de organización y se están jugando el todo por el todo. Éntrenle, éntrenle a los sandwichitos, que hay para dos...

—Agitación estéril...

Tengo mi par de pistolas con su cachea de marfil para agarrarme a balazos con los del ferrocarril que soy rielera tengo mi Juan él es mi encanto yo soy un querer: si porque me ves con botas piensas que soy militar soy un pobre rielero del ferrocarril central.

—No, si tienen razón. Y no la tienen. Pero usted que fue marxista allá en sus mocedades, ha de entender mejor. Usted, téngale miedo a lo que está pasando. Yo ya no...

—Allí fuera está Campanela (165-6).

Donc dans ce second cas, on peut parler d'un montage de citation.

2.2. Le niveau narratif "tu"

Dans ce deuxième cas narratif du roman, nous trouvons un monologue réflexif où Artemio s'adresse à un interlocuteur fictif parce que c'est le même personnage. Nous sommes devant le dédoublement d'un seul "je narrateur". La continuité de ce niveau narratif tout au long du roman permet de comprendre son fonctionnement. Thématiquement, cette technique démontre les couches les plus profondes de la pensée d'Artemio. Pour le propre Carlos Fuentes "*cet élément subconscient, espèce de Virgile qui guide le personnage à travers les douze cercles de son enfer, c'est l'autre visage du miroir, l'autre moitié d'Artemio Cruz. C'est le subconscient qui s'accroche à un avenir que le JE - le vieux moribond - ne parvient pas à connaître. Le vieux JE est le présent tandis que le IL arrache le passé à Artemio Cruz*" (Pacheco 1962: 19).

Le niveau "tu" est en relation avec le "temps qui avance" dès le "*YO despierto*" de la 1ère séquence jusqu'à la 13ème séquence où les trois niveaux "je", "tu", "il" s'unissent tandis que le cerveau d'Artemio s'affaiblit pendant l'opération. Ce "temps en avance" est en relation avec les allusions d'Artemio à sa maladie mais avec une capacité d'éloignement, ce qui lui permet d'introduire des thèmes différents (par exemple la caresse de Catalina remémore la difficile situation de mariage). En outre, il y a parfois le dédoublement du personnage qui prend les fonctions d'un narrateur omniscient, par exemple, à la 4ème séquence, l'infarctus (90-1) et à la 13ème séquence, l'opération d'Artemio.

te abren... te cauterizan... te abren las paredes abdominales... las separa el cuchillo delgado, frío, exacto... encuentran ese líquido en el vientre... separan tu fosa ilíaca... encuentran ese paquete de asas intestinales irritadas, hinchadas, ligadas a tu mesenterio duro e inyectado de sangre... (315).

Le temps verbal au futur employé parfois à ce niveau narratif aurait une valeur de type thématique: il symboliserait un futur, une espérance. Il ne s'agit que de maintenir des constantes narratives: "je" au présent, "tu" au futur et "il" au passé. Cependant les temps verbaux ne sont pas soumis à un ordre grammatical rigide mais au vouloir du personnage qui parle: "*ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959*" (13); "*Quisieras recordar otras cosas, pero sobre todo, quisieras olvidar el estado en que te encuentras. Te disculparás. No te encuentras. Te encontrarás*" (14).

Dans ce niveau narratif "tu", il y a aussi quelques fragments qui se caractérisent par l'intemporalité. Ainsi le monologue d'Artemio Cruz prend un ton d'essai et évoque les "grandes questions du Mexique":

- 2^{ème} séquence: Artemio regrette de ne pas être né aux Etats-Unis (32-4).

- 6^{ème} séquence: l'élection de Cruz et la trahison envers son ancien chef, Obregón, l'amènent au thème de la "chingada" (143-7).
- 11^{ème} séquence: références à la culture, à l'histoire et aux coutumes du Mexique. (274-9).

2.2.1. Le montage parallèle

La 9^{ème} séquence (224-8) est bâtie sous la forme d'un montage parallèle. Il y a l'alternance de deux motifs: le jour où Artemio et Lorenzo, à Cocuya, arrivent à cheval jusqu'à la mer (dès la perspective d'Artemio) (A) et les conversations entre Catalina et son fils Lorenzo, dans un autre espace et à un autre moment (B).

(A) Te dirás que ya es la imagen de tu juventud, esbelto y fuerte, moreno, con los ojos verdes hundidos en los altos pómulos. Aspirarás la podredumbre lodosa de la ribera. (B) "Algún día te contaré... Tu padre; tu padre, Lorenzo..." (A) Desmontarán junto a las hierbas ondulantes de la laguna (226).

2.2.2. Quelques exemples de montage de citation

À la 10^{ème} séquence du niveau narratif "tu" (247-8), nous trouvons trois extraits en latin de la liturgie chrétienne, introduits dans le monologue d'Artemio. L'inégalité des marges et les blancs typographiques séparent ces morceaux en italique du reste du texte. Dans les deux premiers fragments, on ne peut pas parler de montage de citation parce que ces fragments sont introduits dans le contexte général du monologue par le contenu et par l'usage des deux points. Les deux points sont absents uniquement dans le troisième fragment. Peut-être est-ce le seul cas où l'on pourrait parler d'un montage de citation:

Enterrado con tus objetos más preciados, tu compañía, tus joyas negras: vela, vigilia
 requiem aeternam, dona eis Domine
 de profundis clamavi, Domine
 la voz de Laura, que hablaba de estas cosas, sentada en el suelo, con las rodillas dobladas, con
 el pequeño libro encuadernado entre las manos... dice que todo puede ser mortal.

Mais les doutes subsistent car d'une certaine façon, le fragment est introduit dans le contexte du monologue: "*la voz de Laura, que hablaba de estas cosas*". Donc, nous ne parlerons pas non plus, dans ce cas, de montage de citation.

2.3. Le niveau narratif "il"

Dans ce niveau narratif, nous trouvons la description de douze épisodes de la vie d'Artemio Cruz à la troisième personne. Nous sommes devant un narrateur extra-hétérodiégétique ou aussi extra-homodiégétique quand la perspective s'approche au point

de vue de la première personne. Mais il y a des épisodes que Cruz n'a pas pu connaître, donc ils sont inventés ou recréés par lui:

- 1^{ère} séquence: les courses de Catalina et Teresa.
- 9^{ème} séquence: l'épisode de Lorenzo durant la guerre d'Espagne.
- 10^{ème} séquence: il recrée le passé des Menchaca.

Tout est souvent lié à la présentation des pensées des personnages. Les séquences à la troisième personne décrivent les moments où Artemio sombre dans un rêve profond et sa pensée se dirige vers la zone de son cerveau où se trouvent les souvenirs. Le rapport du niveau "il" avec le procès mental de Cruz est indiqué d'une façon constante aux niveaux "je" et "tu".

Cerrarás los ojos: bostezarás: tú, Artemio Cruz, él: crearás en tus días con los ojos cerrados (18).

Et ensuite, c'est le début de la 1^{ère} séquence "il" (6 juillet 1941).

Dans le niveau "je", Artemio Cruz fait aussi des allusions à des faits rappelés au niveau "il":

Mantengo los ojos cerrados. Recuerdo que salí a comer con Padilla, aquella tarde. Eso ya lo recordé (32).

Le lecteur doit accepter que le niveau "il" se constitue à partir des souvenirs du personnage et se nourrit aussi de son imagination.

2.3.1. Le montage de composition

Il y a plusieurs cas de montage de composition, soit alternant, soit parallèle, dans ce niveau narratif "il":

1^{ère} séquence: épisode du 6 juillet 1941 (18-28).

Deux actions se présentent alternativement: Artemio se dirige vers son bureau et en même temps, Catalina et Teresa font des courses et mangent dans un restaurant. Les deux scènes sont simultanées dans le temps et se fragmentent respectivement en trois et quatre parties. C'est un cas de montage alternant: A B A B ...

4^{ème} séquence: épisode du 3 juin 1924 (93-116).

Il y a plusieurs lignes d'action. Nous trouvons le récit des événements arrivés pendant la journée du matin au soir: l'acte électoral de Cruz pour devenir député. En même temps, on connaît les pensées de Catalina, mises entre guillemets, en alternance constante au récit à la troisième personne pour détacher, de son point de vue, son inquiétude. C'est un cas de montage alternant: ABAB ...

Après cela, on trouve entre parenthèses, des conversations entre Artemio et Ventura, son contremaître, qui se situent au long des années. Ces conversations qui expliquent l'enrichissement de Cruz s'introduisent dans le récit principal par un montage parallèle.

Pour terminer cette séquence, un nouveau montage alternant, ABAB ... : dans le récit principal, la conversation entre Artemio et Catalina, s'introduisent les pensées d'Artemio pour montrer son désaccord par rapport au mariage.

8^{ème} séquence: épisode du 12 août 1934 (210-9).

Dans le récit principal, la rupture de Cruz et Laura à Mexico, chez Laura, s'entremêlent quatre scènes; celles-ci recréent les moments heureux du couple aux dernières années. C'est un cas de montage parallèle:

A = l'épisode à Mexico chez Laura

B = les quatre scènes arrivées à Paris et New-York à différents moments du passé du couple.

Les quatre scènes qui s'y introduisent sont les suivantes:

- (1) { (A) Regresó a la butaca. Volvió a tomar el álbum, lo colocó sobre las rodillas. Werke von Georg Friedrich Händel.
(B) Escucharon los dos conciertos en esa sala excesivamente calentada y por causalidad les tocó quedar sentados juntos y entraron a ese restaurant de mesas pequeñas y respaldos de terciopelo y paredes de espejo pintado, decorado con una vieja pintura, un viejo barniz de oro, azul y sepia.
(A) —Lista (211).
- (2) { (A) —No. Terminemos el vaso y salimos.
(B) Se detuvieron frente a ese cuadro y ella dijo que le gustaba mucho y siempre venía a verlo porque esos trenes detenidos, le dijo que era notable, en treinta años ese cuadro había cuadruplicado su valor, ahora costaba varios miles de dólares, era notable.
(A) El se acercó, se detuvo detrás de ella, acarició el respaldo del sillón y después tocó los hombros de Laura (212-3).
- (3) { (A) —Sí, Catalina. Hasta el jueves.
—Adiós.
(B) La invitó a bailar y atravesaron los salones de palmeras en maceta del Hotel Plaza y se dirigieron al salón y él tomó en sus brazos y ella acarició los dedos largos del hombre (...) esa falda de holanes, esa falda...
(A) Ella colgó y lo miró a él y esperó (215).
- (4) { (A) —Sin agua, por favor.
(B) Ella le preguntó si no le inquietaba saber hacia dónde miraba, a quién o qué cosa miraba la muchacha que está de pie sobre el columpio, vestida de blanco —de blanco y sombra— con los moños azules a lo largo del vestido (...) tomada de su brazo, con el aliento muy cerca del suyo, diciendo que esos nombres le encantaban, no se cansaba de repetirlos, Richard-Lenoir, Ledru-Rollin, Filles-du-Calvaire ...
(A) Il lui donna le verre et de nouveau fit tourner le globe céleste (217-8).

9^{ème} séquence: épisode du 3 Février (228-41)

La narration des derniers jours de Lorenzo Cruz durant la Guerre Civile Espagnole s'alterne avec la lettre que celui-ci envoya à son père (introduite entre guillemets):

Bajaron por la escalera de caracol.

“Creo que un niño lloraba en un cuarto. No sé, porque pude confundir el llanto con el de las alarmas aéreas”.

Pero lo imaginó allí, abandonado (233).

C'est un cas de montage où s'alternent la narration à la troisième personne et la narration à la première personne de la lettre. À la fin, Artemio lui-même prend la parole et il s'adresse à son fils depuis un “je” narratif pour exprimer la douleur qu'il ressent à cause de la mort de son fils.

Abajo, abajo, abajo, Lorenzo, y esas botas nuevas sobre la tierra seca, Lorenzo, y tu fusil al suelo (241).

10^{ème} séquence: épisode du 31 décembre 1955 (266-9)

Le dialogue entre Artemio Cruz et Jaime Cabellos pendant la fête de fin d'année à Coyoacán est continuellement interrompu par le souvenir de son fils Lorenzo qui n'est pas introduit entre guillemets. La scène présente un grand symbolisme par l'opposition des personnages de Lorenzo et Jaime. C'est un autre cas de montage alternant: A (dialogue à Coyoacán), B (le souvenir de Lorenzo).

(A) —que nuestra riqueza se justifica, que hemos trabajado para alcanzarla... nuestra recompensa, ¿eh?...

(B) le preguntó si irían juntos, hasta el mar...

(A) —¿Sabe usted por qué estoy por encima de toda esta gentecita... y la domino? (267)

11^{ème} séquence: épisode du 18 janvier 1903 (280-306)

Dans l'épisode qui évoque d'une part l'enfant Artemio Cruz à Lunero et, d'autre part, Ludivinia et son fils Pedro, différentes conversations entre parenthèses s'intercalent entre Ludivinia et Pedro étalées sur plusieurs années. Ces conversations se superposent aux conversations de Ludivinia et Pedro ce jour-là. C'est un cas de montage parallèle:

—Mamá, usted no sabe...

La mirada de la vieja heló la voz del hijo.

(—¿Qué? ¿Que nada podía durar? ... ¿Qué el mismo día que nació su hijo en una choza de negros —como debió nacer, hasta abajo, para demostrar otra vez la fuerza del padre- Atanasio fue ...)

En los ojos de Ludivinia, el señor Pedrito no adivinó las palabras (298-9).

2.3.2. *Le montage de citation*

Il y a plusieurs exemples de montage de citation:

—10^{ème} séquence, au milieu de la conversation entre Artemio et Jaime Ceballos, on trouve un extrait d'une chanson latino-américaine: “—¿Qué le parece esta fiesta? ... vacilón, qué rico vacilón, cha cha cha ... Olía a plátano. Cocuya ... – No me importa... él apretó las espuelas” (267).

—11^{ème} séquence: Il y a un montage de citation par rapport à un chant de la Révolution introduit au milieu de la narration:

Y Atanasio, el hijo de los ojos verdes, vestido de blanco sobre el caballo blanco, regalo también de Santa Anna, cabalgando sobre la tierra feraz con el fuste en el puño, pronto a imponer su voluntad decisiva, a saciar su grueso apetito con las campesinas jóvenes, a defender con la banda de negros importados la integridad de las tierras contra las incursiones cada vez más frecuentes de los juaristas. Viva México primero, que viva nuestra nación, muera el príncipe extranjero... Y los últimos días del Imperio, cuando al viejo Ireneo Menchaca le avisaron que Santa Anna regresaba del exilio para proclamar una nueva República (292).

Dans cette même séquence, on trouve deux autres chansons introduites dans le récit dont les personnages répètent sans cesse quelques morceaux. À notre avis, on ne peut pas les considérer comme des montages de citation parce que leur introduction est motivée dans le contexte (288 et 289-90).

2.4. Rapports entre les trois niveaux narratifs de *MAC*

Dans les trois niveaux narratifs de *MAC*, il y a une même situation: Artemio Cruz, malade, prend conscience de la proximité de sa mort et, à travers le monologue intérieur, raconte ses dernières heures, se souvient des faits du passé et réfléchit sur la vie.

Au niveau “je” et “tu”, Artemio nous raconte les faits des 9 et 10 Avril 1959, la scène de Cruz et Lorenzo à Cocuya, la fuite de Cruz (étant enfant) de Cocuya, le mépris à l'égard de ses parents les plus proches et, de plus, il complète des épisodes du niveau “il” tels que la conversation avec le Père Paez avant de le livrer aux autorités.

L'incorporation des récits du niveau “il” se réalise dès le niveau “tu” avec les verbes “rappeler”, “fermer les yeux”. Les rapports se réalisent de la façon suivante:

1^{ère} séquence: Le rapport s'établit à partir des personnages de Catalina et Teresa mentionnées à la fin du niveau “tu”. La présence du pronom personnel “las” établit le rapport (“*levantó los ojos y las vio entrar a la tienda. Las miró y guiñó los ojos y entonces el auto arrancó y él continuó leyendo las noticias que llegaban de Sidi Barrani y el Alamein, mirando las fotografías de Rommel y Montgomery*”, 18).

2^{ème} séquence: Dans le niveau “tu”, Artemio se souvient de son entrée dans une église. Au passage à “il”, cette scène se recrée mais au milieu de l'épisode (20 Mai 1919).

3^{ème} séquence: Le rapport s'établit à la fin du niveau “je” avec des mentions à Regina. Dans le niveau “tu”, il y a aussi une référence qu'on ne peut comprendre que grâce aux mentions antérieures: “*reconocerás a los demás y dejarás que ellos —ella— te reconozcan*” (62). Cette “ella”, qui désigne Regina, se déduit du niveau “je” et du niveau “il” (1913) qui recrée l'histoire de Regina.

4^{ème} séquence: Au niveau “tu”, Artemio parle de Catalina et termine ainsi: “*sus dedos pálidos tocarán tu frente afiebrada, querrán calmar tu dolor, querrán decirte hoy lo que no te dijeron hace cuarenta y tres años:*” (92-3). Les deux points indiquent la continuité au niveau “il” (3 Juin 1924).

5^{ème} séquence: Au niveau “tu”, il parle de la conversation avec le Père Paez et de la rencontre avec ses anciens compagnons d’armes dans le bordel “La Saturno”. Les deux épisodes se déroulent au niveau “il” même si le début n’a pas de relation avec ces thèmes (23 Novembre 1927).

6^{ème} séquence: Dans la partie finale du niveau “tu”, Artemio dit: “*apartarás las cortinas para que entre esa brisa temprana*”. Le niveau “il” commence: “*El apartó las cortinas y respiró el aire limpio. Había entrado la brisa temprana, agitando las cortinas para anunciarse*” (147-8) (11 Septembre 1947).

7^{ème} séquence: références à la Révolution Mexicaine au niveau “je” et la dernière phrase du niveau “tu”: “*¿Gonzalo contigo en este calabozo?*” (170) (22 Octobre 1915).

8^{ème} séquence: La mention se trouve dans la dernière phrase du niveau “je”: “*Laura. ¿Por qué? ¿Por qué sucedió así todo? ¿Por qué?*” (206) (12 Août 1934).

9^{ème} séquence: Tantôt la fin du niveau “je” (référence à Lorenzo), tantôt la fin du niveau “tu”, ont une relation avec l’épisode “il”, 3 Février 1939.

10^{ème} séquence: Déjà présentée au niveau “tu”.

11^{ème} et 12^{ème} séquences: Le thème de l’enfance d’Artemio Cruz, présent au niveau “tu” de la 12^{ème} séquence, met en relation ce niveau avec “il” (18 Janvier 1903 - 9 Avril 1889).

Les séquences au niveau “il” racontent douze journées importantes de la vie d’Artemio où l’on trouve l’homme riche et puissant mais aussi l’homme qui a échoué par rapport à son mariage et à l’amour. Nous sommes devant un homme d’affaires qui a perdu tous les liens avec sa famille. L’enrichissement du personnage et son action pendant la Révolution du Mexique sont importants. La dernière séquence montre la naissance du personnage par opposition à sa mort imminente. Ainsi, la mort et la vie s’unissent dans les dernières pages du roman, fermant le cercle de l’existence du protagoniste.

3. CONCLUSION

La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes est un roman innovateur quant à la structure et aux techniques narratives employées. Parmi ces techniques, nous trouvons plusieurs manifestations du montage de citation, de narration ou de composition. En outre le romancier, grand admirateur du cinéma, surtout de Welles ou Buñuel, rend un hommage spécial au septième art: la scène initiale du roman où Artemio se réveille et voit son visage reflété dans les incrustations de cristal d’un sac féminin rappelle une scène similaire de *Citizen Kane* (1941) d’Orson Welles. Tantôt Cruz, tantôt Kane sont deux personnages solitaires qui arrivent à la vieillesse, dominés par le désir de richesse et de pouvoir. Dans le film, c’est à partir de la scène initiale que débute le souvenir de toute la vie du personnage, dès son enfance.

À partir de *La muerte de Artemio Cruz*, nous pouvons recréer l'histoire du Mexique dès son indépendance. Chez le personnage d'Artemio, il y a deux aspects qui le transforment en un personnage crédible: sa carrière personnelle et le fond historique.

Au long des années, le succès a accompagné ce roman qui situait Carlos Fuentes à l'avant-garde de ce qui, quelques années plus tard, serait connu comme "nouveau roman hispano-américain".

BIBLIOGRAPHIE

- BABLET, D. (ed.) (1978): *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. Table Ronde internationale du CNRS. Lausanne: L'Age d'Homme.
- BARTHES, R. (1972): *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Paris: Ed. Du Seuil (Essais 35).
- FUENTES, C. (1962): *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GIACOMAN, H. F. (ed.) (1971): *Homenaje a Carlos Fuentes (variaciones interpretativas en torno a su obra)*. Madrid: Anaya.
- KUNDERA, M. (1986): *L'art du roman*. Paris: Gallimard (Folio 2702).
- PACHECO, J. E. (1962): "Dos opiniones sobre *La muerte de Artemio Cruz*". *Université du Mexique* XVI (août 1962).
- RAMÍREZ MATTEI, A. E. (1983): *La narrativa de Carlos Fuentes (afán por la armonía en la multiplicidad antagónica del mundo)*. Puerto Rico: Université de Puerto Rico.