



**HAL**  
open science

## Un discours contagieux : l'échange épistolaire dans L'amour aux temps du choléra de Gabriel García

Márquez

Lina Villate

► **To cite this version:**

Lina Villate. Un discours contagieux : l'échange épistolaire dans L'amour aux temps du choléra de Gabriel García Márquez. Maude Williams; Silvia Richter. Zum Phänomen des Austauschs in den Geisteswissenschaften. Les phénomènes de l'échange dans les sciences humaines, Pie Peter Lang, p. 51-71, 2016, 978-2-87574-361-9. hal-01543921

**HAL Id: hal-01543921**

**<https://hal.science/hal-01543921>**

Submitted on 21 Jun 2017

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

## Un discours contagieux : l'échange épistolaire dans *L'amour aux temps du choléra* de Gabriel García Márquez

Lina Patricia VILLATE TORRES\*

Le commencement de l'écriture amoureuse est, d'après Roland Barthes, de savoir que l'on n'écrit pas pour l'autre, de savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront aimer de celui que j'aime<sup>1</sup>. Pourtant le désir d'agir sur autrui motive le discours amoureux car il s'agit bien d'influencer l'autre. La lettre d'amour se définit donc par sa fonction conative, c'est-à-dire par son orientation marquée vers le destinataire afin de le persuader. La visée pragmatique de l'échange épistolaire est contenue dans le désir de faire que l'autre aime en retour, de faire qu'il revienne. Dans ce sens nous pouvons apparenter l'échange épistolaire à la pratique du don et contre don, car le commerce épistolaire se veut libre et gratuit, bien que contraint et intéressé. Dans le cas qui nous concerne, il ne s'agit point de la « vraie » correspondance entretenue par deux épistoliers autonomes, mais de la représentation d'un échange épistolaire dans la fiction. Cet aspect représentatif et presque théâtral de l'échange, se cache sous couvert d'une communication symétrique établit entre un destinataire (A) qui cherche à instaurer un échange et sollicite une réponse d'un destinataire (B). À travers l'échange entre les personnages, c'est l'auteur qui s'adresse au lecteur. La duplication de l'échange masque l'acte de création originel, ainsi que l'inégalité de cet échange auteur-lecteur. En plaçant le lecteur devant la correspondance, l'auteur propose au lecteur un pacte impur dans lequel le seul rôle que ce dernier est amené à jouer est celui d'espion ou de voyeuriste. Le commencement de l'écriture amoureuse ou toute autre écriture est naturellement l'absence de celui à qui s'adresse le récit : le lecteur/destinataire sans qui ni le roman ni l'échange épistolaire ne prennent sens ou réalité.

L'écriture est une parole pour autrui, mais sans l'autre car elle est « *là où tu n'es pas* »<sup>2</sup>. Cette contradiction apparaît clairement dans le récit du lauréat colombien intitulé *Chronique d'une mort annoncée* (1981), où l'obsession d'Ángela Vicario pour Bayardo San Román ne commence que lorsque celui-ci la quitte. En effet, San Román ramène Ángela Vicario dans sa famille après l'avoir épousé car elle n'est plus vierge. L'inexplicable obsession de la jeune femme pour San Román prend la forme d'un rituel : elle lui écrit des lettres de manière hebdomadaire pendant dix-sept ans, soit près de deux mille missives en tout. Bien que ces lettres restent sans réponses ou ne lui sont jamais retournées, Ángela Vicario parvient à regagner son mari. Quand tout est déjà perdu, quand tout est déjà dit ; l'amoureux trouve la force d'affronter les défaillances de la langue et les mots consolent les maux. Le triomphe d'Ángela Vicario sur son mari confirme que

\* Faculté de Lettres, Université de Strasbourg, 14 Rue René Descartes, 67084 Strasbourg.

<sup>1</sup> Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 116.

<sup>2</sup> Ibid.

lorsque la communication directe échoue, l'écriture amoureuse surgit, qu'elle est ce qui désole et ensuite ce qui sauve.

Dans le cycle d'amour de García Márquez qui s'ouvre avec *Chronique d'une mort annoncée*, s'affiche de manière obstinée une confiance en les pouvoirs de séduction et de persuasion de l'écriture. Le récit dans lequel l'échange épistolaire tient un rôle majeur est sans doute *L'amour aux temps du choléra* (1985) où l'échange sert de fondement à la passion amoureuse. Le récit s'articule autour de deux moments clés, à savoir l'adolescence et la vieillesse, ces deux moments représentant également une évolution dans la correspondance entre les personnages principaux. Le premier moment se situe à l'adolescence lors de la rencontre entre Florentino Ariza, un pauvre télégraphiste, poète et violoniste qui tombe fou amoureux de la fille la plus ravissante de la ville : Fermina Daza. Pendant plus de deux ans, ils échangent une correspondance enflammée ; jusqu'à ce que la jeune fille décide d'épouser un riche médecin, Juvenal Urbino, plutôt que le médiocre Florentino. Près d'un demi-siècle plus tard, ils se retrouvent lors des funérailles de l'époux de Fermina. Ce deuxième moment retrace l'automne de l'amour ainsi que le sentiment amoureux après le mariage et les enfants. À la manière d'un feuilleton, tous les obstacles sont finalement surmontés : ni le mariage de Fermina Daza, ni le temps ne parviennent à dissuader Florentino Ariza de son entreprise amoureuse. Sa détermination et son affection demeurent inchangés, tandis que la maîtrise scripturale et la technique de séduction s'améliorent avec le temps.

La correspondance s'avère être le plus puissant motif de l'échange dans le récit, dans la mesure où une lettre ne prend sens et réalité que lorsqu'elle est lue, que lorsqu'elle est parvenue à un destinataire. Il faut donc que destinataire et destinataire se prêtent au jeu épistolaire pour que l'échange se réalise. Comme au théâtre, la situation de communication se double par la représentation et le couple destinataire/destinataire de la diégèse vise à effacer le couple originel auteur/lecteur. De plus, l'échange des lettres fournit à l'auteur une occasion de mettre en scène un couple à tout moment réversible, celui de l'écriture/lecture. Il s'agit d'interroger l'aspect contagieux du discours amoureux à travers l'échange épistolaire, ainsi que les effets induits par la représentation de cet échange dans la fiction. La place accordée à l'échange épistolaire est telle qu'il constitue en quelque sorte un « art d'aimer », une grammaire de la séduction dont le but est de transmettre l'affection par le biais de l'écriture, d'« infecter » autrui de la maladie d'amour. L'espoir du malade réside donc moins dans la guérison que dans la contamination de l'être aimé par le même mal. De fait, l'écriture vise à envoûter le lecteur/destinataire. Par conséquent, la lecture apparaît comme une forme d'ensorcellement exerçant une influence puissante sur le lecteur. L'idée de la transmission d'une expérience ou d'un sentiment au lecteur –figure compensatrice de l'autre à qui le discours amoureux s'adresse, sauve l'amour. Ainsi, la confiance dans l'existence d'un interlocuteur, en l'occurrence un lecteur qui, de plus, est susceptible d'être affecté par l'expérience de la lecture, justifie l'échange épistolaire. Finalement, le récit révèle la possibilité d'un échange fautif et soulève la question de l'ambivalence d'une écriture qui, grâce à sa capacité performative, peut contaminer ou encore guérir ; une sorte de contagion bénigne qui se répandrait alors à travers les pages. Agent d'infection ou de guérison, le destin du papier semble d'être brûlé.

## Eros devient pulsion de mort

Dès le début du récit s'instaure une étroite relation entre l'amour et la mort lorsque le docteur Juvenal Urbino est appelé à établir le rapport de décès de Jeremiah de Saint-Amour. En arrivant à la dernière demeure de son ami récemment décédé, le docteur médite sur les amours malheureux : « C'était inévitable : l'odeur des amandes amères lui rappelait le destin des amours contrariées »<sup>3</sup>. L'odeur des amandes amères trahit la cause du décès, à savoir une fumigation de cyanure d'or. Le docteur Juvenal Urbino connaissait bien le défunt pour savoir que sa mort était la conséquence d'un geste délibéré et non un accident. Quant aux motivations de Jeremiah de Saint-Amour pour mettre fin à ses jours, elles demeurent cachées au début du récit.

Pourtant, l'amour paraît être la seule raison *légitime* pour se donner la mort, selon les dires des docteurs Olivella et Urbino : « Quel dommage, encore un suicide qui n'est pas par amour. »<sup>4</sup>. La déception des docteurs provient du fait que la mort de Saint-Amour n'est pas l'aboutissement de longues souffrances causées par un amour malheureux. Sa mort n'est pas un ultime acte d'amour qui témoignerait d'une passion presque divine, et ce malgré l'avis populaire qui voyait en lui un « saint »<sup>5</sup>. Jeremiah de Saint-Amour serait donc un « saint de l'amour » comme son nom l'indique. Il est à cet égard exemplaire que le « saint de l'amour » se donne la mort, montrant ainsi que ce geste est, de fait, l'acte ultime d'amour. À cet égard, Nancy Frelick constate que puisque la Passion du Christ fut prise comme modèle de l'expérience affective, un lien entre amour et souffrance s'est forgé depuis le Moyen Âge<sup>6</sup>. La soi-disant sainteté de Jeremiah de Saint-Amour proviendrait d'un comportement à l'image du Christ qui, dans le contexte du récit, équivalait à un sacrifice motivé par l'amour.

La missive posthume de Saint-Amour adressée au docteur Urbino révèle à la fois le motif du suicide et la vraie identité du destinataire. Le docteur Urbino apprend ainsi que Jeremiah entretenait une liaison cachée avec une femme et qu'il avait une gérontophobie, terme médical désignant la phobie de la vieillesse. Pour ne jamais l'atteindre, Saint-Amour avait fait part à sa maîtresse de sa détermination irrévocable de s'ôter la vie à soixante ans, âge charnière, selon lui, marquant le début de la vieillesse :

Jeremiah de Saint-Amour aimait la vie avec une passion insensée, il aimait l'amour et la mer, il aimait son chien et il l'aimait elle, et à mesure que la date approchait il avait peu à peu succombé au désespoir comme si sa mort ne relevait pas d'une résolution personnelle mais d'un destin inexorable<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, trad. par Annie Morvan, Paris, Grasset, 1987, p. 9. Sauf indication toutes les citations mentionnées proviennent de cette édition.

<sup>4</sup> Ibid., p. 55.

<sup>5</sup> Ibid., p. 13.

<sup>6</sup> Nancy FRELICK, « Contagions of love. Textual transmission », in : *Imagining Contagion in Early Modern Europe*, éd. par Claire CARLIN, New York, Palgrave Macmillan, 2005 p. 50.

<sup>7</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, p. 25.

Selon cette philosophie personnelle, la vie ne vaut la peine que lorsqu'on possède les forces physiques et la vitalité pour jouir de l'amour. Sa décision étant prise depuis longtemps, il décide de passer les derniers instants de sa vie à rédiger une lettre d'aveu à son ami de cœur, le docteur Juvenal Urbino.

Le docteur était son protecteur et s'était porté garant de lui sans se soucier de son passé ni de ses origines et, lorsqu'il apprit la vérité sur son compagnon de jeu d'échecs, se sentit trahi. La lettre révéla que Jeremiah de Saint-Amour était un évadé de Cayenne, condamné à perpétuité pour un crime atroce et qu'il avait mangé de la chair humaine. La consternation du docteur Urbino face aux aveux tardifs de son ami provient de la capacité de Saint-Amour à dissimuler son identité : « Lorsque la lettre lui avait révélé sa véritable identité, son passé sinistre, son inconcevable capacité d'hypocrisie, il avait senti qu'une chose définitive et sans appel avait fait irruption dans sa vie »<sup>8</sup>. Par le biais de la lettre est mis en lumière le caractère factice de l'amitié qui liait les deux hommes et ce qui chagrine au plus haut point le docteur Urbino c'est la certitude que l'on peut user de son « poder de artificio » pour gagner l'affection des autres. Cette première lettre insiste sur la visée pragmatique qui anime le sujet épistolaire, soit le désir d'agir sur autrui afin de changer la réalité. La lettre ne contient pas seulement la confidence de l'antillais, elle est un discours destiné à provoquer l'absolution des fautes ou la rémission de Jeremiah de Saint-Amour.

Etant donné que l'échange épistolaire se fonde sur l'intime ou le secret, la lettre d'aveu de Jeremiah introduit le lecteur dans une représentation qui ne semble pas faite pour lui. La nature compromettante de la lettre est mise en avant par l'auteur, dans la mesure où la lettre en question pourrait devenir à tout moment une pièce à conviction. Remarquons que l'aspect privé de la correspondance se double dans le récit car nous lecteurs n'avons pas accès à son contenu. L'aspect secret devient un enjeu majeur dans le récit puisque les liaisons clandestines pullulent dans une ville se trouvant sous le signe de l'amour. Au point que le docteur Urbino dit à un jeune médecin qui voulait étudier les effets du cyanure sur un cadavre : « Ceux que l'amour rend fous ne manquent pas ici, et il y en aura bien un qui vous en donnera un jour ou l'autre l'occasion »<sup>9</sup>. L'urgence de vivre et d'aimer chez les habitants se voit exacerbée par le contexte socio-historique en arrière-plan du roman, à savoir les guerres civiles et l'épidémie de choléra. Le fait de vivre dans un pays où les guerres se succèdent les unes après les autres avec une effroyable continuité contribue à créer une atmosphère de fatalité. Tant l'épidémie de choléra que la guerre finissent par se juxtaposer, se confondre, jusqu'à devenir un seul et même phénomène mortifère. Dans une interview accordée à Marlise Simons pour le *New York Times*, García Márquez s'exprimait ainsi à propos des fléaux dans ses ouvrages :

<sup>8</sup> Ibid., p. 47. « Pero cuando la carta le reveló su identidad verdadera, su pasado siniestro, su inconcebible poder de artificio, sintió que algo definitivo y sin regreso había ocurrido en su vida ». Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, De Bolsillo, 2014, p. 53. La traduction de l'expression « poder de artificio » par « capacité d'hypocrisie » insiste sur la fausseté ; alors qu'en espagnol cette expression renvoie, et à l'élaboration artistique, et à la capacité de création humaine.

<sup>9</sup> Ibid., p. 12.

Plagues are like imponderable dangers that surprise people. They seem to have the quality of destiny. It's the phenomenon of death on a mass scale. What I find curious is that the great plagues have always produced great excesses. They make people to want to live more<sup>10</sup>.

La mort est le dénominateur commun entre la guerre et l'épidémie, l'une comme l'autre causent la perte de nombreuses vies. De plus, toutes deux agissent comme un mécanisme aveugle qui ne saurait s'arrêter une fois mis en marche. Il en va de même pour l'amour qui ressemble à tout point à un phénomène naturel de grande ampleur, telle une inondation ou une avalanche. L'usage du terme « cataclysme » lors de la première rencontre entre Florentino Ariza et Femina Daza témoigne de la capacité destructrice de la passion amoureuse. L'amour est montré dans le récit comme une force irrésistible qui, selon Mark Millington, terrasse la raison<sup>11</sup>.

L'avalanche de sentiments amoureux s'abat en premier sur le jeune homme dont l'amour se manifeste très tôt de manière pathologique : « Lorsque Florentino Ariza l'avait vue pour la première fois, sa mère avait tout compris avant même qu'il ne la mît au courant parce qu'il avait perdu l'appétit et passait des nuits entières à se tourner et à se retourner dans son lit »<sup>12</sup>. L'amour implique donc passivité, impuissance et incapacité du sujet amoureux qui est pris au dépourvu lors du coup de foudre. Notons que dans le texte en espagnol, la perte de l'appétit s'accompagne d'une perte de la parole. Ainsi, l'être souffrant se trouve dans l'incapacité d'exprimer son ressenti, de dire sa douleur. À ce propos, Roland Barthes explique que contrairement à la doxa, le sentiment amoureux ne favorise point l'écriture : « L'amour a certes partie liée avec mon langage (qui l'entretient), mais il ne peut *se loger* dans mon écriture »<sup>13</sup>. De ce point de vue, il serait invraisemblable de s'exprimer au moment même où l'on est pris par la passion amoureuse. Le récit de García Márquez montre que les deux possibilités ne sont pas exclusives et peuvent même cohabiter. Ainsi, dans la découverte du sentiment amoureux qui le pousse vers l'autre, Florentino devient un sujet épistolaire « passionnel » pour reprendre les termes de Frédéric Calas<sup>14</sup>. En tant que sujet passionnel, Florentino tente par le biais de l'écriture d'influencer l'objet de son amour par le jeu épistolaire.

Toutefois sa première lettre ressemble davantage à un *collage* de citations ou encore à un *dictionnaire* de compliments. La notion d'unité fait défaut tout comme la cohérence. Par ce caractère fragmentaire la première lettre affiche la précarité de l'écriture adolescente. Le manque de confiance dans le pouvoir de persuasion de sa lettre produit chez Florentino Ariza une angoisse du rejet qui se transforme en maladie :

Lorsqu'il commença à attendre la réponse à sa première lettre, son anxiété se compliqua de diarrhées et de vomissements verts, il perdit le sens de l'orientation, souffrant d'évanouissements subits et sa mère fut terrorisée parce que son état ne ressemblait pas aux désordres de l'amour mais aux ravages du choléra<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Marlise SIMONS, « García Márquez on Love, Plague, and Politics », in : *New York Times*, 21 février 1988.

<sup>11</sup> Mark MILLINGTON, « García Márquez's novels of love », in : *The Cambridge Companion to García Márquez*, éd. par Philip SWANSON, New York, Cambridge University Press, 2010, p. 113.

<sup>12</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, p. 84.

<sup>13</sup> Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 114.

<sup>14</sup> Frédéric CALAS, *Le roman épistolaire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 16.

<sup>15</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, p. 84.

Florentino se dépense dans une attente qui lui paraît interminable ; la source de son angoisse étant tantôt son incapacité à exprimer son amour, tantôt le silence de sa bien-aimée. Il n'est point étonnant que parmi les symptômes subis il y ait des vomissements et des diarrhées puisque le jeune homme se trouve tant dans une logique de dépense tant corporelle que scripturale. En effet, la première version de sa lettre était composée de soixante feuillets recto verso qu'il a dû réduire à l'essentiel : sa promesse d'amour éternel. Cette oscillation entre l'excès de sa passion et la réduction de son expression au plus concret rend Florentino Ariza malade car : « Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le *gâchis* du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois *trop* et *trop peu* »<sup>16</sup>. Le caractère inexprimable de l'amour tient au fait que celui qui écrit se trompe sur les effets du langage sur le destinataire car écrire ne peut garantir d'être aimé en retour. Ainsi, le silence de la jeune fille à l'égard de la première lettre est interprété d'ores et déjà comme un refus dont Florentino élabore le deuil. Hanté par la panique de l'échec, le jeune télégraphiste et écrivain débutant s'abîme en faisant du corps le lieu de sa souffrance.

## Le langage de l'amour

Dans les romans d'amour de García Márquez, les hommes expérimentent plus fortement la passion amoureuse que les femmes – à l'exception d'Ángela Vicario. Conformément à cette règle tacite, le personnage féminin de *L'amour aux temps du choléra*, loin d'être bouleversée par la rencontre, ne ressent que de la pitié pour le jeune télégraphiste épris d'amour :

La seule chose que lui inspirait Florentino Ariza était un peu de pitié parce qu'elle le croyait malade. Mais la tante lui expliqua qu'il fallait avoir beaucoup vécu pour connaître le tempérament véritable d'un homme et qu'elle était quant à elle convaincue que celui qui s'asseyait dans le parc pour les regarder passer ne pouvait qu'être malade d'amour<sup>17</sup>.

Le portrait qui est dressé du jeune homme correspond à celui d'un être à la santé fragile, et ce avant même la rencontre avec Fermina : « Il avait déjà le visage émacié, des cheveux d'Indien domptés avec de la pommade odorante et des lunettes de myope qui accentuaient son air désemparé »<sup>18</sup>. Cet aspect de « chien perdu » renforce l'image de Florentino comme candidat idéal pour contracter le mal d'amour. Néanmoins, depuis l'Antiquité grecque, il s'agissait d'une maladie réservée d'abord à des êtres d'exception, puis progressivement à la noblesse<sup>19</sup>. Paradoxalement, alors que l'extraction populaire de Florentino Ariza l'exclut de la haute société, le fait d'attraper le mal d'amour opère une promotion sociale car un personnage moyen acquiert des qualités d'êtres d'exception, tels les poètes. Cette subversion de l'ordre social n'est pas sans conséquence puisque le jeune homme s'adonne à l'écriture avec acharnement et sans aucun égard pour sa santé

<sup>16</sup> Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 116.

<sup>17</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, p. 79.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>19</sup> Nancy FRELICK, « Contagions of love. Textual transmission », art. cit., p. 49.

: « Florentino Ariza écrivait toutes les nuits sans pitié envers lui-même, s'empoisonnant mot après mot avec la fumée des lampes à l'huile de corozo »<sup>20</sup>. Notons la ressemblance entre le processus d'écriture de Florentino et celui de Jeremiah de Saint-Amour : tous deux usent et abusent à la fois de l'écriture et de la fumée jusqu'à l'empoisonnement.

De fait, l'image du poison est l'une des plus prisées pour parler de la maladie contagieuse, au point que jusqu'à la Renaissance aucune distinction n'est faite entre empoisonnement et maladie contagieuse et ce quel que soit le substrat (eau, air, peau, etc.)<sup>21</sup>. L'image du poison sert à illustrer la dangerosité qu'implique la pratique scripturale, tantôt menaçant certaines relations amoureuses, tantôt les renforçant. L'écriture elle-même est à chaque fois susceptible de devenir un objet de lecture et d'examen qui peut causer la perte des amants. Florentino s'impose ainsi des précautions pour cacher ses amours dans une ville où rien n'est à l'abri du regard. Ne pouvant s'empêcher d'écrire, Florentino laisse une trace qui aurait pu lui coûter la vie. Il s'agit de l'épisode de la belle Olimpia Zuleta qu'il parvient à séduire après plusieurs messages échangés par le biais de pigeons voyageurs. Un jour, il peignit sur son ventre « une flèche de sang dirigée vers le sud » et écrivit « *Cette chatte est à moi* »<sup>22</sup>. Lorsqu'elle se déshabilla en face de son mari sans se souvenir de l'inscription, celui-ci l'égorgea. Clairement, la position de Florentino nécessitait une discrétion à toute épreuve ; autrement il aurait pu connaître le même sort que son ancienne maîtresse égorgée. Malgré le danger encouru, il consigne toutes ses liaisons clandestines dans un cahier intitulé « Elles ». Le but étant de compter, de comptabiliser ses amours sans lendemain, le langage économique usurpe temporairement la place du langage amoureux.

Une seule relation est renforcée par une écriture fervente, celle avec Fermina Daza. À l'adolescence, Florentino Ariza lui écrit des longues « lettres fantasques » et peut s'adonner avec ardeur à l'écriture car son milieu l'encourage à jouir de son martyre. *A contrario*, les lettres de Fermina font à peine une demi-feuille, tant à cause de son caractère peu enclin au sentimentalisme, qu'à la surveillance de son père et des religieuses de son collège. Si le milieu de Florentino favorise l'écriture et les amours clandestins ; il en va tout autrement pour Fermina Daza dont le destin dépend de la volonté de fer de son père. Dans cette société anachronique décrite par l'écrivain colombien, Laura Otis remarque que ceux qui détiennent le pouvoir tentent de le conserver en empêchant la circulation des textes et des biens, parce que chaque échange menace les frontières sociales qui légitiment leur contrôle<sup>23</sup>. Le collège de Présentation de la Très Sainte Vierge auquel Fermina Daza est inscrite incarne ces valeurs aristocratiques anachroniques et en pleine décadence, survivant uniquement par le mythe de l'exclusivité. Ainsi, la détermination de Lorenzo Daza pour que sa fille soit diplômée de cette institution trahit un effort d'appartenir à une classe qui, malgré sa situation économique, le méprise. Ces rêves de grandeur se brisent lorsque Fermina est renvoyée du collège à cause d'une lettre

<sup>20</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, p. 96.

<sup>21</sup> Aurélien ROBERT, « Contagion morale et transmission des maladies : histoire d'un chiasme (XIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle) », in : *Tracés*, vol. 21, n° 2, Lyon, E.N.S Éditions, 2011, p. 42.

<sup>22</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, p. 278.

<sup>23</sup> Laura OTIS, « Signs of life : Communication in *El Amor en los tiempos del cólera* », in : *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 34, n° 2, Washington, University in St. Louis, mai 2000, p. 264.



d'amour qu'elle écrivait à Florentino pendant les cours. En dépit du régime de fer imposé par Lorenzo Daza, Fermina parvient à échapper à son contrôle. Si la haute société impose des barrières destinés à empêcher l'échange, c'est justement parce que, comme Lorenzo Daza, ils perçoivent la perméabilité de leur société où il y a aussi une faille qui permettra, d'abord à Fermina, puis à Florentino, de monter dans l'échelle sociale.

Après cette découverte, Lorenzo Daza décide d'éloigner physiquement sa fille de l'homme qui met en danger ses ambitions. Une vaine tentative car Florentino étant télégraphiste, il établit « un réseau [...] qui lui permit de suivre Fermina Daza à la trace jusqu'au au dernier campement du cap de la Vela » afin de rester « en communication intense avec elle »<sup>24</sup>. L'intensité marque cette première étape de leur relation dont l'aspect fondamental est la parole écrite. En effet, pendant plus de deux ans d'échange épistolaire, ils n'ont jamais eu l'occasion de se conter leur amour en tête à tête : « L'un et l'autre ne vivaient que pour penser à l'autre, rêver de l'autre, attendre les lettres de l'autre avec autant d'anxiété qu'ils en éprouvaient pour y répondre »<sup>25</sup>. La réciprocité du plaisir dans l'échange des lettres, mais aussi les difficultés rencontrées dans le travail d'écriture sont deux versants indissociables du pacte épistolaire. Leur amour se vit dans le langage et se nourrit du discours amoureux appris par la lecture des vers et des feuilletons larmoyants.

Alors que l'échange épistolaire joue un rôle essentiel dans le développement de la diégèse, il est paradoxal qu'on n'ait pas accès au contenu des lettres. Tout ce qui nous est livré est une description portant sur les lettres en question. La qualité, le ton, la forme des lettres ou les intentions des amoureux nous sont connus uniquement par le biais du narrateur. Ce narrateur fait aussi office d'éditeur car il choisit d'accorder plus d'importance au versant masculin de la correspondance, alors que le versant féminin existe au niveau de diégèse qui le mentionne. Il s'agit d'un choix de l'auteur de ne pas donner à lire un duo mais de laisser entendre une seule voix, qui se construit face à l'autre ou sans l'autre et ce parce que le personnage masculin incarne les possibilités créatives du langage. Le contenu du versant féminin de la correspondance est exigü, et d'après le narrateur, se limitait à raconter son quotidien dans le style d'un journal de bord. De fait, la nature de leur échange épistolaire est profondément asymétrique. Tandis que Florentino se dépense dans chaque lettre, Fermina répond avec moins de détermination : « Impatient de lui communiquer sa propre folie, il lui envoyait des vers de miniaturiste gravés à la pointe d'une épingle sur les pétales de camélias »<sup>26</sup>. Deux logiques s'opposent ici, celle du trop-plein de Florentino et celle du trop peu de Fermina. Il est en avance sur elle, sur ses sentiments. De sorte que la disproportion dans l'échange fait écho à l'irrégularité de l'affection éprouvée par les deux individus. Barthes décrit la relation affective comme une sorte de machine exacte où la justesse, au sens musical du terme, est fondamentale : « ce qui est décalé est aussitôt de *trop* »<sup>27</sup>. Florentino s'attache à séduire, à étaler les

<sup>24</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, p. 115.

<sup>25</sup> Ibid., p. 92.

<sup>26</sup> Ibid., p. 94, « Ansioso de contagiarla de su propia locura, le mandaba versos de miniaturista grabados con la punta de un alfiler en los pétalos de las camelias ». Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *El amor en los tiempos del cólera*, p. 107. La traduction de « contagiar » par « communiquer » nuance la métaphore de la maladie qui parcourt le roman et ne rend pas suffisamment compte du choix de l'écrivain d'emprunter au lexique de la médecine pour parler de l'amour.

<sup>27</sup> Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 200.

détails, mais sa qualité excède celle de l'être aimé.

Après deux années d'échanges épistolaires frénétiques, Florentino fait une proposition formelle de mariage qui déchire Fermina, laquelle n'avait pas la volonté de s'engager : « Au cours des six mois précédents il lui avait envoyé à plusieurs reprises un camélia blanc qu'elle lui restituait dans sa lettre de réponse afin qu'il ne doutât pas qu'elle était disposée à continuer de lui écrire, mais non à accepter un engagement »<sup>28</sup>. Le camélia était pour Florentino le signe de son intention de se fiancer et le fait de le renvoyer constamment était pour Fermina une manière de se refuser sans pour autant décourager l'échange épistolaire. Malgré la multiplication des moyens de correspondre –les pigeons voyageurs, les signes de la main, les lettres – la communication n'est pas pour autant plus limpide ni libre de malentendus. La communication par le biais de l'écriture peut être effectivement manipulée par ceux qui détiennent un pouvoir sur la parole écrite. Citons à titre d'exemple l'épisode où la sœur Franca de la Luz intercède de la part de Juvenal auprès de Fermina en lui promettant une réhabilitation honorable au collègue : « La cause de l'expulsion serait effacée des dossiers ainsi que de la mémoire de la communauté »<sup>29</sup>. Le chantage procède du pouvoir que la religieuse détient, elle peut donc changer à volonté un document administratif. La falsification de l'Histoire renvoie, comme le fait remarquer Bernard Schulz-Cruz, à un leitmotiv présent dans l'œuvre du lauréat colombien<sup>30</sup>. Dès le début du roman, la parole possède la capacité accrue de façonner, voire de falsifier l'identité de quelqu'un (celle de Jeremiah de Saint-Amour) ou de changer la réalité.

Bien que l'intention de Florentino ne soit pas de donner une fausse apparence par le biais de l'écriture, il finit par renvoyer une meilleure image de lui, une image construite par le langage. Lorsqu'ils peuvent enfin se retrouver Fermina affirme qu'elle n'imaginait pas ainsi la voix ou encore la manière de s'exprimer de Florentino. Il existe donc un décalage entre imaginaire et réalité physique qui est d'abord perçu par la jeune fille comme un désenchantement : « En l'espace d'une seconde elle eut la révélation de la magnitude de sa propre erreur et se demanda atterrée comment elle avait pu réchauffer pendant si longtemps et avec tant de sacrifices une telle chimère dans son cœur »<sup>31</sup>. Les termes qui définissent cette relation –mirage, chimère, mettent en avant l'idée d'une invention, d'un artifice, de quelque chose qui relève de l'imaginaire et non de la réalité. La traduction française ne rend malheureusement pas compte du champ lexical de la maladie qui parcourt le récit : le verbe « incubar » est traduit par « réchauffer ». En espagnol, le verbe « incubar » renvoie à la période suivant la transmission d'une maladie jusqu'à l'apparition des premiers symptômes ; le verbe français « réchauffer » ne permet pas de parallèle avec la maladie. Pourtant, il s'agit bien dans le récit de couvrir la maladie d'amour. Une maladie de l'imaginaire qui, contrairement au choléra, s'attrape par le biais de l'écriture et non pas par la proximité physique. En tant que vecteur de la maladie,

<sup>28</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, p. 96.

<sup>29</sup> Ibid., p. 164.

<sup>30</sup> Bernard SCHULZ-CRUZ, « La vocación de la escritura en *El Amor en los tiempos del cólera* », in : *INTI Revista de literatura hispánica*, n° 31, Cranston, Ediciones Inti, 1990, p. 24.

<sup>31</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, p. 135-136. « En un instante se le reveló completa la magnitud de su propio engaño, y se preguntó aterrada cómo había podido incubar durante tanto tiempo y con tanta sevicia semejante quimera en el corazón ». Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *El amor en los tiempos del cólera*, p. 153.

l'écriture s'avère être peu efficace à ce stade de la diégèse, puisque Fermina a été « contaminée » de manière provisoire uniquement. Dès lors, elle semble immunisée face à l'amour : « Un soir, elle rentra de sa promenade quotidienne bouleversée par la révélation qu'elle pouvait être heureuse sans amour et même contre l'amour »<sup>32</sup>. Plus pragmatique que Florentino, Fermina l'efface de sa vie « sans un atome de faiblesse »<sup>33</sup>.

## Un discours contagieux

Désespéré par la perte de l'amour de sa bien-aimée et incapable de réprimer la voracité de sa passion ou le flot de paroles amoureuses ; Florentino se rend devant la porte des Écrivains offrant gratuitement aux amoureux sans plume des lettres d'amour :

Le souvenir le plus agréable qu'il garda de cette époque fut celui d'une jeune fille très timide, presque une enfant, qui lui demanda en tremblant d'écrire une réponse à une lettre qu'elle venait de recevoir et que Florentino reconnut pour l'avoir écrite la veille [...] Il l'écrivit en imaginant ce que Fermina Daza eût répondu si elle l'avait aimé comme cette créature désespérée aimait son prétendant. Deux jours plus tard, il dut, bien sûr, écrire la réponse du fiancé [...] il finit ainsi par engager une correspondance fébrile avec lui-même.<sup>34</sup>

La porte des Écrivains était devenue un lieu pour vendre des marchandises de contrebande, cartes postales obscènes et pommades aphrodisiaques ; alors qu'auparavant il s'agissait d'un lieu où l'on rédigeait des lettres pour les illettrés. Florentino récupère le sens premier du lieu, mais cette fois-ci pour traduire en mots les passions des amoureux moins doués que lui. Le jeune homme se sert de cet exercice pour donner libre cours à la logorrhée qu'il a du mal à contenir. Exercice compensatoire qui s'avère être aussi un stimulant de l'activité scripturale. Plus il écrit, plus cela l'incite à écrire, voire à s'épuiser dans une activité où le but initial et l'objet ont changé. En effet, il ne s'agit plus de séduire par le biais des messages ; mais de s'exercer dans l'écriture, tel un débutant. Cette formule d'écrire toujours en pensant à Fermina se révéla être beaucoup plus fertile qu'il n'y croyait car il réussit à rédiger un millier de lettres, en imaginant des situations dans lesquelles lui et Fermina auraient pu se trouver.

Florentino s'inspire d'un ouvrage de 1938 intitulé *El Secretario de los amantes o el libro de los enamorados*. Un secrétaire était un manuel d'art épistolaire très diffusé au XIX<sup>e</sup> siècle, contenant des modèles de lettres qui correspondent à des situations sociales précises et codées<sup>35</sup>. Cette anthologie donne naissance à un appendice autonome qui constitue la première tentative sérieuse de Florentino en tant qu'écrivain. Cette entreprise littéraire finit néanmoins abandonnée dans les greniers car aucun imprimeur ne prit le risque de publier trois tomes de lettres amoureuses. Nous pouvons rapprocher cet ouvrage de jeunesse de Florentino du roman épistolaire dans la mesure où la naissance de ce dernier est à trouver dans la circulation des lettres privées et des lettres modèles. Même en étant un écrivain débutant, il est déjà très prolifique ; le langage agit telle une force

<sup>32</sup> Ibid., p. 117.

<sup>33</sup> Ibid., p. 136.

<sup>34</sup> Ibid., p. 220.

<sup>35</sup> Frédéric CALAS, *Le roman épistolaire*, p. 11.

difficile à canaliser. Cette abondance de la parole et de la circulation n'est pas exclusive à Florentino ni aux amoureux. Bien au contraire, c'est dans toute la ville que la parole circule et se multiplie avec une rapidité qui rappelle à maints égards une épidémie. La rumeur circule dans toute la ville échappant au contrôle des autorités locales. Les figures de l'échange dans le roman ne se limitent pas à la communication réciproque de correspondance. De fait, la parole est le lieu de l'échange linguistique par excellence et, plus labile que l'écrit, favorise l'émergence des rumeurs. Par crainte de médisances certains habitants préfèrent ne pas avoir de téléphone. Même si la métaphore virale sert ici à évoquer la transmission et la mobilité des informations ; elle ne parvient pas à rendre compte des processus de distorsion des contenus. La métaphore virale qualifie l'activité discursive en tant que phénomène contagieux dans le sens où il y a une dynamique d'expansion dont les effets sont difficilement maîtrisables.

Le discours amoureux possède, de fait, cette capacité accrue de se multiplier, de se reproduire, contaminant d'autres registres tels que les formulaires d'embarquement ou encore des lettres commerciales : « Florentino Ariza écrivait n'importe quoi avec une passion telle que même les documents officiels paraissaient des lettres d'amour »<sup>36</sup>. Ainsi le discours amoureux déborde le cadre épistolaire et contamine toute écriture. La force du langage s'avère être tellement procréative que Florentino est dépassé par ce langage qui le possède et se propage à son insu, indépendamment des effets. Afin de canaliser cette logorrhée, Ariza s'adonne dans la vieillesse à rédiger un supplément au *Secrétaire des amoureux*. La suite de son œuvre de jeunesse a pour but encore et toujours de séduire la veuve du docteur Juvenal Urbino. À la mort de son rival, Florentino exécute à la perfection le plan qu'il avait soigneusement dressé pendant cinquante et un ans :

Comme pour une ultime bataille, il dressa son plan jusque dans les moindres détails : tout devait être différent pour susciter de nouvelles curiosités, de nouvelles intrigues, de nouvelles espérances chez une femme qui avait vécu une vie entière dans la plénitude<sup>37</sup>.

Il s'agit ici d'une entreprise tactique destinée à conquérir des territoires et à assurer des positions. Le champ lexical de la maladie cède la place à celui de la guerre pour parler de l'amour. Alors qu'adolescent, le jeune Florentino est pris au piège du langage amoureux ; il se révèle par la suite être un meilleur homme de plume. La reprise de l'échange épistolaire lui fournit ainsi l'occasion de rédiger ses mémoires de vieil homme. Florentino opère des changements de style, de ton et même de moyens techniques pour écrire, en faisant preuve de maturité intellectuelle et scripturale. La plume en acier cède la place à la machine à écrire. Cette transformation montre bien le sens de l'adaptation de l'écrivain lorsque le temps et les circonstances se modifient, plaçant Florentino au cœur d'une production littéraire mûre et d'actualité. Parallèlement à l'introduction de la machine à écrire, un autre changement est opéré, celui de son écriture qui « ne possédait ni le ton, ni le style, ni le souffle rhétorique de ses premières années d'amour et l'argumentation était si rationnelle et si mesurée que le parfum d'un gardénia eût été comme un pavé dans une mare »<sup>38</sup>. De sorte que la nouvelle stratégie de séduction rappelle à bien des égards le

<sup>36</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, p. 215.

<sup>37</sup> Ibid., p. 374.

<sup>38</sup> Ibid., p. 373.

travail de l'écrivain qui explore de nouvelles stratégies pour susciter chez le lecteur de nouvelles curiosités, de nouvelles intrigues, de nouvelles espérances.

En représentant le travail de l'écrivain, un jeu déroutant se met en place. Notons par exemple que Florentino apparaît comme étant un épistolier autonome qui peut même décréter la mort de son rival « comme si elle ne dépendait que de lui »<sup>39</sup>. En tant qu'auteur de sa propre histoire d'amour, Florentino établit la mort du docteur Urbino « comme un fait inéluctable »<sup>40</sup>. Dans ce sens, nous pouvons considérer Florentino comme étant le véritable auteur du roman dont le texte de départ est l'échange épistolaire entre lui et Fermina. Dans ce cas de figure, le narrateur assure la fonction d'éditeur fictif d'une œuvre-source constituée des lettres et des essais sur l'amour. L'existence de ce texte de départ ne peut être vérifiée, puisque la correspondance originelle n'existe évidemment pas. De fait, le narrateur omniscient cherche à persuader le lecteur que Florentino agit en tant qu'épistolier autonome. La fiction se dissimule ainsi par un jeu de miroir installé dès le départ car en suivant la correspondance, l'auteur tâche de fonder en creux l'existence d'un échange épistolaire authentique. Il faut comprendre la duplication de l'acte de création comme un reflet de l'acte de création originel que l'auteur veut masquer en introduisant une perspective spéculaire. Par la mise en abyme l'auteur cherche à donner une couleur d'authenticité au récit, en cachant par la même occasion la fiction. Dans *Cents ans de solitude*, García Márquez s'était déjà amusé à placer le gitan Melquíades comme véritable auteur de l'histoire de la famille Buendía.

Non seulement l'écriture se voit dupliqué, mais aussi les situations de lecture sont mimés en permanence. De sorte que le lecteur assiste à des scènes de lecture dans lesquelles les personnages lisent des romans et des lettres qu'ils reçoivent. Par la mise en scène d'un « lecteur épistolaire », la lecture fonctionne sur le mode du déchiffrement du passage du sens littéral au sens caché. Lors de la lecture de la toute première lettre d'amour, Fermina « relisait la lettre en essayant d'y découvrir un code secret, une formule magique cachée »<sup>41</sup>. Il faut donc posséder les codes car lire et savoir lire est la clef du savoir. García Márquez propose en filigrane un mode de lecture qui incite à la méfiance. Ainsi Fermina expérimente un sentiment de culpabilité en lisant les lettres, sentiment qu'elle tente de purifier par le feu : « à mesure qu'elle les [lettres] brûlait un sentiment de culpabilité l'envahissait, impossible à dissiper »<sup>42</sup>. La culpabilité précède-t-elle l'acte de brûler, ou cet acte est-il une conséquence du contenu de la lettre ? Puisque nous ignorons le contenu de la correspondance, nous sommes amenés à interpréter les effets de la lecture. Le plaisir de lire ressemble au plaisir sexuel : « une rougeur soudaine embrasa son visage lorsqu'elle reconnut l'initiale de la signature »<sup>43</sup>. Les signes peuvent à tout moment être pervertis et influencer la conduite morale du lecteur. Notons également que Fermina arrête de détruire les lettres lorsqu'elle trouve un prétexte moral. Le besoin d'un prétexte *moral* pour conserver la correspondance trahit une perversion liée soit au contenu des lettres, soit à la lecture elle-même.

<sup>39</sup> Ibid., p. 212.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid., p. 91.

<sup>42</sup> Ibid., p. 381.

<sup>43</sup> Ibid., p. 380.

À plusieurs reprises la lecture s'apparente à un « vice insatiable », soit à une habitude morbide dont les effets sont nuisibles. Toute lecture comporte un danger et il y a un avertissement aux lecteurs crédules qui peuvent être pervertis par la lecture. Ainsi Florentino est prévenu par ses proches du danger qu'il encoure en s'adonnant à la lecture : « Tu vas perdre la tête »<sup>44</sup>. Lecteur ou chasseur solitaire, Florentino Ariza ne fait point de distinction et cumule les lectures comme les amours clandestins : « Quel que fût l'ouvrage, il le lisait, comme un ordre de la fatalité, et toutes ces années de lecture ne lui suffirent pas pour distinguer parmi tout ce qu'il avait lu ce qui était bon de ce qui ne l'était pas »<sup>45</sup>. Cette voracité avec laquelle il se plonge dans la lecture rappelle à bien des égards le Quichotte de Cervantès et surtout *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. En effet, les deux récits constituent deux déclinaisons du même sujet : la dangerosité de la lecture. Au-delà de la vulnérabilité des lecteurs, ces récits insistent sur la possibilité latente que tout acte de lecture devient identification. Chacun est donc libre de copier, d'écrire sa propre histoire, de voir dans la fiction un miroir dans lequel se reconnaître. La lecture fonctionne comme une boucle de rétroaction engendrant de manière réitérative la passion amoureuse, répandant aussi la folie communicatrice. Ce processus apparaît clairement dans le premier tiers du roman lorsque Florentino débute dans l'écriture, se contentant uniquement de reproduire le discours amoureux : « ses lettres devenaient d'autant plus longues et fantasques qu'il s'efforçait d'imiter ses poètes favoris de la 'Bibliothèque populaire' »<sup>46</sup>. Bien plus qu'imiter le style, l'écriture de Florentino usurpe la place de l'auteur, mime ses agissements. L'histoire d'amour à l'adolescence ne pourrait, par conséquent, que finir dans le désastre car elle est une imitation d'une autre histoire d'amour archétypique fondée sur l'échec.

Florentino incarne ces lecteurs incapables d'un rapport distancié à la lecture qui déclenchent les pouvoirs de l'imagination. À cet égard, Gisèle Sapiro rappelle que l'art est supposé déclencher chez le « récepteur » une identification qui ne peut être mise à distance que par ceux qui disposent d'une culture suffisante et d'une maîtrise de leurs affects<sup>47</sup>. Pour décrire la diffusion des idées jugées nocives, les pourfendeurs des « mauvaises lectures » se sont servi des métaphores tels que le poison ou encore la maladie contagieuse. Tandis que la métaphore du poison sert à décrire les effets de la lecture, la maladie contagieuse renvoie à la circulation de l'imprimé et par conséquent au mode de propagation. Cette idée baroque de la dangerosité de la lecture véhiculée par le récit n'a pas pour but de restreindre les lectures à une seule lecture savante qui empêcherait toute identification possible. Au contraire, la lecture et l'écriture sont littéralement mises en scène dans le récit pour inviter le lecteur à participer activement à la construction de sens. Ainsi, l'usage des codes secrets qu'il faut déchiffrer comme le code morse, le langage des fleurs ou les signes de la main, montrent que le lecteur devra tout au long du récit déchiffrer les signes linguistiques. Sous le prétexte d'une histoire d'amour reprenant des topoï propres au feuilleton se cache une réflexion sur le métier

<sup>44</sup> Ibid., p. 94.

<sup>45</sup> Ibid., p. 101.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Gisèle SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 127.

d'écrivain, sur la lecture naïve et sur le pouvoir. Plusieurs questions demeurent, dont par exemple, comment lire le récit ? Comment l'interpréter ? Une des possibilités que nous pouvons entrevoir est celle d'un récit hautement contagieux qui risque de nous entraîner par identification dans une folie amoureuse. Une autre possibilité consisterait à voir une sorte de texte guérisseur visant à prévenir les victimes potentielles de la maladie d'amour. Cette dernière possibilité paraît vraisemblable dans la mesure où l'expérience de la lecture guérit Fermina de la perte de son mari et lui permet d'assumer pleinement son veuvage. Pour sa part, en devenant un meilleur homme de plume, Florentino Ariza rend ses écrits porteurs d'une sagesse que l'on croit inspirés par le Saint-Esprit<sup>48</sup>.

Dans cet échange épistolaire fictif, l'aspect hautement contagieux du discours amoureux est mis en exergue. Les termes pour décrire l'amour s'intègrent dans une longue tradition qui considère l'amour comme un état pathologique. Dans notre cas, les symptômes du choléra et ceux du mal d'amour se font écho dans la dépense physique et scripturale. L'exercice de l'écriture s'avère être une préoccupation majeure de l'auteur qui lie l'éducation sentimentale des personnages à l'apprentissage de l'artiste. Cette mise en scène de l'acte de création originel se double dans le récit pour donner une couleur d'authenticité. De la même manière, la lecture est représentée dans le roman pour mettre en garde les lecteurs qui peuvent être contaminés par cette folie amoureuse et scripturale. Dès lors le lecteur est invité à déchiffrer le signe linguistique à la manière d'un malade qui interprète les signes de sa maladie, c'est-à-dire en tant qu'herméneute. De plus, l'échange épistolaire, comme tout échange, fait appel à l'idée de flux, de passage, ici passage des paroles, des livres et également des maux soit autant de chemins de cette contagion littéraire. Écriture et lecture apparaissent aussi sous le signe de l'échange car à travers ces activités indissociables les idées, les paroles, les sentiments sont transmis. La communication équivaut dans le roman à la contagion et cette ambiguïté se joue dans la proximité entre destinataire et destinataire mais aussi entre l'auteur et le lecteur. Et c'est dans cette proximité même, entre ce qui porte à la vie, et ce qui pousse à la mort, que la vie l'emporte car vivre signifie être atteints par les paroles, par les livres et par l'amour.

<sup>48</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *L'amour aux temps du choléra*, p. 381.

Bibliographie :

- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- CALAS Frédéric, *Le roman épistolaire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- FRELICK Nancy, « Contagions of love. Textual transmission », in : *Imagining Contagion in Early Modern Europe*, éd. par Claire CARLIN, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 47-62.
- GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *L'amour aux temps du choléra*, trad. par Annie Morvan, Paris, Grasset, 1987.
- , *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, De Bolsillo, 2014.
- MILLINGTON Mark, « García Márquez's novels of love », in : *The Cambridge Companion to García Márquez*, éd. par Philip SWANSON, New York, Cambridge University Press, 2010, pp. 113-127.
- OTIS Laura, « Signs of life: Communication in *El Amor en los tiempos del cólera* », in : *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 34, n° 2, Washington, University in St. Louis, mai 2000, pp. 261-287.
- ROBERT Aurélien, « Contagion morale et transmission des maladies : histoire d'un chiasme (XIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle) », in : *Tracés*, vol. 21, n° 2, Lyon, E.N.S Éditions, 2011, pp. 41-60.
- SAPIRO Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- SCHULZ-CRUZ Bernard, « La vocación de la escritura en *El Amor en los tiempos del cólera* », in : *INTI Revista de literatura hispánica*, n° 31, Cranston, Ediciones Inti, 1990, pp. 21-34;
- SIMONS Marlise, « García Márquez on Love, Plague, and Politics », in : *New York Times*, 21 février 1988.