



HAL
open science

Gabriel García Márquez : littérature et interculturalité

Juan Moreno Blanco

► **To cite this version:**

Juan Moreno Blanco. Gabriel García Márquez : littérature et interculturalité. Littératures. Université Bordeaux Montaigne, 2004. Français. NNT : 2004BOR30044 . tel-04227491

HAL Id: tel-04227491

<https://hal.science/tel-04227491>

Submitted on 3 Oct 2023

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.

Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3

Institut
d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ :
LITTÉRATURE ET INTERCULTURALITÉ

THESE DE DOCTORAT

Présentée par

Juan MORENO-BLANCO

Le 18 novembre 2004

Directeur de Recherche :
Monsieur Yves AGUILA,
Professeur émérite à l'Université de Bordeaux 3.

Membres du Jury :

- Monsieur Fernando MORENO,
Professeur à l'Université de POITIERS.
- Monsieur Michel PERRIN,
Directeur de Recherches au CNRS, Collège de France.
- Madame Isabelle TAUZIN CASTELLANOS,
Professeur à l'Université de BORDEAUX 3.

AVERTISSEMENT

La qualité de numérisation de ce fichier dépendant de l'état général de la microfiche, l'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

Je veux exprimer ma reconnaissance à deux institutions dont l'appui à été fondamental pour me permettre de mener à bon terme mon travail : l'Universidad del Valle, en Colombie, et l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3. Je veux aussi exprimer toute ma gratitude à Monsieur Yves AGUILA et à l'équipe de recherche ERSAL, dont l'accueil et les enseignements m'ont beaucoup enrichi.

"En entrant dans la littérature et en particulier à son langage, les dialectes perdent, évidemment, leur qualité de systèmes socio-linguistiques fermés ; ils se déforment et, somme toute, cessent d'être ce qu'ils étaient en tant que dialectes. Mais ces dialectes, d'autre part, conservent en entrant dans le langage littéraire leur élasticité dialectologique, leur langage "autre", aussi déforment-ils le langage littéraire où ils ont pénétré (lui aussi cessant d'être profondément original), à cause de leur système socio-linguistique clos. Le langage littéraire est un phénomène profondément original, comme aussi la conscience linguistique de l'homme doté de culture littéraire, qui lui est corrélative. En lui, la diversité intentionnelle des discours (qui existe en tout dialecte vivant et fermé), devient diversité des langages. Il ne s'agit pas d'un langage, mais d'un dialogue de langages."

Mikhaïl Bakhtine

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	5
-------------------	---

PREMIERE PARTIE

Critique des cartographies étanches.....	15
--	----

DEUXIEME PARTIE

Une approche de la matrice culturelle de l'enfant Gabriel García Márquez.....	69
--	----

I - Une région d'univers enchantés.....	70
II - Un regard sur la naissance de la musique Costeña d'accordéon.....	112
III - Les Wayúu dans l'Aracataca de Gabriel García Márquez.....	142

TROISIEME PARTIE

Isotopies thématiques interculturelles.....	190
---	-----

I - Le thème des os marquant "La patrie".....	220
II - Le thème de l'espace autre.....	225

QUATRIEME PARTIE

Isotopies archétypales interculturelles.....233

I	- Schèmes archétypaux wayúu.....	241
	A - "Paquets" de relations de significations dans les récits wayúu.....	245
	1 - Apparition des spectres des morts.....	249
	2 - Messages du monde-autre dans le rêve.....	254
	3 - Prédiction du futur.....	257
	B - La dimension Púlashú.....	259
II	- Schèmes archétypaux des images du surnaturel garciamarquien.....	262
	A - "Paquets" de mythèmes.....	269
	B - Sémantique des schèmes archétypaux.....	278
III	- Un même support de la réalité-autre.....	282

CINQUIEME PARTIE

Une approche de l'art combinatoire garciamarquien.....	286
--	-----

I	- L'aventure surhumaine dans <i>Cien años de soledad</i>	308
II	- La transversalité de la métaphore onirique.....	318
III	- Temps de l'histoire et temps-autre.....	325
IV	- L'histoire versus l'expérience humaine.....	337
CONCLUSION.....		344
BIBLIOGRAPHIE.....		350
ANNEXES.....		370

INTRODUCTION

Un jour, marchant sur la plage, non loin de Riohacha, j'ai vu un enfant wayúu qui essayait de manger le contenu d'un tube de dentifrice en se cachant des siens, à l'arrière d'une des maisons de la *ranchería*. Au membre de la société globale colombienne que je suis, il a fallu beaucoup de temps pour surmonter l'étonnement et parvenir à comprendre, par le biais de la connaissance de plusieurs des réalités de l'histoire de la société wayúu, ce geste de l'enfant dérivé d'une confusion entre les objets de la culture étrangère qui l'entoure. Auparavant, l'abîme culturel qui séparait l'expérience de cet enfant de la mienne m'empêchait de comprendre les liens qui rattachaient son geste à l'histoire wayúu de lutte pour la vie au milieu du désert, de la guerre et du dénuement.

Paradoxalement, le réseau de conjonctures historiques dont la connaissance m'a permis un jour de comprendre la raison d'être de cette consommation équivoque d'un enfant wayúu m'a permis aussi de comprendre une autre consommation équivoque, cette fois-ci de la part de la société globale. Si l'on peut arriver à prendre un objet pour un autre, à cause de l'ignorance des logiques et des codes auxquels cet objet obéit dans un monde culturel qui nous est étranger, cela est bien le résultat du flou clandestin d'objets et de

significations qui traversent les frontières invisibles des cultures et se présentent un jour à nous sans pour autant nous annoncer leur altérité. L'enfant wayúu avait sûrement vu quelqu'un manger du pâté conditionné dans un emballage semblable à celui du dentifrice et a profité de la première occasion pour se saisir de cet objet qui, d'après son expérience, ne pouvait être que du pâté. Notre travail de recherche s'efforcera de montrer que, pareillement, d'après son expérience, la société globale colombienne s'est saisie d'un objet qui ne pouvait que correspondre à son attente et l'a consommé sans s'apercevoir que, sous l'emballage trompeur, se cachait un objet appartenant à une culture qui, bien que vivant à ses côtés, lui est complètement étrangère.

Qu'un écrivain originaire d'une région principalement rurale de la Colombie ait été en contact culturel avec une civilisation amérindienne est un phénomène plutôt logique et naturel. Mais la culture du mensonge qui règne en Colombie a fait que cela n'ait pas été envisageable pendant de décennies et il ne serait pas rare de rencontrer une attitude d'incrédulité de la part de ceux qui, croyant avoir eu affaire à la "chose littéraire", résistent à croire que les textes garciamarquiens auraient une ampleur compréhensive au-delà du rayonnement de la culture lettrée. En effet, parce que l'inconscience des circonstances qui rendent possibles les contacts entre deux cultures différentes est plutôt générale, on croit, et on aime croire, que la Colombie est un pays homogène où les phénomènes d'interculturalité seraient d'un ordre marginal.

A l'intérieur du pays colombien vit une grande constellation de minorités socio-culturelles qui, la plupart du temps, sont peu connues ou complètement méconnues par le Colombien de la société globale. Bien que la *Constitución Política* de 1991 ait reconnu formellement

que la Colombie est un pays pluri-culturel, l'image que la société globale a du pays inclut rarement les composantes appartenant à des versants culturels différents de ceux de la majorité. En outre, un certain conservatisme des institutions, qui peut se comprendre par le monopole de l'exercice du pouvoir par les élites créoles tout au long de l'histoire républicaine, a contribué à rendre invisibles ou inexistantes ces différences culturelles ; l'hétérogénéité culturelle du pays n'étant pas prise comme l'une de ses caractéristiques principales, il existe en Colombie un manque d'intérêt presque total pour l'étude des contacts entre les cultures qui coexistent sur le territoire national.

Pourtant, la pérennité du conflit et de la violence en Colombie permettent de croire qu'il n'y a pas, à proprement parler, "une identité colombienne" servant d'image commune, ne serait-ce qu'aux Colombiens de la majorité ethnique ; la "communauté imaginée" par l'élite créole au XIXe siècle n'a jamais coïncidé avec une réelle référence identitaire. S'agissant de l'"histoire nationale", nous partageons l'opinion de Martín-Barbero quand il évoque la discontinuité ou l'éloignement existant entre les régions, qui n'a pas rendu possible la formation d'un sentiment d'unité nationale autour des liens partagés :

"Estaba leyendo ayer un largo artículo de un historiador del CINEP sobre cómo los historiadores de Colombia han vivido de dos nociones sobre la formación de la nación. Unos, los que creyeron que Colombia existía con otro nombre antes de la independencia y que ese país se independizó y con la independencia se volvió estado nacional. Y otros que dicen que lo que había antes era una demarcación de la administración colonial española : que cuando se rompe el centralismo español, que ya los Borbones habían empezado a aflojar, este país estalla y no existe, y nunca se construyó como nación porque en realidad no hemos tenido un mito fundacional nacional. Pero sí lo tienen los antioqueños, los santandereanos, los costeños : el país

no tiene mitos fundacionales pero las regiones sí."
(Martín-Barbero, 2002b : 39)

A défaut d'avoir un "mito fundacional" auquel se référer, les élites créoles ont cultivé l'idée selon laquelle la Colombie serait un pays homogène qui aurait une "cultura nacional". Ce que Jacques Gilard disait à propos de la Colombie des années quarante continue à être une vérité encore courante dans l'auto-image du pays officiel :

"Colombia se piensa claramente y se dice a medias, es un país europeo y sus hombres son de raza blanca -lo son los que importan. Entonces, ¿dónde radica la americanidad de Colombia, que también se reivindica? Esencialmente en la lucha independentista que le dió al país un suplemento de identidad merced al cual se distingue de la madre patria : elemento histórico, de una historia muy simplificada desde luego. Lo geográfico importaba poco, aunque se admitía que había países vecinos, americanos ellos también. Y el aspecto humano tampoco se tenía muy en cuenta, gracias a una mirada muy selectiva sobre la población de las calles en las ciudades y de las zonas rurales." (Gilard, 1988: 13)

Il est étonnant de constater que l'image de l'œuvre de Gabriel García Márquez en tant que *produit* culturel dans lequel il est plus facile de trouver des appartenances au monde de la modernité qu'au monde hétérogène latino-américain a été surtout façonnée par des critiques et des modèles de la critique venant de l'extérieur de la Colombie. Si la raison de ce jugement n'est pas à trouver dans un "nationalisme colombien" qui se serait "exporté", nous pouvons plutôt penser qu'il y a des idées fortes qui continuent à avoir un grand poids dans la manière de faire l'histoire littéraire et qui peuvent, parfois, empêcher de voir les objets étudiés dans leur environnement historique et culturel réel. Pourquoi avoir négligé d'étudier les dimensions de l'oralité dans le monde culturel de cet écrivain? Très probablement, les réponses à cette question

et aux autres qui restent à poser sont à trouver dans les *mécaniques* heuristiques et dans les outils mentaux des critiques. Pour le moment, nous nous bornerons à signaler que s'il y eu une historiographie et une critique littéraire qui ont manqué leur objet d'étude, celles-ci ne sont pas typiquement colombiennes mais plutôt d'ordre continental :

"... [Las historias literarias] justifican ideológicamente los intereses miopes de "las altas clases", que al haber caso omiso de los postulados de Bolívar y Martí, aniquilaron la posibilidad política de una América Hispana emancipada y cubrieron sus rencores y rencillas con los nombres de "alma argentina", "cubanía", "peruanidad", etc. Los "estados nacionales" constituyen la legalización solemne de los intereses de las parroquias de las llamadas "altas clases", y las historias literarias nacionales no son otra cosa que el intento de legitimar sentimentalmente esa cursi legislación." (Gutierrez Girardot, 1987 : 86)

Dans les motivations idéologiques des histoires des littératures nationales il faut aussi voir la stratégie de la dénégation qui cherche à effacer, cacher ou rendre invisible l'hétérogénéité culturelle des pays du continent. A propos de la récupération de la langue orale et populaire par Ricardo Palma, Antonio Cornejo Polar (1994) parlait d'une "política de la lengua" qui cherchait plus à supplanter la présence de la langue des classes subalternes qu'à la reconnaître dans sa valeur culturelle. Si ces motivations historiques ont une certaine homogénéité dans les pays de l'Amérique Latine c'est bien parce que les acteurs de cette "política de la lengua" ont une même référence, un même modèle : celui de l'hispanité.

Rappelons les mots de Menéndez Pelayo dans son "Antología de poetas hispanoamericanos" ("... este pequeño monumento levantado a la gloria de nuestra lengua común") :

"... hemos debido prescindir de la poesía indígena en lenguas americanas [...] Sea cual fuere la antigüedad y el valor de los pocos y oscuros fragmentos literarios que de esas lenguas primitivas quedan [...] su influencia en la poesía española de América ha sido tan escasa, ó más bien tan nula [...] que la historia de esa poesía puede hacerse en su integridad prescindiendo de tales supuestos orígenes..." (Menéndez, 1893 : VII-VIII)

"La poesía americana de que vamos a tratar [...] [es] la que llevaron a América los colonos españoles y conservan sus descendientes." (Ibid.)¹

Si le discours de Menéndez Pelayo a été entendu au Pérou, pays où, très tôt après la conquête, on trouve des écrivains de lignage amérindien, dans un pays comme la Colombie les tendances ethno-centristes ne pouvaient être que plus radicales. L'homogénéisation officielle faite par le biais de l'idéologie de la nation, avec l'aide non négligeable de l'Eglise, a réussi à aplatir pour longtemps les paysages d'hétérogénéité :

"...[en Colombie] la violencia de la representación cimentó, hasta bien entrado el siglo XX, una concepción del mestizaje como proceso de blanqueamiento de las razas inferiores. Pues civilizar esas razas significaba que los negros dejaran de ser negros y los indígenas dejaran de ser indígenas. El no blanco o se transmutaba en lo más parecido a un blanco macho o desaparecía." (Martín-Ba bero, 2002a :5)

Parmi les diverses formes de la violence de la représentation, il nous intéresse de nous attarder particulièrement sur celle qui concerne l'oralité. La Colombie, le pays où l'on a fondé la première Academia de

¹ L'auteur s'exprime plus loin au sujet de l'originalité de la poésie américaine laissant apparaître des jugements de valeur ethnocentriques au sujet des Amérindiens : " [la poesía americana] ha seguido en todo las vicisitudes de la general literatura española [...] Esto no excluye gran originalidad en los pormenores ; pero el fundamento de esta originalidad, más bien que en opacas, incoherentes y misteriosas tradiciones de gentes bárbaras y degeneradas que para los mismos americanos de hoy resultan mucho más extr...as, menos familiares y menos interesantes que las de los asirios, los persas ó los egipcios [...]" (Ibid. VIII - IX)

la Lengua, "correspondiente de la Academia española" (1872), le pays de Rufino José Cuervo et Miguel Antonio Caro, sera un pays où la création verbale qui compte est celle qui s'appuie sur l'écrit. Alors que dans le territoire national habite une très grande diversité de civilisations parlant différentes langues américaines, l'espagnol sera considéré comme la langue par laquelle s'identifie "la nation". Pourtant, si l'on change d'échelle d'observation et que l'on dirige le regard vers les lieux qui constituent la Colombie, on pourra constater qu'il y a, aujourd'hui même, des univers sociaux où l'espagnol n'est pas la langue majoritaire. Si l'on songe aux départements de l'Amazonía ou des Llanos Orientales, du Putumayo, du Cauca ou de la Guajira ; si l'on observe les quartiers des villes qui comme Cali ou Villavicencio ont reçu les migrations des Amérindiens qui fuient la menace de la violence, on verra que l'hétérogénéité culturelle n'est pas une invention du jargon intellectuel mais une réalité qui a même des répercussions dans la vie politique formelle. Dans le département du Cauca, lors des dernières élections régionales, un Paez a été élu "Gobernador"; au Venezuela, Noelí Pocaterra, Amérindienne wayúu, est aujourd'hui "segunda vicepresidenta de la Asamblea Nacional" et une alliée du Président Chávez. Or, pendant toute l'époque coloniale et l'époque républicaine, avant la *Constitución Política* de 1991, les acteurs sociaux externes à la langue espagnole ont été "invisibles" pour la vie politique formelle en Colombie. Dans la sphère de la "cultura nacional" cela ne se passait pas autrement : leurs créations verbales, leurs mémoires, leurs histoires, ne comptaient pas, n'existaient pas.

Le regard lettré, qui rend invisible ce qui ne s'exprime pas dans l'écrit, a construit un spectre culturel de la Colombie complètement faux. Une des manières de

commencer à voir l'autre, l'autre côté de la Colombie, est de se défaire de ce regard qui, universalisant la dimension temporelle de la ciudad letrada, cachait les discursivités autres des acteurs du temps autre que celui de la "cultura nacional". Un tel regard visait à rendre omniprésent sur la scène de la culture "ese orden de los signos que es la tarea preciada de la Ciudad letrada, la cual se distingue porque aspira a la unívoca fijeza semántica y acompaña la exclusiva letrada con la exclusiva de sus canales de circulación" (Rama, 1984 : 55). Lire l'œuvre littéraire de Gabriel García Márquez en nous éloignant du regard lettré est notre pari ; nous regarderons les textes garciamarquiens comme le résultat d'une conjoncture historique où la création verbale orale a rencontré et alimenté la création verbale écrite. Nous croyons qu'on peut et qu'on doit, comme le dit Cornejo Polar, *historiar la sincronía* :

"En más de una ocasión creo haber podido leer los textos como espacios lingüísticos en los que se complementan, solapan, intersecan o contienden discursos de muy varia procedencia, cada cual en busca de una hegemonía semántica que pocas veces se alcanza de manera definitiva. Ciertamente el examen de estos discursos de filiación socio-cultural disímil conduce a la comprobación de que en ellos actúan tiempos también variados ; o si se quiere, que son históricamente densos por ser portadores de tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia [...] De esta manera la sincronía del texto, como experiencia semántica que teóricamente puede bloquearse en un solo tiempo, resulta siquiera en parte engañosa. Mi apuesta es que se puede (y a veces se debe) historiar la sincronía, por más aporístico que semeje este enunciado. Obviamente esto no contradice, sino enriquece, la opción tradicional de hacer la historia de la literatura como consecuencia de experiencias artísticas, aunque -vista la configuración plural de la literatura latinoamericana- tal alternativa no puede imaginar un solo curso histórico totalizador sino, más

bien, le es necesario trabajar sobre secuencias que, pese a su coetaneidad, corresponden a ritmos históricos diversos." (Cornejo Polar, 1994 : 17-18)

Pour historiar la sincronía de l'hétérogénéité que nous lisons dans les textes garciamarquiens, nous commencerons par mettre en évidence les défaillances des analyses de cette œuvre qui nous ont précédé, défaillance qui sont à mettre en rapport avec un certain nombre de pré-supposés dont nous nous éloignons. Ensuite, prenant de la distance quant à l'histoire-récit qui a conçu l'histoire régionale du Magdalena Grande comme un simple appendice de l'"historia nacional", nous essayerons de construire un regard sur cette région en tâchant de mener à bien une histoire-problème (Furet, 1982a) qui nous informe mieux au sujet de la culture de "la gente" auprès de qui s'est forgée la première personnalité intellectuelle de Gabriel García Márquez. Fort d'un certain nombre de constats historiques, nous adopterons une démarche comparatiste dans le but de mettre en évidence les isotopies qui montrent le lien sémantique profond entre la littérature garciamarquienne et la tradition narrative amérindienne. Finalement, nous ferons une esquisse d'analyse de l'efficacité sémantique de l'héritage imaginaire amérindien l'intérieur de la poétique de Gabriel García Márquez.

Notre démarche tient compte du fait que la personnalité intellectuelle de Gabriel García Márquez n'est pas tributaire que de la *Galaxie Gutenberg*. Avec notre travail, nous voulons apporter à l'interprétation de cette œuvre littéraire une manière complémentaire de la lire en partant de l'interrogation formulée, entre autres, par Ricardo Kaliman :

"¿Por qué habríamos de pensar, en efecto, que el conjunto de las prácticas discursivas escritas

constituyen un fenómeno explicable en sí mismo con independencia de otro tipo de prácticas discursivas que no apelan a la escritura o apelan a ella junto con otros recursos comunicativos?" (Kaliman, 1996 : 293)

Nous voulons y répondre, à propos de la littérature de García Márquez, en essayant de nous ouvrir un chemin à travers l'histoire d'une région de la Colombie pour saisir la réalité de la rencontre d'un langage véhiculaire ("national ou régional") avec un langage vernaculaire ("local, parlé spontanément, moins fait pour communiquer que pour communier et qui seul peut être considéré comme langue maternelle (ou langue natale)".²

Comme l'avait fait Angel Rama à propos de José María Arguedas, nous sommes convaincus que certaines des qualités sémantiques de l'œuvre garciamarquienne sont à comprendre en associant à une matrice de signification venant d'un mythe d'une culture qui ne nous est pas propre³.

² Nous nous référons pour ces concepts à Henri Gobard dans son livre *L'aliénation linguistique. Analyse ténaglossique*, 1976 : 34). Là même, il explique que le langage vernaculaire "est la noblesse des peuples, le droit imprescriptible des ethnies, le droit de naissance linguistique, la marque indélébile de l'appartenance, le schibboleth irréversible de l'identité fière d'elle-même de toute communauté linguistique circonscrite dans le temps et l'espace et bénéficiant d'une isolation suffisante par rapport aux autres communautés pour réduire les interférences au minimum et préserver son idiosyncrasie linguistique, reflet, cause et effet de toute sa conception du monde." (p. 34).

³ Dans son livre *Transculturación narrativa en América Latina* Angel Rama disait : "Su fuerza, pero también su carácter enigmático [de la obra de Arguedas] radican en la asociación que tienden con una configuración cultural que no nos es propia. La percibimos como "valores literarios", o sea como incorporándolos a nuestro texto cultural habitual, pero podemos sospechar que sólo alcanzan la plenitud de su significado si se relacionan con los elementos componentes de otro texto cultural, un poco a la manera como Lévi-Strauss imagina el funcionamiento de los mitos, viendo en ellos una" matriz de significación" que remite siempre a otra matriz, incesantemente." (Rama, 1987, 226)

PREMIERE PARTIE

CRITIQUE DES CARTOGRAPHIES ETANCHES

"Une conception vraiment historique doit prendre en compte en même temps sa propre historicité. A cette condition, elle cessera de poursuivre le fantôme d'un objet historique – objet d'une recherche en progrès incessant – pour discerner dans l'objet l'autre aspect de ce qui nous est propre et par là reconnaître aussi bien l'un que l'autre. Le véritable objet historique n'est pas un objet, mais l'unité de cet "un" et cet "autre", relation en laquelle consiste la réalité de l'histoire autant que la réalité de la compréhension historique"

H.G. Gadamer

L'univers littéraire de tout écrivain est perçu à travers des perspectives ou grille d'interprétations qui l'ont jugé et, inévitablement, classé. L'existence d'un tel dispositif critique étant un préalable pour l'arrivée de tout texte littéraire devant la communauté des lecteurs, cela permet d'affirmer qu'un texte littéraire n'arrive pas dans les mains du lecteur mais que l'on le lui fait parvenir. De ce fait, en entrant en contact avec la *bibliothèque* des livres écrite par un auteur, le lecteur accède à un terrain qui n'est plus « vierge » ; il n'accède pas directement aux textes mais y parvient en ayant suivi un parcours incontournable fait de discours extra-littéraires qui modèlent son attente et, sans doute, sa lecture. Ainsi, le lecteur de García Márquez n'a pas "découvert" les univers de ses narrations mais son expérience de lecture a confirmé les lignes interprétatives qui l'ont encadré et conduit jusqu'à lui. C'est à propos de ce dispositif naturel dans toute culture lettrée qu'un critique, J. Guillory, établit un contraste entre les textes qui composent une bibliothèque et les critères du canon qui s'y appliquent, car chacun de ces ensembles a ses propres lois de fonctionnement et d'existence. Alors que la bibliothèque est la matérialisation des livres, le canon

implique un principe de choix qui mobilise des jugements de valeur qu'un bibliothécaire, par exemple, peut ignorer. La bibliothèque serait alors comme un territoire sur lequel le canon trace une cartographie ou un guide pour le voyage-lecture (Pozuelo Yvancos, 2000 : 48). Suivant cette mise en contraste, les critiques littéraires, au moyen de leur discours orientant les interprétations, seraient les cartographes. Leurs critères canoniques auraient tracé les lignes imaginaires d'une cartographie sur le territoire-littérature de García Márquez, lui donnant une place différente de celle de son rangement physique dans la bibliothèque, un lieu dans la culture. Or, étant donné que cette cartographie existe du fait même de l'existence des institutions qui ont guidé l'interprétation (Kermode, 1998), nous nous devons de la revisiter pour essayer de mettre au clair la manière dont les univers narratifs du Colombien sont arrivés auprès de sa communauté de lecteurs et ont façonné son image dans le monde d'aujourd'hui.

Autrefois, on vendait en Colombie "toutes" les œuvres de García Márquez dans un coffret en carton que l'on appelait *La gaboteca* ; les acheteurs de l'ensemble ressentaient probablement l'impression de posséder, là, la bibliothèque "totale" d'une écriture qui commençait à prendre les allures de quelque chose de fini. Cette enveloppe en carton nous paraît aujourd'hui une bonne métaphore de la fonction de contenant accomplie par les discours qui ont balisé l'écriture du Colombien car nous remarquons que les lignes tracées par les nombreuses interprétations, qui jusqu'à là ont « géré » l'interprétation ou guidé les goûts du lectorat, ont surtout construit des lignes qui, comme des frontières étanches, ont servi à contenir cette littérature ; de ce fait, une certaine manière de la lire s'est imposée, tout en laissant planer la sensation que cette écriture avait

été suffisamment étudiée et comprise comme une totalité. Seule cette étanchéité, que nous essaierons de montrer, peut expliquer pourquoi les interprétations basées sur ces cartographies n'ont pas vu l'apport imaginaire du monde amérindien chez García Márquez.

Le volumineux ensemble de discours critiques qui ont voulu interpréter l'œuvre garciamarquienne commence à s'ériger en 1947, lors de la parution de son deuxième récit dans le journal « El Espectador » de Bogotá. Depuis, tout au long de quatre ou cinq décennies, les visées critiques qui ont cartographié les narrations de l'écrivain colombien dessinent des lignes très bien marquées et très stables. Leurs traits caractéristiques sont susceptibles de nous aider à rendre visibles des communautés d'interprétation partageant un certain nombre de présupposés et, puisque notre démarche s'en éloigne, il nous importe de les comprendre et de rendre explicites leurs prémisses argumentatives pour permettre de mieux expliciter les nôtres et de mieux montrer notre appartenance à une autre communauté d'interprétation ou à un autre moment historique de l'interprétation.

Ces lignes argumentatives peuvent être regroupées en tenant compte de leurs points communs. La plus évidente d'entre elles est celle qui propose de lire les textes garciamarquiens en privilégiant leur rapport à d'autres textes littéraires ; l'écrivain sera vu et lu ainsi dans le sillage des grands textes de la tradition littéraire occidentale : la tragédie grecque, notamment Sophocle ; la littérature espagnole (Roman de Chevalerie, les *Crónicas de Indias*, et quelques auteurs particuliers : Garcilaso, Cervantès, Quevedo et deux œuvres en particulier, « El Lazarillo de Tormes » et « El Amadís de Gaula ») ; Rabelais, Camus ; les romanciers de langue anglaise : Defoe, Joyce, Virginie Wolf, Hemingway, Dos Passos,

Faulkner, Hawthorne et, bien entendu, une constellation de figures de la littérature latino-américaine (Rubén Darío, Borges, Rulfo, parmi d'autres). La visée exclusivement orientée vers la culture verbale écrite nous permet de voir cette ligne interprétative comme scripto-centrique, et donc complètement étanche à l'oralité culturelle.

Comme nous le montrerons dans notre travail, il y a une ligne interprétative de la critique littéraire qui a vu chez García Márquez une suite d'images mythiques propres à la tradition judéo-chrétienne. En considérant le mythe dans le strict cadre de la culture occidentale, elle a voulu montrer que des thèmes du récit biblique avaient « inspiré » des épisodes ou des images des fictions de García Márquez ; la conséquence de l'étroitesse de cette perspective, étanche aux autres traditions mythiques, a été d'épuiser la démarche de la comparaison entre mythe et littérature et de mener quelques critiques à affirmer que s'il y a un rapport entre ces deux corpus de la culture, il est très partiel ou très superficiel.

Une autre tendance critique a produit des lectures de García Márquez faites en parallèle au cours de l'histoire du pays colombien et même de l'Amérique Latine. L'idée maîtresse de cette perspective serait que *Macondo* est une métaphore du sous-continent, plus précisément de la fatalité historique latino-américaine. Il y a dans cette lecture un présupposé implicite : en tant que terre conquise et colonisée, ce monde référé par la fable garciamarquienne tient à la société métisse majoritaire, fortement marquée par l'héritage culturel des métropoles colonisatrices et subordonnée au temps central des empires successifs qui l'ont dominée, comme son centre représentatif. L'argumentation construite sur la base de ce présupposé mène la critique à circonscrire l'œuvre de García Márquez dans « le temps de l'histoire » où

l'Amérique Latine occupe une dimension périphérique par rapport à l'Occident et à la modernité. Depuis cette perspective, la temporalité ou historicité ne comprendra, ne verra, ne touchera pas la réunion de temps divers et de polyphonies de durées qu'est l'histoire du pays colombien. Nous avons là une cartographie du « temps unitaire » qui fonctionne comme un dispositif d'isolation, séparant cette littérature du temps pluriel où son auteur est né.

Quelques-unes des perspectives critiques ont voulu mettre la littérature de García Márquez en rapport avec la culture populaire de la région connue sous le nom de Magdalena Grande. Elles ont pris comme modèle heuristique la théorie de la carnavalisation de Mikhaïl Bakhtine à propos de l'œuvre de François Rabelais mais, contrairement au théoricien russe, elles n'ont pas approfondi l'étude des conditions historiques et culturelles de la création verbale populaire dont l'écrivain aurait hérité. On n'a pas non plus approfondi la considération de la culture populaire en tant qu'expressivité d'une sémantique du monde ou une idiosyncrasie venant des substrats profonds de l'histoire régionale, qui auraient été couvertes par les cultures « supérieures » tout en restant discrètement présentes dans certaines « couches » ou certains événements du langage. De ce fait, beaucoup d'aspects de la culture régionale et ses vecteurs narratifs ont continué à être *terra incognita*.

Dans les années quarante, plusieurs intellectuels latino-américains ont commencé à parler de *Realismo Mágico* à propos de la littérature du continent américain. Voulant différencier ce que Lezama Lima appellera quelques années plus tard *La Expresión Americana* du Surréalisme européen, dans un discours exacerbé de défense de l'identité latino-américaine, ce courant ou cette tendance critique s'est emparé de la littérature de García Márquez, notamment après

la parution de *Cien años de soledad*. Ses récits semblent avoir été le corpus idéal pour réaffirmer les thèses selon lesquelles le magique ne vient pas vraiment de l'expression mais de la réalité exprimée elle-même, car dans le continent latino-américain il arriverait des choses et des événements extraordinaires qui n'auraient pas lieu ailleurs. De là, l'étiquette que l'on a collée à l'écrivain. De l'acceptation de cette formule dérive aussi l'acceptation d'un discours profondément contradictoire : on veut bien faire l'éloge du romancier, en même temps que l'on soutient que son écriture est tributaire de son objet de référence, la réalité latino-américaine, c'est-à-dire qu'elle est « transparente » car elle ne fait que nommer une extériorité par nature magique.

Nous trouvons d'autres regards qui visent à situer l'œuvre de García Márquez dans le contexte de la vie culturelle colombienne. Par exemple, le travail de Jacques Gilard, « *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad* » (1988), situe la maturation et concrétisation de l'esthétique nouvelle de l'écriture garciamarquienne dans le contexte du pauvre et conservateur climat culturel qui régnait dans la Colombie d'alors. La biographie de l'écrivain, publiée en 1997 par l'essayiste colombien Dasso Saldivar, *Viaje a la semilla*, est aussi un travail qui construit une image de l'œuvre de García Márquez à l'intérieur de la culture colombienne et sa publication (si nous faisons abstraction du livre de Eligio García Márquez qui viendra quelques années plus tard), sert de boucle fermant la profusion de grands travaux de recherche critique sur l'écrivain pendant plusieurs décennies. On pouvait espérer que, menant une enquête de cet ordre, le biographe aurait jeté un regard approfondi sur le monde pluri-culturel où García Márquez est né ; seulement voilà, son parcours s'est renfermé dans l'encyclopédie des lieux

communs visités et revisités par le discours journalistique qui, depuis des décennies, rôde autour de la personnalité la plus célèbre et célébrée de la Colombie. De surcroît, son texte est tissé par les vérités culturelles de la société majoritaire pour laquelle l'autre, notamment l'Amérindien, est invisible ou presque.

Dans les années quatre-vingt-dix commence une période d'émergence de nouvelles tendances critiques où l'œuvre semble être délaissée au profit de ses répercussions sur d'autres littératures du monde. Tout permet de croire que la critique, faute de trouver à approfondir les analyses des textes eux-mêmes, aurait décidé de privilégier le thème de l'influence qu'à son tour l'écrivain exercerait au-delà de ses frontières géographiques et linguistiques. Ainsi, Carlos Rincón affirmera que « *Macondo limita, además, con una serie de lugares que deben a él su fundación, entre ellos dos poblados japoneses que gozan hoy de renombre. El uno está situado en la isla muy marginal de Sikoku, y fue fundada por un grupo de samurais huídos del shogunato de Tokugawa, cuyos mitos de origen los hace descendientes de los dioses de las tinieblas. El otro fue fundado por campesinos que habían perdido sus tierras en el archipiélago del sol naciente. Lo fundaron en Hokkaido, en la Manchuria colonizada por los militares japoneses de extrema derecha. Limita igualmente con la Vancouver Island canadiense, en donde, por arte de las leyendas celtas, la magia de Próspero y la voluntad fundacional de Keneally, el mítico villorio irlandés de Carrigdhound se convierte en la Revelations Colony of Truth, a la que se sobrepone con el tiempo el Revelations Trailer Park* » (Rincón, 1996 : 3-4) . D'autres lectures se montrent un peu agacées par le « *fundamentalismo macondista* », dérivé sans doute de l'extraordinaire diffusion mondiale de l'œuvre de García Márquez :

"Me pregunto si en el desplazamiento de las monoidentidades nacionales a la multiculturalidad global, el fundamentalismo no intenta sobrevivir como latinoamericanismo [...] Pero me parece que la operación que ha logrado más verosimilitud es el fundamentalismo macondista : congela lo latinoamericano como santuario de la naturaleza premoderna y sublima este continente como el lugar en que la violencia social es hechizada por los afectos." (Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos...*, 1995, cité par Mojica, 2002, 78)

D'ailleurs, l'identification de sa littérature comme "macondismo" laisse perplexe car cette étiquette a été utilisée de manières assez diverses et même contradictoires. Pour Germán Arciniegas, "Macondo" n'est tantôt une ville qui n'existe pas :

« Ha surgido la idea de erigir una estatua al cronista de la ciudad, Gabriel García Márquez. Ya. En vida. Se quiere que sea el primer gran monumento de las nuevas generaciones a su historiador. Pero la estatua ha de colocarse en la plaza mayor de Macondo. Y ¿dónde está Macondo? He aquí el problema. En el último minucioso Atlas que ha publicado el Instituto Geográfico de Colombia no aparece... » (Arciniegas, 1970 : 382)

Tantôt une entité hyper-présente dans la géographie-histoire « totale » de la Colombie :

« Como llevado de la mano de García Márquez —¿también viviría García Márquez hacia 1801? Es muy posible...—. Como llevado de su mano, Humboldt siguió hacia Volcancitos. Un mundo de Puracés, Chimborazos, Popocatépetls, reducido a parque infantil. Para los niños que viven bajo la selva del Macondo [...] Humboldt rectificó : 'No son volcanes de agua ni de fuego : son volcanes de viento...' Estas palabras del sabio alemán anuncian la presencia de Melquíades, maestro de José Arcadio Buendía. El nombre científico que dan los

franceses a estos volcanes de viento, sería m^o grato a García Márquez : Pet-de-terre. » (Ibid. : 363) .

Alors que pour Erna von der Walde le "macondisme" donne corps à une sorte d'entreprise idéologique qui ne fait que continuer celle de la ciudad letrada :

" [...] el macondismo, menos que ser una transformación radical [de los discursos de la ciudad letrada], es más bien una reconversión que adapta los discursos a las nuevas formas de la política, la cultura massmediática, la economía informal, la ilegalidad y el consumo. En este contexto el macondismo genera una confusión entre la popularidad, que es el predominio del marketing y los ratings, y lo popular, a la vez que se convierte en un desafío para pensar la literatura en el cruce entre mercado y medios masivos de comunicación, así como la complejidad de la pinza que conforman los mercados internacionales por donde circulan la cultura y la supuesta "marca nacional" que llevan artistas como García Márquez y Fernando Botero. Así mismo, resituado en contextos, el macondismo no es un discurso desde las márgenes, ni habla por los que no pueden hablar. Se convierte más bien en discurso hegemónico que allana las diferencias, situándolas por fuera del país en una cultura "otra". Me parece, entonces, que parte de lo que pretenden ser, tanto la ciudad letrada como el macondismo, se establece por lo que quieren dejar por fuera : funcionan con la misma sintaxis de oposiciones y exclusiones, cierre al diálogo, negación del "otro". Ambas son operaciones que apuntan a las dificultades de la configuración de una cultura democrática, de una cultura del debate, de una cultura crítica." (Walde, 1998 : 9)

A propos de la réception internationale de deux des derniers écrits de García Márquez, nous percevons un autre visage de ces lectures ambiguës. Noticias de un secuestro (1996), qui d'après l'auteur est un reportage (et a été ressenti en tant que tel par les Colombiens connaissant et vivant l'histoire contemporaine de leur pays), aurait été

perçu par beaucoup de commentateurs étrangers comme un roman (Díaz Arenas, 1998 : 96-128) ; pareillement, le premier volume de ses Mémoires, *Vivir para contarla* (2002), aurait été perçu par un chroniqueur allemand comme un roman (Bada, 2003 : 122). Au-delà de certaines frontières géographiques et culturelles, l'image de *magicien* de l'écriture qui accompagne García Márquez aurait curieusement produit l'effet d'effacer la visée référentielle de quelques-uns de ses écrits. Serait-ce là une conséquence de l'idée fortement installée dans le lectorat d'après laquelle l'écrivain n'a fait autre chose dans sa littérature que rendre compte du côté "magique" de la réalité ?

Cette nouvelle période de commentaires sur García Márquez, en décalage avec les marges propres de son œuvre et de son écriture, anticipe, peut-être, d'autres critiques qui, cette fois-ci, s'occuperont plutôt de la personne même et de ses actes, comportements et omissions. Dans une note de lecture de la biographie de García Márquez, Donia Gras remarque que Dasso Saldivar manquerait d'esprit critique envers l'écrivain, « por ejemplo, en el caso de los derechos cedidos y después arrebatados sin explicación aparente a Luis Alejandro Velasco, el naufrago protagonista de *Relato de un naufrago* » (Gras, 1997). Plus récemment, au moment des tensions politiques autour des violations des droits de l'homme à Cuba, faisant écho aux critiques de Susan Sontag sur García Márquez, l'historien mexicain Enrique Krauze écrivait au sujet de ses comportements politiques :

A mon sens son œuvre de fiction est si puissante et originale qu'elle survivra aux fidélités étranges de l'homme qui en est l'auteur, comme l'œuvre de Céline a survécu à sa passion pour les nazis ou celle de Pound à son admiration envers Mussolini. Pourtant ce ne serait que justice poétique si à l'automne de sa

vie et au sommet de sa gloire, « Gabo » se démarquait de Fidel Castro et mettait son prestige au service de la liberté, de la démocratie et des droits de l'homme à Cuba. Mais il ne faut pas rêver. Des choses aussi invraisemblables n'arrivent que dans les romans de García Márquez ». (Krauze, 2003, 16)

Cette dés-idéalisation de la personne semble se projeter sur certaines des farouches critiques apparues à propos de « *Del amor y otros demonios* » (1994), mettant en doute la valeur esthétique de ce roman. Ainsi, César Valencia dira : « *Algunos personajes de la novela muchas veces funcionan como simples recursos verbales del narrador omnisciente. Y esto por la reiteración en los giros lingüísticos en que el autor se ha regodeado a plenitud en obras anteriores, pero que a fuerza de repetirlos se convierten en frases hechas desarticuladas de la integridad de los personajes* » (Valencia, 1994 : 15). Alors que de son côté Fabienne Bradu affirmait que García Márquez est devenu le meilleur imitateur de lui-même "el más obstinado glosador de sus propios estereotipos prosísticos. *Del amor y otros demonios* es un sucinto compendio de figuras retóricas ya tan identificables que el lector sospecharía un plagio si no se tratara de su genuino inventor » (Bradu, 1994 : 7).

La même année, toujours dans la presse colombienne, le romancier Fernando Cruz Kronfly, dans une comparaison quelque peu spontanée au cours d'un entretien, disait que García Márquez et Kundera étaient des auteurs grand public, bien qu'ils travaillent à deux niveaux différents d'élaboration littéraire car "Kundera es un ensayista, un pensador y García Márquez es un ficcionador sin pensamiento » (Cruz, 1994 : 9).

Suivant le même courant, où l'attitude de mise semble être de revisiter les fictions garciamarquiennes pour

revoir leur valeur à la baisse, l'Italien Francesco Varanini dira en 2000, des mots qui se passent de tout commentaire :

« Gabo es la persona justa, el escritor exótico que necesitamos. Es el único virtuoso, el Maradona de la literatura, el juglar, el ambulante cantor de historias de una aldea lejana [...] En el fondo nos reímos de su ingenua arrogancia, pero con una satisfacción no confesada, porque nos confirma su inferioridad : este maravilloso escritor, voz del Tercer Mundo, por el que nos gusta viajar, mundo al que deseamos sentirnos disponibles, no está a la altura de nuestro estilo y de nuestro refinamiento. Por eso reseñamos con buena disposición sus libros, por eso leemos con gusto sus páginas." (Varanni, 2000 : 42)⁴

Nous serions arrivés, au bout d'un long processus d'unanimité qui donne ou enlève de la valeur à García Márquez, à l'étape où les textes de fiction produits par son écriture ne mériteraient plus l'attention d'une critique sérieuse car l'homme aurait pris le devant de la scène et couvrirait son œuvre. Désormais, ce qui est évident c'est la chose extra-littéraire, par exemple, le culte dont l'écrivain serait devenu l'objet de la part d'autrui (Dasso Saldivar) ou de lui-même. Si l'on en croit Dunia Gras :

" [...] el tratamiento de los materiales [en la biografía] da lugar finalmente a la historia de una devoción, a pesar del intento frustrado de la objetividad, que apunta si no hacia la hagiografía, sí hacia la más absoluta oficialidad biográfica, rayana en la canonización, de un autor que se convierte en un

⁴ Au même titre, citons les affirmations que de très bonne heure fit P. P. Pasolini au sujet de *Cien años de soledad* : "Parece ser un lugar común considerar *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez como una obra maestra. Este hecho me parece absolutamente ridículo. Se trata de la novela de un guionista o de un costumbrista, escrita con gran vitalidad y derroche de tradicional manierismo de barroco latinoamericano, casi para el uso de una gran empresa cinematográfica norteamericana [...] Márquez es sin duda un fascinante burlón, y tan cierto es ello que los tontos han caído todos. Pero le faltan las cualidades de la gran mistificación" (Pasolini, 1973)

ser sin fisuras, sin tacha, sin mácula, en un elegido de los dioses, en un iluminado o en un predestinado incluso [...]" (Gras, 1997 : 142)

De son côté, Ricardo Bada, à propos de *Vivir para contarla*, le premier volume des mémoires de l'écrivain, émet des jugements qui laissent penser que ce livre n'est qu'un exercice d'égotisme :

"[...] ¿qué decir? ¿Decir que los profesores de las universidades, sobre todo en los Estados Unidos del Norte de América situados entre el Canadá y los Estados Unidos Mexicanos, se van a dar con un canto en los dientes ante el festín intertextual que se les ofrece con este juego de espejos entre los libros de ficción de GGM y esta ficción de la ficción que son sus memorias? ¿Decir que las personas que las pueblan se quedan en el nivel de la anécdota, carecen de toda profundidad psicológica y casi no tienen otra dimensión que la de ser acólitos de un ritual litúrgico donde se entona el Te Gabo laudamus?" (Bada, 2003 : 125)

Aussi, est-il devenu affaire facile pour tout type de commentateur de faire de García Márquez un prétexte pour tomber dans des généralisations faciles. Ainsi Régis Debray, dans un écrit consacré à *El otoño del patriarca*, exprimant des opinions de critique littéraire, laisse paraître une suffisance certaine quant à l'influence "du langage occidental" chez les écrivains d'Amérique :

"Le langage occidental a évolué plus vite que l'histoire latino-américaine, et la plupart des romanciers de l'Amérique sont logiquement tributaires de l'évolution du langage propre aux avant-gardes, avant de l'être de leur propre histoire." (Debray, 1986 : 177)

Même si nous reconnaissons que quelques-uns des derniers écrits de García Márquez laissent à désirer (notamment le recueil *Doce cuentos peregrinos* et les deux nouvelles publiées jusqu'à aujourd'hui dans la revue *Cambio*) et si les sympathies politiques très affichées de l'écrivain, surtout celles qui concernent les derniers présidents de la Colombie avant Uribe Vélez, nous dérangent, nous aussi⁵, nous nous éloignons d'un certain unanimité à l'égard de sa figure et de sa signification qui s'est installé dans les dernières années. Si « tout à été dit », si son écriture semble être devenue un objet dont il ne reste plus rien à attendre, si l'homme est devenu plus important que l'écrivain, si, si, si..., si ce qui compte ce sont les lignes imaginaires de la cartographie et non le territoire étudié, alors, à notre tour, nous pensons que cet unanimité relève d'une crise des discours critiques qui n'ont rien d'autre à dire sur la littérature de García Márquez parce que leurs certitudes et leurs habitudes mentales les empêchent de voir au-delà des stéréotypes. A notre sens, tous ces discours ont en commun des démarches intellectuelles partageant des vérités implicites et des non-dits qui précèdent l'approche de l'objet. Il nous importe aujourd'hui de montrer les horizons et les coordonnées de pensée qui les ont façonnés et orientés vers un consensus où García Márquez a une image de "déjà vu". Nous croyons que ce consensus a contribué à stopper toute vraie aventure critique et a mené la critique vers un cercle vicieux depuis lequel elle a été incapable de formuler les questions pouvant donner une conscience de

⁵ Nous sommes assez d'accord avec Jacques Gilard lorsqu'il compare le rôle joué aujourd'hui en Colombie par García Márquez avec celui joué, autrefois, par Germán Arciniegas : "L'attribution du prix Nobel 1982, selon un paradoxe qui n'est surprenant que vu depuis l'étranger, confirme le choix général d'un statu quo frileux, en le fortifiant d'un chauvinisme maintenant décomplexé. L'exemple que donnaient la vie et l'œuvre de l'écrivain couronné est perdu de vue. Mutatis mutandis, car il ne faut pas oublier qu'il a, lui, tout consacré à l'œuvre. Jusqu'au but, García Márquez finit par jouer le rôle que Germán Arciniegas jouait dans les années 40 - il n'incite pas à l'insatisfaction de soi ni au dépassement. Le choix de la

la vraie complexité et de la vraie contemporanéité de l'art narratif de García Márquez.

Il y a dans ce corpus, des discours qui explicitement ont nié la présence amérindienne dans la biographie et l'œuvre du colombien. Prenons, par exemple, le travail de Dasso Saldivar qui, à propos des Chimilas, société amérindienne qui peuplait la région qui plus tard deviendra la *Zona Bananera* et à qui on doit la fondation de la première Aracataca, dira qu'ils se sont perdus dans l'oubli, alors que les anthropologues qui les étudient affirment, au contraire, que de nos jours ils vivent une période de revitalisation sociale et culturelle. Par ailleurs, bien qu'il fasse état de la présence des Amérindiens wayúu dans la maison de García Márquez à Aracataca, il les laisse de côté, comme si ces êtres n'avaient pas compté dans la grammaire de la vie que García Márquez a partagée. Cette enquête biographique nous confirme aussi qu'aucune étude n'a attiré l'attention sur la présence de cette composante de l'univers social où l'écrivain est né et, par-là, elle nous sert de pièce exemplaire de cette vision qui consiste à voir l'histoire du Magdalena Grande comme une durée qui tient ses « vrais » débuts à partir de *La guerra de los mil días*, qui fit de ce territoire l'un des scénarios principaux des conflits de la majorité créole dans le processus de construction de l'Etat-nation colombien, et de l'implantation des entreprises bananières, représentants du processus accéléré d'entrée dans l'orbite de la modernité économique.

On retrouve aussi cette perspective de l'histoire dans la manière dont d'aucuns comprennent le *Realismo Mágico*. Alors que chez Asturias et Carpentier il est le résultat d'une mise en rapport entre le tissu narratif et la

médiocrité, grâce à l'alibi de cette œuvre hors du commun, convient en fin de compte à tout le monde". (Gilard, 1984, T. II : 218).

americanidad (Mignolo, 1986 : 152-159), avec le temps on a oublié ses liens avec une historicité proprement américaine, pour lui préférer l'idée que la réalité est magique et par conséquent la narration que l'on en a fait comporte cette qualité. Tel est le procédé de Lucila Inés Mena dans son interprétation de la huelga de la compañía bananera (*Cien años de soledad*), où elle ne voit que de la « fidélité » de l'auteur envers la réalité de l'histoire de la société globale. En effet, elle affirme que :

"El episodio de la huelga relatado por García Márquez tiene todos los visos de un hecho en el que ciertos elementos de la realidad se mezclan con elementos irreales, produciendo en la mente del lector la impresión de un fenómeno fantasmagórico. Ahora bien, ¿Cómo se produce este efecto ? Si confrontamos —como hemos tratado de hacerlo— episodios concretos de *Cien años de soledad* con hechos documentados de la historia de Colombia [souligné par nous] y de la zona bananera en 1928, advertimos que el efecto alcanzado no procede, como podría creerse, de una completa liberación imaginativa. Lo contrario está más cerca de la verdad ; lo « fantástico » del episodio de la huelga descansa sobre un número bien determinado de elementos narrativos, muchos de los cuales tienen su contraparte en la realidad." (Mena, 1972 : 404)

Et finit par conclure :

"Como hemos mostrado documentalmente, [souligné par nous] todo esto no surge de la libre imaginación de García Márquez, sino que es tomado por éste de la realidad, en algunos casos levemente reelaborada e incorporada a su mundo narrativo. La realidad americana nutre de fantasía a su novela. Tal es precisamente, el sentido en que Alejo Carpentier desarrolla su concepto de lo « real maravilloso » americano ; de ahí que no sea arbitrario relacionar su nombre con el del creador de *Cien años de soledad*." (Ibid. : 405)

Dans cette compréhension, rien ne convoque l'historicité du monde social concret mais plutôt la mémoire écrite de l'histoire (ce que dans sa thèse, González Echevarría appellera "*el archivo*"). De telle sorte, le tissu de la narration et le texte même serviraient comme relais ou conducteur de la mémoire écrite. Si le tissu narratif est alors en situation de parallélisme avec la réalité telle que la décrivent dans la culture lettrée les archives, alors "tout" l'univers inventé par l'écrivain aurait plus de liens avec le monde intellectuel des élites lettrées colombiennes qu'avec le monde social vécu par l'écrivain dans la région du Magdalena Grande. Par ailleurs, les éléments « fantastiques » ou « merveilleux » étant présents dans la réalité elle-même, le langage ne vaut pas dans la narration par lui-même mais par le monde attesté dans les archives qu'il rapporte ; n'ayant d'autre historicité, le langage ne se rapporterait qu'aux univers culturels de la société lettrée. Selon Lucila Inés Mena, la question-réponse qui résonne depuis 1949, « ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso ? » (Carpentier, 1990 : 12), en tout cas en ce qui concerne García Márquez, cela nous amènerait à voir derrière sa fiction la réalité de la mémoire partagée par des sujets sociaux homogènes d'une société en train d'entrer dans la périphérie de la modernité. Il faut reconnaître, hélas, que les questions autour du *Realismo Mágico* ne furent jamais vraiment confrontées aux suggestives affirmations, beaucoup moins célèbres, de Miguel Angel Asturias selon lesquelles le *Realismo Mágico* ne pouvait être compris qu'à condition d'envisager son historicité en rapport avec le monde amérindien :

"Hay un texto mío que se llama La barba provisional que fue publicado no hace mucho tiempo en

la revista de Jean-Paul Sartre, *Les Temps Modernes*, traducido por Georges Pillement. Este cuento largo sí que es un cuento absolutamente surrealista dentro del surrealismo francés. Y digo esto porque yo creo que el surrealismo francés es muy intelectual, mientras que en mis libros, el surrealismo adquiere un carácter completamente mágico, completamente distinto. No es una actitud intelectual sino una actitud vital, existencial. Es una actitud del indio que, con su mentalidad primitiva e infantil, mezcla lo real y lo imaginado, lo real y lo del sueño. Por eso yo creo que si para un europeo como es el caso de ustedes, esa cortina [la cortina del texto *Cuculcán!* tiene un carácter muy esteticista, para un indígena tendría un carácter completamente distinto.

— O sea que en cierto modo podríamos decir que esa estética que nosotros encontramos en su trabajo, no es el producto de una búsqueda, sino el reflejo real de lo que es el espíritu indígena.

Exactamente. Es el reflejo real del espíritu indígena que había llegado ya a una cierta estética. Y no sólo en su espíritu sino también en lo que se refiere a la plástica. Lo vemos en sus magníficos monumentos, en sus esculturas." (Asturias, 1968 : 136-137)

De surcroît, l'affirmation selon laquelle la réalité est par nature magique prône l'existence d'une extériorité libre de l'intervention de la création verbale des sociétés qui l'ont vécue. Cette approche du *Realismo Mágico* ne résiste pas aux interrogations que l'on pourrait faire intervenir pour mettre en relief les différences entre monde et langage référentiel du monde ; réalité linguistique et réalité extra-linguistique ; réalité empirique et réalité mentale. Une chose est certaine, à l'abri de cette perspective, longtemps la critique s'est désintéressée de comprendre les processus de représentation chez García Márquez en tant que processus dérivés du langage même et des liens de ce langage avec une tradition narrative quelconque. En revanche, implicitement, ce discours a porté à croire que la langue est transparente et

donc sa densité et sa réalité propres ne méritent pas d'être étudiées. De lors, il ne faut pas s'étonner devant les interprétations des narrations de García Márquez, qui cherchant le sens de mots de son discours, vont consulter le dictionnaire ou vont faire des comparaisons arbitraires au lieu d'aller chercher le sens de la parole dans les horizons du vécu social. C'est le cas, par exemple, du commentaire de Francesco Varanini à propos de la thématization de la "guayaba" dans *El general en su laberinto* :

"Conscientemente o no, Márquez evita recordar que guayaba significa también 'mentira', 'embuste'" (Varanini, 2000 : 75, note 70)

Sa remarque cite comme autorité le dictionnaire "El Vox Mayor", alors qu'il suffit de connaître seulement un peu l'espagnol de la Colombie pour savoir que ce sens, que l'écrivain "evita recordar", est complètement étranger à son contexte culturel. Peut-être que le critique ne s'intéresse pas à la langue parlée dans l'entourage culturel de l'écrivain car il doit penser que l'espagnol est une langue qui doit être parlée en suivant une norme quelconque (celle de la Real Academia?), auquel cas il serait en train de lire García Márquez dans un lieu hypothétique, complètement détaché de sa culture.

Nous retrouvons un cas similaire chez Angel Díaz Arenas dans sa lecture de *El otoño del patriarca* (Díaz, 1992). A propos des "sintagmas polisignificativos" (6.2.5, Tome II), il essaie d'expliquer le sens des mots "cumbiamba" et "burundanga". Du premier, il dira :

"Ya hemos escrito precedentemente que la "cumbiamba" es un baile de la costa caribeña de tradición popular muy simil al "fandango", "maplé"

(sic), "merecumbé", "porro", etc. Conviene indicar que aquí [...] no se hace referencia a una "cumbiamba" en general, sino a una muy precisa : "la cumbiamba de Aracataca..." es decir, propia del lugar donde nació Gabriel García Márquez el 6 de marzo de 1927.

Lo escrito evidencia o, al menos, sugiere que existen "cumbias" y "cumbiambas" que pertenecen a diversas regiones ; obras que poseen, entonces, matices propios y características particulares que las diferencian de otras parecidas de las otras zonas del país, como pueden serlo "las jotas" en España y los "tangos" en Argentina.

No habría que olvidar señalar que este tipo de danza, que representa la lucha erótica entre el macho y la hembra, puede ser un indicador autoreferencial y autotextual a una cumbia compuesta en honor al Macondo de Cien años de soledad ; debido a que una gran parte de la crítica y el mismo escritor colombiano identifican Macondo con Aracataca.

A continuación presentaremos, como ejemplo ilustrativo de este tipo de cantos y danzas, la siguiente cumbia : [...]"

De bonne foi, le critique fait des hypothèses ("puede ser") pour aboutir à nous proposer une comparaison (entre la "cumbia" et la "cumbiamba") sans se rendre compte qu'il est en train de comparer ce qui n'est pas comparable. Fort probablement, il a pensé que la ressemblance des signifiants "cumbia" / "cumbiamba", entraînait le voisinage sémantique, ce qui l'amène à affirmer que "cumbiamb " "es un baile de la costa caribeña"⁶. D'ailleurs, il affirme, à

⁶ A propos de la signification du mot « cumbiamba » dans l'espagnol de la Colombie, on peut citer la définition donnée par Consuelo AraujoNoguera, tout en signalant nos réserves quant à la crédibilité qu'elle accorde aux « lexicógrafos, muy ilustres y versados » et à la signification du mot qu'ils défendent. Nous leur préférons la définition que donne AraujoNoguera, en accord avec le vécu social dans la région du Valle de Upar : « Cumbiamba : (S) Para algunos lexicógrafos, muy ilustres y versados, *cumbiamba* es en sí misma un baile popular de las gentes de baja condición en que las parejas giran en torno a un eje imaginario llevando en la mano paquetes de velas encendidas. Y bajo este supuesto siguen haciendo una pródiga y detallada explicación de las formas y coreografía del baile que, en buen romance, es simplemente la cumbia. Agregan más : que la palabra *cumbia* —ritmo y danza que identifica a Colombia en el exterior— no es sino un apócope de *cumbiamba*, cosa que no nos atrevemos a discutir por ser tan obvia. Pero a lo que nos lleva esta pequeña digresión es a aclarar que en la región de Valle de Upar, *cumbiamba* no es exactamente un baile determinado que tenga su determinada coreografía sino una fiesta o reunión festiva de origen popular en la cual se bailan los diversos ritmos de la música vallenata (o costeña en general) que son interpretados por un conjunto típico. En dichas fiestas, además de bailar, también se ingieren grandes cantidades de ron o de cerveza y al final se remata con el consabido sancocho. Es pues esta palabra, *cumbiamba*, entre nosotros, más un sinónimo de parranda que un baile

tort aussi, au sujet de la "cumbia" quelque chose ("representa la lucha erótica entre el macho y la hembra"), qui serait vrai concernant le "mapalé" (qu'il appelle "maplé") mais pas la "cumbia". Nous voilà à nouveau devant des interprétations construites sur la base de quelques références globales et sur le présupposé qui veut que la langue et ses mots aient un sens que l'on peut percevoir sans connaître l'univers social et culturel qui leur ont donné la vie. Une autre interprétation erronée, faute de connaître l'univers culturel de García Márquez, concerne le mot "burundanga" :

"Otro sintagma textual [...] que muestra, otra vez más la agudeza técnica utilizada por el escritor colombiano para intertextualizar elementos folklóricos, expresa lo siguiente :

"...donde te habrás perdido en la parranda sin término del maranguango y la burundanga y el gordolobo y la manta de bandera y el tremendo salchichón de hollito y el centavo negro de ñapa en el delirio perpetuo del paraíso mítico del negro Adán y Juancito Trucupey,..."

En este sintagma tan complejo y abstracto (que no posee ningún elemento denunciador de 'canto' o 'canción', excepto por extensión, la palabra 'parranda'. Hemos localizado dos canciones que pertenecen al folklore caribeño que muestran una clara relación con el mundo afro-cubano. [...] La primera de éstas se titula "burundanga" [...] La segunda de las canciones citada se titula "Juancito Trucupey"...

Le critique tombe à nouveau dans l'erreur, induit par le voisinage syntagmatique de "Burundanga" et "Juancito Trucupey". Ce dernier est, en effet, le titre d'une chanson du "folklore caribeño" ; "Burundanga" aussi, et là il ne se trompe pas, est le titre d'une autre chanson, elle aussi

específico. En la ciudad [fort probablement, elle fait référence à la ville Valledupar, ville de ses origines], fueron célebres las cumbiambas que organizaba Rosa García en el barrio « la Garita » a las que no sólo acudían gentes de la clase popular sino también destacados y conspicuos caballeros de la alta sociedad ». (AraujoNoguera, 1994 : 104-105)

chantée par Celia Cruz... mais en Colombie, "burundanga", dans le contexte de "parranda sin término", et faisant partie d'une énumération avec "manta de bandera", qui évoque le papier pour rouler la marihuana (G. G. M. / El Manifiesto, 1995 : 132), désigne un hallucinogène très puissant d'origine végétale. Au lieu de voir en ce mot "*una clara relación con el mundo afro-cubano*", nous y voyons plutôt un rapport avec le monde afro-colombien.

Force est de constater que les deux critiques, n'ayant pas accès aux univers de l'oralité où les mots acquièrent leurs sens, sens dont a hérité l'écrivain, ne pouvaient rendre intelligibles les mots et les textes qu'au prix d'une mise en rapport avec d'autres sens plus proches de leurs situations, plus propres à leur horizon. Ne connaissant pas l'organisme social et culturel qui est à leur origine, ceux-ci, à l'instar de tant d'autres critiques, voient les mots comme quelque chose de transparent les menant vers un référent connu ou familier à leur culture. La densité de la langue de García Márquez, de la culture de García Márquez, n'existant pas pour eux, c'est tout un pan de sens qui leur échappe.

Une autre vision critique sur l'œuvre García Márquez, notamment sur *Cien años de soledad*, voudrait qu'elle ait une vocation totalisante car capable de référer tous les plans de la réalité. « *Cien años de soledad es autosuficiente porque agota un mundo. La realidad que describe tiene principio y fin, y al relatar esta historia 'completa', la ficción abraza toda la 'anchura' de este mundo, todos los planos o niveles en los cuales esa historia sucede o repercute. Es decir, Cien años de soledad narra un mundo en sus dos dimensiones : la vertical (el tiempo de su historia) y la horizontal (los planos de la realidad)* » (Vargas Llosa, 1971 : 496). Tout semble indiquer que cette idée, nullement contredite par la

critique (sauf les quelques réserves émises par Rubio Angulo, 1992), tient à voir ce roman comme un dispositif ayant réussi à envelopper toute l'historicité d'un univers social. On ne peut pas éviter de se demander si cet univers appartient exclusivement à la fiction ou s'il a des attaches avec le monde empirique, c'est-à-dire, avec une complexité sociale existant réellement. Sans ambages, Vargas Llosa lui-même nous donne la réponse en parlant d'une « cara real objetiva » et d'une « realidad real » :

"El lector va descubriendo la realidad total que la novela describe, a través de dos movimientos simultáneos y complementarios a que lo obliga la lectura : de lo real objetivo a lo real imaginario (y viceversa), y de lo particular a lo general (y viceversa). De este doble movimiento envolvente va surgiendo la 'totalidad', esa realidad que, como su modelo, consta de una cara real objetiva (lo histórico, lo social) y de otra subjetiva (lo real imaginario), aunque los términos de esta relación en la realidad ficticia inviertan los de la realidad real. En esa cara real objetiva, están presentes los tres niveles históricos de la realidad real : el individual, el familiar y el colectivo, y en la subjetiva los distintos planos de lo imaginario : lo mítico-legendario, lo milagroso, lo fantástico y lo mágico." (Ibid. 497-498)

Nous ne connaissons pas d'autres interprétations qui aient mis en question cette idée de « totalidad » exprimée par Vargas Llosa. Cela signifie que « toute » l'histoire et « tout » l'univers social du Magdalena Grande se trouvent dans ce roman. Dans le sillage de cette interprétation, d'autres diront, par exemple : "Cien años de soledad representa, en varios sentidos, una síntesis de varias tendencias literarias. Es la culminación de dos corrientes importantes para la literatura colombiana y costeña, síntesis de la oralidad [souligné par nous] y la literariedad. Representa también una síntesis de la

historia costeña, síntesis que venía siendo buscada desde el siglo XIX en Colombia" (Williams, 2001 : 24-25) ; "... con Cien años de soledad García Márquez culmina el deseo compartido por varios novelistas por escribir la gran "novela total"(Ibid. : 27). Rappelons que, d'après Robin William Diddian,

"Central to much critical thinking about twentieth-century fiction, the concept of the 'total novel' has not always been amenable to rigorous definition. The following catalogue of properties must therefore serve as a provisional description of the type :

1. The total novel aspires to represent an inexhaustible reality, and cultivates an encyclopedic range of reference as a means towards that end.
2. The total novel is conceived as a self-contained system or microcosm of signification which accommodates ambiguity as a matter of course.
3. The total novel is characterized by a fusion of mythical and historical perspectives, and by a transgression of conventional norms of narrative economy.
4. The total novel displays a verbal texture that tends to the baroque and typically exhibits paradigmatic overspill on to the syntagmatic axis of language." (Diddian, 1989 : 33)

Prenant la propriété "3" de la théorie du "total novel", selon laquelle le roman total accomplit la fusion de la perspective historique et mythique, il aurait été logique de trouver des interprétations donnant de la place aux thèmes propres au mythe pour compléter les analyses concernant l'histoire dans *Cien años de soledad*. Nous en avons trouvé une venant de Stephan Minta :

"Melquíades, too, is a kind of eternal priest-king. He has many of the attributes of a shaman, the traditional priest-doctor among the American Indians :

shamans are pre-eminent in their knowledge of myths and of the meaning of myths ; they are able to maintain close contact with the world of spirits, to travel to the spirit world, and to return with their knowledge enhanced ; they have the power of bilocation, enabling them to be seen simultaneously in different places ; they have skill in divination, in poetry, and in magical medicine, and , in general, they serve as the repository of a wisdom beyond ordinary people's power to attain." (1987 : 151)

Néanmoins, cette analyse d'un grand pouvoir intuitif ne nous amène pas plus loin dans la piste du chaman amérindien. Pourquoi? Tout simplement parce que, d'après la théorie de la "novela total" le mythe n'appartient pas à l'histoire, l'histoire étant une chose et le mythe en étant une autre, on ne peut pas aller chercher le mythe dans l'histoire. Cette théorie part d'une taxonomie pour laquelle, implicitement, une société a conscience de son historicité à travers une historiographie qui comble le savoir sur la longue durée de son passé ; dans ce raisonnement il n'est pas envisageable que la mémoire et la vision du monde d'une complexité sociale soient ancrées en même temps dans l'écrit et dans l'oral, dans le temps de la modernité et dans le temps de la non-modernité. C'est pourquoi le raisonnement de Minta ne pouvait arriver nulle part, car dans la cartographie de la « novela total », la figure du chaman n'est pas censée être une institution vivante dans la temporalité culturelle du monde de l'écrivain et donc cette institution ne peut avoir de profondeur historique.

Il y a eu quand même quelqu'un qui s'est interrogé sur la place des Amérindiens (« los indios ») dans cette « totalidad », mais sa démarche l'a conduit à comprendre que leur destinée les apparentait à l'oubli :

"Si queremos seguir la cronología, debemos comenzar con el mundo pre-hispánico, para lo cual es inevitable que nos refiramos a la enfermedad del olvido y a la conexión que se establece entre ésta y los indígenas, pues en el olvido podemos ver una referencia a la conquista y al destino de las razas aborígenes [...] su aspecto más serio no es la falta de sueño sino el olvido progresivo que va borrando de su mente « la identidad de las personas y aun de la conciencia del propio ser hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado ». Al parecer existe aquí una clara referencia a la conquista, la que al someter por la violencia y la fuerza a las razas indígenas, las privó de su lengua, su cultura, su identidad y las relegó a un estado permanente de represión y servidumbre. No es casual que Visitación y Cataure, a pesar de su origen noble, sean los sirvientes de la casa de los Buendía, como tampoco es casual que ellos sean los causantes de la enfermedad del insomnio." (Mena, 1979 : 201-202)

Il faut bien percer cette cohérence pour percevoir le principe implicite qui lui sert de cadre épistémologique. L'histoire semble être comprise jusqu'à ses plus extrêmes bords ; la notion de « totalité » enveloppe toutes les dimensions de l'univers historique et social. Comme toute catégorie, elle inclut, elle incorpore, elle ordonne. Avec l'interprétation de Mena, l'univers amérindien est aussi inclus « dans l'histoire » : étant porteurs de la « peste del insomnio », il faut comprendre par là qu'ils sont l'oubli même car ils se sont perdus dans l'histoire. La rhétorique théorique qui inclut les Amérindiens pour les exclure ne rencontre pas de contradiction car l'historiographie (la lettre) du monde censé être représenté par la fable littéraire, elle non plus, ne les inclut pas. Il n'y a « rien » pour rendre visible les Amérindiens dans cet univers, même pas de trace de l'oralité, car, il faut le souligner, l'écriture de García Márquez ne fictionalise pas l'oralité (hormis les passages concernant *Francisco el Hombre*, dans *Cien años de soledad*). Face à l'empire du savoir lettré sur l'histoire, les

univers humains non répertoriés dans les archives, n'existent pas et leur histoire non plus. Dans la théorie de « la novela total », le parti pris de la critique littéraire pour l'archive est très net.

Nous ne connaissons pas de travaux critiques mettant en relief la fonction de l'oralité dans la littérature du Colombien. Nous pouvons citer, quand même, les commentaires de William Rowe lesquels reviennent, encore, sur l'influence de la culture verbale de la grand-mère de l'écrivain, laquelle est vue en opposition à la culture aristocratique colombienne :

"His maternal grandmother, with whom he lived until he was eight years old, is a crucial source of all his writing. The endless stories he heard her tell when a child made available to him the rich oral traditions of the northern Caribbean coast of Colombia. The collision between this oral material and aristocratic, patriarchal, written traditions is one of the most fascinating aspects of his work. The grandmother exemplified what happens when storytelling and word of mouth, as opposed to written memory, is the place where the weaving of the social fabric takes place. One Hundred Years of Solitude is, in this connection, an accumulation of heard stories rather than —as in the paradigm of the European novel— an assemblage of themes and characters which develop over time." (Rowe, 1987 : 193).

On aurait pu espérer qu'un ouvrage critique sur l'oralité dans la littérature latino-américaine comme celui de Carlos Pacheco (*La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*) aurait fait le point sur "la presencia multiforme de la oralidad popular" dans la littérature de Gabriel García Márquez, mais très vite on est prévenu du contraire :

"[...] Desde la perspectiva de la crítica literaria, este hecho es básico para comprender la obra de algunos de nuestros más importantes narradores de este siglo, particularmente la de aquellos narradores bautizados por Angel Rama como « narradores de la transculturación » : Juan Rulfo, José María Arguedas, João Guimarães Rosa, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez [...]. El libro [son livre, La comarca oral] se propone examinar e interpretar diversas formas de presencia de la oralidad en la obra de tres de los novelistas mencionados arriba : Juan Rulfo [...], João Guimarães Rosa [...] y Augusto Roa Bastos [...]. A pesar de que José María Arguedas es sin duda una de las figuras más relevantes, originales y significativas del grupo, no se abordará aquí el examen de su producción literaria [...] Dejo también de lado la obra de García Márquez, porque además de profusamente estudiada, su adscripción al equipo intelectual que hemos esbozado me parece menos clara y, sobre todo, porque la cuestión de la oralidad que conforma el eje de mi indagación, resulta en ella de relevancia menor." (Pacheco, 1992 . 19, 20, 21).

Il est évident que Carlos Pacheco ignorait tout de la présence, chez García Márquez de ce qu'il appelle "oralidad cultural". Néanmoins, il est très intéressant de s'attarder sur la technique de son analyse qui cible quatre aspects dans les textes narratifs étudiés : "el nivel temático del relato", "el plano lingüístico", "estrategia narrativa"/"discurso oral proliferante" et "plano conceptual e ideológico". Concernant ce dernier, nous tenons à le citer plus en détail car, parlant principalement de la "ficción robastiana", il touche du doigt, sans le savoir, la réalité de la narration garciamarquienne qui nous intéresse :

"El caso más importante en este sentido lo encontramos en la ficción robastiana. Allí ciertos modelos binarios, tomados principalmente de la tradición guaraní-paraguaya, junto a algunas concepciones de raíz indígena acerca de la vida, la muerte y el destino, y una paradójica visión de la escritura como utopía de la oralidad pudieran ser

interpretadas –a la luz de lo expuesto en el Capítulo Quinto– como una suerte de teoría mítica no sólo de la escritura, sino también de la literatura y de la vida humana como conjunto. [...] Aun siendo bastante cauteloso en la utilización de datos biográficos para fines críticos, no es razonable prescindir del valor sintomático que tiene la confluencia de todos los autores estudiados en la valoración de sus tempranos contactos con culturas alternativas. Tales experiencias infantiles parecen haber dejado en ellos una huella tan honda que se ha convertido con el tiempo en motivación principal de su apertura hacia esas culturas rurales tradicionales, de oralidad predominante y en fuente de la posibilidad de comprenderlas." (Ibid. : 172-173)

Dans la littérature colombienne, il y a beaucoup de romans qui, passés à travers la grille de Carlos Pacheco, révéleraient leur appartenance à ce que le critique appelle "la ficcionalización de la oralidad cultural" ; nous pensons notamment au roman *Changó el gran putas* de Manuel Zapata Olivella. En revanche, les narrations de García Márquez, dont le fond thématique est, comme nous espérons le montrer, très marqué par l'oralité, ne sont pas susceptibles de rejoindre la classification de Pacheco car elles ne laissent entrevoir ni dans "el plano lingüístico", ni dans "la estrategia narrativa" l'oralité du monde wayúu.

Pour jeter un regard compréhensif sur notre liste de cartographies étanches, il nous semble que nous pouvons convoquer le paradoxal travail critique d'Angel Rama. En effet, tout en comprenant García Márquez comme "cabeza ostensible de lo que he definido bajo el rótulo de los transculturadores" (Rama, 1992 : 68), perspective qui faisait aller de soi ses rapports avec le monde des traditions narratives orales de son contexte socio-culturel, il avancera plus loin la thèse contraire :

"Aunque existen en América pisos culturales aún más sepultados, el que ocupó Arguedas fue de los más

profundos y ásperos, emparentable con el que ocupó en el Brasil Guimarães Rosa. No fue esta la circunstancia de Gabriel García Márquez, quien surge en un área cultural en activa modernización [...]" (Rama, 1992 : 68)

Le même paradoxe critique de Rama est manifeste dans son étude *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular* (1991). Alors qu'au début il signale :

" [...] por más que los escritores unifiquen merced a la imitación del modelo extranjero sus productos y las condiciones literarias del continente, los rasgos específicos de la zona en la cual ellos se forman y de la cual derivan sus materiales -materiales que pertenecen fatalmente al campo de la cultura- hace que cada una de estas creaciones deba incluirse en otra historia que es una historia regional : la historia de un área cultural." (Rama, 1991 : 31)

Il finira en développant l'idée selon laquelle la maturation intellectuelle de García Márquez dans la Barranquilla "cosmopolite" de sa jeunesse a compté pour beaucoup dans ses vertus de narrateur, tandis que son ignorance de la culture d'enfance de l'écrivain l'empêche de développer les idées concernant les traces des « influences » que la culture régionale aurait laissées sur lui. A propos des influences « del modelo extranjero », il rentre dans un détail que l'on ne perçoit pas lorsqu'il sera question de la culture du Magdalena Grande :

"Quiero destacar mucho esa apertura hacia la novela vanguardista europea que se produce en el grupo de Barranquilla, porque significa, cuando se produce, o sea en los años cuarenta y cincuenta, exactamente la opción contraria a la que es reclamada por los titulares de una presunta literatura nacional y popular [...] Efectivamente si la zona cultural costeña

es por definición la zona abierta a las influencias, esto se va a ver con toda claridad en el proceso que siga la zona bogotana enfrentada con la de la zona costeña [...] la zona costeña ha de quedar en un estado muy curioso de liberación. Y este estado de liberación le permite sentirse especialmente atraída por los productos de las literaturas anglosajonas : Joyce y Virginia Woolf y con ellos Huxley y todo el círculo de la vanguardia, y sobre todo por la entrada de la literatura norteamericana. No la literatura norteamericana que desarrollaron los llamados "realistas" sino la llamada literatura de vanguardia de la generación perdida : Hemingway, Faulkner, Miller, Gertrude Stein y otros [...] Descubrir antes del otorgamiento del Nobel que Faulkner sí era un genio, es la tarea que cumple este conjunto de escritores [les écrivains du "Grupo de Barranquilla"]. Y la afinidad de la literatura de Faulkner y la que va a desarrollar el equipo, es una afinidad que tiene que ver, sobre todo, no solamente con el descubrimiento de una forma literaria, de una temática, sino más que nada con una oscura relación genética entre el mundo que representa la literatura faulkneriana y el mundo en el cual se encuentra inmerso el complejo cultural de la costa del Océano Atlántico. (Ibid. : 42-43-44)

Il est tout de même étonnant de voir Angel Rama en train d'affirmer que grâce à une « apertura hacia la novela de vanguardia », García Márquez aurait découvert « la relación genética » avec « el mundo en el cual se encuentra inmerso », d'autant plus que le critique uruguayen ne semble pas connaître le monde auquel García Márquez appartient, ni se montrer disposé à s'interroger à son sujet. Si l'on songe à la connaissance du monde culturel d'un écrivain dont Rama fait preuve à propos de José María Arguedas dans son célèbre travail sur la « transculturación narrativa » (Rama, 1987), on est obligé de conclure que Rama n'a pas vraiment cherché à connaître le monde de García Márquez, convaincu qu'il était que la littérature de l'écrivain devait être comprise surtout comme le résultat d'un apprentissage des techniques acquises auprès des avant-gardes littéraires. De ce fait, Angel Rama entérine,

et pour longtemps, l'idée que la littérature garciamarquienne se trouve dans l'hémisphère de la modernité, tout en étant une littérature de « *transculturación* ». Nous voyons dans cette ambiguïté là, la ligne la plus importante d'une cartographie largement partagée par les critiques : on voit l'écrivain et son œuvre comme faisant partie de la culture du continent américain, mais en même temps on a du mal à expliquer ses rapports avec des traditions narratives autres que celles propres au monde de l'archive et de la littérature, institutions typiques de la modernité. A notre sens, cette ambiguïté, visible surtout dans le discours d'Angel Rama, fonctionne comme la matrice de tous les autres discours qui ont voulu interpréter l'œuvre garciamarquienne. Elle conçoit le rapport de cette littérature avec la culture régionale mais n'en donne pas la preuve. Faute de mener jusqu'au bout cette heuristique, et faute de formuler les questions pertinentes, l'oralité culturelle est laissée de côté pour privilégier un horizon où prennent place les certitudes des interprétations sur laquelle se base une tradition qui a façonné (et épuisé) l'image actuelle de la littérature garciamarquienne. Ne pouvant pas mettre au clair la spécificité américaine de cette littérature, implicitement ou explicitement, elle sera associée exclusivement aux courants modernes du roman.

Cet inventaire des lignes imaginaires des cartographies qui, penchées sur l'œuvre littéraire de García Márquez, au lieu de découvrir sa réalité interculturelle ont plutôt confirmé leurs vérités interprétatives situant l'écrivain du côté de la modernité, nous permet de prendre conscience de la distance qui nous en éloigne. En effet, les caractéristiques de notre approche de cette œuvre littéraire nous situent en distance historique avec les heuristiques mises en œuvre par la

critique qui nous précède et nous mettent devant la question que nous ne pouvons pas contourner : comment comprendre le fait que notre lecture soit si différente de la leur? Puisque le territoire n'est plus strictement celui de l'œuvre mais celui du rapport pragmatique entretenu entre l'œuvre et les lectures critiques, nos interrogations se dirigent vers leur expérience et, forcément, vers les moments historiques, sûrement différents du nôtre, qui les ont encadrées. Dès lors, nous devons avoir recours aux analyses de la pragmatique du discours fictionnel et de la réception de l'œuvre littéraire pour pouvoir rendre compte de la raison d'être de cette distance historique existant entre notre expérience d'interprétation et l'expérience de la critique citée. Au premier abord, nous devons essayer de voir la relation existant entre histoire, expérience de lecture et texte ; à ce sujet, les remarques de Rainer Warning nous semblent bien à propos pour mettre en rapport ces trois termes dans "la situation de réception":

"En s'adressant au lecteur au début du Père Goriot, Balzac a articulé de façon exemplaire la sous-détermination sociale de cette situation de réception : "Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : Peut-être ceci va-t-il m'amuser ?". C'est finalement cette situation du lecteur jouissant en solitaire qui a fait croire au vide pragmatique du texte fictionnel. Mais ce qui apparaît clairement dans un tel exemple, c'est que même placé dans une situation de réception faiblement articulée, le lecteur ne se trouve pas isolé de son contexte social. Au contraire : Balzac cherche à atteindre et à émouvoir le lecteur ou plutôt la lectrice solitaire précisément dans son rôle social de bourgeoise saturée. Même la fiction dans son apparence d'autonomie conserve une dimension rhétorique. Par conséquent, quand on définit le discours fictionnel à l'aide de l'opposition entre la situation interne d'énonciation et la situation externe de réception, il ne faut pas perdre de vue que cette opposition opère obligatoirement à l'intérieur d'une situation historique transcendante et que la relation

pragmatique de la fiction ne se réalise que dans cette situation historique englobant les deux autres." (Warning, 1979 : 331)

Selon Warning, pour comprendre les relations pragmatiques de la fiction qui ont eu lieu (c'est-à-dire, les différents rapports entre le texte -situation interne d'énonciation- et les plurielles situations externes de réception), il faudrait aussi mettre en lumière les situations historiquement transcendantes depuis lesquelles García Márquez a été lu. C'est-à-dire que le sens émergent de la lecture ne peut être compris comme quelque chose qui est établi à l'avance et que le lecteur ne fait qu'actualiser, donnant vie à une expérience unique et répétée sans cesse, mais plutôt comme l'expérience à jamais nouvelle en fonction des conditions historiques où elle est vécue. Les rapports entre le texte et la lecture ne sont jamais identiques car *"la lecture n'est plus ce que prescrit le texte ; elle est ce qui porte à jour la structure par l'interprétation"* (Ricoeur, 1985 : 301). Ainsi, les nombreuses lectures critiques de García Márquez qui semblent avoir abouti à la même expérience de la vérité peuvent, à leur tour, être susceptibles d'une analyse les situant dans un lieu de l'histoire au moyen de la mise au clair de leur vision du monde car, comme le dit Paul Ricoeur, la lecture est une réalité dialectique où chaque personne (y compris les critiques) vit un moment passif et un moment actif ; lors de la lecture d'un texte, le lecteur non seulement reçoit quelque chose mais aussi donne de sien, investit son identité et son expérience en incorporant une vision du monde qui transparaît, sans doute, dans son interprétation :

"Celle-ci [une dialectique de la lecture] apparaît tour à tour comme une interruption dans le cours de

l'action et comme une relance vers l'action. Ces deux perspectives sur la lecture résultent directement de sa fonction d'affrontement et de liaison entre le monde imaginaire du texte et le monde effectif du lecteur. En tant que le lecteur soumet ses attentes à celles que le texte développe, il s'irréalise lui-même à la mesure de l'irréalité du monde fictif vers lequel il émigre ; la lecture devient alors un lieu lui-même irréel où la réflexion fait une pause. En revanche, en tant que le lecteur incorpore –consciemment ou inconsciemment, peu importe – les enseignements de ses lectures à sa vision du monde, afin d'en augmenter la lisibilité préalable, la lecture est pour lui autre chose qu'un lieu où il s'arrête; elle est un milieu qu'il traverse." (Ibid. : 327-328)

Dans ces conditions, il nous échoit de mettre à jour la ou les visions du monde préalables à partir desquelles la critique a abordé les textes littéraires de l'écrivain colombien pour arriver à conclure que sa littérature était une littérature liée à la modernité. Nous devons donc comprendre les traits communs des critiques qui nous ont précédés et qui en contact avec la littérature garciamarquienne ont construit des interprétations devant lesquelles nous prenons de la distance. Comment ont-ils abordé les textes? Qu'est-ce qu'ils cherchaient? Quelle était la vision du monde partagée qui les a amenés à comprendre García Márquez en tant qu'écrivain lié exclusivement à la modernité? De plus, il faut souligner que cette expérience de la tradition interprétative sur les textes de García Márquez n'est pas un phénomène individuel mais une attitude devenue plus ou moins homogène, ce qui nous mène à la percevoir dans ses multiples facettes comme une communauté d'interprétation dans le sens où le dit Gadamer :

"L'anticipation de sens qui guide notre compréhension d'un texte n'est pas un acte de la subjectivité, mais se détermine sur la base de la

communauté qui nous lie à la tradition." (Gadamer, 1976 : 133)

"[...] le sens de l'appartenance, c'est-à-dire le facteur de la tradition dans l'attitude historico-herméneutique, s'accomplit grâce à la possession commune de préjugés fondamentaux et constitutifs." (Ibid. : 135)

Il s'ensuit que cette communauté d'interprétation peut être visible dans la mesure où nous mettons à jour ses "préjugés fondamentaux et constitutifs". Ce faisant, nous comprendrons mieux la distance historique qui nous en sépare, car une communauté d'interprétation est liée et déterminée par son époque :

"Il faut que chaque époque comprenne à sa manière le texte transmis, car ce texte fait partie de la totalité de la tradition à laquelle elle prend intérêt quant au fond et dans laquelle elle cherche à se comprendre elle-même. Le véritable sens d'un texte, tel qu'il s'adresse à l'interprète, ne dépend pas de ces facteurs occasionnels que représentent l'auteur et son premier public. Du moins il ne s'y épuise pas. Car la situation historique de l'interprète et par conséquent la totalité du cours objectif de l'histoire contribuent sans cesse à le déterminer." (Ibid. : 136)

Les préjugés qui ont guidé l'expérience de la vérité de la littérature garciamarquienne pourraient être, à notre manière de voir, les suivants :

- La longue durée de la temporalité de l'histoire américaine est laissée de côté pour privilégier une perspective ne considérant de l'histoire du Magdalena Grande que ce qu'elle a en commun avec la globalité « nationale ». On ne conçoit la temporalité de l'histoire de la Colombie qu'en fonction d'un temps unique.

- La langue littéraire est conçue comme une réalité culturelle éloignée de son univers socio-historique propre, de sorte qu'elle résonne dans un lieu hypothétique de la culture (les dictionnaires, l'espagnol standard, les techniques romanesques).
- On fait de l'archive, le lieu exclusif de la mémoire historique.
- On fait de la théorie littéraire un espace épistémologique isolé des autres disciplines susceptibles d'étudier la culture dans son ancrage humain.
- On pratique un ethnocentrisme dans la mesure où l'écriture et les traditions narratives écrites sont prises comme éléments centraux autour desquels le reste des produits culturels évolue.
- On présume que les traditions narratives orales doivent obligatoirement laisser des traces sur la « surface linguistique » de la langue et par conséquent on ignore les possibles influences sémantiques de ces traditions directement sur le sémantisme de la langue.
- On adopte le cloisonnement, admis comme naturel par la modernité, entre l'organisation narrative de l'histoire et celle du mythe.
- On privilégie l'appartenance de l'écrivain à une matrice familiale plutôt qu'à une matrice culturelle. De ce fait, l'étude du parcours biographique, faute d'être considérée dans un contexte au sens large, s'appauvrit.

Ces « préjugés fondamentaux et constitutifs » nous donnent la clef nous permettant de commencer à comprendre la communauté qui est à la base de la tradition

d'interprétation à laquelle, avec notre travail, nous voulons apporter un complément. Ce processus de compréhension du point de vue « autre » que le nôtre est nécessaire pour arriver à percevoir l'historicité de notre propre compréhension. Aussi, pour mieux saisir l'identité d'une communauté d'interprétation du passé, définie par le fait d'avoir, à peu près, la même situation externe de réception, nous devons la comprendre comme l'on comprend un phénomène herméneutique :

"[...] le phénomène herméneutique contient lui aussi le caractère originel du dialogue et la structure de la question et la réponse. Le fait qu'un texte transmis devienne objet d'interprétation veut déjà dire qu'il pose une question à l'interprète. Dans ce sens, l'interprétation contient toujours une référence essentielle à la question qui vous est posée. Comprendre un texte veut dire comprendre cette question. Mais cela on le fait [...] en acquérant l'horizon herméneutique. Cet horizon nous apparaît maintenant en tant qu'horizon de la question à l'intérieur duquel se détermine la question du sens du texte.

Il faut donc, pour comprendre, se reporter à la question en deçà de la chose dite. Il faut la comprendre comme une réponse, sur la base d'une question dont elle constitue la réponse. Mais, en se reportant en deçà du texte, on l'a nécessairement dépassé par la question adressée à la chose dite, on l'a nécessairement dépassé par sa question. En effet, on ne comprend le texte dans son sens qu'en acquérant l'horizon de la question qui, en tant que telle, englobe nécessairement d'autres réponses également possibles. Dans cette mesure, le sens d'une proposition est relatif à la question dont il constitue la réponse ; mais cela signifie qu'il dépasse nécessairement ce qui y est énoncé. La logique des sciences humaines, comme il ressort de ces considérations, est une logique de la question." (Gadamer, 1976 : 216)

Suivant Gadamer, si l'interprétation de la littérature garciamarquienne qui nous précède nous présente une telle

littérature comme "la chose dite" nous répondant qu'elle est une littérature exclusivement tributaire de la modernité, maintenant il nous faut retrouver la question que la critique a posée pour acquérir cette réponse. Car si « on ne peut véritablement comprendre un texte qu'après avoir compris la question dont il constitue la réponse » (Ibid. : 217) nous pouvons dire qu'en conséquence, pour comprendre la situation de la compréhension dont l'œuvre de García Márquez a été l'objet de la part de la critique, il nous faut arriver à comprendre l'horizon de la question que cette critique a formulée au cours de son processus d'interprétation, c'est-à-dire qu'il nous faut nous « replacer » dans l'horizon historique pour arriver à rendre intelligible « le sens de la tradition » :

"Le concept de situation se définit précisément par le fait qu'elle représente un point de vue qui restreint les possibilités de la vision. C'est pourquoi le concept d'horizon est lié à celui de situation. L'horizon est le cercle visuel qui embrasse tout ce qui est visible d'un point p [...] De façon correspondante, élaborer la situation herméneutique signifie acquérir l'horizon problématique approprié aux questions qui se posent à nous à propos de la tradition.

Il est vrai que sur le plan de la compréhension historiographique nous parlons volontiers également d'horizon, en particulier pour exprimer la prétention de la conscience historiographique à voir les moments variés du passé dans leur être propre sans les subordonner aux normes et aux préjugés d'aujourd'hui mais en les replaçant dans leur propre horizon historique. La tâche de la compréhension historique porte en soi l'exigence d'acquérir en chaque cas l'horizon historique en question, afin que ce qu'on veut comprendre se présente dans ces vraies dimensions [...]"

"Il en est exactement comme dans la conversation que nous menons avec un interlocuteur uniquement dans le but d'apprendre à le connaître, c'est-à-dire d'évaluer son point de vue et son horizon. Ce n'est pas là une vraie conversation, car on n'y cherche pas à s'entendre sur une chose. Toute la matière de la conversation n'est qu'un moyen permettant d'apprendre

à connaître l'horizon de l'autre [...] De même que dans la conversation l'autre devient compréhensible dans ses opinions une fois qu'on a découvert son point de vue et son horizon, sans pour autant qu'on s'entende nécessairement avec lui, de même le sens de la tradition devient intelligible à qui pense en historien, sans pourtant que l'on s'entende avec elle et se comprenne en elle." (Ibid. : 143-144)

"[...] comprendre est toujours plus que simplement reproduire l'opinion d'autrui. Questionner, c'est maintenir ouvertes des possibilités de sens ; ce qui est doté de sens passe ainsi dans l'opinion de l'interprète. Ce n'est que dans un sens impropre qu'on peut aussi comprendre une question qu'on ne pose pas soi-même, une question par exemple qu'on considère comme dépassée ou sans contenu. Cela signifie alors qu'on comprend comment certaines questions ont été posées dans certaines conditions historiques. Comprendre une question c'est alors comprendre les différentes conditions qui, en devenant caduques, ont également rendu caduques la question elle-même. (Ibid. : 222-223)

Dans la quête de l'horizon et les conditions historiques de la critique que nous voulons comprendre, il nous semble qu'ils peuvent se rendre visibles dans la démarche critique d'Angel Rama. En effet, c'est lui qui aurait pu continuer à avancer dans son idée selon laquelle García Márquez, étant un « transculturador », se serait approprié le sémantisme des traditions narratives de son contexte culturel ; hélas, le critique n'a pas pu percer au-delà de sa simple intuition et n'a pas formulé la ou les questions qui auraient pu faire ressortir le rapport entre une tradition narrative amérindienne et la sémantique du surnaturel de la fable garciamarquienne. De telle sorte que ses analyses ne prouveront pas en quoi García Márquez est un « transculturador », alors que ses affirmations concernant les rapports de l'écrivain avec les avant-gardes littéraires seront très claires et très argumentées, au point d'être incontestables. De là viendrait, pensons-nous, l'inclusion de García Márquez dans le sillage d'une

tradition littéraire plutôt apparentée aux littératures occidentales et le peu d'intérêt de la critique envers la culture des origines de l'écrivain.

Bien que dans son horizon Rama ait conçu de voir chez García Márquez l'appropriation d'une culture régionale comme l'une des matières de son art narratif, il n'a pas amené au plan de lisibilité « la chose dite » par les textes montrant une telle appropriation ; en d'autres termes, il n'a pas trouvé la réponse attestant du phénomène de « *transculturación* » car, au premier abord, il n'a pas formulé la question respective qui aurait consisté à se demander quelle était la matière culturelle que l'écrivain avait « *tranculturado* ». Si cette question n'a pas été formulée, il faut en déduire qu'Angel Rama, à l'image de toute la tradition de critiques de Gabriel García Márquez, ne possédait pas l'horizon, « *le cercle visuel* », lui laissant voir la matrice interculturelle où s'est forgée la biographie de l'écrivain⁷. A contrario, il était bien conscient de l'étape de maturation intellectuelle qui, au sein de *Grupo de Barranquilla*, avait permis au jeune écrivain de se familiariser, par la voie de traductions, avec les avant-gardes littéraires, notamment les romanciers de langue anglaise.

C'est Rama aussi qui a mis en relief, dans l'histoire de la littérature latino-américaine, l'existence de deux séries différentes d'écrivains et d'œuvres : d'un côté ceux qui ont été conscients des richesses culturelles des régions de leurs pays et qui les ont incorporées dans leur projet narratif ; de l'autre, ceux qui, assimilant les

⁷ A ce propos, nous pourrions dire qu'Angel Rama n'est pas devenu, pour l'aspect qui nous intéresse, ce que dans une tradition herméneutique Gadamer appelle « *une autorité* » : « ... *l'autorité des personnes n'a pas son fondement ultime dans un acte de soumission et d'abdication de la raison, mais dans un acte d'acceptation et de reconnaissance : nous reconnaissons que l'autre nous est supérieur en jugement et en perspicacité, que son jugement nous devance, qu'il a prééminence sur le nôtre. De même l'autorité ne se concède pas proprement, mais s'acquiert et doit nécessairement être acquise par quiconque veut y prétendre. Elle repose sur la reconnaissance, par conséquent sur un acte de la raison même qui,*

traditions littéraires contemporaines, s'inscriront plutôt dans les courants formels et thématiques des avant-gardes. Dans cette liste, d'après l'horizon de Rama lui-même, la place occupée par García Márquez est contestable car, suivant sa théorie de la « transculturación », rien dans la tradition interprétative ne justifie qu'il soit à côté des « transculturadores » :

"En la evolución de la nueva narrativa hispanoamericana que surge desde los años treinta, o sea con posteridad a las dos vías vanguardistas que trazan en la poesía Vallejo y Huidrobo, reencontramos la misma polarización que se va repitiendo en las sucesivas generaciones literarias. Y aunque las soluciones aportadas individualmente diseñan un abanico variado, con diferentes dosificaciones en las pulsiones derivadas de los polos rectores, es posible tipificar con algunos nombres las posiciones óptimas, extremas y rotundas. Aceptando la clasificación por generaciones cada quince años que aplica Enrique Anderson Imbert en su Historia, trasladándolas de las proposiciones de Julian Marías, podemos trazar un esquema de oposiciones en cada una de ellas : en la primera generación el polo cosmopolita viene representado por Jorge Luis Borges (1899) y el transculturador por su estricto contemporáneo Miguel Angel Asturias (1899) ; en la siguiente, uno lo ocupa Julio Cortázar (1914) y el otro podría estar representado por Juan Rulfo (1918), como también por Arguedas (1913) ; en la tercera el cosmopolitismo ha tenido su defensor en Carlos Fuentes (1929) y el polo transculturador es asumido por Gabriel García Márquez (1928). Es evidente que esta clasificación, obedeciendo a líneas culturales tendenciales, interseca las más variadas posiciones políticas, religiosas o doctrinales de los autores en su vida pública, pero en cambio fija campos coherentes de las cosmovisiones de las obras concretas y permite interpretar las opciones técnicas y artísticas que ellas formulan de una manera conjunta y orgánica." (Rama, 1982 : 340-341)

consciente de ses limites, accorde à d'autres une plus grande perspicacité. Ainsi comprise dans son vrai sens, l'autorité n'a rien à voir avec l'obéissance aveugle à un ordre donné. (Ib. : 118) »

Remettant cette grille dans l'horizon de la tradition, il faudrait changer García Márquez de place car aucune interprétation, jusqu'à alors, n'avait montré qu'il partageait effectivement les caractéristiques « transculturadoras » d'Asturias, Rulfo ou Arguedas. Nous arrivons par cette voie à la vraie question qui, au fond, est la seule que la tradition herméneutique de l'œuvre de García Márquez semble s'être posée : c'est la question de l'appartenance de la littérature de Gabriel García Márquez à la tradition littéraire occidentale. Tout semble indiquer que la critique littéraire était volontiers prête à répondre affirmativement à cette question situant l'œuvre garciamarquienne exclusivement dans le sillage du roman de la modernité. C'est Rama lui-même qui l'affirme :

"Sobre las "curiosas imitaciones y los curiosos desencuentros entre los escritores latinoamericanos que se esfuerzan por recoger la lección extranjera" me expresé con detalle en un largo ensayo de 1964 [il se réfère à son essai "Diez problemas para el novelista latinoamericano"], cuyos términos podría repetir porque creo que han sido confirmados en el periodo transcurrido. Partiendo de que las técnicas no son neutrales, ni desglosables mecánicamente de los llamados "contenidos" de las obras sino que son los sistemas de significar de que disponen los escritores para elaborar esa unidad "dicente" que es una obra de arte, no dejaba sin embargo de reconocer que determinados recursos técnicos, creados en los países europeos o en Estados Unidos en torno a precisas situaciones de la cosmovisión, concluían por reencontrar sus equivalentes reales en los países latinoamericanos, legitimándose de esta manera con apreciables bases dentro del continente. Por más que su incorporación obedeciera a la lectura de las soluciones encontradas por un escritor extranjero, podría decirse que la pasión por esa lectura por parte del escritor latinoamericano obedecía a su deslumbrado reencuentro, gracias a ella, con su situación propia, la cual adquiriría un modo de expresarse cabalmente en la renovada técnica que el extranjero había desarrollado. No de otro modo cuenta Carpentier que los ritmos de Stravinski lo habilitaron para percibir la riqueza rítmica de la música negra de Regla que

tenía allí cerca, enfrente de La Habana. Y no de otro modo una pléyade de narradores latinoamericanos descubrieron en William Faulkner el modo adecuado de expresar una realidad extraordinariamente similar a la de la sociedad sureña norteamericana, que no en balde tiene puntos de contacto basales con las sociedades norteamericanas. Ya en 1956 había descubierto James Irby la presencia de Faulkner en Lino Novas Calvo, Juan Carlos Onetti, José Revueltas y Juan Rulfo, y si hubiera escrito unos años después también la habría registrado en Gabriel García Márquez, quien venía haciendo de Faulkner su maestro para interpretar los señoríos decadentes del trópico." (Ibid. 302-303)

Cette opinion de Rama sera largement avalisée par toute la critique et donnera lieu à des descriptions très détaillées du moment où l'influence du "modèle étranger" est intervenu dans la biographie de García Márquez lors de son expérience au sein du "Grupo de Barranquilla". Les lignes suivantes nous en donnent un exemple:

"Borracheras y literatura [...] En su caso, entonces, más literatura que borracheras. "La misma noche en que nos conocimos —dice Gabo— Alvaro me llevó a su casa, me mostró su enorme biblioteca, y me dijo : 'es tuya, te los presto todos'". Eran libros distintos a los que él conocía. Distintos a los que había leído en la vida. A los que estuvo leyendo en Bogotá y Cartagena. "Con Gustavo (Ibarra Merlano, su colega en La Heroica) había estudiado tres tipos claves : Hawthorne, Melville y Poe, pero Alvaro Cepeda, que se conocía muy bien a sus clásicos, me dijo : "Todo eso es mierda. Lo que tienes es que leer a los ingleses y a los norteamericanos". Cepeda se refería, por supuesto, a contemporáneos como Joyce, Woolf, Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Capote, Cadwell, Saroyan [...]" (Fiorillo, 2002 : 96)

"Pero estando en Cartagena —dice Gabo— me dió la pulmonía y los médicos me aconsejaron que me fuera para la casa de mis padres, en Sucre [...] "Entonces — dice Germán— le hicimos entre todos un paquete grande de libros, con obras de Faulkner, Virginia Woolf, John dos Passos, Huxley, y se lo mandamos a su pueblo por correo. [...] "Allí estaba todo —ha dicho Gabito—

Faukner, Virginia Woolf, Sherwood Anderson, John Dos Passos, Theodoro Dreiser". También Caldwell, Steinbeck, Huxley, Malaparte. Luis Enrique [un des frères de l'écrivain] viajó a Sucre esa semana y los vio. "Entre los que más recuerdo estaban Luz de agosto, que tenía una portada azulosa, Mientras agonizo y El villorio de William Faulkner ; varios libros de John Dos Passos, Contrapunto y Mi Tío Spencer de Aldous Huxley, El camino del tabaco de Eskine Caldwell, Orlando y La señora Dalloway de Virginia Woolf". De Hemingway le mandaron un libro de cuentos[...] "Es como una época de deslumbramiento total, es realmente un descubrimiento". Y después sería más específico : "lo más importante del Grupo de Barranquilla es que yo tenía todos los libros. Porque allí estaban Alfonso Fuenmayor, Alvaro Cepeda, Germán Vargas, que eran unos lectores desafortunados. Ellos tenían todos los libros [...]" (Ibid. : 98-99)

Ainsi, nous avons replacé García Márquez dans les « rangs » du pôle « cosmopolita », compte tenu de l'horizon de la tradition interprétative qui nous semble évidente et de l'absence totale d'une argumentation allant dans le sens contraire. Sorti de manière définitive du rang de « transculturizadores », faute de pouvoir montrer ses liens avec une culture régionale, la littérature garciamarquienne comptera comme une de plus, parmi les œuvres de la littérature de l'Amérique Latine, marquées par l'influence du roman en langue anglaise. Il s'ensuit, de la part de la critique, l'oubli de tout ce qui concerne la culture non lettrée et, après, comme nous avons essayé de le montrer, l'aboutissement à l'image « usée » que García Márquez à acquis aujourd'hui. La mise à jour du contraste entre ce moment historique de l'interprétation et notre expérience d'interprétation d'aujourd'hui a été possible grâce à la compréhension que nous avons essayé de faire des conditions passées encadrant la tradition, en d'autres termes, en cherchant à mettre au clair, à travers les points de vues

des critiques, leur horizon d'attente. Par là, nous aurions suivi la démarche préconisée par Hans Robert Jauss :

"La littérature en tant que continuité événementielle cohérente ne se constitue qu'au moment où elle devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains et de la postérité – lecteurs, critiques et auteurs, selon l'horizon d'attente qui leur est propre. Il ne sera donc possible de comprendre et de décrire l'histoire de la littérature dans ce qu'elle a de spécifique, que s'il est possible aussi de faire accéder à l'objectivité cet horizon d'attente."
(Jauss, 1978 : 53)

Du fait d'avoir rendu explicite la réception d'une œuvre dans le passé, nous nous trouvons donc en train de faire de l'histoire littéraire. Cette démarche était nécessaire pour nous permettre de dégager les conditions par lesquelles, à notre tour, nous nous situons dans cette histoire littéraire au moment où une autre interprétation, la nôtre, que nous croyons novatrice, fait intervenir dans l'histoire de la littérature colombienne, et tout particulièrement dans l'histoire de la réception de la littérature de Gabriel García Márquez, un « changement d'horizon ». Il intervient au moment où l'horizon d'attente qui nous a précédé laissait penser que cette littérature se rapprochait du domaine de l'art "culinaire" ou « du simple divertissement », car la conscience réceptrice de chaque nouvelle œuvre de Gabriel García Márquez n'apercevait plus d'écart esthétique entre l'œuvre et l'horizon d'attente, c'est-à-dire que l'œuvre restait "collée" à l'horizon d'attente:

"L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le "changement d'horizon" requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement

artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art "culinaire", du simple divertissement." (Ibid. : 58)

Si nous faisons nôtre l'une des thèses de la théorie de l'esthétique de la réception de Jauss, notre lecture serait en train de proposer de voir dans une œuvre « ancienne » une œuvre toute nouvelle et par là, de montrer que cette œuvre est fondatrice d'"un écart esthétique". Proposant de changer l'horizon d'attente, nous serions en train de changer un élément important du contexte culturel depuis lequel est lu l'écrivain colombien ; notre conscience réceptrice lit dans les textes une autre "codificación de sí mismo[s]" parce que le changement que nous imprimons a "trasladado" les textes vers un nouveau contexte culturel :

"[...] el contexto cultural es un fenómeno complejo y heterogéneo, un mismo texto puede entrar en diversas relaciones con las diversas estructuras de los diversos niveles del mismo [...] los textos, como formaciones más estables y delimitadas, tienden a pasar de un contexto a otro, como ocurre por lo común con las obras de arte relativamente longevas : al trasladarse a otro contexto cultural, se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa : actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante. Tal "recodificación de sí mismo" en correspondencia con la situación pone al descubierto la analogía signica de la persona y el texto. Así pues, el texto, por una parte, al volverse semejante a un macrocosmos cultural, deviene más importante que sí mismo y adquiere rasgos de un modelo de la cultura." (Lotman, 1996 : 81-82)

Nous invitons donc la conscience réceptrice de l'œuvre littéraire de Gabriel García Márquez à se « réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue », à "trasladarse" pour voir dans cette œuvre une « œuvre

nouvelle » et, par conséquent, à fonder l'étape historique que le texte garciamarquien exige pour être lu dans sa richesse hétérogène de sens. Ce n'est que si le lecteur change que cette littérature pourra lui apparaître comme "œuvre nouvelle" et lui donner son "écart esthétique" car, pour chaque étape de l'histoire littéraire,

"[...] reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre, c'est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu'œuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné. Si l'on appelle "écart esthétique" la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse littéraire." (Jauss, 1978 :58)

Si, comme le dit Lotman, "el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico" (Ibid. : 90), alors, en écoutant la grande intuition d'Angel Rama qui lui faisait appeler García Márquez "transculturador", avec les raisons données au cours de notre recherche, nous dirons que l'écrivain colombien et son œuvre peuvent être mieux compris dans le cadre historico-sémantique de la réaction des systèmes culturels américains vis-à-vis du système culturel d'Occident. Le colonialisme dont a été l'objet le monde américain n'a pas anéanti les codes culturels des hommes et femmes de l'Amérique millénaire ; en Colombie, comme dans de nombreux pays de l'Amérique Latine, il n'y a pas eu une simple "acculturation" mais diverses interactions

culturelles qui ont donné des effets culturels nouveaux ; celui-là est l'ensemble (el conjunto) historique et culturel qui, selon nous, doit servir de contexte au texte garciamarquien :

"En el lenguaje corriente, "aculturación" terminó significando la asimilación cultural irremediable y pasiva de las sociedades arcaicas a la avasalladora cultura occidental "universal". Para combatir este pseudo-concepto, que no da cuenta de los procesos reales de interacción cultural en la historia de América Latina, el antropólogo cubano Fernando Ortiz, insistiendo en el papel activo y creador de los pueblos colonizados y subrayando la novedad irreductible de las culturas populares latinoamericanas propuso en 1940 el nuevo concepto de "tranculturación" [...] El concepto de "transculturación", impreciso en cuanto a la oposición todavía irreductible [...] entre las culturas populares y las hegemónicas, no resuelve el problema de la evaluación "política" de las interacciones culturales. "El contacto y sus efectos -dijo a este respecto Balandier [...] - no pueden comprenderse sino a condición de ser situados en unos 'conjuntos', es decir, en las totalidades sociales que los rodean, los orientan y los unifican". Independientemente del término que se elija para nombrar los fenómenos de interacción cultural, el primer paso debe ser su ubicación en el "conjunto" correspondiente." (Lienhard, 1990 : 134-135)

Nous posons donc comme modèle de lecture des œuvres garciamarquiennes, permettant de lire son écart esthétique dans le contexte de la littérature colombienne du XXe siècle, les lectures critiques qui au sujet de quelques écrivains de la transculturation narrative ont été faites pour démontrer leur hybridation avec les langages et la pensée du monde amérindien. A titre d'exemple, nous citerons des lectures critiques de ce genre faites au sujet d'Augusto Roa Bastos :

"Considero importante referirme a un caso de "confusión" de sentidos cuya causa puede ser el subtrato guaraní. En Hijo de hombre [...] una frase dice

: "las chispitas azules de los muás". La misma alude a la luz nocturna de las luciérnagas. ¿Por qué azules? Mi percepción personal de la luminocidad emitida por esos insectos es la del color verde, como la del mismo Roa Bastos en otros pasajes. Así en la p. 18 de *Moriencia* ("Nonato") dice que al sacar "el frasco repleto de bichitos de luz [...] veo también la oscuridad abriéndose en bordes verdosos", y en la p. 31 de *Yo el Supremo*, habla de cocuyos alumbrando verdosamente los cardales" (cito sólo estos dos ejemplos entre los muchos en el mismo sentido). La respuesta a la pregunta formulada más arriba constituye una hipótesis referente al sustrato guaraní de la escritura robastiana : en guaraní los colores verde y azul se designan con el mismo vocablo, *tovy*. En la expresión inconsciente de una sensación, el autor atribuye a los cocuyos indistintamente el color azul o verde, de acuerdo con la asimilación de ambos en un sólo término en la lengua indígena. Esta calificación indiferenciada es tanto más significativa en cuanto que opera en el campo espontáneo de las sensaciones, en el que la reflexión penetra con menos fuerza." (Bareiro Saguer, 1984 : 40-41)

Aussi bien que les interprétations au sujet de Juan Rulfo :

"Una lectura superficial, pero atenta a los elementos "antiguos" de Pedro Páramo descubre, a nivel temático, la abundancia de motivos vinculados a creencias y ritos populares de México, más que nada a las concepciones respecto a la muerte y la vida de ultratumba [...] Una lectura más paciente revela, además, la posibilidad de referir las articulaciones principales de su cosmología literaria a una cosmología mexicana tradicional [...] referiremos los elementos de cosmovisión antigua ante todo a las coordenadas de la cosmología nahua tal como ésta se conoce a partir de los textos publicados. No pretendemos así sugerir una ascendencia "nahua" del texto de Rulfo, pero pensamos que la cosmovisión azteca es hasta cierto punto representativa de las otras culturas mesoamericanas. La cultura náhuatl, además, central en la Mesoamérica prehispánica y "privilegiada" en el periodo colonial, debe de haber dejado huellas difusas en varias regiones y culturas sectoriales." (Lienhard, 1990 : 276-278)

A notre sens, une nouvelle étape historique de la vie des textes garciamarquiens devrait naître, animée par une conscience réceptrice qui la lise en ayant comme toile de fond la logique culturelle dualiste de la civilisation amérindienne wayúu. Ainsi, par effet de réciprocité, des descriptions de la culture wayúu comme celle qui suit, pourraient susciter dans un nouvel horizon d'attente des lecteurs une réaction dialogique qui leur rappellerait les mondes racontés par l'écriture littéraire de Gabriel García Márquez.

"[...] la civilización wayúu se ha levantado como un inmenso tejido cuya urdimbre se tensa entre la vida material y sobrenatural ; entre el día y la noche, el invierno y la sequía, las zonas áridas y las fértiles, los grupos familiares y los de trabajo y conflicto, los vivos y los muertos [...]

Siguiendo la metáfora social del tejido, pudiéramos decir que la palabra es la lanzadera de ese tejido : la palabra de los muertos con los vivos en los sueños ; la palabra que se manda a otro grupo wayúu con el cual se está en conflicto para dirimirlo ; la palabra que se canta recreando la épica familiar wayúu y transmitiendo la historia local y personal[...]

[...] la urdimbre social wayúu también se tensa entre el sueño y la vigilia, espacios ambos vitales donde se define la conducta social y personal : como pocas culturas, la cultura wayúu cuida y respeta el sueño como espacio de diálogo con los antepasados, y como riguroso lenguaje preceptor : el sueño es una instancia política [...]" (Correa, 1994 : 98-100).

DEUXIEME PARTIE

UNE APPROCHE DE LA MATRICE CULTURELLE DE

L' ENFANT

GABRIEL CARCÍA MÁRQUEZ

I - UNE RÉGION D'UNIVERS ENCHANTÉS

Un vol partant de l'aéroport *El Dorado*, à Bogotá, pour se déplacer vers n'importe quelle région de la Colombie, suffirait à un bon observateur pour s'apercevoir d'un des paradoxes de ce pays sud-américain : alors que la plus grande part de sa surface est constituée de basses terres, et par conséquent de climat chaud ou tempéré, il est gouverné par une ville se trouvant en terre froide, à plus de 2600 mètres au-dessus du niveau de la mer. De fait de sa différence, la Bogotá des *rolos* (habitants de Bogotá) est et sera toujours une ville un peu étrangère pour beaucoup de Colombiens venant d'ailleurs ; alors qu'à Bogotá on connaît presque toujours une température similaire à celle du début de l'automne européen, dans une grande partie de la Colombie la nature rappelle que ce pays se trouve sous les tropiques. Mais ce sont surtout les *costeños* qui, venant de la côte Caraïbe colombienne, ressentent cette différence. Ils appartiennent à un monde fait de composantes démographiques amérindiennes, africaines, européennes et orientales assez différentes de celles des gens de l'*altiplano cundino-boyacence*.

La création verbale des *costeños*, leur musique, leurs traditions narratives et leur littérature notamment, sont là pour nous le montrer. Quant à la littérature prenons,

par exemple, *Changó el gran putas*, le roman le plus connu de Manuel Zapata Olivella. Sa thématique s'ouvre sur une durée historique beaucoup plus vaste que celle de « l'histoire nationale » de la Colombie. Tandis que la langue des écrivains comme Nicolás Gómez Dávila, Alvaro Mutis ou le *nariñense* Aurelio Arturo, écrivains de terre froide, nous donne l'impression d'avoir affaire à une langue espagnole étanche aux réalités pluri-culturelles du Nouveau Monde, la langue de l'écrivain *costeño* nous inscrit dans l'histoire qui a donné à l'espagnol une peau noire. Si Gómez Dávila essayait d'"*escribir en voz baja*", de son côté Zapata Olivella écrit avec des gémissements, des prières, des chants et des mots qui sans cesse réveillent dans l'oreille du lecteur le spectre sonore des percussions de la musique africaine. En lisant *Los cortejos del diablo*, roman du cartagenero Germán Espinosa, le lecteur a aussi l'impression très musicale d'entendre une multitude qui parle ; dans le tissu narratif de ce roman qui nous transporte dans la Cartagena coloniale, la ville n'existe que par la rumeur des masses humaines qui lui font prendre forme la font évoluer en tant qu'univers de la pluralité culturelle où le brassage des gens, le mélange de races et le pouvoir de la sorcellerie résistent à l'unicité et à l'autorité que voudrait imposer un empire espagnol très lointain ; des forces *obscuras* assiègent le pouvoir de l'Inquisition et de l'Eglise, un mouvement bruyant semble vouloir imposer une autre société, alternative aux projets de l'Espagne Impériale. Si dans *Changó el gran putas* les énonciations et les mémoires prennent vraisemblablement naissance dans le *Palenque* de noirs *cimarrones*, les forces qui mettent à mal l'ordre colonial dans la Cartagena conjurée par le romancier Espinosa viennent de Tolú, lieu mi-inconnu mi-lointain où les *brujos* et *brujas* ont pris le pouvoir. C'est certain, la Caraïbe colombienne, dont les

paliers historiques et les reliefs culturels ne rappellent en rien la culture lettrée de l'élite créole colombienne, se différencie énormément de Bogotá, ville autrefois appelée l'*Atenas Suramericana*.

C'est bien parce que la Caraïbe colombienne a une spécificité culturelle et historique que nous serons réfractaire aux discours qui, voulant aborder la généralité de l'histoire colombienne, ont tendance à considérer cette partie du pays comme un volet d'une réalité nationale quelconque. Nous croyons que, pour comprendre une des réalités régionales de cette zone géographique de la Colombie, il est nécessaire de se situer à l'intérieur, en tâchant de suivre le cours de quelques uns des versants historiques et culturels qui la composent. Si l'on veut percer l'univers culturel particulier où Gabriel García Márquez est né et a grandi, pour essayer de rendre visibles les liens existant entre son œuvre littéraire et une culture régionale, nous nous devons de commencer par nous interroger au sujet des caractéristiques historiques propres à cette région du pays colombien.

Gabriel García Márquez est né dans la troisième décennie du XXe siècle au cœur de la *Zona Bananera*, dans la région alors appelée Magdalena Grande. Cette vaste région sera l'objet, au cours du XXe siècle, de nouveaux découpages administratifs qui donneront naissance en 1964 au *Departamento de la Guajira* et, en 1977, au *Departamento del Cesar*. Très souvent, la critique littéraire, cherchant à comprendre les données culturelles de la région des origines de l'écrivain, a voulu se saisir de deux versants historiques majeurs qui rattacherait l'histoire régionale à l'histoire nationale à la fin du XIXe siècle : *La guerra de los mil días* et les implantations des compagnies bananières, notamment celle de l'*United Fruit Company*. Quant à nous, il nous semble judicieux de prendre nos

distances face à ce procédé qui relie l'histoire régionale à la mouvance des deux traits caractéristiques de la Colombie de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e : la guerre pour le pouvoir politique entre les élites lettrées créoles et la politique interventionniste des Etats-Unis. Nous préférons nous intéresser aux réalités humaines plus enfouies dans le temps particulier propre à cette région.

* * *

Après 1492, très tôt, le continent américain commence à vivre une histoire où sont mêlés des éléments ethniques et culturels venant chacun d'un continent différent. Dans toutes les régions du continent dominées par le processus de conquête et de colonisation entrepris, en premier lieu, par l'Espagne et le Portugal, se sont réunis trois éléments principaux qui conformeront les différents degrés de métissage de la future société coloniale : l'élément amérindien, le plus ancien sur le continent ; l'élément africain, celui des esclaves, et l'élément européen, celui qui occupera le sommet de la pyramide sociale coloniale. Malgré les déplacements auxquels furent contraints les Amérindiens par les institutions coloniales dans le *Nuevo Reino de Granada* (l'*encomienda*, la *mita* et la *boga*), et sauf dans le cas de leur extermination totale, presque chacune des régions du territoire faisant partie aujourd'hui du pays colombien restent marquées, même si c'est de manière très discrète, par un substrat culturel amérindien. On ne peut pas en dire autant à propos du substrat culturel africain car la présence des esclaves noirs sera quasiment nulle dans l'*altiplano cundinoboyacense*, les régions de la plaine orientale et les

régions de la forêt amazonienne, alors qu'elle sera d'une très grande ampleur sur la côte Caraïbe, sur la côte Pacifique et dans des régions de grande activité minière, comme le Cauca et Antioquia. Ces deux bouquets d'univers culturels façonneront les traditions orales, la mémoire et les expressions dites *folkloriques* des sociétés subalternes, non seulement des régions éminemment rurales du pays colombien mais aussi des couches pauvres des centres urbains colombiens venues d'ailleurs pour répondre au besoin de main d'œuvre, notamment à partir du XXe siècle.

Jusqu'à très récemment, le mépris envers ces éléments culturels tenait même lieu de mécanisme d'auto-définition de l'élite créole, celle-ci voulant cultiver, dans la construction de son projet hégémonique de pouvoir, l'idée selon laquelle la Colombie serait une république catholique, héritière de l'hispanité et des institutions européennes qui conviendraient tout à fait à son modèle de nation. Or, il suffit de connaître, ne serait-ce que superficiellement, les musiques colombiennes, et d'avoir eu un petit contact avec le *sens de la superstition* des Colombiens, pour s'apercevoir de la pérennité des traces que l'oralité, et les traditions narratives qu'elle comporte, a laissées chez les gens du pays, sans doute plus fortes et plus enracinées que les traces laissées par la culture lettrée. Nous croyons que pour explorer la culture d'une zone particulière d'une des régions de ce pays, il est incontournable de s'interroger sur les facteurs d'oralité culturelle qui y ont eu cours et par conséquent, sur les substrats culturels ayant participé à son agencement.

Le substrat africain : Cartagera de Indias, l'enclave la plus importante sur la côte Caraïbe du processus de

colonisation espagnole commencé au XVIIe siècle, est devenue tout naturellement l'un des centres continentaux du commerce d'esclaves. Sur toute la côte Caraïbe colombienne, à l'exception peut-être de la presqu'île de la Guajira, la culture des esclaves africains sera très importante dans la constitution de la société métisse. A propos de la culture des noirs il n'est pas inutile d'évoquer l'un des travaux de l'anthropologue, médecin et écrivain Manuel Zapata Olivella :

"El negro esclavizado nunca fue una célula cultural cerrada y rígida frente al influjo de los colonizadores. Todo lo contrario, entendemos que la naturaleza religiosa del negro, limitado por las circunstancias sociales y culturales, debió afirmarse en su propia cultura en los procesos de mestizaje en los que participó obligadamente [...] Sin embargo, la más importante de la labor creadora del negro se hizo al margen de los dictados del amo [...] Es aquí donde encontramos su capacidad inventiva, para esta labor marginal el negro tuvo que crear los instrumentos de trabajo ; las formas y el espíritu de su obra. Desde luego que en esta labor debió utilizar las herramientas, la materia prima y las oportunidades que le brindaban el europeo y el indio.

La muerte, aun cuando parezca paradójico para un ser vital como el negro, le brindó el camino más expedito para su creación vital y espiritual. Creo que este aspecto del negro ha sido poco estudiado en nuestro folclor [...] Igualmente encontramos que muchas de esas ceremonias funerarias eran semejantes a las practicadas por los Caribes y Arawak. Cantos, bailes, bebezonas, y hasta inhumación en vida de viudas y esclavos conjuntamente con el cádaver de sus amos[...].

En la zona caribeña colombiana hemos observado que el ritmo, el palmoreo y los cantos de lumbalú del Palenque de San Basilio [de Palenque, district de Cartagena], constituyen las formas más primarias de los bailes negros, zambos y mulatos del litoral. Presumiblemente, el bullerengue, la cumbia, el mapalé colombianos, igual que los bailes congos en Panamá y aún la rumba, el merengue y demás cantos antillanos de raigambre negra sean derivados de los primitivos cantos y bailes fúnebres africanos... » (Zapata, 1989 : 105-107)

Il est évident que, dans la naissance de toutes les musiques de la Caraïbe colombienne, le substrat culturel africain a joué un grand rôle. Au cours des siècles, les noirs étaient appelés à se répandre dans toute une vaste zone géographique du fait du processus d'élargissement de la colonisation de nouvelles terres et de la généralisation de nouvelles formes d'exploitation de la main d'œuvre esclave, notamment en rapport avec la *boga*⁸ et les *haciendas de ganado*.

Le substrat amérindien : Les regards de compréhension et d'exploration que l'on peut jeter sur un point quelconque de la géographie et de l'histoire du continent américain ne devraient jamais faire abstraction du fait que cet espace/temps a été peuplé pour la première fois par les Amérindiens. Malheureusement, trop souvent, nous avons affaire à des discours historiques qui semblent être imprégnés du réflexe ethno-centriste qui consiste à croire que l'histoire de tout espace/temps dans ce continent ne devient important, ou tout simplement visible, qu'à partir

⁸ Dans son travail de recherche historique sur la région de la *Depresión Momposina*, autour de La Loba et Mompox (au sud de la future *Zona Bananera*), Orlando Fals Borda aborde la question de la main d'œuvre des esclaves noirs qui est mobilisée vers cette zone du fleuve Magdalena pour remplacer la main d'œuvre amérindienne qui se fait rare : « Fue igualmente importante la transformación de la canoa indígena en el gran champán, hecho que se registra por estos mismos años [vers la fin du XVIème siècle]. El establecimiento del Nuevo Reino de Granada sobre las ruinas del imperio chibcha, con la apertura de trochas hacia la meseta de Bogotá y el establecimiento de puertos sobre el Magdalena, como Guataquí y luego Honda, obligó a realizar varios viajes por el río que requerían de un poco de sombra y comodidad para los pasajeros. A las canoas más grandes se les añadió un techo cóncavo de palmas, y se dispuso de algún espacio adicional para equipajes y carga. Pronto el champán se convirtió en negocio necesario y lucrativo. Los españoles, abusando de las disposiciones vigentes sobre el servicio personal de los encomenderos, obligaron entonces a los indios encomendados a servir de hogas en los champanes. Ya vimos cómo Hernando de Medina diezmó a los indios de Loba con este fatal servicio. Los 120 lobanos desplazados a Mompox con este fin no pudieron soportar ni el traslado ni el ritmo matador de la tarea. Los cementerios indígenas se fueron llenando prematuramente con aquellas hosamentas curtidas al sol del Magdalena y los conquistadores hubieron de pensar en el pronto reemplazo de la fuerza de trabajo que se agotaba. Miraron hacia el Africa Occidental : Guinea, Angola, Dahomey, Congo, Elmina, y de allí comenzaron a traer negros como esclavos para suplantar a los indios en la boga, y después en otras tareas productivas. Hacia 1600 la presencia negra ya era considerable en la región y allí ha quedado, visible, poderosa, influyente, hasta el día de hoy". (Fals, 1980, 45 A). "Esta vuelta hacia la presencia negra en la Costa comenzó en la boga ; muy pronto aparecerá también en las minas, en la

du moment où y intervient l'un ou l'autre des divers vecteurs de la modernité⁹. S'agissant de faire l'histoire des réalités culturelles de la région où Gabriel García Márquez est né, nous nous efforcerons de contourner tout ethno-centrisme ou de ne pas tomber dans le parti pris de la modernité, intéressé que nous sommes de connaître et d'éclaircir l'univers qui servira d'environnement au début de la vie du romancier colombien.

Dans la seconde moitié du XXe siècle, Orlando Fals Borda a mené une expérience de recherche sur l'histoire régionale qui a abouti à son célèbre ouvrage *Historia doble de la costa* (1980). Etant donné notre intérêt pour le substrat amérindien dans cette région, son travail nous intéresse à deux titres : premièrement, parce qu'il fait état des traces des cultures laissées par les Malibúes, encore visibles de nos jours dans la région de Mompox et La Loba, au sud-ouest du Magdalena Grande ; deuxièmement, parce que son intérêt pour les conflits du passé pouvant expliquer quelques réalités sociales et culturelles du présent, le mène à nous informer sur les Chimilas, civilisation à qui l'on doit la fondation d'Aracataca.

agricultura y en la ganadería. Toda la región de Loba fue testigo y víctima de esta violenta transición histórica." (Ibid. : 43 A)

⁹ Quand nous parlons de *modernité* nous voulons parler du *projet de la modernité*, pour lequel l'homme est le centre de l'histoire et la nature devient une chose, objet à dominer, dénué de vie propre. Santiago Castro-Gómez en parle dans les termes suivants : "*¿Qué queremos decir cuando hablamos del "proyecto de la modernidad"? En primer lugar, y de manera general, nos referimos al intento faústico de someter la vida entera al control absoluto del hombre bajo la guía segura del conocimiento. El filósofo alemán Hans Blumenberg ha mostrado que este proyecto demandaba, a nivel conceptual, elvar al hombre al rango de principio ordenador de todas las cosas. Ya no es la voluntad inescrutable de Dios quien decide sobre los acontecimientos de la vida individual y social, sino que es el hombre mismo quien, sirviéndose de la razón, es capaz de descifrar las leyes inherentes a la naturaleza para colocarlas a su servicio. Esta rehabilitación del hombre viene de la mano con la idea del dominio sobre la naturaleza mediante la ciencia y la técnica, cuyo verdadero profeta fue Bacon. De hecho, la naturaleza es presentada por Bacon como el gran 'adversario' del hombre, como el enemigo al que hay que vencer para dominar las contingencias de la vida y establecer el Regnum hominis sobre la tierra. Y la mejor táctica para ganar esta guerra es conocer el interior del enemigo, oscultar sus secretos más íntimos, para luego, con sus propias armas, someterlos a la voluntad humana. El papel de la razón científico-técnica es precisamente acceder a los secretos más ocultos y remotos de la naturaleza con el fin de obligarla a obedecer nuestros imperativos de control. La inseguridad ontológica sólo podrá ser eliminada en la medida en que se aumenten los mecanismos de control sobre las fuerzas mágicas o misteriosas de la naturaleza y sobre todo aquello que no podemos reducir a la calculabilidad. Marx Weber habló en ese sentido de la*

En effet, Fals Borda entreprend de découvrir le passé le plus éloigné de San Martín de la Loba et, fatalement, se retrouve devant les traces laissées par les Malibúes¹⁰ :

"Pero no debieron ser los españoles sedientos de oro los que originalmente fundaron este pueblo. Sólo el día anterior habíamos constatado —los cinco viajeros— la presencia de los descendientes mestizados de los indios malibúes (sondaguas) en la ladera de Santa Coa, viviendo todavía en los restos de su resguardo. Estos indios debieron de extenderse hasta el norte y hacia el sur para incluir a San Martín. ¿Cómo saberlo?

Sólo se necesita echar una mirada general al pueblo para sentir enseguida la presencia del indígena y sus valores seculares, aparte de la mezcla racial, que también es evidente. Los techos de palma de las casas, en su forma y contextura ; los materiales vegetales y la técnica del bahareque de las paredes ; las canoas o piraguas atracadas en el puerto del caño, con su palanca y canaleta ; el palo o espeque para sembrar el maíz ; el largo gancho para cazar babillas ; las comidas a base de yuca, ñame, bore, cacao, maíz y centenares de frutales, animales del monte y pescados ; el vino de la palma curúa ; las hamacas en que dormimos aquella noche (aunque las originales primitivas eran de majagua) ; las moyas, múcuras y tinajas que hacen las mujeres con la greda de una playa cercana ; las medicinas de yerbas que muchos estaban tomando por la reciente epidemia del dengue ; la caña de millo, el pito, la gaita y el tamboril que escuchamos en el baile que los jóvenes del Colegio Cooperativo ensayaban esta semana para el Festival de la Cumbia en el Banco ; muchas palabras y nombres de pueblos como guayaba, taita, chimí, Guazo, Jegua, Tomala y Simití ; el apego a la familia y el aprecio a la gran parentela ; ciertos ritos del velorio y de la magia. Todos estos son elementos vivos que denotan la fuerza de la cultura malibú en Loba, a pesar del correr de los siglos y la fuerte represión que los

racionalización de occidente como un proceso de 'desencantamiento' del mundo". (Castro-Gómez, 2000 : 46-47)

¹⁰ "Según Paul Rivet ["Les Indiens Malibu", Journal de la Société des Américanistes, 1977], los Malibúes abarcaban desde el sur de la laguna de Zapotosa hasta la desembocadura del Magdalena. Tenían ese nombre genérico de Malibúis, que les fue dado por los españoles, basados en uno de los pocos términos que se han conservado de su lengua : Malibú, que significa guerrero o jefe.". (Peñas G., 1993 : 196). De son côté, Edgar Rey Sinning, dit à ce sujet que "[...] parece ser que el nombre de Malibúes como pueblo indígena no existió en esta parte del Magdalena, sino que los nativos llamaban por ese nombre a sus caciques. De ahí que encontremos Malibúes en la provincia de los Chimilas y en la de los Pocabuyes. Muchos de estos nativos resistieron la penetración blanca y se opusieron a la conquista de su espacio, estando entre los más combativos los Chimilas, razón por la cual los españoles los describían como belicosos y salvajes. Hoy [première édition, 1995] son el único pueblo de esta parte del Magdalena que sobrevive a pesar del abandono y el olvido a que han sido sometidos". (Sinning, 2002 : 70)

grupos dominantes españoles ejercieron sobre aquella."
(Fals, 1980 : 31A)

D'un autre côté, les analyses de Fals Borda nous rappellent que l'implantation du pouvoir de l'Espagne ne fut possible qu'en vainquant la résistance que lui opposèrent les sociétés amérindiennes presque partout sur la côte Caraïbe. Les chimilas n'étaient pas les seuls à attaquer les Espagnols, et l'on pourrait même croire qu'il y a eu un front amérindien qui a fait face aux troupes des soldats espagnols, aidé par les ennemis de l'Espagne :

"Como en represalia por la brecha abierta por los blancos frente a Soledad, los chimilas habían atacado el pueblo contiguo de Mallambó, en 1735. A partir de ese momento aceleraron la ofensiva, esta vez en alianza con motilones y arhuacos, especialmente en el norte y estribanías de la Sierra Nevada. Amenazaron así a Santa Marta y dificultaron el paso de la Ciénaga, que era vital para la provincia.

Sus ataques coincidieron entonces con incursiones costaneras de bergantines ingleses. Al ocurrir el bloqueo de éstos a Santa Marta en 1739, la ciudad se vió asediada por mar y por tierra. No es de sorprender que los ingleses hubieran armado con mosquetes a los chimilas, tal como ocurrió por la misma época, con los tunucunas del Darién que recibieron armas de los franceses enemigos de España, y con los guajiros armados después por los holandeses." (Ibid. :104A-105A)

Il est important de tenir compte des détails de la résistance des Chimilas contre l'entreprise de conquête et de colonisation, car les faits mentionnés par Fals Borda montrent bien que le Magdalena Grande a une historicité amérindienne non négligeable et qui peut servir pour contester les discours, nombreux, prétendant que cette civilisation amérindienne s'est « perdue dans l'oubli » et que, donc, l'Aracataca de García Márquez n'aurait aucun rapport avec les substrats culturels amérindiens :

"Semejante fiebre de actividad de los grupos señoriales para construir caminos, fundar pueblos y apropiarse de tierras en su nación, despertó la natural resistencia de los chimilas. La amenaza a la existencia cultural y política de esos indios ya era real y crecía año en año : el « asedio » se cerraba. No tardaron así estos valientes en reaccionar otra vez como en 1735, y lo hicieron con inusitada violencia, intentando golpear sobre la cabeza misma de la provincia. Su fuerza potencial era grande porque se calculaba su población en ese momento en unas 10.000 personas. Bandas armadas chimilas se desplazaron entonces a Ciénaga y Santa Marta en 1753, para aterrorizar a los vecinos españoles de las márgenes del río Córdoba y quebrada del Aserradero. Las incursiones siguieron en 1754 con suicidas ataques a los pueblos de Bonda, Masinga y Mamatoco, en los arrabales de Santa Marta y hacia la Sierra." (Ibid. : 111A)

* * *

Deux attitudes assez homogènes sont décelables chez ceux qui, à propos du monde culturel où Gabriel García Márquez est né, essaient de comprendre l'histoire du Magdalena Grande à partir de la Guerra de los mil días et de l'installation de la United Fruit Company dans l'histoire locale : premièrement, ils font en sorte d'ignorer que cette région était habitée avant la *fiebre del banano* ; deuxièmement, ils collent à l'habitude culturelle, très persistante en Colombie, qui consiste à ne pas voir les sociétés amérindiennes et, par conséquent, ils participent aux flots d'encre de la culture lettrée qui depuis des siècles les rendent « invisibles ».

Avant l'arrivée des compagnies étrangères désireuses d'établir dans le Magdalena Grande des enclaves agricoles¹¹, dans les dernières décennies du XIXe siècle,

¹¹ Nous nous servons de ce terme d'après l'usage qu'en font Fernando Botero et Alvaro Guzmán Barney dans leur article « El enclave agrícola en la zona bananera de Santa Marta » (1977).

les terres de cette région n'étaient pas vides. Elles étaient peuplées, bien que de manière peu dense, par des populations diverses. Il y avait, d'un côté, les habitants amérindiens, et, d'un autre, les paysans ou les propriétaires terriens qui cultivaient le cacao et le tabac. De ce fait, il y avait sur place une culture vivante, avec ses propres expressions culturelles, sa propre mémoire et son propre rapport à la terre. La mainmise que pratiquait sur celle-ci l'United Fruit Company, et les autres compagnies qui, avec des noms différents mais avec le même rôle historique, l'ont précédée, ne s'est pas déroulée sans conflits avec les gens qui, majoritairement, vivaient des produits agricoles. Ainsi, comme l'atteste le journal *El Estado. Diario de Santa Marta*, daté du 30 décembre 1947, il y a bien eu une lutte pour la terre opposant l'United Fruit Company aux gens de la région qui voulaient défendre leurs intérêts :

"La lucha por el acaparamiento de las tierras aptas para el cultivo de bananos, se libraba en dos frentes : en el terreno mismo, con los desmontes y siembras ; y en el de los estratos de la justicia, donde los títulos antiguos, o la falta de éstos ponía en tela de juicio la legitimidad de las compra-ventas y transacciones de todo orden, que transferían el dominio, o que respaldaban las posesiones y ocupaciones de hecho, de aquellos ambicionados terrenos y latifundios.

[...]

Por eso hubo de ser y fue la United Fruit Company, la contraparte forzosa que más pleitos tuvo que soportar sobre la propiedad de tierras en la zona bananera ; sobre perturbaciones posesorias ; sobre aguas ; y sobre indemnización de perjuicios." (Cité par Botero ; Guzman, 1977 : 339)

Ces contentieux opposant les particuliers du Magdalena Grande à la puissante compagnie montrent bien que cette région était habitée avant l'intervention étrangère par des gens pour qui les valeurs propres à la modernité, telles

les titres de propriété sur la terre qu'ils habitaient et dont ils tiraient leur subsistance, étaient complètement nouvelles et contraires aux usages. « *Se podría decir para las últimas décadas del siglo XIX que en el Magdalena : 'nadie se preocupaba en aquella época por obtener un título cuando las tierras sobraban por demás y ninguno se molestaba en la posesión de las que tomaba para su cultivo...'*... » (Botero ; Guzman, 1977 : 338 — citant Augusto César, « *Estados Unidos de América Latina* »). Nous pouvons dire par là, que ces gens formaient une donnée sociale, historique et culturelle dont il faut tenir compte si l'on veut vraiment explorer les dimensions de la mémoire et de l'appropriation langagière du monde environnant de l'écrivain colombien qui nous intéresse. Croire que la région en question sera seulement peuplée par l'impulsion démographique dérivée de la *fiebre del banano* (La *hojarasca*, comme dirait notre écrivain) signifie pour toute recherche sur la culture régionale laisser tomber dans l'oubli tout un pan des représentations collectives de l'époque. A notre sens, la *masacre de las bananeras* est un événement historique révélateur d'à peine un palier d'une histoire régionale enracinée dans une longue durée qui précède les conflits générés par l'*enclave agrícola*.

Pour ce qui concerne plus spécifiquement les populations de lignage amérindien ayant habité en des temps plus lointains la zone en question, il est frappant de lire les propos de Dasso Saldivar, le biographe de García Márquez :

"Los chimilas estaban emparentados con los arauacos y, al igual que éstos, habían sido conquistados desde tiempos inmemorables por los caribes, quienes les impusieron parte de su cultura y los desplazaron hacia el norte de suramérica. Ocuparon el extenso y feraz valle del norte del departamento del Magdalena comprendido entre el mar y

los ríos Ariguaní y Cesar, de norte a sur, y las faldas suroestes de la Sierra Nevada de Santa Marta y el río Magdalena, de oriente a occidente [...] Pero llegó el momento en que los intereses coloniales impusieron sin más postergaciones el sangriento sometimiento de los chimilas. En 1744, el Virrey Eslava encargó al capitán José Fernando de Mier y Guerra dicha tarea, y éste la cumplió a sangre y fuego [...] La tarea del exterminio fue completada por los seguidores de Mier Guerra. En la última y más devastadora de las persecuciones realizadas por los hombres de José Joaquín y Zuñiga en 1768, éstos barrieron las tierras de Sevilla, Guacamayal, Orihueca y Aracataca, y los chimilas fueron definitivamente derrotados y casi exterminados [...] Cuando [Jorge] Isaacs abandonó la patria chica de Gabriel García Márquez [1893], el corroído eje de la historia de los chimilas se había roto prácticamente [...]. Cuando los Márquez Iguarán sentaron sus reales "en la tierra que nadie les había prometido" durante el año del cometa [1910], la larga y dramática historia de los chimilas no sólo era un asunto del pasado, sino del olvido." (Saldivar, 1997 : 50-54)

De même que l'on a tendance à penser que l'histoire locale commence avec l'arrivée de l'interventionnisme des Etats-Unis, il est convenu de croire que le processus colonisateur espagnol dans certaines régions du pays colombien est parvenu à éliminer toute trace des sociétés amérindiennes. Dans ces affirmations au sujet des Chimilas, le biographe ne fait que donner témoignage d'un mimétisme culturel à l'intérieur de la société globale colombienne qui rend « normal » le fait de dire que les Amérindiens se sont perdus dans l'oubli tout simplement parce que l'on ne les voit pas. Certes, dans la bibliographie concernant cette société, on trouve des témoignages comme celui du voyageur Gustaf Bolinder qui n'aident guère à rendre visibles les Chimilas :

« En octubre de 1915 crucé [...] los bosques que se encuentran en el camino entre la ciudad de Valledupar y el punto final del ferrocarril de Santa Marta [...] para encontrar a los indígenas, a los cuales deseaba

conocer sin falta [...] Los indígenas que se encontraban en la casa, un hombre de edad, una mujer, un muchacho y una mujer de mediana edad con un bebé, si bien no nos recibieron con abierto desaire de todos modos fueron muy reservados [...] en 1920 [...] teníamos una semana a nuestra disposición, lo cual me llevó a la decisión de visitar de nuevo a los chimilas [...] En Fundación nos fue dicho que sólo restaban 14 indígenas chimilas y que vivían en un pueblo entre Fundación y el río Magdalena. Además, nos comentaron que estos indígenas se habían mezclado con los criollos, y por lo tanto habían adoptado todas sus costumbres, por lo cual nosotros perdimos todo interés por visitarlos [...] Encontramos dos pueblos contiguos, uno con ocho chozas y el otro con dos. Un sólo ser viviente estaba en casa : una mujer vieja, ciega, cubierta de heridas y que no hablaba castellano. Esperamos todo el día la llegada del resto de los habitantes, los cuales apenas aparecieron al atardecer y eran un hombre, dos muchachos, una mujer de edad y una mujer joven, así como un niño [...] Los muchachos sabían un poco de castellano ya que habían trabajado un poco con los criollos. Así nos enteramos de que en verdad sólo eran siete personas, aunque al construir las chozas habían sido más. Tal vez los otros habían muerto en epidemias de sarampión o de gripa, las cuales habían causado muchas víctimas entre los indígenas y criollos del departamento del Magdalena en el año anterior. Según sus declaraciones, no existían otros indígenas chimilas fuera de ellos [...] Según sus informaciones era la primera vez que esas chozas eran halladas por blancos y estaban muy afligidos a causa del descubrimiento de su refugio [...]” (Bolinder, 1937 : 10-13)

Néanmoins, une recherche plus approfondie, et ne serait-ce qu'un peu éloignée des représentations sociales propres à la société globale colombienne, permettrait de rendre visibles dans l'histoire du Magdalena Grande ces Amérindiens « disparus » ou « perdus dans l'oubli ». Ainsi, l'anthropologue Carlos Alberto Uribe Tobón nous apprend que :

“Hoy en día el elemento que condiciona la formación de comunidades locales es la casi nula disponibilidad de la tierra para habitar y cultivar

[...] El hecho de que los chimilas fueron despojados de la tierra ha dado lugar a un ciclo de agrupación-desagrupación de las unidades domésticas en las haciendas, según los requerimientos productivos de los propietarios [...] En 1973 se encontraban en [la hacienda] « La Sirena » cerca de veintiocho núcleos de viviendas de unidades domésticas indígenas, cada uno conformado por de una a cuatro viviendas. La situación era de todas formas muy inestable [...]” (Uribe, 198 :58)

De son côté, l'ethnolinguiste María Trillos Amaya signale :

"A finales de la década de los ochenta los chimilas se encontraban dispersos por las llanuras del río Ariguani y del arroyo Cacagüero. Atomizados como jornaleros en las haciendas ubicadas de sur a norte, entre Monte Rubio y el Difícil y de Este a Oeste entre los corregimientos Casa de Tabla, Pueblito de los Barrios y Las Mulas en el Departamento del Magdalena. Despojados de sus territorios, unos vagaban de hacienda en hacienda pagando con su trabajo el espacio que habitaban, otros vivían en precarios ranchos construidos en los callejones de los caminos. Enfrentados a la violencia, el hambre y las enfermedades, era lógico pensar en su pronta extinción física.

El 19 de noviembre de 1990, el Incora [Instituto Colombiano de la Reforma Agraria] (seccional del Departamento del Magdalena) expide la resolución 075 por medio de la cual se constituyó el Resguardo Issa Oristunna que en ette taara (lengua materna del grupo) quiere decir « Tierra de la nueva esperanza ». Dos acontecimientos fundamentales en la vida de los chimilas han podido observarse a partir de la entrega de estos terrenos : 1) Se dió inicio a un proceso de reagrupamiento y reorganización comenzando entre ellos mismos a identificarse. Han encontrado que comparten mucho de su cultura, lo más importante, la lengua. 2) El Estado y diversas organizaciones políticas, culturales y académicas finalmente se percatan de que los chimilas aún existen." (Trillos, 1996 : 25)

La résistance est plus qu'un mot. Au cours des siècles, alors que dans la culture officielle ils ont été

déclarés disparus, les Chimilas, fondateurs d'Aracataca, ont continué à être là, « en los callejones de los caminos » dans le Magdalena Grande. Ce contraste entre la réalité et les inventions propres aux auteurs pour qui les Chimilas « *desaparecieron* » ou « *se perdieron en el olvido* » mérite notre intérêt ; pendant longtemps une manière de voir et de comprendre l'histoire du pays colombien a fait en sorte que celui qui n'appartient pas à la société globale soit considéré et inséré dans un cadre mental qui le réduit à l'insignifiance ou à l'invisibilité. Il y a là plus que l'intervention du hasard. Premièrement, il y a entre ces discours une filiation socio-culturelle car ces représentations de l'autre postulent implicitement l'existence d'un centre où se situe le sujet du discours, peu importe que l'énonciateur soit européen ou colombien, que l'un écrive dans la première moitié du XXe siècle et l'autre dans la deuxième, au fond ils arrivent, par de voies différentes, à la même performance de la réalité : l'autre, celui qui occupe la périphérie, n'est plus là. En conséquence, leur discours représente le même espace : un espace historique et culturel « purifié » et donc *disponible*. La ressemblance de ces deux sources « d'information », dans la représentation, dans le discours et dans la constitution d'un sujet de l'énonciation, les inscrit dans la même tradition narrative ou, en d'autres termes, dans la même invention de la réalité¹² qui permet de dire, par exemple, que l'histoire culturelle de la région commence avec les vecteurs de modernité. De notre côté, nous considérons que cela n'est plus possible. Les substrats culturels amérindiens, noirs et paysans sont là, dans l'entourage de chacune des personnes qui sont nées et grandies dans la culture ambiante.

¹² Nous nous inspirons des «...» dans son travail *Escribir en el a.*

«cos» de textes coloniaux visés par Antonio Cornejo Polar

* * *

Quelle est la culture ambiante qui a pu entourer le processus de formation en tant que personne de quelqu'un qui, comme Gabriel García Márquez, est né dans la troisième décennie du vingtième siècle dans le Magdalena Grande? Faire face à cette interrogation n'est pas facile, d'autant moins que, comme c'est notre cas, nous voulons y répondre en tenant compte de l'oralité culturelle, celle qui, à notre sens, a jusqu'à aujourd'hui échappé aux recherches voulant comprendre la culture régionale du monde de l'enfance du romancier colombien.

Dans les études au sujet de la culture et de l'histoire des pays de l'Amérique Latine, il est fréquent de se trouver dans une situation qui oblige le chercheur à regarder son objet d'étude avec une grande ouverture d'esprit, capable de lui fournir des chemins et des démarches pour se frayer un accès à des univers de sens très éloignés de son présent et des coordonnées de sa culture propre. En effet, les problématiques et les objets d'étude de ce continent présentent très souvent des caractéristiques complexes qui semblent ne pouvoir être résolues qu'à travers le recours à des procédés très éloignés de la lecture littérale ou de l'appréhension simple du sens. Aller à la recherche des traces des plus anciennes populations d'une région quelconque de l'Amérique à travers, par exemple, les textes espagnols, est toujours une tâche qui demande du lecteur le plus grand recul car l'Européen qui les a écrits, du fait de son ignorance de l'autre, l'Amérindien, ne fait qu'ordonner ce qu'il voit, ce qu'il croit comprendre, d'après ses propres idées et cadres de connaissance. Ainsi le laisse entendre le premier chroniqueur du Nouveau Monde, Fray Ramón Pané :

"Y como no tienen letras ni escrituras, no saben contar tales fábulas ni yo puedo escribirlas bien. Por lo cual creo que pongo primero lo que debiera ser de último y lo último primero." (Pané, 1987 : 26)

Par quelle voie réussir à toucher le côté occulte ou à moitié sombre des réalités éloignées qui échappent initialement à notre regard ou à notre conscience? A ce propos, dans son travail de recherche sur les Aymaras, Buysse-Cassagne évoquait la démarche d'Alice :

« Capter dans le miroir déformant de la culture espagnole des images, obscurcies, floues, fuyantes, presque insaisissables parfois, ex'ge une méthode adaptée. Et la seule qui ait fait ses preuves en pareilles circonstances est celle qu'Alice, l'héroïne de Lewis Carroll, inaugura en passant tout simplement de l'autre côté du miroir. C'est en tenant un livre ouvert devant une glace qu'elle comprit pourquoi celle-ci lui renvoyait en reflet déformé de réel.

Mais les messages laissés par les cultures incaïques et aymaras sont comme autant de séries de textes successifs placés de l'autre côté du miroir et dont le document espagnol, entre nos mains, ne renverrait qu'une image très imparfaite. Car dès lors qu'ils se sont interrogé sur les cultures qu'ils considéraient, les conquérants du XVI^e siècle ont organisé les données en fonction d'un code qui leur était propre, et leurs questions ne prenaient sens — comme celles des ethnologues — qu'en regard de leur univers. » (Bouysse-Cassagne, 1980 : 9)

Faire une cartographie en se servant du soupçon ou de l'image que nous pouvons nous faire en interprétant "les reflets déformés du réel" que nous envoie le texte espagnol, échappe complètement à nos possibilités, car les seuls textes espagnols qui pourraient nous dire quelque chose de l'univers amérindien du Magdalena lors de l'arrivée des Européens, ce sont les chapitres six et sept de la première partie de la *Recopilación Historial*, écrite

par Fray Pedro Aguado au XVII^e siècle¹³. Ils nous permettent de savoir que la région du fleuve était peuplée par une société ou des sociétés amérindiennes toutes prêtes à la guerre contre les Espagnols qui avançaient de la côte vers l'intérieur du pays sous le commandement de Gonzalo Jiménez de Quesada :

"[les Espagnols] prosiguieron su viaje, sin saber el suceso de sus compañeros, y navegando se metieron por la boca más pequeña del río, que está hacia la parte de Cartagena, por donde subieron al pueblo llamado Malambo, donde no hallando rastro de sus compañeros se estuvieron sin osar pasar de allí, porque los indios del río grande no los damnificacen con la mucha cantidad de canoas que podían juntar, y así se estuvieron en Malambo esperando que el adelantado [Jiménez de Quesada] los socorriese de más compañía [...]" (Aguado, 1956 :214)

"[...] juntos comenzaron a navegar y proseguir su camino el río arriba, en alcance del general Jiménez de Quesada, con muy buena orden y muy recatada y cautamente, porque los indios del río, como gente belicosísima, salían muy ordinariamente con grandes armadas de canoas, todas llenas de gente flechera y herbolaria, a impedir el paso de los bergantines y ver si les podían hacer otros daños, y algunas veces se juntaban de muy lejos los indios con sus canoas, en que venían a juntar armada de más de dos mil canoas, llenas de gente de guerra [...]" (Ibid. :216)

"[...] los de los bergantines dieron noticia al general Jiménez de Quesada del mal suceso y pérdida que hubieron en la primera salida y de otras muchas guazabaras y batallas navales que en el río habían tenido con los indios y naturales, que a las riberas de él estaban pobladas, saliendo a ello con poderosísimas armadas de canoas". (Ibid. : 222)

¹³ Fernández de Oviedo fait aussi une brève allusion aux chimilas dans son récit du parcours de Gonzalo Jiménez de Quesada par "el río grande de la Magdalena", en 1536 : "*Habían, los que iban por tierra, pasado la provincia que se llama Chimilla, que es confin y en la halda de los indios flecheros caribes, y al pasar de un río que huy en aquella tierra, se vieron en mucho trabajo los españoles, y se perdieron muchas armas de los soldados, y otras cosas que les hicieron harta falta. Está Chimilia de Santa Marta, cuarenta leguas, e diéronse mucha priesa para llegar al río Grande, a causa que las lluvias eran cada día más, y hallaban muchas ciénagas [...]*" (cap. xviii, libro xxvi, pág. 102). *Historia general y natural de las Indias*. Madrid: Atlas, 1959. vol. III.

Le texte espagnol nous mène à croire que la région que les conquérants traversaient était très peuplée ; sûrement, il s'agissait des Chimilas, dont le texte nous apprend seulement qu'ils avaient des "canoas" et qu'ils étaient armés de dangereuses flèches. Le récit abandonne cet espace américain, au fur et à mesure que l'expédition avance vers l'amont du fleuve. Il ne nous dit plus rien des Chamilas ou des Amérindiens de cette région du fleuve Magdalena. De telle sorte, même si nous étions disposés à passer "de l'autre côté du miroir", les écrits espagnols se révèlent trop pauvres.

Nous n'avons pas le choix. La dimension de l'écrit se révélant insuffisante, il nous faut nous mettre à l'affût des autres traces laissées par les populations amérindiennes dans d'autres dimensions de la culture. D'autre part, il ne faut pas oublier qu'en Amérique Latine les acteurs mêmes des phénomènes ou des réalités culturelles ignorent, parfois, le lignage de sens ou les filiations lointaines des choses qui leur sont complètement familières. Il arrive même, que la surprise ou l'incrédulité accompagnent ces moments où l'on découvre, ou l'on fait découvrir à quelqu'un, la longue histoire de faits qui appartiennent à la vie quotidienne. C'est, par exemple, ce qui est arrivé à Celina González lorsqu'elle a appris que Changó, thème d'une de ses *décimas* à Santa Bárbara, "*Que viva Changó*", que sa voix a fait danser à tant de Latino-Américains, est le nom d'une divinité africaine :

« A l'époque [1947], je n'avais aucune idée de ce qu'était la chanson afro dérivée des musiques yorubas. J'ai écrit comme d'habitude mes dizains en octosyllabes. La seule référence yoruba, c'est le refrain et l'hommage à la divinité Changó. »
(Entretien, juillet 1988 – Roy, 1998 : 77)

C'est par la voie des souvenirs liés à la mémoire orale, dont l'ancrage historique n'est pas toujours conscient, et qui un jour arrivent jusqu'à nous par la dimension écrite, que nous pouvons essayer de trouver les traces lointaines des habitants de la région du Magdalena. Prenons, par exemple, une remarque faite par Elisée Reclus, dans le récit de son voyage en Colombie entre août 1855 et juillet 1857 :

« Un jour, un nègre d'une force herculéenne, Cristoforo Sandoval, inspiré par on ne sait quelle audacieuse pensée, alla se présenter devant le chef des Chimilas, sans armes, accompagné seulement de son jeune fils. On ignore au moyen de quel grigri le nègre sut charmer le Peau-Rouge ; mais l'effet en fut immédiat, le caporal abdiqua, et Cristoforo devint à sa place le chef des guerriers Chimila. Depuis ce jour, ces Indiens ont cessé de menacer les Espagnols, et de brigands se sont fait agriculteurs. » (Reclus, 1991 : 185)

Malgré tout, le miroir déformant du texte du voyageur nous ramène à la dimension de l'oralité au XIX^e siècle, dans la zone de notre intérêt. Etant l'invité d'un propriétaire terrien (M. Dangon) et parlant au sujet de "la vaste plaine du Rio Cesar", l'écrivain raconte une anecdote dont, on peut le supposer, il n'a pas été directement le témoin mais qui lui aurait été rapportée et dont son écriture a servi de relais jusqu'à nous. Le récit met en jeu, à côté des Amérindiens, un autre acteur avec lequel il formera la base de la pyramide sociale qui, de la période coloniale à la période républicaine, s'est maintenue en Colombie : le Noir. A nos yeux, l'interaction de ces deux acteurs de la société de la région a une énorme importance, car tant l'Amérindien que le Noir descendant des esclaves africains, portent avec eux une culture, une mémoire et une durée historique qui ne coïncident pas, au contraire, avec

la culture de l'élite créole. Alors que ceux qui ont été les subalternes du modèle colonial ont une mémoire liée à la longue durée du continent américain et africain et à des cosmovisions conservées grâce à l'oralité, le créole s'identifie lui-même beaucoup plus comme descendant des conquistadors et des colons espagnols. D'ailleurs, Reclus inclut dans son récit la description des biens matériels de M. Dangon qui le distinguent, aussi, des subalternes :

« La plantation de M. Dangon est située à deux lieues au nord de Villanueva, dans une espèce de cirque dominé par des collines en pente douce qui s'appuient à la base du Cerro-Pintado ; un éperon projeté dans l'intérieur du cirque porte les bâtiments d'exploitation, l'aire et la maison de campagne ; toutes les cultures s'étalent au fond du cirque et sur le penchant des collines, et le propriétaire peut les embrasser d'un coup d'œil. D'un côté sont les bananiers, penchant sous le poids des régimes aux cent fruits, plus loin les cannes à sucre, dont les panaches violets ondulent au vent, ailleurs les cafetiers en quinconces, dont la sombre verdure est étoilée d'innombrables baies rouges. » (Ibid. : 184)

Ce paysage humain nous donne les trois angles de la pyramide sociale. Ceux d'en bas se rencontrent, se lient. Celui d'en haut est le "Señor", l'hôte de l'européen. Nous avons là un tableau qui n'est pas très éloigné de la société señorial coloniale et qui montre que la république n'a que très peu transformé les hiérarchies sociales en Colombie, au moins dans la deuxième moitié du XIXe siècle.

Quand nous parlons de substrats culturels subalternes, nous nous référons bien à un ensemble de thèmes, motifs, mémoires, rituels, croyances, récits, musiques ancrés dans la vie des Amérindiens et des Noirs, et de leur descendance, lesquels vivaient dans les marges de la culture des créoles "blancs" dans l'histoire du Magdalena Grande. Avec une énorme fertilité, ces acteurs historiques

ont construit sur la base de leurs héritages, et prenant aussi l'héritage espagnol, une culture syncrétique, complètement différente de la culture de la métropole, où s'exprime non seulement leur histoire, leur mémoire et leur vision du monde mais aussi leur différence vis-à-vis des valeurs du modèle hégémonique de pouvoir. D'ailleurs, cette différence de paliers culturels et sociaux, qui n'est pas particulière de cette région mais se trouve répandue dans toute l'Amérique à travers des siècles jusqu'à aujourd'hui, a construit une véritable coupure dans l'univers social en le divisant en deux. Elle est parmi les premiers "rasgos" qui, selon l'historien Aníbal Quijano, définissent "La colonialidad del poder" en Amérique Latine:

1. "El patrón de dominación entre los colonizadores y los otros fue organizado y establecido sobre la base de la idea de "raza", con todas sus implicaciones sobre la perspectiva histórica de las relaciones entre los diversos tipos de la especie humana. Esto es, los factores de clasificación e identificación social no se configuraron como elementos del conflicto inmediato, o de las necesidades de control y de explotación del trabajo, sino como patrones de relaciones históricamente necesarias y permanentes, cualesquiera que fueran las necesidades y conflictos originados en la explotación del trabajo.
2. Desde esa perspectiva, los colonizadores definieron la nueva identidad de las poblaciones aborígenes colonizadas : "indios". Para esas poblaciones la dominación colonial implicaba, en consecuencia, el despojo y la represión de las identidades originales (mayas, aztecas, incas, aymaras, etc., etc., etc.) y en el largo plazo la pérdida de estas y la admisión de una común identidad negativa. La población de origen africano, también procedente de heterogéneas experiencias e identidades históricas (congo, bacongo, yoruba, ashanti, etc.), fue sometida a una situación equivalente en todo lo fundamental y a una común identidad colonial, igualmente negativa : "negros". Los colonizadores se identificarían al comienzo como "españoles", "portugueses", "ibéricos", británicos, etc. Ya

desde finales del siglo XVIII, y sobre todo tras las guerras llamadas de "Emancipación", se identificarían como "europeos" o, más genéricamente como "blancos". Y los descendientes de las relaciones genéticas entre todas esas nuevas identidades, serían conocidos como 'mestizos'." (Quijano, 1998 : 29)

Mais... comment était-elle, cette interaction sociale entre Amérindiens et Noirs? Nous croyons qu'à cette question centrale il ne peut être répondu qu'en jetant un regard sur l'histoire de ces deux acteurs sociaux dans le processus de conquête et colonisation du bassin du fleuve Magdalena. S'agissant, de surcroît, de la main d'œuvre dont ont eu tant besoin le modèle colonial et le modèle économique de la période républicaine, nous pensons que c'est là, et seulement là, que l'on pourra commencer à comprendre le lignage des univers non-modernes que ces populations ont pensé et fait durer dans leur culture.

* * *

Gabriel García Márquez est né dans une région dont la culture a beaucoup marqué son œuvre littéraire, telle est la vérité depuis toujours acceptée par la critique. Ce n'est pas pas pour autant que cette culture a été explorée par ses exégètes. Pourtant, l'écrivain n'a cessé de le dire :

- "Y ¿Aracataca es Macondo ?
- Por supuesto que no es Macondo, pero esa Aracataca de la infancia que yo recuerdo, sí es Macondo." (G. G. M. /Poniatowska, 1990 : 212)

Aracataca, l'un de villages de la Zona Bananera du Magdalena Grande, est l'endroit concret où se trouve "la gente", le vase communicant qui, selon l'auteur, relie son œuvre à la culture régionale :

« [...] la pista me la dieron los relatos de mi abuela. Para ella los mitos, las leyendas, las creencias de la gente, formaban parte, y de manera muy natural, de su vida cotidiana ». (G. G. M. / Apuleyo Mendoza, 1982 : 61)

- "Mira, lo que pasa es que se me abrió una idea más clara del concepto de realidad. El realismo inmediato de *El coronel* no tiene quien le escriba y *La mala hora* tiene un radio de alcance. Pero me di cuenta que la realidad es también los mitos de la gente, es las creencias, es sus lenguajes ; son su vida cotidiana e intervienen en sus triunfos y en sus fracasos. Me di cuenta de que la realidad no era sólo los policías que llegan matando gente, sino también toda la mitología, todas las leyendas, todo lo que forma parte de la vida de la gente, y todo eso hay que incorporarlo." (G. G. M. / Gonzáles Bermejo, 1981 : 245)

[Souligné par nous]

Dans les déclarations de l'écrivain, tout nous ramène à l'oralité ambiante de son lieu de naissance : la Zona Bananera. Là, après des siècles de mélanges et de connivences, la majorité de la population est constituée de ceux que, dans son livre au sujet de la cultura ribereña du Magdalena, *El hombre y su río*, Edgar Rey Sinning appelle los indocosteños, c'est-à-dire, les descendants des Amérindiens et des esclaves noirs. Bien que le "blanc" ait pu participer à la formation de cette culture régionale, notamment par le biais de la religion, la culture matérielle, la langue, la culture lettrée et les institutions formelles de l'état et de l'économie, les grands traits de celle-ci, tels que la musique et les légendes, sont plus liés aux couches sociales subalternes. "La gente", dont parle García Márquez, ce sont des groupes

humains aux riches traditions culturelles non-européennes qui n'ont jamais imité la culture des métropoles mais qui s'en sont servi pour la mettre au service du tissage de la leur. Ce sont ceux que, dans son analyse de la culture latino-américaine, Aníbal Quijano considère comme les agents de la "subversión cultural" :

«[...]las poblaciones colonizadas fueron sometidas a la más perversa experiencia de la alienación histórica. Empero, la historia que es cruel con los vencidos suele ser también vengativa con los vencedores. Las consecuencias de esa colonización cultural no fueron solamente terribles para los "indios" y para los "negros". Ellos fueron, es verdad, obligados a la imitación, a la simulación de lo ajeno y a la vergüenza de lo propio. Pero nadie pudo evitar que ellos aprendieran pronto a subvertir todo aquello que tenían que imitar, simular o venerar. La expresión artística de las sociedades coloniales da clara cuenta de esa continuada subversión de los patrones visuales y plásticos de los temas, motivos e imágenes de ajeno origen, para poder expresar su propia experiencia subjetiva, si no ya la previa, original y autónoma, sí en cambio su nueva, dominada sí, colonizada sí, pero subvertida todo el tiempo, así convertida también en espacio y modo de resistencia. No hay sino que volver a mirar los cuadros de las escuelas de Cusco y Quito, las esculturas del Aleijadinho, la maravillosa puerta de la iglesia de Potosí, los altares barrocos, las cerámicas y el tejido de áreas mexicano-centroamericana y andino-amazónica o la vestimenta, los adornos, las fiestas y las danzas de antillanos y brasileños o de las poblaciones del Altiplano peruano-boliviano. Y todo el mundo sabe ahora, incluso los sectores más recalcitrantes de las iglesias cristianas, que sus cultos, sus ritos, sus prácticas religiosas, fueron igualmente subvertidos en todas partes.

En breve, los dominados aprendieron, primero, a dar significado y sentido nuevos a los símbolos e imágenes ajenos y después a transformarlos y subvertirlos por la inclusión de los suyos propios en cuanto imagen o rito o patrón expresivo de ajeno origen. No era posible, finalmente, practicar los patrones impuestos sin subvertirlos, ni apropiárselos sin reorganizarlos. Eso hicieron.

En cambio, para los herederos y continuadores de los colonizadores sólo quedaron dos caminos : uno, la

imitación servil e imitativa de los modelos europeos. Y puesto que eso tenía que ser hecho desde la ausencia de todos los recursos materiales y subjetivos de la experiencia sociocultural europea, el resultado inevitable fue –sigue siendo– la mediocridad, incluso la banalidad, de todo lo que intentaron por su propia cuenta en esta perspectiva. Dos, para poder expresar sus propias experiencias, a su pesar no-europeas, para desarrollar su propio talento y sus recursos y facultades creativas, habría sido necesario aprender e imitar el trabajo de los dominados o, mejor, identificarse con ellos, porque sólo en ellos podían encontrarse las fuentes y las perspectivas de algo distinto, original y propio frente a lo eurocéntrico." (Quijano, 1998 : 33)

Il est évident que lorsqu'on essaie de voir et de comprendre l'historicité de cette « subversión cultural », notamment dans le but de donner un éclairage à un phénomène singulier (tel la littérature de Gabriel García Márquez), nous ne trouverons pas pour ce faire les « lunettes conceptuelles » qu'il nous faut du côté des sciences humaines prenant la modernité, et la raison historique qu'elles prônent, en tant que donnée « universelle ». Ayant pris conscience du fait que la culture de la région qui nous intéresse et son histoire sont liées à la durée existentielle de civilisations non-européennes, il nous faut, au contraire, chercher un nouvel éclairage conceptuel qui prenne acte de la spécificité humaine de ces courants qui ont façonné la culture indocosteña¹⁴. C'est-à-dire que nous quittons le moment historique marqué par le regard qu'on a pu jeter dans le passé sur cette réalité à travers la médiation de la « ciudad letrada »¹⁵, dans laquelle

¹⁴ De notre côté, nous prenons acte du formidable moment que nous traversons où commencent à naître et à se développer, ici et là, des options intellectuelles conscientes de « las potencialidades inmensas del reconocimiento de la crisis de la modernidad , que abren posibilidades de formas radicalmente diferentes de pensar el mundo, si entendemos este momento histórico como crisis de las pretenciones hegemónicas del modelo civilizatorio occidental » (Lander, 1998 :92)

¹⁵ Nous nous servons là de la dénomination utilisée par Angel Rama pour se référer aux elites illustrées au service du pouvoir créole ayant façonné la vie républicaine des Etats latino-américains entre le XIXe et le XXe siècles (Rama, 1984).

prenait corps "Una cultura de la falsedad 'progresista' y después 'desarrollista'» [que] acostumbró al común a pensar por separado en 'el país formal' y el 'país real', o en el 'progreso ideal' y en el 'progreso real' con las combinaciones de las formas tradicionales de vida y los procesos colonialistas, neocolonialistas, imperialistas y globalizadores más o menos velados » (González, 1998 : 139). Heureusement, la région du monde que nous avons l'habitude d'appeler Amérique Latine a été le scénario d'une pensée ayant mené à maturité des heuristiques et des concepts de compréhension de la réalité propre tels que « marginalidad » ou « marginalismo » ; « centro-periferia » ; "dependencia" ; « colonialismo interno » ; « desestabilización » ; « gobernabilidad democrática » ; « democracia no excluyente » ; « sociedad informal » ; « economía informal » ; « globalización de la explotación » ; « pedagogía del oprimido » ; « investigación acción ». Pour ce qui est de notre objet d'intérêt, nous avons la chance d'être contemporain du moment où une perspective critique sur la culture indocosteña colombienne devient de plus en plus visible : la « culturología costeña ». De ce fait, nous croyons avoir réussi à nous débarrasser du regard filtré par les "lunettes culturelles" pour lesquelles n'est visible que la culture relevant de l'usage de la lettre et des traits de la modernité ; les chercheurs, intellectuels et artistes qui nourrissent avec leurs œuvres, leurs produits et leurs actions cette heuristique et ce regard critique sur la culture de la région caraïbe du pays colombien sont, eux-mêmes, des indocosteños. Nous parions sur les perspectives qu'ils ouvrent car, autrement, nous aurions continué à ressentir que la perspective critique qui est la nôtre se frayait son chemin dans la plus grande solitude. La teneur des affirmations que nous pouvons lire chez ses auteurs

sont sans ambiguïté auprès d'eux nous retrouvons le chemin qui nous mène vers la spécificité régionale propre à « la gente » dont parle Gabriel García Márquez. Une affirmation de Edgar Rey Sinning, au sujet du sens de la fête dans la Caraïbe colombienne, peut l'illustrer :

« Son estas festividades, esos tiempos y esos espacios de fiesta los que de una u otra forma han servido de escenario para perpetuar e irradiar, a nivel regional y hasta nacional, no para las élites sino para los sectores populares, no una cultura impuesta del centro a la periferia, como lo pretendió España, o como lo pretende actualmente el imperio norteamericano al querer homogeneizar la cultura Malboro o Coca-Cola, sino una cultura resultante de la conjunción de étnias. » (Sinning, 2002 : 270)

Quant à la notion de région, c'est chez David Ernesto Peñas Giraldo que nous pouvons trouver une approche qui permet de lier les dimensions de temps, espace et oralité : *« Para la determinación de región [...] se requiere tanto la visión diacrónica —su progresiva conformación histórica basada en las características culturales— como la integración espacial. La región es un concepto eminentemente dinámico, cuya historicidad a veces se adecua a ciertos límites geográficos notorios, pero la más de las veces los rompe y moldea »* (Peñas, 1993 : 195)¹⁶. Nous trouvons tout à fait pertinente cette définition qui a l'avantage de ne pas subordonner la « *conformación histórica basada en las características culturales* » (nous

¹⁶ Dans sa thèse de doctorat sur García Márquez, Jacques Gilard (1984) appelle cet univers culturel et géographique « La Côte profonde ». Dans unes des notes, il explique le sens de cette dénomination : *« Elle renvoie au modèle nord-américain du 'Deep South', d'abord parce c'est une référence commode qui la rendra aisément compréhensible, ensuite parce que des auteurs comme Caldwell et Faulkner — surtout ce dernier — ont marqué la sensibilité et le regard de García Márquez, et enfin parce que la Côte attendait d'être décrite [...] Ils [Brigés Carmona, Victor Aragón et Zapata Olivella] révélaient ce que nous appelons les humbles réalités du village et de la jungle. Ce fut García Márquez qui alla le plus loin dans cette voie. La Côte profonde pouvait déranger, en Colombie, autant que pouvait le faire le 'Deep South' dans la démocratie nor-américaine »*. (Note 10 de « L'ignorance de la Côte profonde », Chapitre I, partie C, Vol. III, p. 90)

dirions à nos fins, les traditions narratives) aux limites géographiques pour l'inscrire plutôt dans la durée des manifestations culturelles. Si nous jetons un regard vers une culture d'ailleurs ayant des données anthropologiques à peu près semblables, par exemple, vers Cuba, nous trouvons que la durée des traditions narratives ou des conformations historiques basées sur les caractéristiques culturelles a été maintenue grâce au principal élément langagier accessible aux acteurs sociaux subordonnés : l'oralité.

« L'Etat [le gouvernement Castro] affiche sa volonté de préserver et de mettre en valeur l'héritage de la culture populaire, et, spécialement les antécédents africains les plus dévalorisés. Mais, en même temps, l'athéisme officiel et le jugements porté sur les religions et croyances qualifiées de « superstitions » nient la dimension symbolique et le lien au sacré, indissociable de cette culture dans la vie quotidienne. Malgré tout, grâce à la force de la tradition orale et parce que cet ordre symbolique est partie intégrante de la cubanité, ces racines ne se laissent pas figer. » (Roy, 1998 : 37)

C'est donc en suivant les traces de l'oralité ou de ce qu'il en reste, que nous pouvons mettre au clair l'existence ou la persistance d'une conformation historique dans la région qui nous intéresse. Le tracé d'une culture étant décelable grâce au vecteur et au rayonnement de l'oralité (capable de lier un passé lointain au présent à travers les versions d'une image, d'une identité, d'un mot, d'une intrigue narrative, d'un personnage, etc.), nous nous attarderons sur une légende-récit et son plausible ancrage culturel et temporel :

«Según el mismo Rivet [Paul], la lengua Malibú aún no ha podido ser clasificada, "y su vinculación a una familia lingüística americana presentaría un gran interés, pues se esclarecería la etnogénesis de una de las regiones menos conocidas del territorio colombiano ». Una de las palabras de su vocabulario es

reveladoramente , Maihan —sacerdote indígena, hechicero o brujo— que con el correr del tiempo se transformaría en Mohán, una de las figuras míticas más conocidas del río Magdalena que aparece en diferentes versiones, coincidentes todas en presentarlo como el espíritu tutelar de las aguas,

Personaje vegetal, musgoso y peludo, con tez quemada de indio viejo, ojos de intenso brillo como brasas encendidas y dientes de oro [...] El Mohán toca la flauta con tal destreza y encanto que cautiva a las muchachas para llevarlas a su palacio acuático. Los campesinos lo califican de andariego, brujo y libertino ; dicen que rapta a los bogas perezosos, que agita las aguas, enreda las redes, vuelca las embarcaciones, roba la carnada a los pescadores, y llega muchas veces a llevárselos cuando van a pescar en días de fiesta. Es el responsable de los ahogados en los ríos selváticos que van al Magdalena, pero se le ve siempre como un espíritu justiciero que castiga las transgresiones a las normas religiosas. Para ahuyentar al Mohán, los pescadores utilizan plumadas de cobre en sus redes y atarrayas ; otro sistema es el de ir pescando hacia arriba, contra la corriente, porque entonces no habrá peligro de sufrir sus ataques. El Mohán es la imagen simbólica de las fuerzas del río, personificadas en un misterioso y llamativo espectro. Su función primordial es castigar a quienes pretenden romper las costumbres y las pautas establecidas en sus aguas y en las sevas ribereñas." (Peñas, 1993 : 197 — citant « Mitos y Leyendas del río Magdalena », Alvaro Chavez)

Un mot d'aujourd'hui et son rapport avec une langue amérindienne perdue, un personnage et les fonctions qui le définissent, d'autres personnages types, une spatialité invariable, l'interdiction, les tabous et, surtout, la traversée à travers les siècles à l'intérieur d'une communauté croyante qui craint la vérité de l'histoire racontée, telle est l'efficacité du vecteur oral dans une culture. Remarquons que la qualité d'être surnaturel du personnage de l'histoire n'est pas mise en relief ; on dirait que ça va de soi. Orlando Fals Borda a recueilli, lui, dans la *Depresión Momposina*, une autre version, où le Mohán sera associé à des éléments animaux :

"La niña Delia se retuerce ante la insistencia de mis preguntas pero al fin suelta la primera andanada : « Existen encantos o mohanes que viven en el fondo del río en palacios de oro de donde salen a veces a asustar a los pescadores o a llevárselos a las profundidades de las aguas. El más notable de San Martín es un caimán gigante que aparece en tiempos de creciente del río y que, a veces sin que la gente caiga en cuenta de ello, sirve de puente en pasos peligrosos. Otros mohanes se convierten en piedra o en árbol. Para romper esos encantos, dice la niña Delia bajando la voz, debe apelarse a sustancias mágicas y a varas de virtud. De las primeras existen la leche de la sierpe leona y las entrañas del sapo cuin. La sierpe leona duerme con los ojos abiertos, así sabe uno cuándo acercársele para ordeñarle las tetas. El sapo cuin (también llamado sapo cuerno porque tiene dos cachos venenosos que saca cuando se encueva) se caza en los charcos cuando más croando va. Esta cacería debe hacerse sin mirar hacia atrás, so pena de convertirse en árbol o en piedra ». (Fals, 1980 : 34A-35A)

Dans les annexes B et C nous reproduisons des versions d'une autre légende-récit qui avec celle du Mohán est la plus connue et diffusée dans toute la région : *El hombre caimán*. Il est très improbable de trouver un indocosteño que ne les connaisse pas, c'est là la preuve de la force et de la pérennité de la tradition orale qui non seulement dure dans le temps mais contribue aussi à ancrer dans la langue, la mémoire et les outils mentaux d'une communauté, les repères constitutifs de l'auto-image et le sens d'appartenance. Si l'on cesse de comprendre les vérités culturelles que ces récits incarnent en tant que *superstition* pour commencer à y voir un cadre socio-culturel de « la gente », avec lequel on vit la quotidienneté et quotidiennement on vit la vie, on pourrait commencer à mieux comprendre la culture de l'indocosteño. Surtout, on aurait une longue perspective culturelle et historique de la région où Gabriel García Márquez est né et

qui ne peut absolument pas être cernée par les seuls vecteurs de la modernité. Tout au contraire, malgré l'avance inévitable du modèle culturel moderne dans les premières décennies du XXe siècle, l'indocosteño continuera à être à l'écoute du monde enchancé, lequel est son véritable repère dans la vie. On pourrait déjà dire que ce qui définit le plus l'indocosteño est une attitude face au monde qui est complètement étrangère à la modernité : il n'a pas une vision anthropocentrique, son monde environnant est un monde chargé de sens, un monde que l'on ne peut pas dominer et qu'il vaut mieux craindre.

Et ce monde enchanté n'est pas sans histoire ; la modernité n'est pas la seule expérience sociale susceptible d'être vue dans son historicité. Ce n'est pas par hasard si dans les légendes du Mohán et de *El hombre caimán*¹⁷ apparaît le personnage de l'indio doué de pouvoirs surnaturels. Il est tantôt capable de préparer un liquide aux pouvoirs extraordinaires, tantôt une personnalité en symbiose atemporelle avec le fleuve ; ce rôle "d'acteur principal" dans l'intrigue que l'on accorde à l'indio n'est pas sans nous rappeler que dans les civilisations amérindiennes, les premières à avoir peuplé ce territoire, existe la fonction sociale du chaman, personnage au grand crédit social qui maîtrise les lois du surnaturel. Si ces récits ont pu durer à travers les siècles en conservant une certaine canonicité c'est parce qu'ils étaient considérés,

¹⁷ A propos de cette légende nous lisons chez Fals Borda : *"Desde el punto de vista de las creencias, puede interpretarse la leyenda del "hombre-caimán", original de esta subregión (por la parte de Plato, e inspiración del conocido porro "Se va el caimán") como una idealización mitológica de la cultura anfibia".* (Ibid. : 26B). Et aussi, à propos de la cultura anfibia : *"[...] los viajeros nos referimos a un complejo de conductas, creencias y prácticas relacionadas con el manejo del ambiente natural, la tecnología (fuerzas productivas) y las normas de producción agropecuaria, de la pesca y de la caza que permanecen en las comunidades de reproducción de la depresión momposina. La cultura anfibia queda, por lo tanto, incluida entre las manifestaciones de la superestructura de la sociedad que habita esta subregión costeña. Concretamente, la cultura anfibia contiene elementos ideológicos y articula expresiones psicosociales, actitudes, prejuicios, supersticiones y leyendas que tienen que ver con los ríos, caños, barrancos, laderas, playones, ciénagas y selvas pluviales ; incluye instituciones afectadas por la estructura ecológica y la base económica del trópico, como el poblamiento lineal por las corrientes de*

entendus et reproduits par des gens qui partageaient la même disposition à les croire. Ce n'est pas le mythe raconté par la narration qui est le plus important, le plus important c'est que la société les a créés et leur a permis de durer à travers les siècles car elle, et son monde, se voyaient représentés dans sa logique argumentative. Ces récits ont pu durer parce qu'ils rentraient dans une cosmovision non moderne pour laquelle l'homme n'est pas le centre de la vie et de l'histoire ; leur vérité n'est pas seulement une vérité du récit mais aussi une vérité de l'expérience. L'auditoire qui les reçoit est constitué par des interlocuteurs partageant la même conscience sociale, ancrée culturellement dans le monde afro-américain et amérindien. Leur monde n'est pas coupé du passé et les constructions artistiques et narratives en témoignent.

Grâce à la *Culturología Costeña* nous pouvons rendre visible le profil culturel de l'homme *indocosteño* à la lumière de l'histoire de la lutte pour la vie, qu'à travers les siècles, ont livrée l'Amérindien et le Noir. La fable contenue dans la légende-récit *El hombre caimán* n'est pas née dans la tête d'un individu singulier à l'imagination singulière. Elle est née dans l'espace/temps de l'interaction des trois agents historiques du Nouveau Monde : l'Amérindien, l'Européen et l'esclave africain. Au XVII^e siècle, le fleuve Magdalena devient le scénario de la *boga*, c'est-à-dire, l'emploi de la main d'œuvre amérindienne pour naviguer dans les deux sens entre la Côte et l'intérieur des terres peu à peu conquises par l'Espagne. Le *Señor* espagnol, *encomendero*, commerçant ou représentant de la couronne espagnole, est venu au Nouveau Monde « *a valer más* » et pour ce faire rien ne l'empêche de s'approprier la vie de l'Amérindien pour s'en servir en

tant que main d'œuvre nécessaire à la navigation, peu importe que ce travail amène l'encomendado jusqu'à la mort. A tel point que El visitador de la corona Martín Camacho écrivit en 1596 au Roi d'Espagne :

"[He venido] con voluntad muy grande a servir a Dios Nuestro Señor y a Vuestra Majestad y redimir a estos miserables indios del martirio que a tantos ha consumido con fin desastrado, pues siendo que los indios estaban poblados veinticinco años ha, y entendían en aquella boga, más de cuarentamil han venido a reducirse a menos de mil, los cuales estuvieran muchos años ha acabados, si para conservarlos y beberles poco a poco la sangre, los vecinos y encomenderos de aquellos indios no hubieran dado en otro daño mayor contra los pobres naturales, y es hurtar indios del Nuevo Reino de Granada y Gobernaciones de Cartagena y Santa Marta, y llevarlos a poblar el Río Grande mudándolos de sus naturales, y otros que tienen indios en el Río Grande y ni más ni menos los tienen en Tolú y Cartagena y Santa Marta y Mariquita, distantes del río a diez y veinte leguas, los sacan de allí y los pueblan poco a poco en el dicho río ; los cuales indios como no son marineros ni bogaron en su vida, y el trabajo de la boga es tan grande, se mueren como moscas, y de esta manera afirmo a Vuestra Majestad según he sido informado de cristianos religiosos doctrineros, y yo he visto que no hay año que no consuma la boga más de quinientos de estos indios." (Cité par Peñas, 1988 : 30)

La boga est une institution coloniale d'exploitation de la main d'œuvre des encomendados qui très tôt a pris une importance vitale pour l'économie espagnole. "Il semble bien que la Nouvelle Grenade ait été un cas très particulier en ce domaine. Nulle part ailleurs dans l'Empire Espagnol cette manifestation de l'exploitation de la force de travail indigène ne fut aussi systématique et ne dura aussi longtemps" (Gomez, 1986 : 240). C'est pourquoi le phénomène de mort massive de la population masculine amérindienne sollicitée pour cette tâche est tel que rapidement les Espagnols feront appel à une autre main

d'œuvre. "La falta de indios tanto en las regiones costeras como en el interior del país induce a los colonos a solicitar el permiso de importar negros africanos. Muy pronto Cartagena se convierte en el principal puerto de su distribución." (Friede, 1984 : 180).

"En el caso concreto de la boga, ya vimos cómo la etapa intermedia, determinada por la extinción de los indígenas, llevó a la conformación de tripulaciones mixtas, creándose un régimen especial de permisividad que no se dio en otras latitudes. Pronto los negros desplazaron a los indios. Sin embargo, la esclavitud en la boga tenía que ser necesariamente superada por otro tipo de relación económica. Durante más de cincuenta días los negros tenían a su merced a los pasajeros y es fácil suponer que durante periodo tan prolongado, pasando por territorios prácticamente inhabitados, ante una naturaleza hostil al blanco, pero para la cual los negros estaban perfectamente adaptados, era frecuente el cimarronaje. Por ello en la región ribereña, y más concretamente, en la depresión momposina, se presentó el fenómeno del zambaje, con una dimensión sin parangones en las demás regiones de la Nueva Granada.

Es sabido que los indígenas varones estaban prácticamente exterminados. Pero aunque disminuye la población de indios, aumenta la población general. El proceso puede explicarse a través de los intereses que abrigaba cada grupo étnico. Las indias, carentes de esposos en sus tribus, aceptaban gustosamente a los negros [...] Los negros, por su parte carecían de mujeres [...] La razón de interés común en el zambaje, por parte de los españoles, radicaba en la necesidad de tener mano de obra libre, aunque tributaria. Con ello se obviaba el problema del cimarronaje de los bogas [...]" (Peñas, 1988 : 50-52).

Avec le zambaje, entre le Noir (homme) et l'Amérindien (femme), se produit une fusion des cultures qui tout en étant différentes ont aussi beaucoup de choses en commun. Mis à part les Africains qui avaient été islamisés, avant leur mise en captivité en Afrique, dans la religiosité des esclaves noirs les morts sont toujours présents parmi les vivants, la ligne de partage entre sacré et profane est

floue. Leurs rituels consacrent les liens entre les hommes et les divinités, entre les vivants et les esprits des ancêtres. La nature, elle, n'est pas une chose mais un ordre obéissant à des forces sacrées. De même, leurs musiques, basées sur une hiérarchie très stricte de tambours, avant d'être un accompagnement de la danse, sont surtout des langages mettant en rapport les hommes les divinités. Arrivés dans le Nouveau Monde en qualité d'esclaves, ils retrouveront chez les Amérindiens une pensée holistique qui, bien que différente de la leur, conçoit aussi le monde en tant que totalité résultant de l'articulation d'une partie sacrée avec une partie profane dont la séparation n'est pas radicale ni dans l'expérience du temps ni dans l'expérience de l'espace. Mais c'est l'histoire même qui les met côte à côte ; ils se retrouveront partageant le même malheur et le même rôle social. Dès lors, il est inévitable qu'entre ces deux versants culturels commence à prendre forme une nouvelle culture de connivence et d'appropriation réciproque de leurs idiosyncrasies. C'est dans cette région et dans le mélange culturel entre Noirs et Amérindiens que va naître la *cumbia*, la danse la plus connue de cette culture régionale et dont l'origine est comprise comme une mise en rapport très étroite entre les deux "communautés" :

"¿Cómo aparece el tambor africano, las anchas polleras y los otros elementos involucrados en la cumbia? Pensamos, después de nuestras consultas e investigaciones en el campo que en el caso del tambor es explicable porque éste se asimila mucho al palo hueco y a los tambores de nuestros antepasados utilizados en sus festines, convites, o "Antai" como los llamaban. Y fue este el primer momento de unidad cultural a nivel musical, puesto que la racial surgió en el instante de entrar el negro en la escena del río Magdalena, en su papel de boga, hecho que entra a preocupar a los blancos porque allí se inicia un proceso de amistad y solidaridad dialécticas en la medida en que ambos son objeto de ultrajes por un

mismo sujeto : el blanco. Los indígenas y los negros van a realizar actividades conjuntas como son las de tipo religioso y festivas en general." (Sinning, 2002 : 277)

"Zapata [Olivella] considera que el aporte negro es el que genera el nacimiento de la cumbia y afirma : "La mujer representa la parte indígena con sus movimientos más pasivos que algunos consideran casi hieráticos. Ella lleva en alto, como antorcha, el manojo de espermas [velas], con el cual se alumbra y a la vez se defiende del insistente asedio del varón, quien durante el baile no cesa en su pertinaz galanteo y le corresponde el aporte del ritmo negro, con las contorsiones y piruetas que admite la plena libertad de expresión". (Ibid. : 276)

Les rapports entre ces deux composantes ethniques et culturelles aboutiront, au cours des siècles, à la formation d'une culture liée à une raison où le surnaturel est une manifestation certaine du voisinage entre le sacré et le profane ; dans cette vision du monde, on croit aux manifestations des forces supérieures, soit par l'intermédiaire des éléments de la nature, soit par l'intermédiaire des êtres humains doués de dons spéciaux. Pour elle, l'incroyable n'existe pas. C'est, bien sûr, une culture qui n'emploie pas l'écrit pour s'exprimer ou pour donner forme et réalisation aux protocoles sociaux. Temporellement et spatialement, elle vient du moment où, autour de la *boga*, deux acteurs sociaux du monde colonial avec des intérêts en commun se rencontrent : le *boya*, homme noir lié, par son travail, aux principaux ports de circulation sur le fleuve Magdalena et les autres fleuves et rivières de la région, et la femme amérindienne qui n'a plus de partenaire sexuel dans sa propre société car le travail dans la *boga* a fait disparaître la grande majorité des hommes¹⁸. Culturellement, ils se reconnaissent dans

¹⁸ David Ernesto Peñas Galindo fait remarquer que l'enfant d'un esclave et d'une amérindienne, *encomendada* mais non esclave, naissait libre : "Se hace imprescindible recordar que la esclavitud estaba determinada por el principio romano de la *accesión*, es decir, *per el vientre* : Era esclavo el hijo de madre esclava aunque el padre fuera libre, y libre el hijo de madre libre aunque el padre fuera esclavo

leur extériorité au monde créole des propriétaires terriens-*encomenderos*, des commerçants et des administrateurs de la colonie espagnole ; bien qu'ayant été évangélisés, ils ont en commun le fait d'avoir opéré une négociation entre leurs croyances et celles inculquées par l'Eglise, de sorte que les symboles chrétiens seront transformés pour l'un et l'autre, dans le dessein de servir de représentation synchrétique à leur manière de voir le monde. De plus, c'est auprès de la culture indienne que le noir commence à se familiariser avec le contexte naturel américain qu'il ne connaît pas tout à fait. Et avec les savoirs, les instruments, les techniques, sans doute, le Noir commence aussi à recevoir ou à entrer en contact avec les croyances et la vision holistique du monde des Amérindiens.

Les *palenques de cimarrones* ont pu aussi être un lieu de contact entre les Amérindiens non *encomendados* et les Noirs. Il faut, à ce propos, se rappeler que la région autour du fleuve Magdalena a été le théâtre d'apparition des premiers centres de *cimarrones* sur le continent :

"[les esclaves venant de l'Afrique] *serán vendidos al llegar a Cartagena, luego de un horrible viaje de cuatro meses en el que morirá la tercera parte de los infelices pasajeros [...]. Uno de ellos se llama Bioho [...]. No dura allí seis meses. Domingo Bioho huye con varios compañeros, sosteniendo que "no pueden ser esclavos por no haber sido ganados en la guerra". Tienen mala suerte, son apresados y enviados a galeras como castigo, es decir, a remar encadenados en los grandes galeones del mar. En 1599, Bioho vuelve a huir y se refugia esta vez, junto con otros negros, en un cenagoso y escondido sitio, lejos del camino Real que va de Cartagena a Mahates. Allí, con sus "cimarrones" o negros huídos, funda el primer palenque libre de América : MATUNA. Es "palenque" porque se construye para la defensa de sus habitantes con una gran estaca de madera, fosos, púas envenenadas y trampas en los caminos que a*

[...] *El hijo de india y negro, por ello, nació libre, lo cual no sucedía en el caso contrario. Por eso, este último tipo de relación se presentó raramente : por una parte la disminución de la población indígena masculina y la carencia de negros dificultaban el zambaje de negra...*" (Ibid. : 52)

él conducen. [...] Matuna se organiza como un gran esfuerzo comunal y se convierte en modelo para muchos otros palenques que se van formando en toda la región al sur y al oriente de Cartagena. Los cimarrones proceden de diversas regiones africanas : Guinea, Angola, Mina, Cabo Verde, Arará, Carabalí, cada una con una rica y respetable civilización y con su propia lengua. Pero suman su gence para cultivar la tierra colectivamente, y así se va creando una nueva cultura : la 'cultura cimarrona'. (Fals Borda, 1974 : 30)

"La tierra alrededor de esos palenques, y en sus cercanías, se usaba de manera comunal, aunque hubo casos de explotación individual por familia, dando origen así a minifundios [...] La ayuda mutua y el cambio de brazos (brazo pretao) surgieron allí por la necesidad del apoyo compartido en circunstancias de persecución y, quizás, también como renacimiento de la fuerte tradición africana del comunitarismo [...] Todo el maíz, el plátano y la yuca que sembraban y los cerdos que cuidaban, los consumían internamente ; pero realizaban trueque con estancias cercanas de españoles que tenían semillas, vacas de leche y pólvora que los cimarrones necesitaban [...] A medida que cesó la esclavitud y, por lo mismo, el cimarronismo, esta organización sociopolítica de cabildos de negros se fue sublimando y persistiendo en formas distintas para llegar a expresiones culturales adaptadas, como los bundes, comparsas y danzas negras de carnaval que todavía salen en varios pueblos y ciudades costeñas. Las formas comunales y minifundistas del cimarronismo se sumaron a las comunitarias de los resguardos indígenas e indios libres, lo cual hizo de la formación social colonial un todo muy complejo [...]" (Fals Borda, 1980 : 53B-54B)

La région autour du fleuve Magdalena a donc été le théâtre des luttes contre le système colonial où les intérêts des Amérindiens et des Noirs ont souvent convergé. Ce creuset de rencontres donnera lieu a des pratiques culturelles qui n'entretiennent pas de rapports directs avec la culture de la métropole coloniale ni avec ses principes de compréhension du monde. Les hommes et les femmes qui composent la main d'œuvre durant la période coloniale s'approprient des espaces d'expression auxquels "le Blanc" reste extérieur ; leur création verbale, leur musique, leurs croyances, sont des univers qui accordent

une place importante au surnaturel, à la nature en tant qu'expression des forces sacrées, et à une mémoire propre de la lutte pour la survie. Tel est le sol culturel fondamental de "la gente" du Magdalena Grande auquel l'avènement de la République ne changera pas grand chose. Au début du XXe siècle, quand les forces du processus d'intégration au capitalisme, qu'aujourd'hui nous appelons *global*, feront leur entrée sur ces terres, cette culture enracinée au long des siècles de métissage et de connivence avec le cadre naturel ne disparaîtra pas du jour au lendemain. Finalement, le quart d'heure qu'a duré la "prospérité" apportée par l'enclave agricole, avec son quota de violence et de gens arrivés pour ne jamais repartir, avec ses promesses de "progreso" jamais tenues, avec sa "raison" appuyée par un État-Nation arbitraire, incompréhensible et lointain, semble avoir peu de poids historique pour changer radicalement la perception du monde du paysan de Magdalena. Finalement, la modernité n'est pas assez forte pour miner totalement un univers encore enchanté...

II. UN REGARD SUR LA NAISSANCE DE LA MUSIQUE COSTEÑA D'ACCORDEON

Dans le monde *global* d'aujourd'hui, il est devenu possible de trouver dans les boutiques spécialisées de villes *cosmopolites* des musiques venant du monde périphérique à la modernité. Elles se trouvent dans les rayons appelés « Musique du Monde » ou « World Music » et sont entrées dans les habitudes culturelles de la civilisation de la consommation ; on les identifie parce qu'elles sont « différentes » des musiques du monde de la modernité. Elles sont *classées* obéissant à l'apparition d'un goût sensible pour le « nouveau », qui est apparu dans les sociétés des pays européens et de l'Amérique du Nord dans les dernières décennies du XXe siècle. De ce fait, le phénomène est plein d'ambiguïtés car le critère du « différent » par rapport à ce qui est connu dans la modernité donne comme résultat la réunion dans la même catégorie de choses qui ne sont pas comparables. Un connaisseur de la musique latino-américaine, par exemple, serait surpris de voir classés dans le rayon « salsa » des disques de *merengue* dominicain, de même que le connaisseur de la musique d'une région quelconque du monde non-moderne sera surpris des amalgames qu'il peut trouver dans les rayons qui l'intéressent. Mais, au-delà de l'acte de la consommation, cette demande réelle dans les pays *développés* a pu influencer, çà et là, l'offre et la production des musiques pour donner satisfaction au public demandeur. C'est parce qu'un film (« *Buenavista Social Club* ») a été

plébiscité, que la demande du marché a produit un retour à la scène musicale de Compay Segundo, un des membres de l'ancien duo « Los Compadres », et de ses contemporains, tous vétérans du *son cubano*, la musique la plus connue de Cuba. Si elle a motivé le « retour sur la scène » de vieux musiciens, la demande du marché a aussi produit l'appel sur la scène internationale de musiciens qui auparavant n'avaient qu'un public local. Cela ne va pas sans faire subir des transformations aux musiques des régions et des pays concrets.

Dans le cas de la musique et des musiciens colombiens, on peut considérer les cas de Carlos Vives et Totó la Momposina. Vives a réussi à « relooker » de vieilles *cumbias* et de vieux *vallenatos* pour les proposer au marché international ; chez lui font apparition, à côté des instruments traditionnels, la guitare, la basse, des instruments électroniques et, certes, une nouvelle richesse rythmique, qui ne laissent pas indifférent le danseur. Vives fait du nouveau avec de l'ancien. Chez Totó la momposina, peut-être la première artiste colombienne à être sortie du pays pour donner à connaître quelques unes de ses musiques au-delà des frontières immédiates, on peut distinguer deux périodes. La première caractérisée par un souci d'authenticité et la deuxième accompagnée d'un désir d'aller plus loin, en créant une nouvelle musique ayant les rythmes colombiens comme point de départ. On l'a vu alors sur des plateaux internationaux présenter une musique qu'elle appelle « *una propuesta* ». On y voit et on y entend jouer alors une musique où le rythme de *cumbia*, musique strictement colombienne, est forcé de ressembler au rythme du *son cubano* et, de surcroît, le *tiple*, instrument à cordes utilisé dans la région *cundinoboyacense*, est mis à contribution pour remplacer le *tres cubain*. Là, le danseur averti ne sait plus sur quel pied danser, alors que le

public non averti, c'est-à-dire le public *international*, trouve son bonheur. Du coup, des musiques telles que la *cumbia* et le *vallenato* qui sont nées quelque part, dans un concours de circonstances historiques, selon nous très concrètes et très repérables, deviennent, au milieu de tout ce voisinage où se mélangent les intérêts commerciaux, l'exigence éphémère d'un public avec *pouvoir d'achat* et l'ignorance de l'autre, « world music », "musique du monde", c'est-à-dire, musique de nulle part. Les lois implacables de la médiatisation aidant, cette musique revient chez les Colombiens, chargée du prestige d'avoir un public *international*, mais dénuée de ses habits propres. Les instruments, les vers, le rythme et l'histoire sociale dont elle est le résultat sont banalisés ; peu à peu, nous le craignons, elle devient illisible. Les gains du marché se révèlent être directement proportionnels à la perte d'identité.

On peut se demander si, avec ses nouveaux habits, cette musique continue encore à être porteuse d'un sens révélateur de ses origines. Ayant perdu son rythme de *cumbia*, et mise dans un format musical nouveau, est-ce que *La piragüa* de José Barros chantée par Carlos Vives continue à nous parler encore du fleuve où la fragile embarcation transporte les descendants des *bogas* ? Il se peut que le type de réception actuelle de cette musique conduise à croire qu'il s'agit plutôt d'une invention, sortie de l'inspiration d'un auteur de n'importe où et de n'importe quand. Pourtant, ses vers parlent bien d'une histoire, d'un collectif social et d'un univers régional :

*"Me contaron los abuelos que hace tiempo
Navegaba en el Cesar una piragüa
Que partía del Banco, viejo puerto,
A las playas de amor en Chimichagüa.*

Capo'eando ei vendaval se estremecía,

*Impasible desafiaba la tormenta
Y un ejército de estrellas la seguía
Tachonándola de luz y de leyenda.*

[...]

*Doce bogas con piel color majagua
Y con ellos el temible Pedro Albundia
Por la noche a los remos le arrancaban
Un melódico rugir de hermosa cumbia.*

[...]

*Doce sombras ahora viejas ya no reman,
Ya no cruje el maderamen en el agua,
Solo quedan los recuerdos en la arena,
Donde yace dormitando la piragua [...]"*

Quelle éloquent armature de sens! Que de choses qui échappent sans doute à l'oreille du public global qui, se situant dans l'espace, a perdu toute conscience du lieu de naissance des histoires. Toute une chronologie (venant depuis la colonie, quand il y avait encore des « vendavales » sur les fleuves, jusqu'au XXe siècle, où le « progrès » de la modernité les a desséchés ou contaminés tous, laissant cloué dans le sable ce qui reste des anciennes embarcations), est là, pour ceux qui veulent bien se laisser *alphabétiser* par l'oralité. Les « bogas » ne sont ni des Amérindiens ni des Noirs, mais la couleur de leur peau est celle de la matière végétale avec laquelle on fabriquait les hamacs, « la majagua » ; les enfants de l'esclave noir et de l'amérindienne, qui a survécu à l'holocauste de la conquête et à la colonisation, vont « *capoteando el vendaval* » « *y con ellos* » le Señor, « *temible* ». Comme « la piragua », l'oralité reflète lumière et légende ; elle est « *tachonada* », enrichie, chargée de respiration et de vie sociale. Mais aujourd'hui, cette parole prononcée depuis un univers concret, au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de son foyer culturel, risque de

ne plus rien dire à un public que les critiques de la culture ont laissé tomber dans l'ignorance lettrée.

D'autres chansons chantées sur des plateaux internationaux par le même Vives, telle "*La gota fría*", éloignées des habits propres au *vallenato*, remportent un succès qui est en complet décalage avec le contexte d'où elles sont issues. L'univers de sens et les coordonnées pragmatiques d'où vient *La gota fría*, deviennent obscurs et la chanson n'a plus de valeur que par elle-même et par l'image de marque de son interprète. On a du mal à relier cette chanson avec le monde social où les *piquérias* des chanteurs du *vallenato* servaient de scène publique pour créer et communiquer les liens sur lesquels la mémoire trouve ses repères et ses formes canoniques. La rapidité avec laquelle les mécanismes autonomes de la modernité installent le réseau qui servira de plate-forme à une marchandise culturelle, à peine semblable à la rapidité avec laquelle un nouveau dispositif la rendra caduque, outre qu'elle sert à la vente d'un produit, opère aussi comme un rideau qui cache le fond historique d'une musique. A ce rythme-là, probablement un jour le *vallenato* ne sera qu'une musique faite pour répondre à la demande internationale et, comme c'est le cas de la salsa, nous n'aurons plus que du *vallenato light* et des *baladas* reprises sous le format du *vallenato*, et on oubliera l'histoire des groupes sociaux au sein desquels elle a pu naître.

La musique *costeña* d'accordéon, plus connue sous le nom de *vallenato*, a en effet une histoire qu'il est important de rappeler pour essayer d'éviter la banalité et la valeur éphémère qui est en train de la recouvrir dans la civilisation de la consommation. Cet exercice d'explicitation de l'historicité d'une expression culturelle est nécessaire pour continuer à montrer que la

région qui nous intéresse, celle qui servira d'environnement aux premières années de la vie de Gabriel García Márquez, s'insère dans une durée qui n'a pas la modernité et ses appareils codificateurs comme principale référence. Cette musique est née au début du XXe siècle, au sein d'une société paysanne fruit des métissages entre les trois groupes ethniques principaux : Amérindiens, Noirs et Blancs, au Magdalena Grande. Là, les hommes parcourent les grands espaces sur le dos des ânes ou à pied ; du côté du fleuve Magdalena, mis à part les bateaux de commerce ou transportant des touristes, les canoas continuent à être le moyen le plus utilisé pour la navigation. Il n'y a pas de grandes villes dans la région profonde du Magdalena Grande ; Santa Marta est loin, sur la côte, et Barranquilla n'est pas encore devenue le grand port et le grand centre urbain qui feront d'elle la ville la plus importante, démographiquement et économiquement, de la côte Caraïbe colombienne au XXe siècle. La ruralité est la caractéristique générale partagée par toute la région, et le paysan, natif de cette terre même, porte en lui l'héritage culturel reçu du passé de la colonisation. S'agissant des lieux où la *cogga* et les *haciendas* soutenaient le gros de l'économie à l'époque coloniale, la grande majorité de la population est descendante de ceux qui étaient là pour servir de main d'œuvre : les Noirs et les Amérindiens. Il s'agit de gens qui n'ont pas eu un grand contact avec la modernité ni avec les centres urbains, c'est-à-dire, de gens appartenant à une culture maintenue à travers les siècles par l'oralité. Dans le portrait qu'Alberto Salcedo Ramos fait d'Emiliano Zuleta Baquero, on peut lire la description de l'univers social et culturel qui a bercé l'enfance des artistes du vallenato :

"[...] *En esta pequeña aldea de la Guajira [La Jagua del Pilar] nació Zuleta el 11 de enero de 1912.*

La primera carretera que hubo en la Jagua del Pilar fue construida a finales de los años cincuenta. En aquel tiempo nadie había visto por allí un periódico ni escuchado un programa de radio. No había escuelas ni hospitales. Las noticias de la vida y de la muerte andaban a lomo de burro.

Interpretar los caprichos del clima en medio de semejante aislamiento no era poca cosa. De eso dependía el prestigio y la estabilidad económica de los hombres de bien. Todavía hoy el viejo Mile [Surnom de Zuleta] se ufana de su habilidad para anticipar con precisión si lo que anuncian las nubes es una lluvia o una sequía.

El campo en el que Zuleta creció como un muchacho silvestre de pie en el suelo era una despensa universal que lo abastecía de todo lo que necesitaba. En el principio fueron remedios : las raíces de las plantas servían, según el caso, contra la insolación o como analgésico. Con la cortesa del paico, un árbol ordinario que abunda en la región, se creaba el jarabe conocido como "Carlos Santos", que lo mismo se recetaba para matar los parásitos que para aliviar un dolor de muelas. Las matas tenían nombre de acuerdo con las enfermedades para las cuales se utilizaban : había "Calentura de vieja" y "Languidez de muchacho", "Sofoco de señorita" y "Comezón de abandonado". En el campo estaban, en fin, los medicamentos para todos los males del mundo, y el que se moría era porque le tocaba, de la misma manera en que se muere la gente en los hospitales.

-Los hombres vivían felices y se morían viejos- dice el maestro.

La choza donde nació y se crió Zuleta fue construida con paja y bahareque a mediados del siglo XIX. El piso era de tierra y la segunda planta, donde dormían todos, era un zarzo de varas de bambú protegido con esteras de junco.

[...]

-Fue una infancia feliz y se lo digo con toda la boca- afirma Zuleta, nostálgico-. No teníamos nada pero al mismo tiempo lo teníamos todo. Teníamos el agua, la leña y la verdura. Sembrábamos caña de azúcar para hacer panela y endulzar con ella todo lo que hubiera que endulzar. La carne era gratis, porque cazábamos palomas, perdices, saínos y conejos. Lo único que había que comprar era el sebo de la res y la sal. El resto estaba en la casa, oyó, hasta el fuego." (Salcedo, 2002 : 29)

Francisco "Pacho" Rada, chanteur, compositeur et acordeonero depuis 1911 jusqu'à l'année de sa mort, 2003, dessine dans le film « Sur la route des accordéons » un tableau de la musique paysanne du début du XXe siècle, avant l'arrivée de l'accordéon en Colombie:

« [...] entonces cuando vinieron los acordeones uno aprendió a tocar la música. La música que había, que se tocaba, era chandé y esas cosas... baile negro. Eso era la música indígena. Ellos tenían sus tambó y ahí cogían un poco e palos, se formaba una bulla con los palos y a cantá... y a bailá brincao. Eso era sin acordeón, eso era con la boca y cantao y con las manos [Il commence à produire un rythme avec les gestes des mains] : volá, volá, volá pajarito ... Volá, volá, volá pajarito, y comenzaban a cantá y a tocá las palmas ... y el tambor [il fait semblant de jouer le tambour] Tim, ti, rin, tim, tim ... Eso era la música que había antes de haber venido los acordeones.

Eso se estaba administrando la música, no es verdá. Uno metiendo ron, tocando el acordeón ; el otro también metía ron y el otro también metía ron. Tocábamos el acordeón y a cualquiera se le venía una musiquita y la tocaba y eso se fue entonces llenando como cuando usted está llenando una botella de manteca con otra ; un poquito así y así... hasta cuando se fue dando el merengue, paseo y [incompréhensible], pero eso no lo había antes."(Lemoine, 1995)

L'histoire de la naissance de la musique costeña d'accordéon rejoint l'expérience de vie des gens de la région à travers le XIXe et le XXe siècles. Il y a, bien sûr, le substrat inter-ethnique, mais aussi les activités de la vaquería, travail des hommes lorsqu'ils s'occupaient du bétail dans les haciendas ganaderas, qui donneront lieu aux « cantos de vaquería », chants sans accompagnement d'instruments. Par ailleurs, selon la déclaration de "Pacho" Rada, avant l'arrivée de l'accordéon, il n'y avait dans la région que des musiques liées à des traditions amérindiennes. D'après les études du folklore local il y avait, en effet, des danses comme la chimila, la malla et

el currulao et des musiques dansantes comme *la cumbia* et *el chandé*, (dont fait mention "Pacho" Rada). A l'image des légendes-récits répandus dans la région autour du fleuve Magdalena, ces expressions folkloriques sont les créations culturelles à travers lesquelles le paysan garde et transmet la mémoire sociale et ses manières de percevoir le monde¹⁹. Ces traits culturels s'étalent dans toute la région allant du fleuve Magdalena jusqu'à la Sierra Nevada de Santa Marta (nous quittons l'histoire de la *cumbia* qui, par contraste, apparemment, n'a pas connu l'influence des « *cantos de vaquería* » pas plus qu'elle n'a intégré l'accordéon et qui n'a rayonné qu'autour du bassin de Magdalena, en ayant pour épiscentre la ville de Mompox).

On peut penser que la danse *la chimila* est la plus ancienne des expressions mentionnées car "*hoy sólo se escenifica en eventos folclóricos por grupos de proyección de universidades y de colegios, y no como una forma de diversión colectiva*" (Sinning, 2002 : 315). D'après les descriptions que l'on en a faites, la musique de cette danse et les instruments employés permettent de se faire une idée de la longue durée d'une civilisation matérielle qui est passée des Amérindiens aux paysans ; des instruments tels que la *gaita*, les *maracas* et la *guacharaca* de la danse *la chimila*, venant des amérindiens, sont en effet des éléments présents dans beaucoup de musiques de la Caraïbe colombienne aujourd'hui. Quant au rôle de la voix, la musique appelée *chandé* et les chants de *vaquerías* ont en commun le fait qu'elles soient surtout le chant d'une personne qui exprime des compositions propres ; "... es fundamental [dans le *chandé*] la participación de un cantador o cantadora, que es compositor de los versos que se entonan, mientras que los otros integrantes del grupo

¹⁹ Rito Llenera Villalobos se réfère à ces représentations collectives comme "*abrevadero semántico de la ideología "provinciana"*" (Llenera, 1985 : 42) ou "*acrisolamiento mental de la experiencia pasada y su proyección dinámica hacia el futuro*" et aussi "*acervo mental*" (Ibid. : 23)

folclórico musical contestan con un estribillo que identifica el canto" (*Ibid.* : 287). De son côté, Quiroz Otero confirme l'importance du chanteur-compositeur dans les chants de vaquería :

"Cantares, en los que importaba el carácter narrativo antes que la voz del cantor, nacían con el amanecer cuando se iniciaban las labores del ordeño o por la tarde cuando debían ser trasladados los terneros a sus bebederos. Mañanas y tardes iguales que imponían la monotonía como motivo para el canto. Pero nunca monótonos los cantos nacidos de la especial movilidad en el oficio de la vaquería, que va enriqueciendo las percepciones con su desplazamiento territorial y los hace alegres, variados y ricos.

Algunos de ellos, antiguos y anónimos, fueron parte de extensas tonadas de vaquería que encontramos incorporados hoy en paseos, merengues y sonos vallenatos, con supuestos autores que no han hecho sino variarlos ligeramente. El bello paseo "Calláte corazón", cuya autoría se disputan Tobías Enrique Pumarejo y el cienaguero Aquiles Lanao, tiene origen en versos que aparecen en trozos de antiguos cantos de guías y correccaminos inspirados, cuyos textos originales y sin nombre dicen :

Una pena y otra pena
 Son dos penas para mí,
 Ayer penaba por verte
 Hoy peno porque te vi.

Morenita si no me quieres
 No se lo digas a nadie
 Ponte la mano en el pecho
 Dile al corazón que calle.

Ayer pasé por tu casa
 Y tú no me viste pasar,
 Si mañana ya no paso
 No te pongas a llorar.

Los cantos de vaqueros son hoy filones casi extinguidos, pero su carácter de cantera de la música vallenata es indiscutible." (Quiroz Otero, 1983 : 48)

A la fin du XIXe siècle, tout un ensemble de traditions de la création verbale orale, accompagné par les

instruments venant des cultures amérindiennes et de la tradition africaine apportée par les esclaves noirs, servaient à garder une raison devant le monde environnant et une mémoire. L'art de "la gente" dans le Magdalena Grande n'était donc pas une pratique demandant une technicité et une sophistication qui différencie une élite d'artistes du public mais plutôt une pratique socialement horizontale et accessible à tous et à chacun. Par ailleurs, Consuelo Araujo et Quiroz Otero soutiennent que la musique costeña d'accordéon était regardée avec mépris par les élites des villes de la région :

"[...] como testimonio vergonzante de la subestimación que los representantes de la 'sociedad' vallenata tenían al único valor auténtico y grande de nuestra cultura como lo es la música, ahí está aún, porque todavía nadie se ha decidido a hacerlos modificar, los célebres estatutos del Club Valledupar S.A., que en la página 68, artículo 62, dice textualmente : "Queda terminantemente prohibido llevar a los salones del club música de acordeón, guitarras o parrandas parecidas, etc. (Consuelo AraujoNoguera , "Vallenatología", citée par Llenera, 1985 : 39)

Durante décadas, el desprecio por el campesino o provinciano y sus hábitos fue un fenómeno creciente en Santa Marta, todo lo suyo era comparado desfavorablemente con los elementos de civilización de la ciudad. El vallenato ingenuo sólo encontraba allí el ridículo y la burla por su comportamiento.

Incluso la música de acordeón, que era la música del pueblo, se escuchaba despectivamente. Tal discriminación de clase la sintetizó el viejo Emiliano Zuleta cuando dijo : 'El acordeonero no era de la gente, sino de la menos gente'." (Quiroz Otero, 1982 : 19)²⁰

²⁰ Nous reproduisons d'autres commentaires, sur le même sujet, de Quiroz Otero : "En una fecha tan cercana como 1936 el eminente musicólogo Daniel Zamudio, bajo la influencia del pasado socio-cultural excluyente, llego todavía a decir en su apreciación sobre la cumbia : 'Su melodía ejecutada en una pequeña flauta tiene alguna originalidad ; pero es muy corta y se hace terriblemente fastidiosa ... poco interés tiene el baile ; los bailarines se concretan a dar vueltas en torno de los que tocan, moviéndose perfectamente desligados del ritmo. Van caminando sin hacer figuras, ni movimientos ni pasos especiales, produciendo el efecto de que no hay intención de expresar nada. Los que toman parte en el baile llevan en la mano derecha, puesta en alto, una o más velas encendidas' ... 'Al hablar de ella es forzoso preguntar si debemos expedirle carta de naturaleza en nuestro floclor'. Diez años después, en 1946, el periódico El Siglo del 5 de enero, dice en nota editorial : 'Las radios de Puerto Rico han resuelto eliminar del folklore nacional ciertas canciones picarescas como el Caimán y otras ... Se trata

L'ironie de l'histoire veut que la culture de "la menos gente" ait créé un merveilleux bouquet de musiques alors que les élites des villes n'ont laissé pour la mémoire que des traces de leur stérilité culturelle. A ce propos, il est étonnant de constater que les instruments à cordes, qui auraient pu être l'apport des « Blancs », les créoles enracinés dans la culture espagnole, à la formation des musiques de la région, tel le vallenato ou la cumbia, contrairement à ce qui s'est passé dans d'autres régions de la Caraïbe, ne sont aucunement intervenus dans ces processus de création. Et c'est grâce à cette absence du composant mélodique propre à la musique européenne que le connaisseur peut identifier une musique de la Caraïbe colombienne, à côté des musiques d'autres pays de la macro-région. En effet, très souvent, dans la variété des musiques créées en Amérique au cours des derniers siècles, l'apport rythmique des percussions propres aux instruments africains et amérindiens est venu s'associer à l'apport mélodique des instruments européens mais en les colonisant, de sorte que les instruments mélodiques, dans les mains de musiciens de la Caraïbe, devenaient porteurs du rythme donnant ce phénomène que, à propos de la musique de Cuba et de Porto Rico, Angel Quintero Rivera appelle la *melodización de ritmos* :

"Son muchas las posibles contribuciones de las tradiciones musicales africanas a la conformación de la expresión musical en el Caribe que convendría investigar con detenimiento. Aun reconociendo amplias lagunas de conocimiento, podemos afirmar que muchas de

no sólo de defender, como en Puerto Rico, el folklore nacional, sino el prestigio de nación culta que tiene Colombia. Y, de eso estamos seguros, no se puede juzgar que es culta una nación cuando en sus programas de radio que pueden ser oídos en todo el mundo se pone en moda el más pésimo (sic) castellano, el peor gusto y el lenguaje menos decente. A purificar, pues, señores la radio, nuestro folklore y nuestro lenguaje". (Ibid. : 41)

estas contribuciones están vinculadas al elemento rítmico de la música. Toda música tiene ritmo ; y en toda éste es importante. Pero frente a la tradición europea que privilegia la melodía, en las culturas africanas de donde se arrancaron para América grandes contingentes humanos esclavizados, el ritmo aparece con una importancia mayor ; ocupando, incluso, un papel protagónico en las formas de expresión. Probablemente debido a ello la riqueza rítmica en estas tradiciones culturales es enorme, manifestándose principalmente, a través de dos vías interrelacionadas : la polirritmia (o la conformación de patrones rítmicos a base de la combinación simultánea de distintos ritmos) y lo que la musicología europea denomina ritmos sincopados.[...] Los ritmos sincopados, la polirritmia y la importancia protagónica del elemento rítmico en la música, y de los elementos de percusión y el baile, son características que aparecen a flor de piel, entrelazadas en las expresiones musicales americanas cuya identificación con la herencia étnica africana no es solapada sino evidente. [...] Habiéndose identificado en América la música de tradición africana con los elementos de percusión, la transferencia de estas características a elementos melódicos, o la melodización de ritmos, ha sido una de las maneras principales como, en el Caribe, se ha manifestado esta presencia oculta. [...] los ritmos, fundamentalmente negros y afro-árabes se separan de los tambores, con los cuales se identificaba la música de la plantación. La combinación polirítmica se establecerá en el rejuego de otros instrumentos : la guitarra, el cuatro (u otras variantes locales de las cuerdas con plectro, como el tiple o la bordonúa), el güiro y la voz. [...] La guitarra, tan identificada con la cultura española (aunque, en realidad, proviene de su veta árabe-andaluza), marca el ritmo central (equivalente al toque en la bomba) mientras establece el patrón armónico. Así, ritmos sincopados, tipo guaracha, habanera o tumbao, se camuflan a través de una armonía que "suena" española". (Quintero, 1999 : 2001-243)

L'analyse de Quiñones nous offre l'occasion de faire remarquer une autre différence de la musique costeña colombienne par rapport aux autres musiques de la Caraïbe : contrairement à ce qui s'est passé dans les îles, sur le continent, en tout cas en ce qui concerne la Colombie, les

Amérindiens n'ont pas été anéantis par la conquête et la colonisation et ont pu donner leurs apports aux expressions culturelles de tout type, à côté des apports afro-américains. Sur ce point, nous avons été frappé par des affirmations de plusieurs auteurs que nous avons consultés, qui laissent penser qu'un tel apport est d'importance mineure. Nous voilà, à nouveau, devant l'expression d'un cadre mental pour lequel les Amérindiens ne sont pas très visibles :

"Las gentes de la Costa Atlántica colombiana, en la cual se integran los departamentos de Bolívar, Córdoba, Sucre, Atlántico, Magdalena, Cesar y La Guajira descienden de los colonizadores españoles, de los indígenas tairona, chimilas, arhuacos, turbacos, zenúes, guajiros y pueblos caribes del bajo Magdalena; y de los negros africanos, procedentes de Sudán Occidental, Costa de Guinea y Congo, portadores de las culturas Yoruba y Bantú, las más generalizadas en los esclavos que penetraron en el Nuevo Reino de Granada.

El contacto entre los tres elementos socio-culturales que conforman la etnia costeña, llevó al surgimiento de un verdadero pueblo tri-híbrido racial y cultural, y por esencia de un gran mestizaje. De la mezcla de razas surgieron el mulato, el zambo y el mestizo y aparecen grupos de españoles en Cartagena y Santa Marta, y algunos núcleos indígenas que se aislaron del contexto social en la Sierra Nevada de Santa Marta y en la Guajira. Los negros africanos se localizaron en la Costa Atlántica y penetraron en esclavitud hacia el interior del país, por los valles de los ríos Magdalena y Cauca ; su presencia introdujo importantes influencias en la conformación étnica de la población, costumbres, magia, religión, música y folclor en general en la Costa Atlántica." (Ocampo López, 1984 :180-182)

"Las danzas, cantos y ritmos de la Costa Atlántica colombiana, presentan supervivencias negras, indígenas y españolas, con predominio de las primeras." (Ibid. : 188)

"Los cantos de trabajo de la vaquería surgieron de dos vertientes : el trabajo comunitario impuesto que sometía a esclavos negros e indios al ajetreo agropecuario, por una parte, y la vocación afectiva de

cantar en conjunto, por otra, que según Zapata Olivella es atribuible a la cultura negra que nos pobló." (Quiroz Otero, 1983 : 47)

"De las convivencias raciales enunciadas [indio, negro y español], es de precisar, surgió la música vallenata, en la que principalmente aflora la influencia negra, representada en el zambo y en el mulato." (Ibid. : 33)

[Souligné par nous]

Pour notre part, nous continuons à prendre de la distance devant ces points de vue qui, au fond, ne font que reproduire une tendance, très forte en Colombie, à rendre invisible la présence amérindienne dans toutes les dimensions culturelles. Il suffit de songer aux instruments musicaux tels que *la gaita* (instrument essentiel du célèbre groupe *Los gaiteros de San Jacinto*), *la flauta de millo* (appelée aussi *caña e millo*) ou *la guacharaca* ; il suffit de songer aux rythmes amérindiens pratiqués, selon la déclaration de « Pacho » Rada, par les paysans du Magdalena Grande ou tout simplement à l'éducation qu'au temps de la *boga* ont dû recevoir les premières générations du *zambaje* auprès des mères de lignage directement amérindien, pour mettre à mal les certitudes qui font fi des évidences historiques. D'ailleurs, ce sont ces mêmes certitudes qui ont servi à rendre invisible l'apport amérindien à l'imaginaire du plus important écrivain de la région au XXe siècle, ce que dans la suite de notre travail nous nous efforcerons de démontrer.

Reprenant notre enquête sur l'histoire de la musique *costeña* d'accordéon, il nous faut revenir au Magdalena Grande où, dans la troisième décennie du XXe siècle, cette musique est déjà dans l'atmosphère de la *Zona Bananera* et dans l'Aracataca de la naissance de José Gabriel García Márquez. Nous contestons les affirmations selon lesquelles

le vallenato serait né à Valledupar et aurait été rapporté vers cette région car toutes les sources nous y conduisent. L'historien Eduardo Peña Consuegra affirme la présence de cette musique dans l'entourage local de l'écrivain : "*A Aracataca llegaron a tocar en las parrandas y celebraciones especiales los juglares vallenatos como Luis Enrique Martínez, Pacho Rada, Alejo Durán, José María Peñaranda, Abel Antonio Villa, etc. Cuando Gabo tenía como siete años ya escuchaba vallenacos sin tener que viajar a Valledupar...*" (Peña Consuegra, 1997 : 27). Les affirmations des deux auteurs de travaux les plus cités sur l'histoire du vallenato, *Ciro Quiroz Otero* et *Rito Llenera Villalobos*, ne le contredisent pas :

"La canción hoy denominada 'vallenato' en sus cuatro ritmos reconocidos culturalmente como son, paseo, merengue y puya [...] Este tipo de texto cultural fue generado y ha sido mantenido como tal por la cultura popular tradicional de las áreas rurales (campesinas y pueblerinas) de lo que fue la antigua Provincia de Santa Marta (hoy departamento del Magdalena, Guajira y Cesar) y los pueblos ribereños del Bajo Magdalena, especialmente los de la región de Mompox. De esta zona se fue difundiendo por toda la Costa Atlántica la interpretación de los ritmos tradicionales de la música popular con el acompañamiento del 'conjunto de acordeón'." (Llenera, 1985 : 29)

"Es indiscutible que la música vallenata nació en el Viejo Magdalena y se recogió con mejor resumen y legitimidad en el Cesar y la Guajira. Aunque se dice que tuvo origen en un sitio determinado, lo más probable es que surgiera simultáneamente en varias partes o, simplemente, que obedezca a una transculturación que conjugó factores de diversas entidades". (Quiroz Otero, 1982 : 98)

Dans l'échange entre *Rito Llenera* et *Francisco "Pacho" Rada*, témoin incontestable de cette histoire, celui-ci s'exprime à ce sujet :

– “Maestro, ¿usted estuvo por la Zona Bananera?
 – Pasó esto que yo en esa época no paraba pie por la Zona. Yo oí que pasó lo que pasó [la huelga y masacre de las bananeras, ocurrida en 1928 en Ciénaga], pero entonces yo vivía era para acá por los laos de Mompós. Yo tenía esto que a mi no me gustaba componerle cosas de los músicos que estuvieran en su zona ; yo dejaba que los que estuvieran en su zona, yo vería a vé cómo me componía con la mía.

(...)

– ¿Había parrandas por allá en la Zona?

– Tenía que haber porque eso era cuando en la Zona habían buenos músicos ahí se levantaron ahí un poco e músicos que ahí fue aonde yo conocí los festivales primero [...]” (Llenera, 1985 : 162)

Indirectement, Llenera abonde dans le même sens lorsqu'il affirme le rapport qui existe entre cette musique et l'œuvre littéraire de Gabriel García Márquez :

“Muchos aspectos etnográficos de las comunidades de esta zona han sido incorporados artísticamente en la obra del escritor Gabriel García Márquez, entre otros autores costeños ; la obra de García Márquez y el “vallenato” comparten un mismo mundo de referencia textual : la cultura en sus aspectos materiales y espirituales.” (Llenera, 1985 : 16)

“Este ‘espíritu dionisiaco’ de la cultura de la región de Valledupar, y de la Costa Norte en general, ha sido intuido, recogido e incorporado en la obra del escritor García Márquez como dato de la realidad sometido a un tratamiento artístico. Ya hemos afirmado que la obra de Gabriel García Márquez es rica en información etnográfica de esta zona, y se observa una mutua relación de encabalgamiento o de intertextualidad entre el vallenato como forma de la cultura oral costeña y la obra de nuestro Premio Nóbel de Literatura. Su obra y la canción vallenata comparten, en amplios trechos, un mismo mundo de referencia textual, unos mismos principios y esquemas subyacentes a los comportamientos cotidianos [...]” (Ibid. :76)

Ce n'est que par une véritable conviction et un souvenir fidèle à ses origines que Gabriel García Márquez ne cessera jamais de reconnaître la marque profonde laissée par cette musique dans sa formation intellectuelle. Ainsi le déclare l'écrivain lors d'un entretien en 1977 :

« Sin lugar a dudas, creo que mis influencias, sobre todo en Colombia, son extraliterarias. Creo que más que cualquier otro libro, lo que me abrió los ojos fue la música, los cantos vallenatos. Te estoy hablando de hace muchos años, de hace por lo menos treinta años, cuando el vallenato apenas era conocido en un rincón del Magdalena. Me llamaba la atención, sobre todo, la forma como ellos cantaban, como se relataba un hecho, una historia... Con mucha naturalidad. [...] Esos vallenatos narraban como mi abuela, todavía lo recuerdo". (G. G. M. / El Manifiesto, 1995 : 114)

Et il reviendra sur le même sujet lors de ses déclarations plus récentes pour un documentaire français :

"Como yo dije desde el principio, toda mi formación es en base a la cultura popular. Hombre... yo conozco otras culturas y he estudiado, pero lo que a mi realmente me ha sustentado, me conmueve y me motiva es la cultura popular. Y eso no lo he estudiado pero sí me he compenetrado mucho con eso. No es cuestión de estudiarlo académicamente sino de vivirlo. Yo estoy siempre en eso [...] Yo estoy siempre dándome cuenta de cómo van las cosas por ahí, de qué están cantando los cantantes -no sólo de dónde son los cantantes sino qué cantan los cantantes-." (G. G. M. / Billon ; Martínez, 1998)

Les musiques de la région (et non seulement le vallenato) sont dans la vie partagée de tous les jours un ingrédient essentiel du Magdalena Grande où l'écrivain est né et a grandi; nous sommes tout à fait d'accord avec Angel Rama lorsqu'il dit que "Cuando en 1967 Gabriel García Márquez publica *Cien años de soledad*, no es simplemente un

obra maestra la que surge sino una cultura entera, la correspondiente al complejo fluvio-minero de Colombia" (Rama, 1982 : 192). Très probablement, cette musique était déjà là bien avant que la *fiebre del banano* amène la *hojarasca*, et elle est devenue la musique des salariés de la plantation, des cadres moyens de l'administration privée et publique, des commerçants, des prostituées, des vétérans de la *Guerra de los mil días* et des voyageurs et aventuriers pour qui elle n'était pas un art de spécialistes mais un langage partagé et pratiqué par tous. De plus, à une époque où il n'y avait pas encore les moyens électriques et de reproduction différée, chacun jouait et chantait sans le poids d'une sanction sociale. La musique était partout ; le tissu de chansons s'étalait comme propriété commune sur un territoire bien plus grand que le rayonnement personnel d'un compositeur :

« *Las personas que tarareaban sus versos [de Zuleta] en aquellos pueblos y veredas retirados de la civilización no lo habían visto a él ni en pintura. No sabían cómo era su rostro ni les interesaba. Pero reconocían en sus coplas el mejor correo posible, porque no les informaba sobre lo urgente —nada era urgente— sino de lo importante. Por eso las acogían aunque llegaran retrasadas : venían de muy lejos y conservaban el aroma de los montes. Quiquiera que fuera su autor les estaba regalando ricas historias, contadas a la manera de las buenas crónicas periodísticas: historias completas, redondas, en las que había burla, deliciosos arcaísmos, apuntes sobre la suerte de las cosechas, regaños para bajarle los humos a algún aparecido, guiños a una mujer amada que hoy se llamaba Manuela y mañana María.* » (Salcedo, *Ibid.* : 35-37)

Eloignée des grandes villes et pratiquée dans les espaces ruraux et les villages, lors des soirées des jours de paye ou à l'occasion de festivals, elle n'était pas un spectacle mais un moment de connivence, de communication,

d'expression des sentiments amoureux ou d'amertume ; avec elle et à travers elle des moyens expressifs arrivaient à canonisation, on arrêta une légende, on fixait la mémoire d'un fait, un ragot rencontrait un on-dit. Jacques Gilard cite à ce propos un commentaire d'Antonio Brugés Carmona, apparu dans la presse colombienne en 1945 :

« En aquella ocasión, como otras semejantes, el músico del pueblo cantó todos los sucesos que por una u otra causa habían dejado alguna impresión en la epidermis de la comarca. Se cantaron los amores y los amoríos de las muchachas más hermosas ; se relató las riñas de las comadres, el chasco del señor alcalde y los últimos caprichos de la moda. En la trenza musical de los paseos, Pedro Nolasco dijo sátiras y puyas. Lo mismo ensalzaba las excelencias de la cría ganadera, que las peripecias de los amoríos de una mosita del pueblo. » (Gilard, 1987 :62)

La composition et l'interprétation de chansons n'étaient pas une profession et l'accordionista-autor-intérprete n'en tirait pas ses moyens de subsistance : « Yo fui trabajador. Yo era acordeonista pero trabajaba ... y cuando se me acababa un acordeón se reunían entre todos : 'vamos a comprarle un acordeón a Alejo' ... Me compraban mi acordeón y los sábados ellos (los trabajadores) formaban su pachangona y yo era el músico. Con ese fin compraban el acordeón, para tener con quien parrandía », dit Alejo Durán à Llenera (Ibid. : 34). Les sujets des compositions étaient les sujets communs de « la gente » et, dans ces sujets intervenait la croyance au surnaturel et revenait l'idée selon laquelle l'indio a des savoirs extraordinaires, comme l'affirme Brugés Carmona :

« Hace poco vi y oí cantar en El Paso a algunos de los últimos juglares. Los oí diciendo

emocionadamente el suceso trivial en que la hija del rico poderoso de la región regala sus amores al cantor. Y ponderar la habilidad genial de un vaquero que tiene « pauta con el diablo » para enlazar sus novillos cimarrones. Con intencionado y fino humor los oí burlarse de la ciencia médica en fracaso frente a la invencible sabiduría de un curandero del pueblo. Y ya en un ámbito de mayor resonancia y trascendencia pude solazarme oyendo el canto a la aviación, a la muerte del caudillo nacional y a las excelencias de lo imperecedero de las obras del espíritu." (Cité par Gilard, *Ibid.* : 62)

Nous avons trouvé les paroles d'une chanson d'Emiliano Zuleta Baquero, dont nous ignorons la date de composition, qui coïncident avec l'un des sujets évoqués par Brugés. Nous tenons à la citer non pas parce que nous croyons qu'il s'agit d'une des chansons dont il parle mais plutôt parce que nous la considérons assez caractéristique des représentations collectives de « la gente » du Magdalena Grande :

"El indio Manuel María

Ay como se dejan quitar
Los médicos su clientela,
De un indio que está en la Sierra
Y cura con vegetales.

Yo tuve una enfermedad
Que nadie la conocía,
Y sólo me pudo curá
El indio Manuel María » (Cité par Escamilla et al,
1993 : 46)

L'« abrevadero semántico », « el acervo mental », de la société rurale, trouve dans ces chansons la résonance de sa manière de penser, c'est pourquoi, elles durent dans la mémoire collective. « En un primer momento, estos cantos estaban dirigidos a un público provinciano reducido, que

participaba de las mismas prácticas socio-económicas del compositor y se constituía, por consiguiente, en el destinatario directo e inmediato de lo que se cantaba... » (Escamilla et al, 1993 : 43). Il nous semble plausible d'envisager que José Gabriel, le petit « hijo mayor del telegrafista de Aracataca », faisait partie de cet ensemble social « destinatario directo e inmediato » de ce « primer momento » de l'histoire de la musique costeña d'accordéon.

Mais il y a, dans l'histoire de cette musique, un autre destinataire qui correspond aux modalités sociales où un acordeonero, en face-à-face, physique où différé, mettait ses talents en concurrence avec ceux d'un autre : la piquería. En effet, avant que la technologie de la radio et le commerce des disques n'arrivent, les face-à-face entre des musiciens tissaient, parfois dans des rayonnements géographiques et des périodes de temps assez vastes, une tension à laquelle personne ne pouvait, ni n'aurait voulu, se soustraire. Grâce au relais social, chacun des musiciens du duel prenait acte de la dernière réponse, qui souvent comportait une offense, de son rival. Alberto Salcedo en parle à propos de la célèbre piquería entre Zuleta et Morales :

"La discordia con su hermano [le frère de Zuleta] no fue tan enconada como la que, años después, mantuvo con Lorenzo Morales, otro juglar valioso de la región.

Azuzados por sus seguidores, los dos cultivaron la antipatía a la distancia, sin conocerse siquiera. En su casa de Guacoche, alguien le contó a Morales que Emiliano andaba diciendo que era mejor que él. Zuleta, por su parte, escuchaba con frecuencia, en su casa de El Plan, que el rey del acordeón y los versos era Lorenzo Morales. En ese corveidile, ambos se fueron llenando de requisitos para desplumarse cuando se encontraran.

Zuleta y Morales pasaron nueve años detestándose por correspondencia, lanzando coplas envenenadas en el buzón del viento, para que el monstruo del odio común, que ambos necesitaban, no fuera a resecarse por el abandono. Cada agresión los lastimaba y los redimía. A

ellos y a sus corifeos. Y, de paso, iba levantando un reguero de polvos y colores en los senderos. Documentando el recuerdo. Haciendo la hora llevadera mientras llegaba la hora inevitable de cruzarse en alguna vereda neutral, para desenterrarse las espinas y definir de una vez por todas quién era el mandamás de la rima y del acordeón". (Salcedo, *Ibid.* : 47)

Il n'est pas difficile d'imaginer tout ce que la création verbale collective pouvait ajouter à la chose pour intensifier les surenchères. Il n'y avait rien de plus important ; la société se reconnaissait autour d'une praxis esthétique qui la concernait entièrement. La chanson la plus célèbre et célébrée issue d'une *piquería* est celle qu'Emiliano Zuleta Baquero a composée pour puyar à Lorenzo Morales, *La gota fría* :

"[...]
Ay! ..me lleva él o me lo llevo yo
Pa'que se acabe la vaina
Pero Morales a mi no me lleva,
Porque no me da la gana.

Acordate, Moralitos, de aquel día
Que estuviste en Urumita
Y no quisiste hacer parranda ;
Te fuiste de mañanita,
Sería de la misma rabia.
[...] »

Néanmoins, s'agissant de *piquerías* célèbres, la plus connue est celle qui eut lieu entre Francisco El Hombre et le diable. Elle est la plus célèbre des *piquerías* parce que, nous le croyons, elle représente la praxis de contact avec le surnaturel auquel « la gente » du Magdalena Grande croit dur comme fer. Le Francisco El Hombre de *Cien años de soledad* n'est pas né du génie créateur de notre auteur ; il est une figure sociale, la cristallisation d'une fonction qui tenait lieu de *mass média* local. Pour « la gente »,

c'était une figure sociale vraisemblable, ainsi que le laisse entendre Alejo Durán :

"El asunto de Francisco El Hombre, se ha hablado mucho de él y ninguno ha hablado la verdad de Francisco El Hombre. Francisco El Hombre fue el primer acordeonista que se conoció en esa región y según dicen los viejos aunque yo no lo vi, que Francisco El Hombre era un individuo como para difundir una noticia. Sucedió esto : Usted quería mandar una razón, se la decía, y entonces él salía con el acordeón a los pueblos : 'Fulano de tal te mandó a decir fulano que vayas allá, la hija de fulano se murió', así empezó, oyó. Según dicen los viejos porque si eso lo logramos llevar a una controversia yo me jalo porque yo no vi eso, sino por lo que me dicen". (Llenera, 1985 : 199)

L'histoire du duel de Francisco El Hombre avec le diable, avant Cien años de soledad, vient de la tradition narrative de « la gente ». Voici la narration qu'en fit Victor Camarillo, chanteur et acordeonero, pour le film de Lizette Lemoine, *Sur la route des accordéons* :

« Francisco El Hombre se montó en su burra, emprendió su camino como a las diez de la noche. Llegando a una mata, esa mata oscura, en el borde de una sabana para comenzar otra, una mata grande. En el medio de la mata había un palo muy alto, que sobresalía. Cuando él venía llegando ahí, oyó un acordeón que iba de aquí para allá y él se dijo : 'Este acordeonero toca más que yo, aunque yo tengo la fama de ser el acordeonero de la región. Sin embargo, él toca más que yo ». Sin embargo, entró a la mata y debajo del palo alto se encontraron. Y una voz le dice :

– ¿Con quién me entiendo ?

– Con El Hombre – contestó él.

– Si lo había oído nombrar y tenía ganas de encontrármelo y esta es la ocasión. Quiero que toquemos a ver quién toca más. ¿Empiezas tú o empiezo yo ?

Francisco El Hombre respondió –Comienza.

El otro comenzó a tocar canciones vallenatas pero ... con mucho volumen ¿cómo se diría? ... algo sorprendente que Francisco no era capaz de llegar

hasta allá. Y Francisco le respondió con la misma canción, porque el deber era responder. La que le tocaba el uno la respondía él ; la que Francisco tocaba se la repetía el diablo. Siempre el diablo era superior. Cuando eran como las diez de la noche, la luna había salido pero como estaban en la montaña no se habían dado cuenta ; de pronto, se le penetró un rayito de la luna por entre los árboles y le pegó al diablo en la cara.

Ya Francisco vio sus cachos y la mala figura y entonces le dice :

-Francisco, toca que te estoy llevando, toca como toco yo.

Trató de tocar el Padre Nuestro y entonces el Diablo le dijo :

-Esa pieza no me gusta ; toca alegre como toco yo.

Y le tocó otra pieza. Entonces Francisco le respondió con el Credo.

El diablo se sorprendió y salió de las ramas llevándose dos ceibas que había cercanas por delante."
(Lemoine, 1995)

Par ailleurs, dans le Magdalena Grande ont circulé plusieurs chants dont le sujet est cette rencontre entre le diable et un Francisco El Hombre qui n'était plus un homme mythique mais quelqu'un de "vrai". Nous citons la composition de Pedro Nolasco Martínez, *El Malino* [El maligno], qu'il aurait faite après sa rencontre avec le diable :

"Esas cosas que sofocan de tarde y mañanita

''''''

Me encontré con el malino del paso pa la ceibita

''''''

Pedro Nolasco reza

Que ahí viene el diablo a tocar

Ahí viene el diablo a tocar

Pedro Nolasco reza

Le rezo un Credo y se va y un Padre Nuestro na mas"

Lors d'une conférence à Riohacha, José Miguel Coley a affirmé que le "véritable" Francisco El Hombre était un guajiro appelé Francisco Mescote. A la même occasion il

cite, d'après la tradition orale du Magdalena Grande, l'échange du début du duel. Le diable :

*"Vengo de tierra leja
Soy el diablo desatao
Prepárate Francisco el Hombre
Que te tengo acorralao*

Francisco :

*Muy diablo puede sé
No me tiene acorralao
Por sé diable desatao
Te reso el Credo al revé."* (Coley, s.d. : 7)

Un autre aspect du sens de la musique d'accordéon est sa qualité de dispositif contestataire vis-à-vis des structures de pouvoir, devant lesquelles le paysan est impuissant et il ne lui reste que la musique et le chant pour exprimer son sens de la dérision. Quiroz Otero revient sur cet aspect pour signaler que le vallenato n'est pas indifférent aux conflits sociaux :

"Lo cierto es que el folclor, integrado en el sentido histórico de la sociedad, entra a cuestionar, como medio de comunicación colectiva y como expresión de un estado económico, la contradicción existente entre los detentadores de las formas económicas individualistas y el pueblo [...] La trova va paralela a la mentalidad del pueblo y sólo obedece a las adaptaciones a que éste las somete ; se vuelve concepto y se integra de acuerdo a su manera de ver, describir y criticar los sucesos.

Si en el pasado el vallenato utilizaba el símil en algunos cantos, adaptándolos a los acontecimientos, y expresaba éste con sutil suspicacia, hoy asume versiones más radicales que muestran directamente el hecho. Aunque antes los cantos no incrustaran en sus textos una terminología política, no quiere decir que el vallenato dejara de estar influido por la posición predominante de su época, o que no estuviera en conflicto con el estado económico y político operantes. Por eso, creado el Departamento del Cesar, y conocidos sus gobernadores-terratenientes sin más afirmación intelectual que los vínculos políticos y

económicos con la estructura del poder, los cantos palparon y transmitieron en coplas esa intermediación, que mostró físicamente el manejo clientelista del poder. El acomodo en la administración de la comarca, observado por el pueblo, fue convertido en un retrato de estilo burlesco y que hace referencia a cualquiera de sus gobernadores :

En examen de geografía
le preguntaron : ¿qué es el Cesar?
contestó : es una finca mía
que desemboca en Valledupar.

Otros cantos denuncian hechos importantes de incidencia política, derivados de la realidad que los condiciona, e igualmente relacionan actos políticos y situación social. Así sucede en el siguiente fragmento de un merengue anónimo de los años 30 del presente siglo, que nos muestra esa condición cuestionante que jamás le ha sido ajena :

Ahí viene el avión, ahí viene el avión
donde viene Eduardo Santos
que ésta mala situación, que ésta
mala situación,
que esta mala situación, señores ya
no la aguanto.

Se confirma con ello la directriz histórico-narrativa del vallenato, que recoge todos los accidentes sociales y humanos." (Quiroz Otero, 1983 : 78 - 79)

Parmi les dimensions sémantiques du vallenato, on peut aussi signaler celle de sa portée lyrique qui parfois avoisine les thèmes fantastiques, à laquelle l'auteur de *Cien años de soledad* n'a sans doute pas non plus été indifférent. Eligio García Márquez, le frère cadet de l'écrivain, en fait état abondamment dans son livre consacré à son frère aîné (García Márquez, E., 1991 : 338 - 339).

La musique costeña est, sans doute, la meilleure manière de s'apercevoir des traits culturels de "la gente" du Magdalena Grande. Nous considérons qu'elle est l'aboutissement du long processus d'une formation

historique qui va connaître avec l'arrivée de l'accordéon l'éclosion la plus visible de la création verbale des paysans issus du métissage entre Amérindiens, Noirs et Européens. Toutefois, nous voudrions revenir sur l'un de ses reliefs de sens le plus évident : la représentation du surnaturel. Nous considérons que l'aspect surnaturel de la légende de Francisco El Hombre, coïncide de très près avec la portée sémantique des récits-légendes que nous avons mentionnés dans le chapitre précédent. D'une manière générale, ce type de représentation est compris comme relevant de la conscience mythique, que Michael Palencia-Roth définit avec les caractéristiques suivantes :

« Para la conciencia mítica [...], el mundo, aunque misterioso, es comprensible. La resurrección de la muerte, la metamorfosis de animales en hombres o en plantas y viceversa, la levitación, la identidad del universo con el aquí, y de la eternidad con el ahora : todo esto es normal.» (Palencia, 1983 :22)

"La conciencia mítica es, como cualquier sistema filosófico, una teoría de la realidad ; pero, a diferencia de la mayoría de éstos, es una teoría vivida, experimentada , acaso por culturas enteras." (Ibid. : 18)

En 1954, lors de son travail de *columnista* dans des journaux colombiens, Gabriel García Márquez écrira au sujet des pouvoirs surnaturels des gens de La Sierpe, à l'Ouest du fleuve Magdalena :

"[...] a éstos los ennoblece la posibilidad de salvar porque la posesión y disfrute de todo poder implican, necesariamente, 'un pacto con el diablo'" ; "Así que quien desmonta su campo con poderes secretos, logra con los mismos poderes que se enmaraña y se vuelve intrincado e inservible el campo de su adversario si lo desea" ; "pero al lado de la ciencia original de la Marquesita prospera en La Sierpe la hechicería vulgar, el maleficio torcido que no edifica sino que destruye" (G. G. M., 1997 : 98-99).

Comme l'explique García Márquez lors d'un entretien, cette conscience mythique du monde n'est absolument pas une invention de l'écrivain, il ne fait qu'écrire ce monde-là, d'après la conscience de ceux qui l'habitent :

E. M. : "Y de la experiencia como periodista, en cuanto a tu formación literaria, ¿qué nos puedes contar ? Por ejemplo, llama la atención La Marquesita de La Sierpe, pues, siendo la crónica de una región del país, parece completamente irreal".

G. G. M. : "Es que es irreal. En el sentido de que no está comprobado, es decir, no son acontecimientos comprobados, sino contados como si fueran comprobados. Son cosas que se contaban con absoluta naturalidad. No sé si me explico... Es decir... Conozco La Sierpe, estuve en La Sierpe, pero por supuesto no vi 'el totumo de oro' ni el 'cocodrilo blanco', ni nada de esas cosas. Pero era una realidad que vivía dentro de la conciencia de la gente ; por lo que *e contaban no te quedaba ninguna duda de que eso era así. En cierta medida es un poco el método de Cien años de soledad." (G.G.M. / El Manifiesto, 1995 : 123 - 124)

[souligné par nous]

L'écrivain sait très bien que dans la culture de "la gente" le monde est ainsi, et il le sait surtout parce que dans l'Aracataca de son enfance il a grandi entouré par les échanges langagiers des adultes qui voyaient et vivaient le monde de la même façon. C'est un monde en marge de la modernité, un monde enchanté où le naturel et le surnaturel se côtoient, où l'ordinaire et l'extraordinaire se trouvent en rapport d'horizontalité. Il faut croire l'écrivain lorsqu'il dit "n'avoir rien inventé" aux journalistes qui l'assiégent avec leurs questions sur "le réalisme magique". C'est ce qu'il dit à Plinio Apuleyo Mendoza :

"En la región donde nací hay formas culturales de raíces africanas muy distintas a las de las zonas del altiplano donde se manifestaron culturas indígenas. En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos pre-colombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural." (G. G. M. / Apuleyo Mendoza, 1982 : 54)

III. LES WAYUU DANS L'ARACATACA DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Dans les précédentes approches de l'histoire du Magdalena Grande nous avons voulu donner un aperçu des lignes historiques, des croisements démographiques et de la juxtaposition de substrats dont est issue la complexité sociale et culturelle qui servira d'environnement au commencement de la vie de Gabriel García Márquez. Au lieu de nous occuper de la famille de l'écrivain, ce qui nous aurait réduit à suivre en amont son arbre généalogique, nous avons privilégié plutôt la mise en relief de la matrice de l'oralité caractéristique de la culture régionale. Les récits-légendes et les chansons du *vallenato* permettent, à notre sens, de se faire une idée des rapports qu'entretient une personne de ce temps/espace avec la réalité ; cette manière de procéder nous paraissait nécessaire pour prendre nos distances par rapport au regard sur l'histoire de la région qui n'est attentif qu'aux indices de modernité ou d'intégration de l'histoire régionale à l'histoire nationale. S'il est vrai que la *Guerra de los mil días* et l'installation de l'enclave agricole rendent compte d'une histoire régionale, il ne l'est pas moins qu'avant et durant ces événements "*la gente*" a fait exister avec elle une manière de vivre et de voir le monde ancrée dans une longue durée qui précédé ces

événements. Si les événements cités rattachent le régional au national, en revanche la culture singulière de "la gente" opère dans une direction centrifuge car elle rend son temps propre unique et différent du temps global. S'agissant d'approcher l'historicité d'un ensemble social, nous croyons nécessaire de donner du relief à ce qui le rend hétérogène par rapport au "tout national" pour mieux saisir ses rythmes propres. Nous nous détachons par là des études critiques qui ont approché la région culturelle de l'écrivain en suivant l'idée, souvent implicite, qu'il existe un temps homogène, une évolution sociale à un seul rythme et un unique niveau de réalité d'une temporalité globale. Pour approfondir encore plus ce regard sur la singularité culturelle et l'historicité non-moderne de cet univers social, nous passons à la prise en compte du contact culturel que l'écrivain a eu, à Aracataca même, avec des membres d'une civilisation non occidentale venus de la Guajira.

En considérant l'enfance de l'écrivain et ses contacts culturels précis, nous délimitons mieux la période qui nous intéresse, l'ensemble d'événements concernés et le problème de compréhension historique que nous nous formulons. Sachant que Garcia Márquez a vécu dans l'atmosphère culturelle d'Aracataca les premières années de son existence, et que c'est là le moment privilégié de ses rapports avec la culture régionale, c'est cette période de sa formation en tant que personne qui nous paraît le plus susceptible de nous laisser entrevoir les vases communicants qui le relie à un univers de représentations non-moderne. Dans cet espace/temps où habite "la gente", dont la formation culturelle a été l'objet de notre attention ci-dessus, intervient une migration amérindienne qui vient s'y joindre. Le problème que nous voulons commencer à poser est celui des modalités du contact

interculturel qui aurait marqué non seulement l'écrivain mais aussi d'autres membres de sa famille. Il nous semble que ces éléments forment un phénomène historique assez cohérent, capable de nous permettre de dégager les traits les plus importants de la matrice culturelle que nous voulons, dans un premier temps rendre évidente et, dans un second temps, comparer avec la création verbale de l'œuvre garciamarquienne. Nous avons vu que, parmi les thèmes de la culture orale du Magdalena Grande, celui de l'indio en possession des pouvoirs propres au chaman et celui du contact humain avec le surnaturel reviennent si souvent qu'ils pourraient être considérés comme canoniques dans cette tradition narrative. L'entrée sur la scène sociale de membres d'une civilisation chamanique amérindienne non acculturée peut être vue comme l'intensification d'une logique ou comme le retour aux sources d'une pensée qui, bien que très métissée, il ne faut pas l'oublier, avait eu dans les débuts de sa longue histoire un versant amérindien. Si les Amérindiens apportent avec eux une logique "autre", en contraste avec la culture officielle du pays colombien -catholique et enracinée dans l'hispanité-, celle-ci trouvera dans la culture de "la gente" un environnement propice et accueillant. Ce sera la rencontre d'une pensée non anthropocentrique avec une autre pensée du même type, mais dont le système interne n'a presque pas eu de contact avec la culture européenne et avec la culture Africaine.

Étudiée pendant de longues années, au sein de différentes écoles critiques et à la lumière des plus diverses théories, l'œuvre garciamarquienne n'avait jamais suscité, avant les années quatre-vingt-dix, sa mise en rapport avec un monde imaginaire amérindien. Cela s'explique surtout parce que jusqu'alors ni l'écrivain ni son entourage n'avaient fait mention de la présence de

personnes appartenant à la civilisation wayúu dans la maison de la famille où l'écrivain a grandi ni dans la région du Magdalena Grande. Il a fallu attendre l'année 1994 pour que l'écrivain lui-même, au cours d'un entretien, fasse explicitement mention des wayúu que vivaient dans la maison de ses grands-parents :

"[...] la casa de Aracataca estaba llena de guajiros - de indios guajiros, no de habitantes del departamento de La Guajira²¹. Eran gente distinta, que aportaba un pensamiento y una cultura a esa casa que era de españoles, y que los mayores no apreciaban ni creían. Pero yo vivía más a nivel de los indios, y ellos me contaban historias y me metían supersticiones, ideas que yo notaba que no tenía la abuela - porque ella tenía otras, pero eran completamente católicas, más ligadas a ese culto católico de la muerte, porque es una religión que está hecha para no ser feliz sino en la muerte, y no hay que preocuparse de cuándo se arregla esto." (G. G. M. / Cardona ; Florez, 1994 : 36)

Dans le premier volume de ses mémoires, *Vivir para contarla*, l'écrivain, évoquant les langages de la maison de son enfance, revient à nouveau sur le même sujet :

"La lengua doméstica era la que sus abuelos [les grands-parents de ses grands-parents maternels] habían traído de España a través de Venezuela en el siglo anterior, revitalizada con localismos caribes, africanismos de esclavos y retazos de la lengua guajira que iban filtrándose gota a gota en la nuestra. La abuela se servía de ella para despistarme sin saber que yo la entendía mejor por mis tratos directos con la servidumbre." (G. G. M., 2002 : 81-82)

En 1996, la journaliste Silvia Galvis a publié un livre d'entretiens avec les frères et sœurs de Gabriel García

²¹García Márquez tient sûrement à expliquer le nom "guajiro" pour lui enlever toute ambiguïté car la référence aux Amérindiens peut ne pas être comprise. On peut constater cette ambiguïté dans l'entrée "guajiro" du *Nuevo Diccionario de Americanismos*, Tome I, *Nuevo diccionario de Colombianismos* (Haensch ; Werner, 1993): Guajiro, -a l. M/f E- Habitante del →departamento de La Guajira. |2. Adj E- Relativo a o propio del →departamento de La Guajira".

Márquez, *Los García Márquez*, où l'une des sœurs de l'écrivain, Ligia, revient à nouveau sur le sujet :

"Con el tiempo, el abuelo Nicolás fue haciéndose un nombre en Aracataca y la gente lo respetaba mucho. Era el tesorero del pueblo y allá entraba mucha plata gracias al banano. Tenía una casa grande, yo la conocí ; había un patio inmenso sembrado de palos de mango, de guayaba y de níspero ; tenía una pesebrera con caballos y hasta una vaca ; en la misma casa había una carpintería, una dulcería y una panadería con dos indias para amasar y dos indios para vender los dulces y el pan en la calle. Los había comprado en la Guajira y los habían traído para ayudar en los oficios de la casa, pero los cuatro llevaban los apellidos de la familia Márquez Iguarán. Esa era la costumbre. » (Galvis, 1996 : 152)

Le biographe de García Márquez, Dasso Saldivar, lui aussi, a fait mention de la présence de personnes de culture wayúu dans l'atmosphère domestique de la famille :

"La llegada de los Márquez Iguarán a la zona bananera [desde la Guajira] no fue producto del azar sino de una elección. El coronel tuvo, por lo menos, tres buenas razones para afincarse finalmente en Aracataca : desde los días finales de la guerra conocía la paz y la fertilidad de sus tierras, tenía allí amigos y excompañeros de armas, como el general José Rosario Durán, y Aracataca era entonces uno de los centros álgidos de la explotación bananera. Así que, a finales de agosto de 1910, arribó con su familia, su servidumbre, y los numerosos baúles en el tren amarillo que el nieto haría célebre en sus novelas [...] La servidumbre estaba compuesta por tres indios que él había comprado por trescientos pesos en La Guajira [...]" (Saldivar, 1997 : 49)

"Según los testimonios de la madre de García Márquez y su prima Sara Márquez, a los Márquez Iguarán les regalaron en Aracataca años después otros dos indios, Néctar y Lucía, pues Remedios y Alirio se escaparon de casa." (Ibid., note 1 : 475)

D'autres sources, non nécessairement relatives à l'écrivain, permettent de rendre peu à peu visible la présence des Wayúu dans le contexte historique et économique du Magdalena Grande. Ainsi, dans les souvenirs d'un combattant de la Guerra de los mil días, nous trouvons mention de la composante wayúu dans la constellation de races et d'origines de la main d'œuvre attirée par la *fiebre del banano*:

« La zona bananera era sin duda alguna en esa época un atrayente campo de acción para hombres de iniciativa que, con capital o sin él, acudían en busca de fortuna. Era algo así como un DORADO que ofrecía filones de oro de fácil explotación.

Allá llegaba también la gente pobre y sin influencias que, desalojada por las penurias de sus tierras natales, acudía a establecer pequeños negocios en las poblaciones y aldeas que crecían a lo largo del ferrocarril o a trabajar en las labores agrícolas.

Por eso todos aquellos pueblos y localidades, desde Ciénaga hasta Fundación, estaban colmadas de inmigrantes de todos los departamentos del país y de países extranjeros ; y también de indios escapados de las tribus guajiras, de los Kogis, descendientes de Kasumma que les enseñó a coabitar, y de los tunebos que pueblan los contrafuertes de la Sierra Nevada y la mayoría de los cuales se sometía a reglamentos y dictados de la técnica, bajo la dirección y vigilancia de los intendentes, generalmente estadounidenses y de los subalternos de éstos, de ordinario negros jamaquinos entrenados en Puerto Limón y otros lugares de Centroamérica, donde el cultivo del banano había prosperado mucho más que en estas tierras del Magdalena, quizá porque las influencias políticas de la United Fruit Co. habían encontrado ambientes más propicios que en esta tierra de Colombia." (Cárdenas, 1960 : 189).

Des recherches sur l'ethno-littérature wayúu nous ont permis de trouver un autre indice de cette présence amérindienne dans le Magdalena Grande du début du XXe siècle lorsque les chercheurs traçent un esquisse biographique de l'écrivain wayúu Antonio Joaquín López :

« Es uno de los escritores wayúu más conscientes de la indianidad y en muchas oportunidades defendió a su pueblo de las atrocidades cometidas por el Estado colombiano. Estuvo en Aracataca, Magdalena, donde había llevado a trabajar a más de doscientos wayúu conduciéndolos nuevamente a la Guajira, dos (2) días antes de la matanza de las bananeras, ya que a través de un sueño había sabido la masacre de 1928.» (Ferrer / Rodríguez, 1998 : 125)

Quant aux lectures critiques des narrations littéraires de García Márquez, à bien y regarder de près, nous n'en trouvons qu'une, faite par Mario Vargas Llosa à propos de *La hojarasca*, qui rend compte de la présence des wayúu dans les mondes imaginés par l'écrivain (« los guajiros ») :

« [...] podemos avistar un segundo segmento social en Macondo, inmediatamente por debajo del vértice aristocrático : la clase media [...] por debajo de aristocracia y de este sector intermedio, se hallan los guajiros. [...] ¿Qué sabemos de ellos? Son sirvientes, viven adscritos a la familia. El coronel se refiere a ellos diciendo 'mis hombres'. En los monólogos de la novela se precisa varias veces que hay tres personas velando al médico : el coronel, su hija, su nieto. En realidad en el cuarto también están los guajiros. Se hallan sentados allí, pero no los sentimos: son unos objetos más, entre los otros del cuarto, los objetos del coronel. Se trata de seres tan por debajo de la familia, o incluso del Alcalde, que apenas son personas : meras presencias, se confunden con las vigas, con el catre solitario, con el ataúd.[...] Esos sirvientes, además, son de otra raza, se les llama 'indios', lo que indica que el coronel y sus familiares son o se consideran 'blancos'. El vértice de la pirámide no tiene mucha conciencia de los seres que le sirven, pero, a veces, las expresiones que utiliza permiten suponer que, seguramente sin saberlo, los considera personas a medias, contagiadas de cierta animalidad [...] para el vértice de la pirámide, los guajiros no son totalmente

humanos [...] De un lado están 'los hombres', de otro 'los guajiros'." (Vargas Llosa, 1971 : 255,257,258)²².

Quelques années après, dans un domaine disciplinaire autre que les études littéraires, aurait lieu une autre lecture qui fait remarquer, non la présence de personnages, mais des représentations wayúu dans l'œuvre de García Márquez. Nous la devons à l'ethnologue Jean-Guy Goulet dans son travail *El universo social y religioso guajiro*. Alors qu'il essaie d'expliquer avec une « analogie » la notion de « patria » wayúu, en rapport avec l'endroit où se trouvent les dépouilles des ancêtres, il se livre à un exercice comparatif entre une représentation culturelle et une représentation au sein du monde de *Cien años de soledad* :

"De los Jinnu, Ipuana, Uliana y Epiayu de Aliu se dice que tienen su patria en otras partes de la península. En un diálogo en la novela "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez una pareja expresa un concepto de patria análogo al concepto guajiro que se discute aquí. La heroína de García Márquez, Ursula, se opone a su marido José Arcadio que quiere mudarse de su residencia actual. Ursula dice, "no nos iremos. Aquí nos quedamos porque aquí hemos tenido un hijo". José Arcadio Buendía, "Todavía no tenemos un muerto. Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo tierra". Por tanto los Epiayu de Aliu que no tenían un cementerio y no habían enterrado los restos de ninguno de sus parientes uterinos, están sin patria en el sentido guajiro de la palabra." (Goulet, 1981 : 59)

Cet exercice comparatif n'était possible qu'à condition de connaître les mondes culturel et littéraire en question et, bien sûr, ne pouvait venir que d'une discipline dont l'objet est l'étude des sociétés du monde

²² Vargas Llosa fait aussi état de la discrète présence des wayúu dans le roman *El coronel no tiene quien le escriba* (*ibid.* : 301-302).

amérindien. Cette mise en rapport nous paraît être, en quelque sorte, un exercice précurseur de celui que nous nous efforçons de mener à bien. C'est aussi venant d'une discipline différente des études littéraires, à savoir les études régionales, que le chercheur Hernán Darío Correa, dans une note de bas de page d'un de ses travaux sur *modernidad y conflicto* dans la Sierra Nevada de Santa Marta et la Guajira, publié en 1999, met en relief ce qui, à son avis, est une "dette" des systèmes narratifs et des thèmes de la littérature garciamarquienne vis-à-vis des wayúu:

"En un ensayo ya clásico sobre la obra de García Márquez, "El trópico desembrujado", (Ernesto Volkening, 1966), su autor vinculaba la universalidad de Macondo -geografía literaria de estas regiones que analizamos-, con el trasfondo universal y arquetípico de los cazadores-recolectores en temas como la circularidad del tiempo y de la historia, y el tejido social y del parentesco de los Buendía. Guiado por Jung hacia "el inconsciente colectivo universal", el invaluable maestro no pudo vislumbrar que los cazadores-recolectores aún hoy, como en la infancia de García Márquez, transitaban por los caminos de Macondo que se abren entre cardonales : los wayuu, "los comedores de cactus", a los cuales los sistemas narrativos y los temas del nobel deben tanto como los vallenatos mismos. Al respecto, la crítica en Colombia aún nos debe una reflexión que vaya más allá de lo anecdótico." (Correa, 1999 : 19)

Le même chercheur et Socorro Vásquez C., avaient signalé en 1986, dans un travail inédit concernant l'ethnohistoire wayúu et ses migrations :

"[...] De cualquier manera, el proceso de conjunto alcanzó incluso para una relativa dispersión de núcleos familiares: más específicos y hacia el sur, en procesos de transformación de sus condiciones culturales que implicaron el desarraigo de su territorio mismo. Son muchas las referencias al respecto que hay en una obra como *Cien años de soledad*, para nosotros verdadera epopeya de éstas

ultimas migraciones, cuyas relaciones particulares con la etnohistoria wayuu nos proponemos también estudiar más adelante." (Vásquez ; Correa, 1986 : 45)

[Le texte renvoie à la note (40) que nous tenons à reproduire :] "Este es un trabajo que habrá que realizar a partir de las coordenadas más íntimas de la cultura wayuu como su idea del espacio, de los fenómenos naturales, el tiempo mítico y el histórico, etc."

Revenant aux études littéraires, dans son édition critique de *Cien años de soledad*, Jacques Joset fait remarquer l'intervention des "indios" de la sierra [Sierra Nevada de Santa Marta] dans la survie de Aureliano Amador. Curieusement le critique voit les "indios" de la sierra mais pas les wayúu :

"Los críticos, según parece, pasaron por alto esta intervención de los indios en el relato. Sin embargo, es importante : salva provisionalmente la vida de Aureliano Amador. Quizá se textualiza aquí la posibilidad de salvación que veían algunos pensadores latinoamericanos en un retorno a las fuentes de la civilización indígena." (Joset, 1995, : 358, Note 35)

Avant les années quatre-vingt-dix, beaucoup de critiques de García Márquez s'étaient exprimés au sujet de l'absence, « a priori » totale, de traces du monde amérindien (« indigénisme ») chez l'écrivain. Nous pouvons lire, alors, dans l'Encyclopædia Universalis l'article signé par Jean Pierre Ressayat qui dit :

« [...] la vaste audience qu'il a acquise depuis la publication de *Cien años de soledad* (Cent ans de solitude), il la doit à la création d'un univers romanesque très particulier, ce qui n'est pas le moyen le plus facile de toucher un large public. En effet, même s'il peut prendre une signification générale pour n'importe quel lecteur, le monde fictif de Gabriel García Márquez reste a priori nettement colombien dans

sa matière et son esprit. Or, et c'est là un autre intérêt de cette œuvre, la manifestation d'une réalité et d'une mentalité locales y est également fort différente de l'indigénisme qui a marqué l'histoire du roman latino-américain, surtout dans la première moitié du XXe siècle, et en limitait singulièrement la portée [...] » (1992 : 82)

La présence de l'amérindien n'étant pas perceptible dans cette littérature, on pourra faire des interprétations assez osées, en identifiant le Buendía aux conquérants, comme le fait Guy Martinière :

« Mais la place du monde indien chez García Márquez est une place annexe : l'épopée héroïque des Buendía est l'épopée des conquérants, ces caciques originaires de Castille qui affirmèrent contre vents et marées leur hispanité et rejetèrent, même après l'avoir utilisé à leur profit, tout rapprochement avec le monde indien. On ne trouve pas trace d'indigénisme chez García Márquez, contrairement à de nombreux auteurs péruviens et andins ou centro-américains comme Asturias. Les civilisations indiennes n'existent pas, "au début" était le conquérant, le Castillan, le cacique, susceptible en cas de réussite de devenir caudillo avec l'indépendance. » (Martinière, 1979 : 101)

De son côté, Lucila Inés Mena, dans son travail *La función de la historia en Cien años de soledad*, identifie cette « absence » à l'oubli et l'« enajenación » (acculturation ?), dont sont l'objet les « indígenas » :

"Siendo la historia de Macondo un microcosmos de la historia de Hispanoamérica, resulta un poco extraño que entre los diferentes grupos de humanos que intervienen en la creación y desarrollo del pueblo, los indígenas aparezcan muy esporádicamente, y no como grupo sino como individuos aislados que no tienen mayor influencia en la comunidad. Este hecho puede ser explicado si se tiene en cuenta que el olvido está irremediabilmente ligado a ellos, configurando así su destino de raza olvidada y alienada." (Mena, 1979 : 95).

"Como hemos explicado en el Capítulo Primero, los indígenas están fatalmente ligados al olvido, pues, indirectamente, ellos son los responsables de la peste del insomnio que acarrea como consecuencia el olvido colectivo. Esto puede explicar la ausencia de los indígenas como grupo cultural influyente en la comunidad, al mismo tiempo que explica el destino de la raza indígena en la América hispana." (Ibid. : 189).

Angel Rama lui-même s'était exprimé en ce sens, malgré ses fermes intentions interprétatives qui le faisaient appeler García Márquez, « transculturador » :

"Ese es, para mí, el puesto original que ocupa Gabriel García Márquez en las letras latinoamericanas, cabeza ostensible de lo que he definido bajo el rótulo de transculturadores. No es a él sin embargo que se consagra el libro que les he dedicado, La transculturación narrativa en América Latina, porque preferí concentrarme en el caso más difícil y de más improbable éxito que fue el de José María Arguedas, quien construyó su obra a partir de la enquistada cultura india de las serranías peruanas. Procediendo del hemisferio de la dominación en el trance de una dificultosa modernización que había anunciado Vallejo y Mariategui, intentó una escritura que se situara dentro del orbe temático pero más aún del orbe espiritual (del estilo) de una cultura india, dándonos un curioso híbrido con su novela Los ríos profundos que he visto como una 'ópera de los pobres'. Aunque existen en América pisos culturales aún más sepultados, el que ocupó Arguedas fue de los más profundos y ásperos, emparentable con el que ocupó en el Brasil, Guimarães Rosa. No fue esta la circunstancia de Gabriel García Márquez, quien surge en un área cultural en activa modernización [...]" (Rama, 1992 : 68)

Angel Rama avait vu chez García Márquez un « transculturador » de ce qu'il a appelé « el complejo fluvio minero-costeño de Colombia » mais, dans son étude La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular, lorsqu'il dit, à tort, que Rafael

Escalona est le créateur de la cumbia (p. 120), il nous laisse voir qu'il n'a pas connu suffisamment le contexte culturel de l'écrivain. Cependant, si l'on relit avec attention les prémisses de sa théorie de la *Transculturación Narrativa* (Rama, 1987) et la manière dont il conçoit la vitale « *plasticidad cultural* » que les écrivains latino-américains ont pratiquée, nous fixons notre attention sur ses considérations au sujet des « *lenguajes simbólicos de los hombres americanos* », « *las fuentes primigenias* » et les « *estratos aún más primitivos que los que eran habitualmente reconocidos* » :

"Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad. Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres. Un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana." (Rama, 1987 : 19)

"Dentro de esta 'plasticidad cultural' tienen especial relevancia los artistas que no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella.

Para llevarla a cabo es necesario una reinmersión en las fuentes primigenias. De ella puede resultar la intensificación de algunos componentes de la estructura cultural tradicional que parecen proceder de estratos aún más primitivos que los que eran habitualmente reconocidos." (Ibid., 31)

Le paradoxe est évident : García Márquez est un « *transculturador* » mais les substrats culturels de « *lenguajes primigenios* » ne sont plus très visibles chez lui, d'autant plus qu'il est vu par le critique uruguayen en rapport avec « un área cultural en activa modernización ». Tous ces commentaires nous mettent, à nouveau, face à des interprétations pour lesquelles les Amérindiens ne sont pas très visibles. Les vicissitudes de la chaîne de la mémoire ne laissent pas, apparemment, une issue différente de celle qui consiste à dire que les Amérindiens « *se aislaron del contexto social* » ou que leurs échanges avec le tout social n'ont pas laissé de ponts visibles pour l'histoire. Les silences qui enveloppent la participation de ce versant culturel dans la culture régionale et la prennent comme quelque chose de non avvenu nous obligent à faire chemin à part dans notre quête. Nous ne renonçons pas à nos interrogations au sujet de « *lenguajes primigenios* » présents dans la littérature de Gabriel García Márquez car nous croyons que les réponses à ces interrogations nous permettront de mieux comprendre ce qui fait de cet écrivain un écrivain américain. A notre sens, des vases communicants qui relient cette littérature à la culture régionale restent encore à explorer pour mieux comprendre les courants d'expression et de création verbale du Magdalena Grande où l'écrivain s'est formé. Notre démarche cherche à fissurer les certitudes établies et qui semblent accepter qu'à un moment donné une culture, une culture régionale, ait été « complètement » inventoriée. Ces certitudes tournent le dos au fait que, malgré les structures sociales très hiérarchisées de la colonie et de la république, les cultures régionales en Amérique Latine sont des expressivités et des langages de grande densité et hétérogénéité où habitent aussi bien les codes des

substrats profonds de l'américanité que ceux de métropoles métamorphosées, comme l'écrit Julio Ortega :

«Aun si todas las razones aparentes promueven al desconsuelo, la cultura popular ha sido una fuente extraordinaria del procesamiento de información conflictiva y de la reapropiación creativa de nuevas formas y técnicas. Paralela, homológamente, las mismas formas discursivas dan cuenta de instancias privilegiadas donde cuajan grandes respuestas a la crisis, el deterioro y la denegación. Nuestras culturas no son sólo subproductos coloniales de las metrópolis dominantes, son también sistemas semióticos de reapropiación y transcodificación, dentro de las cuales el tejido de la vida cultural es una red más resistente, muchas veces, que la misma trama social". (Ortega, 1998 : 29)

Il est possible que les éléments culturels d'une région et d'une période de cette région ne soient pas visibles, après de longues années de silence, générés par des structures sociales verticales ou simplement par les priorités culturelles des couches supérieures des sociétés qui choisissent ce dont il faut se souvenir et ce qui, dénué d'importance, peut ne pas être convoqué par la mémoire. Il faut avoir présent à l'esprit que bien que les événements de l'histoire soient ponctuels dans le temps et dans l'espace, ils peuvent aussi, malgré des périodes d'ombre et oubli, être doués d'une longue durée dans leurs effets. Les historiens d'aujourd'hui sont devenus conscients que leur métier ne doit pas se borner à suivre l'ordre des événements mais doit aussi se doter d'une procédure de compréhension de l'histoire permettant de «constituer une nouvelle chronologie scientifique qui date plutôt les phénomènes historiques selon la durée de leur efficacité dans l'histoire que selon la date de leur production » (Le Goff, 1988 : 64). En effet, il y a eu dans ce creuset de migrations qu'a été la Zona Bananera et

Aracataca, d'autres dimensions culturelles qui, même si elles n'ont pas été visibles pour l'histoire de la culture régionale, ont alimenté l'écrivain colombien ; il est prudent de songer à ce qui disait Bakhtine à ce propos :

« Il ne faut pas [...] renfermer sur elle-même la culture d'une époque, aussi éloignée fût-elle dans le temps, comme s'il s'agissait d'une chose toute faite, entièrement achevée et irréversiblement éloignée dans le passé, morte. [...] Toute culture recèle les innombrables virtualités du sens qui n'ont pas été découverts, élucidés ou exploités durant la vie historique de cette culture. » (Bakhtine, 1984 : 347)

Les phénomènes du sens peuvent exister sous une forme dissimulée, de façon potentielle, et ne se révéler que dans un contexte de sens qui en favorisera la découverte, au sein de la culture des époques postérieures. Les trésors de sens déposés par Shakespeare dans son œuvre s'étaient élaborés et accumulés au cours de siècles, voir de millénaires ; ils étaient cachés dans la langue –et pas seulement dans la langue écrite, mais aussi dans telles strates de la langue populaire qui avant Shakespeare n'avaient pas pénétré dans la littérature–, cachés dans la variété des genres et de formes de la communication verbale, dans les formes puissantes de la culture populaire (principalement sous sa forme carnavalesque) qui se façonnait au cours de millénaires, dans les genres du spectacle théâtral (mystères, farces, etc.), dans les sujets qui remontent à une antiquité préhistorique, et, enfin, dans les formes de la pensée. Shakespeare, comme tout artiste, bâtissait son œuvre à partir de formes lourdes de sens, remplies de ce sens, et non à partir d'éléments morts [...] » (Ibid. 345)

En effet, les pistes qui sont apparues dans les années quatre-vingt-dix nous permettent d'incorporer au paysage humain d'Aracataca, lors de la naissance de l'écrivain, une couche sociale qui suscite plusieurs interrogations. Il est véritablement étrange que des membres d'une société amérindienne s'incorporent en nombre important à un régime de travail salarié et, encore plus, s'agissant d'une zone géographique assez lointaine de leur territoire ancestrale.

Il est aussi étonnant d'apprendre que la famille de la mère de l'écrivain, la famille Márquez Iguarán, qui apparemment n'appartenait pas aux élites économiques locales, ait pu avoir des esclaves *indios* et, en plus, en ait reçu d'autres en cadeau à Aracataca même. Si l'on n'avait pas eu connaissance auparavant de cette présence amérindienne dans l'atmosphère domestique où est né l'écrivain, c'est peut-être dû au fait que la culture dominante et ses représentations de l'Amérindien ont eu penchant à minimiser son existence ou à la rendre invisible. « *Muchas veces, una mayoría tiene una imagen negativa de una minoría con la que comparte una misma área cultural. Esta está ligada a la creencia de que si 'ellos' (la minoría) son diferentes a 'nosotros' (la mayoría), deben ser, por lo tanto, inferiores* » (Ainsa, 1986 : 103) Une chose est sûre, les wayúu ont dû être complètement différents dans cet espace/temps car ce sont les seuls à être tombés, parfois, dans la condition d'esclaves.

Cette différence radicale, qui est peut-être la raison qui les a rendus invisibles aux études culturelles et à l'histoire, peut devenir visible et constatable sous un regard capable de suivre les wayúu dans leur temps social propre et d'être attentif aux indices qui les montrent côte à côte du temps biographique de Gabriel García Márquez. Comment et pourquoi sont arrivés les wayúu, dans la condition d'esclaves, au sein de la famille Márquez Iguarán, dans une région assez éloignée de la Guajira?

Nous ne trouverons pas de source directe pouvant répondre à cette question. S'agissant du devenir d'un peuple amérindien, et d'un chapitre spécifique de ce devenir, les savoirs historiques des pays où se trouve le territoire qu'il a habité pendant des siècles –la Colombie et le Venezuela, pour les wayúu– ne rendent pas compte de son existence dans l'histoire. En l'absence de sources

directes de ce qu'a été le devenir historique des wayúu, nous devons construire un cadre de conditions de possibilité pour esquisser, par des conjectures, une réponse à notre interrogation. Entre les sources historiques de la société globale et les études d'anthropologues ou d'ethnographes qui jettent de la lumière sur l'un ou l'autre chapitre de l'histoire wayúu, nous chercherons par tâtonnements ces *indios* qui sont venus faire partie de la main d'œuvre dans la *Zona Bananera* et raconter des histoires au petit « *hijo mayor del telegrafista de Aracataca* ».

Les wayúu se comptent parmi les peuples amérindiens, qui, en marge des processus de conquête, ont maintenu leurs traits propres et sont arrivés au XXe siècle avec une culture verbale très fortement enracinée dans le passé préhispanique. Ce sont des sociétés qui, en même temps, ont été ignorées par les historiographies et se trouvent dans une sorte de périphérie des *histoires nationales* où l'équivoque, l'ethnocentrisme et l'oubli les dessinent avec des traits grossiers –et seulement à condition d'avoisiner le devenir historique qui tient lieu de *national*-. C'est grâce aux travaux d'ethnographie que l'on a eu connaissance de ces sociétés qui ont été insérées dans "l'histoire nationale" au titre de *minorías*. Cependant, ce n'est pas pour autant qu'elles sont rentrées dans le temps de l'histoire.

Le temps de ces "histoires nationales" a été pensé comme unitaire et central et notre démarche qui consiste à vouloir nous saisir du temps social d'un peuple amérindien remet en question le temps social présupposé unique. Depuis le XIXe siècle, déjà, est intervenu un changement dans la manière traditionnelle de hiérarchiser le temps de la société globale par rapport aux temps des sociétés "autres". Tel est le constat fait par François Furet :

"La ligne imaginaire qui joignait, à travers le temps et l'espace, deux figures universelles, l'homme enfant et l'homme adulte, la société primitive et la société civilisée, s'est brisée dans l'insaisissable et dans le singulier : l'Etat-nation a cessé d'être l'image d'une promotion collective de l'humanité pour devenir le lieu par excellence de l'antagonisme et de la différence. Par ailleurs, l'histoire n'est plus seulement sous-tendue par un cadre de référence situant les étapes du développement humain, mais déchirée entre des rapports de force en perpétuel changement, et entre des justifications antagonistes" (Furet, 1982b : 92-93).

Pour considérer la situation où le temps historique des membres de la civilisation wayúu vient participer à l'histoire du Magdalena Grande et à la biographie de la plus importante figure de la littérature colombienne du XXe siècle, nous devons forcément rompre avec le temps tel qu'il a été pensé dans l'histoire de la nation colombienne et abandonner le temps idéologique de la société verticale où "Le temps du savoir historique est reconstruit selon les critères des sociétés et des groupes présents, ce qui les pousse à réécrire sans cesse leur histoire, tout en rendant le temps le temps historique à la fois plus vivant et plus idéologique. Cette double ambiguïté du temps historique entraîne les histoires à 'prédire le passé' et à projeter cette prédiction dans l'avenir". (Gurvitch, 1969 : 357)

Pour nous représenter les wayúu dans l'Aracataca de García Márquez, nous nous devons de reconsidérer leur histoire en dehors du cadre de "l'histoire nationale" et plutôt la considérer en tant que devenir assujetti à des rythmes de temps divers qui se heurtent, convergent ou se contredisent, pour nous donner le spectre d'une conjoncture historique animée par la pluralité. En opposition à l'idée d'un temps monophonique et étroit, où les divers rythmes de la construction culturelle se perdent, assombris par la

production matérielle centralisatrice, nous préférons "l'idée de l'indépendance des temps de l'histoire 'symphonique' où ces différents rythmes enfin déchiffrés s'entremêleraient en un tout cohérent ou, au contraire, se heurteraient dans leurs divergences : et ce serait bien cela peut-être la 'conjoncture', reformulée en termes qui débordent évidemment l'étroit domaine économique". (Vovelle, 1988 : 93) Dès lors, nous devons envisager la manière dont le temps social wayúu entre dans la dynamique de la société d'Aracataca, en l'intégrant avec ses rythmes et ses durées propres et, pourquoi pas?, influant sur elle. Ce n'est pas parce qu'il s'agit de "minorités" que le temps de ces sociétés cesse d'avoir une influence dans les sociétés plus grandes ; bien que nous ignorions beaucoup de ses caractéristiques, le temps social singulier peut tout de même avoir un impact dans le cadre qui le comprend, "si ces temps sociaux possèdent des contours moins précis que ceux de groupes, de classes et de sociétés plus globales, s'ils n'admettent pas de hiérarchisation et s'ils peuvent être influencés par le temps des unités collectives qui les intègrent, ils viennent à leur tour compliquer et altérer le temps social de ces unités collectives". (Gurvitch, *Ibid.* : 360)

Nous comprendrions mieux la présence d'un groupe de wayúu à Aracataca si nous le suivons dans le temps propre à son histoire et, en particulier, dans le temps de la migration qui, due à la sécheresse et à l'esclavage, a éloigné beaucoup de wayúu de la Guajira, leur territoire ancestral, à la fin du XIXe siècle et dans les premières décennies du XXe.

A l'extrême nord de l'Amérique du sud, la péninsule de la Guajira est une région battue par les alizés du nord-est qui, ne rencontrant pas d'obstacles dans la plaine semi-désertique, prennent le peu d'humidité de la terre et

réduisent considérablement les conditions propices à la pluie. "Por la Guajira pasa el ecuador térmico, o sea el isoterma -temperatura media anual- de mayor temperatura en el planeta" (Guhl, 1963 : 17). La sécheresse des longs mois où il ne pleut pas fait de la région un habitat très hostile. Miguel Angel Jusayú parle dans son autobiographie de cette période, dans la Guajira de son enfance :

"Cuando no llovía, la miseria se ponía terrible, vivíamos hambrientos. Papá se iba a Perijá o a Colón para trabajarles como peón a los ali'junas ganaderos ; y mamá se iba tras él para solicitarle algún recurso monetario. Durante la ausencia de ellos, nosotros estábamos a cargo de la tía Gertrudis, y sufríamos mucha hambre [...] Sabíamos muy bien que los Padres Capuchinos eran generosos. Algunos viejos menesterosos acudían frecuentemente a ellos, y les daban algo de comer [...] Llegamos calladitos al Internado ; no le dijimos a nadie lo que queríamos. Nos presentamos al internado como unos perros que miran sin parpadear al que está comiendo, a ver si le tiran algún huesito [...]" (Jusayú, 1993 : 45)

De son côté, l'anthropologue Milciades Chaves donne une description assez rude de ce que peut être une longue sécheresse dans ce territoire :

"En este ambiente geográfico (...) se encuentra el indio guajiro luchando por la subsistencia ; generación tras generación se ha visto frente al problema de vivir en este medio y ha logrado una adaptación asombrosa ; lleva una vida austera y frugal y permanece arraigado con sus animales a sus pastos y a sus arenales ; pacientemente espera que caiga la lluvia para que haya hierba y agua para sus animales y cuando el verano se prolonga, aún permanece junto a los últimos animales que han resistido a la sequía y muchas veces él también muere de sed y hambre junto a ellos. Cuando la esperanza del invierno se dilata, lleva consigo lo último que le queda y emigra hacia otras regiones donde la vida es más halagüeña y menos pesada." (Chaves, 1951 : 154)

Les personnages *guajiros* du roman de Rómulo Gallegos *Sobre la misma tierra* (publié pour la première fois en 1943), font aussi état de cette situation de pénurie due au manque de pluie et qui pousse les wayúu à la migration:

"[...] la melancólica contemplación [...] de las caravanas de familias indígenas que diariamente atravesaban la árida llanura durante los recios veranos, rumbo a Maracaibo por Sinamaica, para dedicarse allí a la mendicidad, en todo caso prometedora de mejor sustento que el de la pulpa del carbón, engaño del hambre, o la inmundicia lagartija apresada entre los ñaragatales retostados." (Gallegos, 1970: 26).

La rigueur et la pénurie sont telles que même les enfants peuvent être vendus à d'autres familles ou aux clans puissants ayant les conditions pour les nourrir (Chaves, 1953 : 168). Lors de ce type d'échange, les wayúu deviennent des esclaves. Miguel Angel Jusayú²³ décrit une circonstance vécue où son père eut l'intention de le faire l'objet de troc :

"Papá tenía muchas ganas de beber aguardiente, pero no disponía del dinero para comprarlo. Entonces él habló con la mujer de Chuca, de nombre Elena, quien vendía el aguardiente. Le propuso trocarlo por una garrafa grande de aguardiente. La mujer estaba ya muy brava y le hablaba en alta voz. 'Si tú quieres yo te doy la garrafa de ron a cambio de ese pedazo de muchacho tuyo; y lo tendría aquí por esclavo y tendrías que irte de aquí ahora mismo' le dijo. Eso me causó mucha perturbación ; yo estaba muy preocupado, triste y pensativo. De todas maneras yo estaba dispuesto a ser trocado por aguardiente. Aceptaría de mala gana la idea de ser esclavo ; pero que más tarde intentaría escapar de la laguna del pájaro. Ahora bien, papá

²³ Miguel Angel Jusayú est un écrivain wayúu, bilingue, né dans la Guajira colombienne en 1934. On lui doit l'édition bilingue de plusieurs livres de récits traditionnels wayúu ainsi que plusieurs études sur la grammaire du wayunaiki (langue wayúu) et un « *Diccionario de la Lengua Guajira* ».

desistió de eso, y nos marchamos a Kóusharraichon."
(Jusayú, 1993 :38)

A la pénurie qui pousse les wayúu à sortir de leur territoire à la recherche de moyens pour survivre, il faut ajouter l'institution wayúu de l'esclavage qui, lors de conflits entre les clans, faisait perdre leur liberté aux vaincus d'une guerre :

"Con los resultados de una guerra entre los clanes está estrechamente vinculada la esclavitud. En efecto, todos los miembros del grupo vencido que no fueron muertos en la guerra o que no pudieron escapar oportunamente, caen en manos de los vencedores o son considerados desde ese momento como esclavos, sin limitaciones de edad, de sexo o de status.

Como es natural, los esclavos serán siempre de un clan económicamente más débil del de los vencedores, pues las guerras sólo puede hacerlas el clan más fuerte contra el clan más débil que no puede aceptar las condiciones de pago. Que si el clan del ofensor es muy inferior al de la persona ofendida, entonces ni siquiera se plantean las bases del arreglo sino que se procede directamente contra él, se lo extermina y se esclaviza a sus miembros.

Es muy importante hacer notar que en la Guajira no se hacen guerras intencionales con el fin de adquirir esclavos. La esclavitud en la Guajira es consecuencia de la violación del régimen de seguridad social, y no un fin en sí misma." (Pineda, 1963 : 78)

Dans le roman de Antonio Joaquín López, *Los dolores de una raza*²⁴, on retrouve une description de la manière dont le butin humain, laissé par les guerres entre les wayúu, approvisionnait les "tratantes" de Castilletes, demandeurs de main d'œuvre pour les haciendas de Zulia, au Venezuela :

²⁴ Comme dans le cas de la citation d'un roman de Rómulo Gallegos, nous prenons ces textes littéraires en tant qu'indices non d'une vérité mais plutôt d'une représentation sociale courante dans leur époque. Pour Joaquín López cette citation se justifie d'avantage, étant donné qu'il est Wayúu lui-même et que, comme l'affirment les chercheurs en ethnohistoire wayúu, il est un stract contemporain des flux migratoires des Wayúu qui les ont amenés jusqu'à Aracataca.

"Jouner —dijo— haga que le den honrosa sepultura a esos cadáveres y que arreen los rebaños y los prisioneros —que en éstos si nos da derecho la guerra [...] Luego dirigiéndose a Rubén y Jouner [Talhlau] les dijo : 'Hagan mancomunar bien a esos prisioneros, poniendo hombres con hombres, mujeres con mujeres y niños con niños para que juntos con el ganado los arreen'. Formaron una mancomuna de cuarenta mujeres, una de niños de diez a doce años, otra de infantes de nueve años para abajo —varones y hembras— y la cuarta la constituían los quince hombres que se rindieron en el combate." (López, 1958 : 37,39)

"Los hacendados de las regiones de Perijá, Encontrados, Santa Bárbara y la Costa se vieron precisados a buscar en la Guajira los brazos que debían reconstruir sus arruinadas posesiones. Pusieron sus bolsas en las manos de comisionistas que llegaron al puerto fronterizo de Castilletes con la propaganda del pingüe negocio de compra de indios. Mil bolívares por un indio! Corrió la fantástica noticia con la celeridad del rayo por los cuatro vientos de la sabana [...] Un indio de esta familia Ulhlewana asesinó a uno de mis sobrinos y se fugó para Venezuela ; ellos son de baja clase y nosotros somos de alta categoría ; un muerto nuestro vale por un millar de los de ellos. Nuestro deber era arruinarles sus haciendas y darles muerte a todos, pero ya que Uds. le dan un valor económico le conmutamos la pena capital vendiéndoselos por dineros." (Ibid. : 49, 53)

L'institution de l'esclavage chez les wayúu et le caractère belliqueux qui a caractérisé leur passé ne peuvent être compris qu'à condition de jeter un regard sur leur succès dans la lutte de résistance aux processus de conquête. En fait, la Couronne espagnole n'a jamais pu les conquérir ni conquérir complètement leur territoire. A ce sujet, le travail d'Eduardo Barrera Monroy concernant les conflits entre les Wayúu et les Espagnols pendant le XVIIIe siècle, montrent bien que la Guajira n'a jamais été conquise malgré les nombreuses campagnes militaires, et ce en raison de l'un des traits culturels wayúu:

"La situación de sociedades de frontera y con sistemas políticos no centralizados, como en el caso de los chichimecas de México y los araucanos de Chile, podrían arrojar luces sobre el caso guajiro. En ambos casos se trataba de sociedades con sistemas políticos no centralistas, lo que les daba una posibilidad de resistencia mayor ante el embate colonizador, dado el sistema de alianzas existentes entre sus comunidades, y a la movilidad espacial que poseían. Estas sociedades de frontera tuvieron en común el hecho de haber incorporado elementos tales como el caballo y las armas de fuego, en su lucha contra los españoles. En el caso de sociedades muy centralizadas y con sistemas políticos centralizados, como los aztecas y los incas, la Corona utilizó estas estructuras políticas en favor de la dominación.

Los wayúu lograron enfrentar la colonización española a través del mestizaje. ¿Pero cómo se dio este mestizaje? ¿Por qué la cultura wayúu no pereció en ese proceso, como le sucedió a tantos otros grupos aborígenes? La respuesta está en el hecho de haber podido mantener el ejercicio del principio vertebral de la reciprocidad, expresado claramente en la ley wayúu : todo lo que cause dolor al apushi [série de parents par voie maternelle] debe pagarlo el grupo al que pertenece el responsable de ese acto. El respeto a ese principio se mantuvo en prácticamente todas las circunstancias de conflicto, no sólo entre españoles e indígenas sino entre las parcialidades indígenas. Es más, el hecho de que existieran constantes conflictos dentro de la etnia wayúu, reforzó y actualizó el ejercicio permanente de esta concepción del derecho. No se concebía así una relación personal, una transacción o un delito de manera individual, como en la tradición traída por los españoles. Cada Wayúu de manera individual y cada parcialidad o apushi de manera colectiva, hicieron respetar ese principio de reciprocidad expresado en la ley Wayúu." (Barrera Monroy, 2000 : 221-223)

Le conflit continu contre la Couronne et ses essais de conquête depuis le XVIIe siècle a induit des changements et des adaptations à l'intérieur de la société wayúu.

" A partir de 1550, este sistema socioeconómico de los indígenas fue totalmente reestructurado para resistir a los intrusos europeos. Los comerciantes holandeses, ingleses y franceses, quienes viajaban por

la orilla de la costa, intentaron romper el monopolio español del comercio de ganado introduciendo algunas reses en la península y auspiciando su cría entre los guajiros. Los Wayúu adquirieron más ganado y caballos, aprendieron nuevas destrezas e intercambiaron productos animales por armamento, municiones y cereales. De esta manera, utilizaron a un grupo de las potencias coloniales para detener el avance de los españoles, consiguiendo a la vez ciertos productos de consumo necesarios para su supervivencia " (Purdy, 1987 : 136).

A travers les siècles, le métier de la guerre avait transformé la société wayúu et l'un des changements les plus importants est la formation de clans très puissants, non seulement concernant leur pouvoir de feu mais aussi leur pouvoir économique, à côté de clans très pauvres dénués de tout pouvoir militaire, ou d'appui du cercle de consanguinité, dans le cas d'un conflit. Dans sa chronique de voyage à travers la Guajira, vers la fin du XIXe siècle, Henri Candelier, après avoir dénombré les castas importantes, ajoute : "... las otras no presentan ningún interés, pues casi todas viven bajo la dependencia de las citadas arriba. El pobre, entre ellos, se considera como un paria ; no goza de ninguna consideración ni crédito" (Candelier, 1994 : 152). Ce déséquilibre opère comme une balance dans la résolution de conflits entre les wayúu :

"La conducta de los wayúu en los conflictos es muy diferente a la 'ley del talión'. Si un grupo familiar es ofendido por una agresión física o verbal, los parientes uterinos evalúan con precaución sus fuerzas y las del agresor con el fin de medir fríamente las consecuencias de las posibles acciones. Tras ese cálculo, el grupo familiar decidirá reestablecer su dignidad en la escena social wayúu al mínimo costo en vidas y en recursos. Así, si el grupo agresor dispone de más recursos que el ofendido, o si los dos grupos están en una situación de equilibrio es probable que escogerán la negociación. Si por el contrario, los agresores se rehusan a compensar materialmente la falta o no disponen de bienes para asegurar la paz por medio del pago de una indemnización,

el enfrentamiento armado tendrá lugar. Es por eso que los conflictos wayúu son de hecho dramas sociales [...] (Guerra, 1998 : 7)

La guerre entre les clans poussait les vaincus à la fuite hors du territoire ancestral, les faisait devenir des esclaves des clans vainqueurs ou, dans le pire des cas, les exposait à la mort. François-René Picon fait mention d'une guerre, au début du XXe siècle, dans la Alta Guajira entre les clans Wouruyú et Jinnu : *"Cette guerre a vu la défaite du clan des Jinnu et sa presque totale extermination à tel point que ses membres ont dû se réfugier dans la région de Maracaibo pour échapper au massacre."* (Picon, 1983 : 77). C'est alors qu'en aggravant la pénurie dérivée de la sécheresse, l'esclavage deviendra une autre des causes de la migration guajira. Pour les vaincus des guerres, ou les membres des clans faibles, leur départ en tant qu'esclaves devient inévitable :

"El carácter estratificado de la sociedad. permitirá a algunos wayúu ricos y poderosos aprovecharse de individuos y apūshis [serie individual de parientes uterinos] débiles. Las deudas contraídas por los dependientes pobres eran tradicionalmente pagadas con servicios. De otra parte, las guerras entre apūshis podían fácilmente terminar en el exterminio de las series de parientes uterinos más débiles. Tanto el saldar deudas como la aniquilación encontraron una nueva solución en los reclutadores. Estos últimos pagaban en especie por los prisioneros que les llevaban al puerto de Castilletes en la Alta Guajira." (Rivera, 1990-1991 : 104-105).

Les reclutadores qui achètent les wayúu esclaves viennent de la région vénézuélienne de Zulia, dont les exploitations de bétail et les plantations de canne à sucre ont perdu leur main d'œuvre du fait de la forte attraction de celle-ci par le boom de l'industrie du pétrole à Maracaibo, au début du XXe siècle (Gomez, 1984 : 27). Il y

a donc eu une forte migration de wayúu, en tant qu'esclaves, vers les haciendas de l'Estado de Zulia naturellement, ils porteront avec eux, au-delà de leur territoire ancestral, leur culture :

"En muchas haciendas el idioma wayúu desplazó al español como lengua predominante. Por medio del trabajo esclavo, el uso del idioma y muchas prácticas culturales wayúu desbordaron el territorio ancestral. Hubo más de dos generaciones de wayúu que se criaron en las haciendas de Zulia pero que seguían hablando su idioma y mantenían su identidad wayúu [...] es indispensable comprender estas migraciones para comprender la sociedad wayúu actual y la magnitud de la difusión de la lengua y cultura wayúu por fuera del territorio ancestral [...] A comienzos de siglo, a pesar de que la mayoría de los primeros trabajadores migrantes tenían la intención de regresar a sus tierras al término de su contrato de trabajo, muchos no lo hicieron. Entre los dependientes más desdichados, los esclavos de guerra y por deudas (atepchias), había muchos que tenían poco o nada porque regresar a la península." (Rivera, 1990-1991 : 105-106-107).

A notre connaissance, le rayonnement de la diaspora wayúu dans la région de Zulia n'a pas été étudié ou, au moins, il n'est pas perceptible dans des processus de "transculturación" connus. Cependant, ce rayonnement ne se limite pas à l'est, dans le Venezuela voisin. Le travail de recherche de Socorro Vásquez sur l'ethnohistoire de la Guajira signale l'existence d'autres directions des flux migratoires wayúu, probablement dues aux mêmes causes :

"Al Presidente Marco Fidel Suárez le fue enviado en el año de 1918, por parte del Vicario Apostólico de la Guajira, una carta para proponerle la "emigración legal" de los indios guajiros hacia Venezuela, para trabajar en las haciendas del Zulia, como peones contratados ; propuesta hecha por una compañía azucarera dirigida por el señor Juan París quien llevaría a los indígenas contratados legalmente. Sin embargo el misionero

expresaba el temor que la Península Guajira se quedara sin el personal necesario para su desarrollo.

Señalaba el misionero que muchos indígenas eran llevados por familias de Barranquilla y Santa Marta como empleados de servicio, ante la indiferencia de las autoridades por las condiciones a que eran sometidos." (Vásquez, 1983 : 118-121)

Il est possible de penser que cette pratique, qui ne concernait pas seulement la demande de main d'œuvre du Venezuela, ait commencé avant même le XXe siècle. Vásquez affirme que "[los indios] eran comprados a precios ínfimos y vendidos en Riohacha, y otras poblaciones" (Ibid. : 118). On peut en conclure que le Venezuela n'était pas la seule destination des wayúu esclaves et que ce "commerce" a été quelque chose de couramment pratiqué par les Colombiens pour s'assurer la propriété d'une domesticité wayúu. Dès lors, beaucoup de wayúu ont dû rejoindre la vie des familles colombiennes, dont la famille García Iguarán, qui est arrivée avec eux à Aracataca en 1910 (Saldivar, 1997 : 49). On peut aussi supposer que des wayúu libres ont pu, de leur propre initiative, partir vers la Zona Bananera, devenue, elle aussi à cette époque, un pôle d'attraction de la main d'œuvre.

Mis à part les causes qui articulent l'histoire wayúu à l'histoire de la société globale (colombienne ou vénézuélienne), nous pouvons faire une conjecture d'ordre différent quant aux causes qui auraient poussé des wayúu à abandonner leur territoire ancestral. Il ne serait plus question de motifs en rapport avec la sécheresse ou l'esclavage, phénomènes que nous pouvons situer dans la temporalité et repérer dans l'histoire, mais de l'événement d'un crime au sein de la société wayúu dont les conséquences résonnent dans le temps du mythe, du mythe wayúu. Dans le monde imaginaire wayúu la dialectique des conflits et l'agencement des représailles n'ont pas lieu

seulement dans le plan historico-naturel. Les conséquences d'un crime ne se manifestent pas pour un wayúu uniquement dans le plan du temps profane mais elles répercutent dans la dimension du surnaturel (que les wayúu appellent *pūlashú*). Pour celui qui a commis un crime dans la société wayúu et a réussi à éluder la compensation qui en découle dans la loi wayúu, le harcèlement dont il sera l'objet de la part du spectre du mort²⁵ le mènera, nonobstant, à l'exile. Dans ces conditions, il se pourrait que l'image littéraire soit tributaire d'un événement dans le monde imaginaire wayúu ; il se pourrait que l'image du José Arcadio Buendía de *Cien años de soledad*, obligé de quitter la Guajira a cause du harcèlement du spectre de sa victime, soit inspiré par l'histoire qu'un wayúu a racontée au petit-fils du Coronel Márquez Mejía, au sujet des causes surnaturelles qui l'ont obligé à quitter la Guajira, suite à un crime commis par lui :

« La muerte de un semejante se convierte en el guajiro en tremenda obsesión : el asesino está convencido de que el espíritu del muerto le sigue a todas partes [...] Una de las consecuencias sociales más importantes de este hecho, debida a la obsesión de la presencia del espíritu del muerto, es la auto-confesión, toda vez que un asesino que ha logrado conservar el secreto de la muerte de otro, y por lo tanto ha escapado del cobro de sangre, pierde su serenidad durante la enfermedad y refiere lo ocurrido [...] puede estar seguro que el espíritu de su víctima lo entregará indefenso en manos de sus enemigos [...] Podemos ver claramente desprendidas de estos hechos dos cosas esenciales : a) Que el matador se coloca, automáticamente, por el crimen social cometido, en la calidad de un execrado, de un impuro, o mejor, de un contaminado peligroso. Por lo mismo, es un individuo que debe ser alejado un poco de la comunidad ; b) La familia del homicida, a la vez que le proporciona las bases para su alejamiento, cumpliendo con una de sus funciones principales : la ayuda mutua entre sus miembros, vela porque el asocial no sea presa

²⁵ A propos de ce trait culturel des wayúu, l'anthropologue Roberto Pineda signale : « *El asesino guajiro sufre doble castigo primero, el cobro de sangre que le presentan los familiares del muerto [...] y, segundo, la presencia constante del espíritu del muerto que no lo abandona jamás* ». (Pineda, 1950 : 81)

fácil del espíritu de su víctima. Porque el alejamiento de los sitios habituales de vida, de sus personas conocidas —aún de sus mismos parientes, y sobre todo de ellos— el disfraz por el recorte del cabello y la utilización de determinadas prendas de vestir ; el evitar dormir en el chinchorro ; el esquivar que la cara le sea vista (dormir boca abajo) ; la abstención de sus amistades, en sus negocios y en general en las reuniones sociales ; y, en último caso, como recurso postrero, el alejamiento espacial de su clan, nos están demostrando con una evidencia palpable que lo que el victimario trata de hacer —consciente o inconscientemente— es efectuar un cambio de personalidad total ; casi que diríamos que trata de convertirse en otra persona hipotética, desconocida sobre todo para el espíritu de la persona que ha ultimado, para evitar que sea reconocida por él, y que sacie en su cuerpo la venganza." (Ibid. : 82, 83, 84)

Ces causes des migrations wayúu au début du XXe siècle peuvent nous donner un cadre plausible pour comprendre la présence, à cette époque-là, des wayúu à Aracataca. Peut-être, à l'image des Jinnu dont parle Picon, quelques uns parmi eux étaient des membres d'un clan à jamais vaincu qui « tenía poco o nada porque regresar a la península » et qui ont trouvé dans l'esclavage leur salut. Peut-être sont-ils tout simplement venus d'eux-mêmes s'intégrer à un rôle demandeur de main d'œuvre qui leur permettait d'apporter une solution à leur problème de survie, survenu dans leur territoire ancestral. Peut-être que, comme il est arrivé à José Arcadio Buendía, il y en avait qui devaient échapper au harcèlement du spectre d'un homme qu'ils avaient assassiné dans la Guajira. Ce qui compte c'est que, de même que pour la région de Zulia, les wayúu ont amené leur langue, leur culture et leur manière d'être dans le monde à la région originaire de l'écrivain colombien.

Nous n'avons pas les moyens de savoir quel était le degré de généralisation de l'esclavage des wayúu dans le territoire colombien. Si nous pouvons penser que le nombre de wayúu dans le Magdalena n'est pas aussi grand que celui

qu'a connu l'Estado de Zulia, au Venezuela, nous pouvons supposer aussi que les Márquez Iguarán n'étaient pas, dans la région, les seuls à en avoir comme esclaves. Ce qui nous importe, c'est de savoir que ces femmes et hommes wayúu ont participé, avec leur manière de vivre et de penser, au cocktail de rythmes, de récits et de temps où s'est déroulée l'enfance de Gabriel García Márquez. Même dans leur condition d'esclaves, ils étaient des êtres de discours et d'actions, chez qui une culture continuait à durer et à communiquer.

Pour mieux saisir notre approche concernant ces personnes wayúu de la maison García Iguarán et leur apport culturel à l'atmosphère domestique, nous devons considérer les causes pour lesquelles leur société a échappé durant très longtemps à l'influence de la société globale. Ils venaient d'une culture qui, par un concours de circonstances géographiques, historiques et politiques, avait pu entretenir et conserver les traits fondamentaux de leur tradition culturelle. Ils ne venaient pas d'une société amérindienne en processus d'acculturation ; bien que subissant une destinée ingrate, ils portaient avec eux une richesse verbale et imaginaire enracinée dans le territoire ancestral depuis l'époque pré-hispanique. Une des raisons de cet isolement est le très peu performant travail d'évangélisation accompli par l'Eglise :

"Los misioneros capuchinos de Valencia habían sido enviados por primera vez a la Guajira a finales del siglo XVII, con la finalidad de lograr « reducir » a los indios. De esta manera se podría recuperar la pesquería de perlas, que estaba perdida, se lograría la utilización de gran cantidad de mano de obra « desperdiciada », y se podría dominar un sitio de frontera que era muy vulnerable a la penetración extranjera. Las misiones salen de la península en 1701 viendo frustrada su primera gestión debido al genio de los indios. Vuelven en 1719 para salir nuevamente hacia

1726, cuando se retiran a la Sierra [Sierra Nevada de Santa Marta]. Tenemos noticias de ellos nuevamente en 1736, y su presencia durará el resto del siglo XVIII. El interés fundamental de los padres se centrará en la fundación de pueblos, pero según todos los informes que se encontraron, hacia finales del siglo XVIII no había padres capuchinos en la Guajira y no se tiene noticia de los pueblos fundados. Además se tiene noticia de varias fechas de fundación de un pueblo con el mismo nombre, esto debido a la efímera existencia de los mismos." (Barrera Monroy, 1987 : 5-6)

Après de Virginia Gutiérrez de Pineda nous trouvons des informations qui concernent des difficultés, au sein de l'Eglise elle-même, qui entravaient le labeur de l'évangélisation :

"Otro ejemplo clásico de esta lucha estéril entre las diversas partes de la iglesia y en las que se ve envuelta la autoridad civil, nos la ofrece la planteada en las primeras décadas del siglo XVIII entre la comunidad de los padres capuchinos, el Obispo de Santa Marta y el Gobernador de la misma, de la cual la Corona recibió copiosos informes, y se vió sometida a las intrigas de las tres partes, que hicieron necesario dictar providencias en las cuales fue forzoso que intervinieran las autoridades de Santa Fe. Como consecuencia de este mal entendimiento se promulgaron numerosas excomuniones, encarcelamientos, burlas y actos agresivos de diversa índole, que terminaron cuando el Obispo de Santa Marta fue obligado a renunciar, la autoridad civil sufrió en sus fueros, la misión capuchina debió retirarse del cuidado de los indios guajiros, éstos se alzaron contra la autoridad, quedaron abandonados de sus doctrinas y regresaron a sus normas culturales de conducta." (Gutiérrez, 1997 : 300-301)

Etant restés pendant toute la durée de la période coloniale les maîtres de leur territoire, les wayúu ont eu, depuis toujours, tendance à perturber la politique espagnole. Non seulement ils entretenaient des rapports « commerciaux » sur la côte Caraïbe avec les ennemis européens de l'Espagne mais, de surcroît, ils participèrent

dans leur territoire à l'activité « transversal » de la contrebande :

"A pesar de que España prefirió la lógica norte-sur, esto no deja de ser un « orden soñado » por las autoridades coloniales, ya que España nunca pudo establecer un control real y totalmente efectivo sobre los espacios y las gentes conquistadas. Existieron dos elementos que perturbaron el modelo de control colonial.

El primero fue el contrabando. En efecto, desde los inicios de la colonia, varios países europeos mantenían enclaves territoriales en el mar Caribe, que permitieron la actividad del contrabando ; algunos autores calculan que llegó a representar el 40% del comercio total. Este activísimo comercio ilegal se hacía por dos vías : una iba por Mompox - Paso del Adelantado - Valledupar - la Guajira - Curazao, llamada camino de Jerusalém, y la otra salía del bajo Cauca antioqueño - Urabá - Jamaica. De esta manera encontramos que durante la colonia se estableció una lógica de relaciones verticales -la formal- y otra de sentido transversal -la ilegal-." (Zambrano ; Bernard, 1993 :102)

L'ethnohistorien François-René Picon, dans son travail sur l'adoption de l'élevage chez les wayúu, rend compte en détail de la période de transition entre la colonie et la république en ce qui concerne l'isolement de cette société :

« Ce présent de la description ethnographique, artificiel mais nécessaire, se situe un peu après le début de XXe siècle. Tout d'abord, les documents espagnols s'arrêtent au moment des guerres d'Indépendance, vers 1810-1820, et c'est alors le début d'une longue période de cinquante ans où l'on manque de données sur les guajiros et sur les populations indiennes des pays en lutte avec le pouvoir colonial : les gouvernements nouvellement instaurés avaient, en effet, à faire face à des problèmes plus immédiats que celui des populations marginales. On peut, certes, déplorer l'absence de document et aussi, et surtout, souligner que dans ces cinquante ans, les Guajiros ont été laissés à eux-mêmes, loin de tout conflit avec la société blanche et les autorités civiles, militaires et religieuses. Grâce à cet « abandon positif », on peut donc imaginer une sorte de reprise en main de la société

guajira par elle-même qui lui aurait permis de se stabiliser.

Puis, on retrouve les Guajiros dans les textes 'officiels' des administrateurs -colombiens cette fois-mais aussi dans des documents d'un autre genre. Vers 1870 en effet, géographes et ethnologues commencent à s'approcher de la Guajira et l'on a des descriptions assez précises au sortir de ces cinquante années de solitude presque complète. » (Picon, 1983 : 37)

« Il est presque certain que cette absence d'information n'est que le reflet de la distance entre la société blanche et la société Guajira. Les positions acquises au début du XIXe siècle [par le wayúu] se maintiendront jusqu'à la fin du siècle : Riohacha restera une ville frontière, tout comme Simanaica qui, elle, devra se protéger contre les attaques des Indiens [...] » (Ibid. : 289)

Nous pouvons, à cette étape de notre travail, intégrer les wayúu au tableau du contexte immédiat qui sert d'entourage affectif à l'écrivain lors de son enfance à Aracataca. Si l'enfant était resté vivre avec ses parents à Riohacha, il aurait été en contact avec des adultes qui, au moment de sa naissance, n'atteignaient pas encore l'âge de trente ans ; la circonstance d'être resté plutôt vivre avec ses grands-parents maternels l'a mis en contact avec des personnes d'une mémoire plus longue et, surtout, avec des personnes d'une autre culture. Rien ne nous empêche de penser que dans cette maison, l'enfant du foyer Márquez Iguarán a eu un contact libre avec les wayúu et les adoptés comme partie de sa fratrie. Dans cet entourage, la conscience de García Márquez a sûrement intégré le fait que la réalité aux côtés de ses grands-parents étaient ordonnée d'une certaine manière alors qu'auprès des wayúu il accédait à un ordonnancement bien différent de la même réalité. C'est peut-être là, surpris par les effets de la médiation verbale sur l'ordre des choses, que le futur romancier découvrit que la réalité est une construction narrative. Son intelligence a dû se faire flexible pour pouvoir évoluer entre ces deux communautés de souche

langagière différente qui, l'une à côté de l'autre, au sein du même monde, le construisaient et l'habitaient d'une façon propre, originale et distincte. Très tôt, l'enfant a dû se faire à une double citoyenneté imaginaire, conciliant ce qui n'était pas conciliable. Nous l'imaginons évoluant de façon privilégiée entre les deux dimensions comme *Pedro por su casa* alors même qu'en son for intérieur une synthèse intellectuelle prenait forme. Dans cette maison se nouait, à travers lui, l'interrelation et le dialogue de pôles qu'un étranger aurait considérés inconciliables, à l'image de ces situations de non-conciliation de visions, maintes fois constatées dans la Guajira colombienne contemporaine, dont un anthropologue nous donne un exemple lors d'échanges entre des ingénieurs d'une exploitation de charbon et des wayúu :

"Parados sobre la misma tierra, frente al pozo y el cementerio, los wayúu, por una parte, y los ingenieros y técnicos por otra, construyen definiciones de la realidad que parecen compartir sólo su ubicación geográfica. Paralela a la disparidad de construcciones de la realidad, existe también disparidad en el control efectivo del territorio y estilo de vida que tienen los indígenas ante los extranjeros invasores. En este escenario común, pero no compartido, las versiones de la realidad y sus correspondientes formaciones socioeconómicas se están enfrentando."
(Rivera Gutiérrez, 1990 : 244).

La fonction pédagogique de l'univers verbal wayúu est très vraisemblablement un capital intellectuel et symbolique oublié par le romancier. Nonobstant, cela ne signifie pas que ce langage amérindien du monde soit inactif dans les processus créatifs du conteur adulte. La mémoire, c'est bien connu, n'est pas un mécanisme conscient réglé par le libre arbitre ; elle est plutôt un trésor enfoui qui peut éclairer notre conscience et nous

surprendre sans que nous y puissions rien comprendre²⁶ ; la mémoire sait conserver les instants de bonheur et nous pouvons croire que les situations de contact entre le futur romancier et ses domestiques ont été accompagnés de bienveillance et de l'émerveillement de l'enfant devant le pouvoir esthétique du monde imaginaire wayúu²⁷.

Grâce à la connaissance de cette autre dimension culturelle qui a entouré l'enfance du romancier, nous pouvons découvrir plus de passerelles entre le continent biographique et le continent de la fiction. A la relecture de quelques anecdotes de la fable garciamarquienne, ce nouvel éclairage nous permet de relever leur valeur autobiographique et, par la même occasion, nous constatons l'existence de traces d'une enfance qui n'a pas été tout à fait oubliée. Ainsi, l'ostracisme qui caractérise l'attitude des enfants Rebeca et Arcadio vis-à-vis de leur entourage dans *Cien años de soledad*, et que seule la langue des « indios » parvient à percer, nous fait penser que le conteur s'inspire de sa propre vie :

"Se llegó a creer que [Rebeca] era sordumuda, hasta que los indios le preguntaron en su lengua si quería un poco de agua y ella movió los ojos como si los hubiera conocido y dijo que sí con la cabeza. [...] y apenas si podían reprimir sus pataletas y soportar los enrevesados jeroglíficos que ella alternaba con mordiscos y escupitajos, y que según decían los escandalizados indígenas eran las

²⁶ Françoise Dolto peut nous venir en aide pour illustrer cette apparition des souvenirs oubliés à la surface de la conscience. « Je vais vous raconter une histoire [...] Il s'agit d'une femme, adulte, qui dans un moment difficile de son existence a fait un rêve, qu'elle a décrit comme un instant de bonheur total et merveilleux. Ce rêve était accompagné de paroles, de syllabes qui n'avaient aucun sens. Nous avons noté ces mots sans signification. Comme je savais qu'elle avait passé les neuf premiers mois de sa vie aux Indes, élevée par une nourrice indienne qu'elle adorait, je lui ai dit : 'Et si ces paroles étaient de l'hindou ?' Nous avons alors soumis cette phrase à un Indien qui s'est mis à rire, en disant : 'Mais, c'est ce que toutes nos nounous disent aux bébés, ça veut dire : 'Ma petite chérie dont les yeux sont plus beaux que les étoiles''. Après l'âge de neuf mois, cette femme n'avait eu aucun contact avec le pays ni avec la langue indienne, qu'elle ne parlait pas. Mais elle avait revécu ces paroles, cette langue, non pas comme n'importe quelle langue, mais comme celle de l'amour maternel, inscrite dans sa mémoire, alors qu'elle était encore un bébé » (Dolto, 1994 :126).

²⁷ On pourra à ce propos lire les travaux de Michel Perrin sur l'univers imaginaire de la société wayúu (1976, 1992, 1995).

obsenidades más gruesas que se podían concebir en su idioma." (CAS : 58-59*)

"Arcadio era un niño solitario y asustado durante la peste del insomnio. Nunca logró comunicarse con nadie mejor que lo hizo con Visitación y Cataure en su lengua." (CAS : 138-139)

Nos conjectures sur la valeur autobiographique de certaines anecdotes des narrations de l'écrivain se retrouvent confirmées lorsque nous constatons la forte ressemblance existant entre la migration wayúu vers le Magdalena Grande et la migration des « guajiros » vers Macondo dans le roman *La hojarasca* :

"Meme [la servante "guajira"] estaba derecha y sombría, hablando de aquel pintoresco esplendor feudal de nuestra familia en los últimos años del siglo anterior, antes de la guerra grande [...] Me habló del viaje de mis padres durante la guerra, de la áspera peregrinación que habría de concluir con el establecimiento en Macondo [...] No hubo padecimiento ni privaciones en el viaje [...] A todas partes llevaron su extravagante y engorroso cargamento ; los baúles llenos con la ropa de los muertos anteriores al nacimiento de ellos mismos, de los antepasados que no podrían encontrarse a veinte brazas bajo la tierra [...] Era una curiosa farándula con caballos y gallinas y los cuatro guajiros [les compagnons de Meme] que habían crecido en casa y seguían a mis padres por toda la región, como animales amaestrados en un circo." (LH : 26-27)

Mais c'est dans *Del amor y otros demonios* qu'un autre trait autobiographique du conteur, sa vie marquée par la culture des esclaves, nous apparaît avec netteté.

"Era 7 de diciembre, día de San Ambrosio, obispo, y la música y la pólvora tronaban en el patio de los esclavos en honor de Sierva María (DAOD : 17) [...] El fragoroso patio de los esclavos, donde se celebraban los cumpleaños de Sierva María (18) [...] [El marqués] encontró a Sierva María en el patio de los esclavos, entre media

* Nous donnerons les références bibliographique des œuvres de García Márquez citées au début de la bibliographie.

docena de jóvenes negras que dormían en hamacas entrecruzadas a distintos niveles (37) [...] Transpuesta en el patio de los esclavos, Sierva María aprendió a bailar desde antes de hablar, aprendió tres lenguas africanas [yoruba, congo et mandinga] al mismo tiempo." (60)

Si García Márquez affirme que les Wayúu lui « ... contaban historias y [...] metían supersticiones... », c'est parce qu'il s'était formé un circuit de communication ; ils parlaient entre eux, formaient une communauté de parole. Nous devons admettre comme très plausible la possibilité que dans cette communauté, à laquelle l'enfant a participé sans restrictions, l'usage de la langue wayúu s'était installé tout naturellement. Les Wayúu, majoritaire en nombre devant l'enfant, ont dû être enclins à s'exprimer en wayunaiki (langue wayúu) plus qu'en espagnol, langue qui même aujourd'hui continue à être étrangère à beaucoup de wayúu. Ainsi, cet entourage socialisant et riche de sollicitations ne manquait pas d'éduquer l'enfant dans le domaine de cette langue car, depuis le plus jeune âge, la sensibilité d'un enfant est avide de recevoir et de réutiliser les usages et les performances langagières qui l'entourent du fait de sa naturelle faculté mimétique. Comme le signale Claude Hagège :

«Il existe chez l'enfant une pulsion d'imitation qui joue un rôle considérable dans l'apprentissage des langues comme dans celui de toute la vie sociale. Qu'elle soit elle-même inscrite dans le code génétique ou créée ex nihilo par l'environnement, elle ne déclenche un processus d'imitation que si elle est sollicitée... Ainsi, tout comme l'aptitude au langage, la pulsion mimétique n'aboutit à l'acquisition d'une langue que si le milieu lui procure un champ pour se manifester. Pour apprendre une langue, l'enfant imite les humains qui l'entourent... la mimésis est une donnée de base de l'anthropologie... Dans les premières années de la vie, l'avidité d'apprendre et la docilité à reproduire ne sont pas, ou sont à peine, inhibées par les pressions sociales. L'enfant de moins de six ans

ne redoute pas les railleries qui disqualifient le son exotique en s'en prenant aux mimiques nécessaires à sa production... » (Hagège, 1996 : 21,22).

Effectivement, l'écrivain nous dit, avec ses propres mots, qu'il a habité cette langue naturelle, qu'il avait accès à la projection sémantique de cet échange langagier et cela ne fut possible qu'à la condition de percevoir comme intelligibles les protocoles, les formes, les constructions linguistiques et narratives des actes et des prises de parole propres à cette langue naturelle. García Márquez a pris part à cet échange langagier autour des représentations wayunaiki du monde en tant que membre d'une communauté verbale, sa vie en est restée enrichie et, très probablement, la sémantique propre du wayunaiki est restée enfouie en lui, car :

« [...]chaque langue naturelle 'met en œuvre' le processus représentatif général du langage humain, elle le fait selon ses modalités propres, ce qui confère aux produits représentés (aux signifiés) des propriétés toujours d'abord particulières. Chaque langue a donc sa sémantique propre (il n'existe de 'sémantique générale' qu'au titre d'abstraction et de généralisation par rapport aux sémantiques des langues particulières), et c'est au travers de la médiation de la sémantique propre à une langue que se construisent concrètement les mondes représentés. Ces mondes ne peuvent donc pas ne pas être 'marqués' par cette sémantique particulière, et c'est à cette diversité des sémantisations des mondes représentés que s'origine sans doute une part importante des variations entre cultures humaines. » (Bronckart, 1996 : 36)

Nous nous efforcerons de démontrer que l'imagination et l'intelligence narrative de García Márquez intègrent

comme l'un des fondements de son support imaginaire²⁸ la sémantique de la représentation du monde qu'il a connue à l'occasion de ses échanges langagiers avec les domestiques wayúu lors de son enfance à Aracataca.

Avant d'entamer l'étude de l'œuvre littéraire de l'auteur pour y relever la présence de la sémantique propre au wayunaiki, nous voudrions illustrer l'« imprégnation » de cette sémantique wayunaiki vécue par d'autres enfants de la majorité ethnique colombienne dans le même contexte ; il s'agit des sœurs et frères de Gabriel García Márquez qui, même de façon sporadique, ont, eux aussi, fréquenté la maison de leurs grands-parents maternels à Aracataca.

Le livre d'entretiens avec les sœurs et frères de Gabriel García Márquez, publié par Silvia Galvis en 1996, *Los García Márquez*, a enrichi le sillage d'indices qui nous mènent vers une sémantique commune à l'imaginaire littéraire du romancier, au vécu subjectif des personnes de sa famille et aux traits caractéristiques des représentations wayúu du monde. On lit dans cet ouvrage les récits des souvenirs de la presque totalité des enfants du couple García Márquez ; dans leurs réponses à Silvia Galvis, ils évoquent assez souvent leurs rapports familiaux avec les wayúu. Ainsi, ils nous laissent percevoir une manière particulière de voir la vie et dont la saveur n'est pas complètement étrangère aux lecteurs de la littérature de l'aîné de la famille ; nous reconnaissons là certaines anecdotes et certains dons humains que, jusqu'à présent, nous considérions exclusifs de l'imagination créatrice de l'écriture garciamarquienne. Il y a chez eux une cohérence imaginative qui surgit dans les récits et que les différents membres de la famille appellent « superstition » ; à travers elle, on entrevoit non

²⁸ Nous employons cette terminologie dans l'acceptation qui lui donne Gilbert Durand dans son « Structures anthropologiques de l'imaginaire ».

seulement une durée de la mémoire en rapport avec l'imagination de l'inventeur d'un monde de fable mais aussi l'expression d'une idiosyncrasie autonome et indépendante de tout imaginaire littéraire. Chez les sœurs et frères de Gabriel García Márquez nous trouvons un ensemble de représentations —une sémantique— que quelques-uns, parmi eux, rattachent aux wayúu :

« Sobre la superstición de la familia, Jaime tiene su propia teoría : dice que se basa en la cultura guajira, que tiene origen wayúu y debe ser cierto, porque yo soy muy, muy supersticioso, y creo que todos, en ese sentido, somos igualitos, incluido Gabito" . (Eligio) (Galvis : 256).

Au fil d'autres anecdotes, revient le thème de la « superstition » et de sa filiation avec les wayúu :

« Cuando murió mi papá, en 1985, mi mamá se fue de esa casa por razones de carácter tribal, pues en La Guajira, cuando muere el esposo o la mujer queman el rancho. Siguiendo esa tradición, Gabito y Yiyo sacaron a mi mamá de la vieja casa de Barranquilla, o sea, quemaron la casa en el sentido alegórico, claro. Yo estuve averiguando el significado de esa tradición y un muchacho guajiro me explicó que ellos queman el rancho para evitar que el recuerdo del ser querido, que queda vivo dentro de la casa, les robe el cariño que ellos sienten por el difunto." (Jaime) (Galvis : 43).

Ce filtre ou cette idiosyncrasie semble bien marquer leurs liens d'affection et les évocations familiales. La sémantique qui sous-tend ces souvenirs est une sorte de support commun à trois types d'événements avalisés par leurs convictions et leurs croyances : ils croient, comme on le croit dans la société wayúu, aux rencontres avec les (leurs) morts, au pouvoir de prédiction du rêve et à la possibilité de divination du futur. Ces convictions

« superstitieuses » et les événements peu normaux qui les confirment ont une significative fréquence dans la vie des sœurs et frères de García Márquez et elles ressemblent énormément à ce qui souvent est qualifié de « magique » dans les narrations du *grand* de la famille. Cette sémantique dépasse donc l'exercice de l'écriture littéraire et l'invention d'un auteur et embrasse les mots et le vécu de ceux qui ont habité la même contrée orale et la même niche d'expérience et de médiation langagière du monde.

Concernant les morts et leurs apparitions dans le monde des vivants, Jaime, frère de l'auteur, dit : « ...yo creo que toda la cultura nuestra tiene un fundamento en el terror. De muy pequeños, por ejemplo, mi mamá nos decía que si no nos portábamos bien, nos iba a salir el diablo ... De ahí debe venir también el terror a los muertos, porque los muertos salen ». Ligia, sa soeur, raconte des expériences d'enfance avec les morts : « En Sucre había una casa misteriosa, grande y oscura, que quedaba como en una isla, toda rodeada de caños. A mí me asustaba mucho porque yo asocio la oscuridad con los muertos y me parecía que me iban a salir » ; elle ajoute : « A ese miedo al diablo, se sumaba el miedo a los muertos que se aparecían, de los cuentos que nos echaban las muchachas del servicio » [souligné par nous]. Hernando évoque le comportement des vivants envers les ossements des morts, ce qui n'est pas sans nous rappeler des personnages de récits de son frère qui portent avec eux les dépouilles de leurs morts : « A la abuela Tranquilina sí la conocí, pero no sé qué decía. Recuerdo verla en el ataúd y que mi mamá me decía que el cuerpo estaba en la caja, pero la abuela estaba en el cielo. Siempre íbamos al cementerio a visitarla. Después, mi mamá se trajo los huesos de Sucre para Cartagena. Ahí están en la Catedral ».

Dans la famille García Márquez on accorde la plus haute importance aux rêves et à leur projection sur la vie. Ligia raconte: « *Mi mamá sueña y las cosas salen porque ella sabe leer los sueños* ». Plus loin, Ligia nous donne encore un exemple de la pensée qui consiste à croire que dans les rêves, les morts de la famille viennent rendre visite et porter conseil aux vivants: « *Yo creí que mi mamá se iba a morir de pena ... Al mes tuve un sueño con mi papá que me decía: 'Tomen complejo B'. Se lo dimos a mi mamá y a Rita, que también estaba muy débil, y se mejoraron* ».

Il semblerait que dans la famille Ligia a le rôle de rêver le futur, ainsi que son frère Gustavo le raconte : « *Un día Gabito llegó a mi casa en Caracas y me dijo que quería regalarle un apartamento a Ligia en Cartagena para ayudarla y para que estuviera cerca de mi mamá. Ligia quería que se lo regalara, pero en Bogotá. Un tiempo después yo fui a Cartagena y conversando con Ligia le dije: 'Oye, ¿sabes que Gabito te quiere regalar una casa?', 'Sí, pero no me la quiere regalar en Bogotá, y si no es en Bogotá, yo prefiero que no me dé nada, porque yo soñé con mi papá y él me dijo que la casa que yo necesitaba estaba en Bogotá y es de tal y tal manera. Yo salí a la calle y la vi exactamente como él me la describió en el sueño', me contestó. 'Ah, y en ese sueño también me dijo que tú te querías venir a Colombia, pero que eso no te convenía porque te iba a ir mal'* ». Hernando, lui aussi, rencontre son père mort dans ses rêves et y reçoit des conseils : « *Yo sueño con frecuencia, sobre todo con mi papá. Sueño que le consulto las cosas y él me aconseja lo que debo hacer. Cuando sueño con él me despierto con una felicidad del carajo* ».

Les images de divination du futur sont souvent en rapport avec les savoirs reçus dans les rêves. Ligia croit que ce don lui vient de la famille: « *Yo no sé qué estaría*

soñando, pero debió ser algo muy especial. Es que yo tengo a quien salir porque, como dije antes, mi mamá sabía leer los sueños y mi abuela Tranquilina presentía las cosas. Una vez llegó un telegrama a la casa de Aracataca y ella no lo quiso abrir: '¿Y, para qué? Eso es que viene Magdalena', una sobrina de mi abuelo que vivía en Fonseca, casi llegando a Riohacha. '¿Pero cómo sabes eso?', le preguntaron. 'Ah, porque yo tengo días pensando que Magdalena viene'. Al otro día, en el tren de las doce, llegó Magdalena ». Mais, à part la grand-mère, il y aussi dans la famille une tante qui possède la faculté de prédire l'avenir : «Allá llegaron a vivir la abuela Tranquilina y la tía Pa, una media hermana de mi mamá, hija del abuelo Nicolás. La tía Pa podía predecir las sequías y las lluvias, porque sabía los secretos de la naturaleza, aprendidos de los indios guajiros » (Ligia).

La sémantique et l'imaginaire « superstitieux » qui sous-tendent ces souvenirs familiaux nous enseignent deux choses. D'une part, que l'imagination littéraire de l'écrivain a puisé dans une source de savoirs et de représentations du surnaturel à laquelle ses frères et sœurs ont eu accès, eux aussi ; d'autre part, que cet ensemble de représentations garde une surprenante analogie avec la culture des Wayúu qui participèrent à l'atmosphère domestique de la maison d'Aracataca. En effet, cette « superstition » des García Márquez est une croyance cohérente en vertu de laquelle il serait possible d'avoir de l'emprise sur le futur et d'obtenir, à travers des personnes qui ont des « dons », le salut d'un hémisphère non visible du monde, bien différent de la partie visible et quotidienne de la réalité. Ce monde divisé en deux, un côté visible et un « côté caché » auquel ils croient, ressemble fortement aux deux espaces du monde wayúu, que

l'ethnologue Michel Perrin associe à la logique chamanique²⁹ propre à cette culture. Pour lui,

« Le 'sacré' ou le 'surnaturel' est pour les Guajiro tout ce qu'ils qualifient de pūlashū, par opposition à ce qu'ils considèrent comme anasū, c'est-à-dire banal, non dangereux, permis. La frontière entre ces deux espaces est d'ailleurs fluctuante, mais la bipartition est essentielle : des êtres de ce monde-ci, tels les chamanes, deviennent 'sacrés' lorsqu'ils officient. » (Perrin, 1992 : 100)

D'après ce qui transparait de l'enquête de Silvia Galvis, les enfants García Márquez, alors qu'ils se formaient comme sujets, ont tous été touchés par cette pédagogie du groupe wayúu qui leur a donné un aperçu particulier du monde, en les inscrivant, en quelque sorte, dans la durée d'une tradition au moyen de la « transmission » de quelques principes pratiques, comme cela se passe dans toutes les sociétés traditionnelles dans les rapports entre l'enfant et le groupe primaire, tel que le fait observer Pierre Bourdieu :

« C'est tout le groupe qui s'interpose entre l'enfant et le monde, non seulement par ses mises en garde (warnings) propres à inculquer la crainte des dangers surnaturels mais par tout l'univers de pratiques rituelles et de discours, qui le peuplent de significations structurées conformément aux principes de l'habitus conforme. L'espace – et au premier chef la maison – est le lieu privilégié de l'objectivation des schèmes générateurs et, par l'intermédiaire des divisions et des hiérarchies qu'il établit entre les choses, entre les personnes et entre les pratiques, ce système de classement fait chose inculque et renforce continûment les principes du classement de l'arbitraire culturel[...] » (Bourdieu, 1980 : 129)³⁰.

²⁹ « Le chamanisme est un système destiné avant tout à penser le malheur, à en garantir les humains ou à les en soulager, qu'il s'agisse de maladies, de problèmes économiques, climatiques, ou politiques [...] » (Perrin, 1992 : 99)

³⁰ Plus loin, concernant la formation de l'enfant par le groupe, Bourdieu ajoute : « Ce 'sujet' né du monde des objets ne se dresse pas comme une subjectivité face à une objectivité : l'univers objectif est fait

Quant aux fictions du frère aîné, nous mènerons une démarche comparative entre représentations littéraires et représentations culturelles wayúu pour mettre à jour cette filiation sémantique qui sert de vase communicant entre une langue naturelle et la langue littéraire. Cela nous permettra de mieux lire dans la poétique intertextuelle de l'écrivain ce qui appartient à un intertexte d'une tradition narrative orale et, implicitement, ce qui, construit avec ce versant de sens, est dû à l'œuvre et au pouvoir de l'écriture littéraire.

Nous posons donc que la civilisation wayúu et sa tradition narrative ont été contemporaines de l'écrivain colombien et ce fait capital nous met à contre-courant des regards critiques pour lesquelles les Amérindiens ne sont pas présents dans la culture régionale dont il est issu. Pour nous, ils ont bien été « là », et leur présence ne deviendra visible qu'à condition de s'éloigner de l'habitude qui consiste à croire que les cultures amérindiennes appartiennent au passé et de la négation de leur contemporanéité ; il s'agit donc de rompre l'étanchéité des lignes cartographiques pour se centrer dans la connaissance du phénomène de contact de deux cultures différentes³¹. Par conséquent, nous pratiquerons

d'objets qui sont le produit d'opération d'objectivation structurées selon les structures même que l'habitus lui applique » (Ibid. : 129).

³¹ Dans ces conditions, nous serions en train de pratiquer la négation de la négation de la contemporanéité des cultures « externes » au centre et, de ce fait, en train de pratiquer ce que Walter Mignolo appelle une « gnosis limitrophe ». Nous nous référons aux idées exprimées par le chercheur argentin dans « *Globalización, procesos civilizatorios y la reubicación de las lenguas y culturas* » : « *La 'negación de la contemporaneidad' fue el resultado final de reubicar a los pueblos en una jerarquía cronológica en vez de hacerlo en lugares geográficos? La reubicación de lenguas, pueblos y culturas en el tiempo y no en el espacio, que encuentra su formulación más sintomática en la Filosofía de la historia (1822) de Hegel, no había sido refutada hasta hace unos cincuenta años, por los intelectuales involucrados en los movimientos de liberación y descolonización. Hoy en día, la Filosofía de la historia de Hegel es un punto de referencia común para los intelectuales del África, Asia, Latinoamérica y el Caribe que escriben para rechazar los arreglos de las diferencias culturales dispuestos por Hegel en un marco de tiempo que tiene la idea europea de civilización, y a la Europa occidental como punto de llegada* » (Mignolo, 1999 : 58). « *Las zonas limítrofes, a diferencia de las fronteras, no son ya las líneas en que la civilización y la*

sur l'œuvre de Gabriel García Márquez une herméneutique non-monotopique qui essaie de se décentrer du lieu culturel typique de la société majoritaire colombienne et des critiques littéraires ayant porté sur l'œuvre de García Márquez. Cette intention s'approche, nous semble-t-il, de ce que Walter Mignolo appelle une « hermenéutica pluritópica » :

« Los estudios literarios y comparados, y también las teorías de la literatura, se construyeron sobre el supuesto de una hermenéutica monotópica, que implicaba la comparación de prácticas discursivas concebidas sobre la base de cierta homogeneidad epistémica (cfr. Las literaturas europeas y la Edad Media Latina, en la famosa conceptualización de Curtius). Al comparar prácticas semióticas semejantes en culturas diferentes, así como al estudiar la literatura en situaciones coloniales, se necesita una hermenéutica pluritópica que permita un descentramiento del sujeto (monotópico) de la tradición comparatista europea y de la teoría de la literatura fundada sobre experiencias literarias semejantes a la fundación de las literaturas comparadas [...] Es decir, un ejercicio filológico que nos ayude a comprender prácticas culturales y sus respectivas conceptualizaciones en distintas tradiciones y configuraciones culturales." (Mignolo, 1992 : 16)

barbarie se encuentran y se dividen, sino el lugar en que una nueva conciencia, una gnosis limitrofe, emerge de la represión a la que sometía la misión civilizadora. Esa gnosis limitrofe no es una contracultura sino la negación de la negación de la 'barbarie' ; no es una síntesis hegeliana sino la absorción de los principios 'civilizadores' dentro de la 'civilización de la barbarie' [...] "la auto-apropiación de todas las cualidades que les fueron negadas a los bárbaros. La 'gnoseología limitrofe' (más que la epistemología) es en toda su complejidad (geocultural, sexual, racial, nacional, de diáspora, de exilio, etc.) una nueva manera de pensar que emerge de la sensibilidad y las condiciones de la vida cotidiana creadas por los legados coloniales y por la globalización económica" (Ibid. : 68-69) .

TROISIEME PARTIE

ISOTOPIES THEMATIQUES INTERCULTURELLES

L'œuvre des écrivains d'Amérique Latine a été très souvent comprise comme une solution esthétique de synthèse devant une histoire et une culture nourries par deux traditions : la tradition lettrée et la tradition orale. C'est à ce propos qu'Angel Rama, à la suite des travaux de l'anthropologue cubain Fernando Ortiz, parle de « *transculturación narrativa* », voulant comprendre l'auteur de certains chefs d'œuvre de la littérature latino-américaine comme médiateur entre la pluralité des courants verbaux et culturels du sous-continent. Cela le conduit à affirmer : « *La construcción de formas artísticas desarrolladas a partir de la tradición cultural interior de América Latina, esas forjadas por las comunidades enclaustradas de sus ricas regiones, al recibir el impacto de una modernización que tiende a cancelarlas y contra la cual se levanta el escritor, no para negarla vanamente sino para utilizarla al servicio de un redescubrimiento y reanimación del legado cultural que recibió desde la infancia y cuya supervivencia quiere asegurar* » (Rama, 1982 : 122). A propos de l'œuvre de José Maria Arguedas – exemple de la *transculturación narrativa*– Rama dira qu'elle accomplit « ... *la recuperación de estructuras peculiares del imaginario latinoamericano, revitalizándolas en nuevas*

circunstancias históricas y no abandonándolas » (Rama, 1987 : 123). Tout se passe comme si le travail d'écriture des romanciers pouvait récupérer, dans la profondeur culturelle de l'Amérique, un substrat verbal et le rendre actif dans un nouvel ordre sémantique qui l'inclue. L'écrivain d'Amérique Latine serait donc le médiateur de traditions et de récits de l'intertexte amérindien qui « circule » en lui et lui sert de source pour la construction de son édifice narratif. Or, il est étonnant que parmi les intertextes repérés dans l'amalgame de la littérature de García Márquez, jamais la critique n'ait identifié une quelconque richesse langagière de tradition amérindienne ; cela signifierait-il que, tout en étant un écrivain latino-américain, García Márquez se serait soustrait à l'un des courants, pourtant vital, dans le façonnement de la culture du sous-continent ?

Nous soutenons qu'il y a bien chez García Márquez un courant de sens non-occidental issu d'une tradition narrative amérindienne et c'est à ce titre que son œuvre est à mettre aux côtés de celles de José María Arguedas, de Miguel Angel Asturias, d'Augusto Roa Bastos et autres auteurs de la « *transculturación narrativa* ». C'est dans cette perspective que nous voulons approfondir des aspects de la biographie langagière de García Márquez, jusqu'alors négligés par la critique, et démontrer que, lors de son enfance partagée avec des Amérindiens, un langage particulier lui a permis d'acquérir pour toujours une vision du monde bien différente de celle qu'il a reçue en héritage de son cercle familial immédiat. C'est-à-dire que sa culture est complexe, dans le sens où elle s'est faite non seulement sur l'édifice de langage de la tradition occidentale mais aussi avec le concours d'un autre langage médiateur, et donc constructeur, du monde. Lors de son éducation première, il a eu accès au monde culturel de la

société globale mais aussi à un monde pensé autrement, à travers un langage amérindien car, comme le dit Jerome Bruner, " ... le langage, qui est le vecteur, le médium de l'échange au travers duquel se déroule l'éducation, n'est jamais neutre. Il impose un point de vue sur le monde auquel il se réfère, et sur la manière dont l'esprit est utilisé par rapport à ce monde. Le langage exprime une perspective selon laquelle nous voyons les choses, et une attitude vis-à-vis de ce que nous voyons. On ne peut se contenter de la formule tant rabâchée selon laquelle le médium est le message. Le message est capable de créer la réalité qu'il exprime, et il incline ceux qui le reçoivent à penser cette réalité d'une certaine manière". (Bruner, 2000 : 147-148). C'est pourquoi, nous croyons qu'une meilleure connaissance des rapports de l'écrivain avec les langages qui ont entouré son éducation nous permettra de dégager, sous un jour nouveau, la signification et la portée représentative de ses narrations.

On ne doit pas s'étonner que la question de la formation intellectuelle de l'écrivain ait toujours suscité, chez les critiques, un retour permanent vers les conditions dans lesquelles il a grandi et s'est formé comme personne. Les commentaires critiques de l'œuvre littéraire de Gabriel García Márquez, où l'on remarque une tendance nette à établir des liens entre le continent de la fiction et le continent de la biographie, a laissé un long sillage. Il arrive souvent que, comme centre structurant de la démarche interprétative, on mette en rapport des images ou des fragments de la fiction narrative avec des faits susceptibles d'être associés à la vie de l'auteur. Pour illustrer cette tendance, nous évoquerons le cas de Dasso Saldivar, le biographe de García Márquez, lorsqu'il décrit la maison où l'écrivain a grandi. D'après lui :

« ... la casa de los abuelos es literalmente la de 'La hojarasca' y, con apenas modificaciones, la de 'Cien años de soledad'. No podía ser de otra manera. Al despertar en ella el autor a la vida consciente y subconsciente, a la memoria hedónica, emocional y afectiva, empezaba también en ella el espacio de su futura obra. Sus habitaciones, sus objetos, las historias, los sabores, olores, colores y sonidos serían filtrados por la memoria y luego transpuestos por una poderosa imaginación que los convertiría en cuentos y novelas memorables. » (Saldivar, 1997 : 91)³²

Ce penchant à unir la fiction à la biographie, depuis toujours alimenté avec assiduité par l'écrivain lui-même, est incontournable et très probablement inépuisable. Dans la même perspective, nous pourrions nous employer à illustrer à notre manière cette passerelle existant entre la vie de l'écrivain et son œuvre. Prenons, par exemple, un fragment d'un entretien avec l'écrivain, peut-être le premier, réalisé en 1954 et destiné à la radio colombienne H.J.C.K., où il est question de ce que García Márquez appelle « la pesadilla perfecta », et qui plus tard deviendra, à la réécriture, une image de la fiction littéraire .

Question : « ... ¿y puede darnos un ejemplo de pesadilla perfecta ? »

G. G. M. : « La tengo en mi colección. Sueño que estoy en una habitación cuadrada de paredes lisas, sin otra comunicación con el mundo externo que una pequeña puerta cerrada. Abro la puerta y al salir de la habitación me encuentro con otra exactamente igual : cuatro paredes lisas y al frente una pequeña puerta cerrada. Intrigado, abro esa segunda puerta y me encuentro con una tercera habitación exactamente igual a la anterior y luego en una cuarta y en una quinta y en una sexta... » (Gerrero, 1987 : 17)

³² Saldivar insiste sur la même idée un peu plus loin, en constatant que : « Al seguir, en 'Cien años de soledad', el curso del hilo de sangre que mana del cuerpo muerto de José Arcadio, se visualiza mejor en conjunto, la casa de los Buendía, viéndose que esta es casi idéntica a la de los Márquez Iguarán ... » (Saldivar : 93)

Un épisode de *Cien años de soledad* sera le calque de cette expérience onirique de l'écrivain :

"Cuando estaba solo José Arcadio Buendía se consolaba con el sueño de los cuartos infinitos. Soñaba que se levantaba de la cama, abría la puerta y pasaba a otro cuarto igual, con la misma cabecera de hierro forjado, el mismo sillón de mimbre y el mismo cuadro de la Virgen de los Remedios en la pared del fondo. De ese cuarto pasaba a otro exactamente igual, cuya puerta abría para pasar a otro exactamente igual y luego a otro exactamente igual, hasta el infinito [...]" (CAS : 171)

Innombrables sont les passerelles qui confortent la thèse qui associe la fiction garciamarquienne et sa biographie, comme s'il s'agissait de deux organismes qui ne peuvent être indépendants. Certes, chacun de ces organismes est fait de la même matière : la mémoire de soi, l'élan narratif, le dire du monde avec le langage, la parole. La parole et son fleuve d'expériences chez García Márquez rattachent la littérature à la vie, sorte de « là » qui préexiste à la littérature et rentre en elle tout naturellement comme matière première. A ce propos, Vargas Llosa parle d'une « cantera », d'un « botín », où puise le romancier pour lui permettre de mener à bien la « edificación decidida » de son œuvre littéraire :

« La afirmación [de García Márquez] 'Yo no podía escribir una historia que no sea basada exclusivamente en experiencias personales' encierra una triste verdad : el suplantador de Dios no sólo es un asesino simbólico de la realidad, sino, además, su ladrón. Para suprimirla debe saquearla ; decidido a acabar con ella, no tiene más remedio que servirse de ella siempre. Así, respecto a la materia de su mundo ficticio, ni siquiera es un creador : se apropia, usurpa, desvalija la inmensa realidad, la convierte en su botín. De esa ilimitada cantera que pone al servicio de su empresa decidida, surgen ciertos rostros, ciertos hechos, ciertas ideas que ejercen sobre él una fascinación particular, que aísla de los

demás para, combinánuolos, organizánolos, nombrándolos, edificar 'su' realidad » (Vargas Llosa, 1971 :102).

La parole de l'écrivain colombien va de la vie à l'art littéraire et cela est devenu une vérité d'assez grande pérennité dans les interprétations critiques de son œuvre. Mais il convient de remarquer que concernant ce va-et-vient entre l'œuvre et la vie, il existe dans la critique un accord général implicite pour donner la plus grande importance à une partie très particulière des expériences de l'écrivain : celles de son enfance³³. García Márquez, lui-même, l'a dit : « ... *todo lo que he escrito hasta ahora lo conocía ya o lo había oído antes de los ocho años* » (Harss, 1975 : 393). On voit bien que pour comprendre l'œuvre de l'adulte nous sommes obligés de comprendre le vécu de l'enfant, cette contrée historique qui fonctionne

³³ Vargas Llosa a été le premier à le remarquer : « A falta de algo mejor, Aracataca vivía de mitos, de fantasmas, de soledad y de nostalgia. Casi toda la obra literaria de García Márquez está elaborada con esos materiales que fueron el alimento de su infancia » (20) ; « ... La segunda cosa que le ocurrió fue acompañar a su madre a Aracataca para vender la casa de Don Nicolás : enfrentarse con su infancia hizo de él, definitivamente, un escritor » (36) ; « Esa voluntad unificadora es la de edificar una realidad cerrada, un mundo autónomo, cuyas constantes proceden esencialmente del mundo de la infancia de García Márquez. Su niñez, su familia, Aracataca constituyen el núcleo de experiencias más decisivo para su vocación : estos 'demonios' han sido su fuente primordial, a los que otros han venido a enriquecer, a matizar, pero nunca, hasta ahora, a sustituir » (87). Michael Palencia Roth, lui aussi, accordera une grande importance à la récupération intellectuelle qu'adulte l'écrivain fera de son âge : « ... » : « Mientras más profundiza su exploración y más asegura la conquista del mundo de su infancia, más se convierte en un escritor ratificador » (Palencia, 1983 : 29). De son côté, Oscar Collazos dit sans hésitation : « Es la atmósfera doméstica la que más 'alfabetiza' la conciencia del niño y por lo que, años más tarde, será consciente o inconscientemente una visión del mundo » (Collazos, 1983 : 15). Dasso Saldivar, lui, affirme que même à l'âge adulte, la mémoire de l'écrivain complète la construction de son enfance : « ... García Márquez no saldrá jamás de la casa de Aracataca, viviéndolo y percibiéndolo todo en su memoria y en sus sueños con una intensidad mayor, hasta el punto de descubrir la grieta de la pared que no vio en la infancia, escuchar el canto del grillo en el patio que apenas oyó en su niñez o perfumarse con el olor del jazminero, cuyo effluvio esparcían los muertos en su deambular nocturno por los cuartos » (Saldivar : 92). A ce propos, les critiques ne feraient que ratifier quelque chose de très admis par les psychologues concernant cette première « éducation » qu'est l'enfance : « Au fond, l'éducation, au sens fondamental où j'en parle ici, est une question de sécurité ou d'insécurité. C'est ce qui permet au dynamisme de l'enfant de s'exprimer ou, au contraire, qui le paralyse. C'est autour de cela que tout se joue, et c'est pour cette raison que la première éducation est ineffaçable. Quand je dis ineffaçable, je n'entends pas par là que l'éducation première ne peut apporter que du mauvais. Je veux dire qu'elle va structurer la personnalité de l'enfant, sa façon d'être dans la vie. Et cette personnalité ne pourra être modifiée. C'est un peu comme un tronc d'arbre. Un arbre qui commence, c'est une pousse toute petite et fragile. Mais déjà on sait s'il aura trois ou quatre branches maîtresses. Par la suite, l'arbre pourra

comme une sorte de dimension génératrice de la parole du futur conteur littéraire. Or, il est des paroles de l'enfance qui ne relèvent pas de la stricte autonomie et de l'individualité de l'enfant ; à cet âge-là, l'enfant n'est nullement une île humaine mais plutôt un être qui se nourrit du commerce de la parole environnante, des échanges langagiers de ses adultes tutélares. L'enfant est porté dans et par la parole, car « ... l'enfant ne sait pas qu'il est un enfant, il est un reflet de la personne avec laquelle il est un interlocuteur. Il s'imagine dans une activité qui le valorise tout le temps, et qui soutient son allant-devenant grand » (Dolto, 1987 : 31). L'enfance et sa parole nourricière nous apparaissent comme un tissu que l'entourage a donné en réalisant ce dessein naturel vers l'enfant qui consiste à « ... entrer en communication avec lui à propos de son désir, et ouvrir le monde en paroles à cette occasion, un monde de représentation, un monde de langage, de vocabulaire, un monde de promesses de plaisir » (Ibid. : 73). L'enfant-individu devient sujet grâce au langage médiateur et protecteur qui le mène vers le monde et le marque pour toujours. Le tissu de langage socialise l'individu ; ainsi que Dolto le dit, « Un être humain est marqué par les communications vraies qu'il a eues avec le conscient et l'inconscient des gens qui l'entouraient, au premier chef la mère, le père, et les premières personnes qui jouaient le rôle d'autres de la mère » (Ibid. : 49). Nonobstant, dans le cas de García Márquez, enfant confié à ses grands-parents, la mère et le père n'ont presque pas fait partie de ce tissu par lequel l'avidité enfantine trouve sa place dans le transit du monde. D'après Dasso Saldívar, García Márquez « ...pudo haber conocido a su madre [...] teniendo casi tres años y medio [...] Hasta ese día el

développer sa ramure, le tronc pourra avoir deux pieds le diamètre, mais il aura toujours ses trois ou quatre branches maîtresses qui ont constitué sa structure de départ » (Dolto, 1994 : 47).

niño había concebido a la madre como un ser múltiple... » (Saldivar : 89) ; « ...Gabito se quedaría con sus abuelos y sería para siempre más hijo de su abuelo que de su padre y más hijo de su abuela y de sus tías que de su madre » (Ibid. : 87). La fratrie sera constituée alors par un ensemble d'adultes qui ne sont pas la famille au premier degré de consanguinité mais dans une dimension plus élargie des rapports sociaux. De là, le très ample rayonnement des paroles qui l'entourent et le large lignage sémantique qui circule dans ces paroles dépassant l'orbite typiquement familiale.

Le groupe primaire³⁴, dont les échanges langagiers introduisent l'auteur à la dimension cognitive et affective sociale, ne comptera pas sur la participation de ses parents mais, en revanche, sera constitué par des personnes des générations antérieures. Si l'enfant était parti à Riohacha avec ses parents, il aurait été en contact avec des adultes qui, à l'époque de sa naissance, n'avaient pas encore la trentaine ; le fait d'être relé à Aracataca dans la maison de ses grands-parents maternels l'a mis, au contraire, en contact avec des paroles et des images plus enfouies dans la mémoire en vertu du plus grand vécu historique et du plus ample rayonnement des souvenirs de ces personnes âgées qu'il côtoyait. On a déjà parlé, jusqu'à satiété, de la profonde influence qu'ont exercée sur la personnalité de l'écrivain la tranquillité avec laquelle sa grand-mère lui racontait les choses les plus extraordinaires et la force des images que son grand-père lui transmettait de sa vie personnelle et militaire. La sensibilité et la formation intellectuelle de l'enfant se mêlent à un imaginaire lesté d'une longue mémoire que,

³⁴ Nous empruntons cette dénomination à la psychologie sociale : « L'image de notre présentation aux autres se développe au sein de ce que l'on appelle groupes primaires constitués par l'entourage proche familial ou amical, auquel l'individu est rattaché par le sentiment d'appartenance communautaire, s'y

sans doute, ses jeunes parents n'auraient pas pu lui faire connaître. L'enfant est façonné par ces mots qui l'entourent et avec eux il apprendra à penser et à vivre. Ce langage au milieu duquel il grandit parlera non seulement du monde mais aussi de la souche, de la niche, de la filiation historique et anthropologique auxquelles les mots appartiennent. C'est le lien entre mots et mémoire du temps dont parle Jacqueline de Romilly quand elle observe que :

« Les mots appris et retenus servent de relais à la mémoire. Ils sont comme la chaîne du seau que l'on jette au fond du puits : plus elle est longue, plus on a de la chance de remonter de l'eau [...] ces souvenirs enfouis constituent un ensemble de références qui nous aident à penser et à vivre » (1998 : 126).

Dasso Saldivar a certainement raison lorsqu'il affirme que *« la biografía de Gabriel García Márquez [comienza] antes de su nacimiento »* (Ibid. : 27), car tout sujet outre qu'il est un organisme de vie biologique, est aussi un organisme de vie langagière ; il prend et apprivoise les mots qui, avant son existence, ont transité et servi à dire et à comprendre le monde. Il « a » cette carrière qui lui permet de connaître le passé de son présent. Saldivar n'a pas tort quand il juge la valeur des mots d'its dans un présent tenant compte de son enracinement dans la dimension temporelle qui le précède ; les mots ont une valeur parce que derrière eux il y a un langage dont ils naissent. Le mot d'aujourd'hui nous laisse apercevoir le langage d'une communauté qui depuis toujours s'en sert pour ordonner les narrations et même régler les autres dimensions expressives complémentaires à la parole : *« Le langage préexiste à la parole, il est avant la parole, dans les mimiques, les gestes, les activités corporelles et sensorielles, et les*

rapportant en termes de 'nous'. Les groupes secondaires sont constitués sur la base d'une similitude de

passivités, par lesquelles des complicités de sens s'établissent entre l'enfant et son entourage » (Dolto, 1994 : 115). Il y a en effet un langage logé dans l'organisme transsubjectif dont l'enfant ne sera pas le créateur mais, au contraire, l'héritier. Un langage et un pouvoir du mot pour aller « au fond du puits » et en rapporter « l'eau » des images et des mémoires.

Cela étant, quant à García Márquez et aux échanges langagiers qui baignèrent son enfance, nous devons reconnaître aujourd'hui que si l'écrivain eut une enfance extraordinaire, ce n'est pas seulement dû à l'entourage immédiat lié à l'ascendance de sa famille du côté de sa mère. La patrie langagière du romancier colombien a été beaucoup plus large que cela. Il n'a pas grandi entouré d'un langage mais de deux langages. Aux échanges langagiers en espagnol enracinés dans la mémoire culturelle de la société globale colombienne, s'ajoutent les échanges langagiers des domestiques amérindiens qui ont vécu depuis toujours sous le même toit : les Wayúu.

Leur présence dans cette maison n'était pas un élément de plus dans le décor, luxe de maîtres supposés aristocratiques. Au contraire, ils étaient impliqués dans une division domestique du travail et de l'engrenage économique. Il n'est pas difficile d'imaginer une quotidienneté où les adultes, tous, jouent des rôles productifs très définis. A chacun sa tâche : « *Tranquilina, aparte de dar órdenes, se ocupaba de cosas puntuales, como cocinar cuando no había sirvientas, y siempre estaba al frente de la panadería doméstica ...* » (Salvivar : 98) ; « *Y todavía le quedaba tiempo [à Francisca Cimodosea] para ganarse la vida y aportar su granito de arena a la economía familiar, pues, al igual que Tranquilina y Elvira, también fabricaba dulces de leche, coco y guayaba para la venta* »

(Ibid. : 100). De leur côté, les Wayúu semblent se consacrer à « *vender los dulces y el pan en la calle* » (Galvis, 1996 : 152). Ces personnes qui, d'après Ligia García Márquez, étaient au nombre de quatre, se trouvent intégrées au temps, à l'espace et à l'économie de la maison. Leurs mots, leurs échanges langagiers sont aussi présents, nourrissant la dimension sémantique de la quotidienneté sans frontières apparentes offerte au petit enfant des maîtres de la maison. Des mots appartenant à une civilisation millénaire ont participé à l'environnement langagier de l'enfance de l'écrivain colombien, et, comme nous nous efforcerons de le montrer, sont aussi rentrés dans son continent littéraire.

Les liens entre cet univers amérindien et l'œuvre de García Márquez ont à peine été effleurés jusqu'alors par ceux qui se sont penchés sur l'œuvre de l'écrivain³⁵. Mario Vargas Llosa a bien observé que les Wayúu, occupant la fonction de base de la pyramide sociale, étaient une présence plutôt marginale dans l'intrigue narrative du roman *La hojarasca*. De la part du biographe de García Márquez il n'y a pas manifestation d'un grand intérêt pour la présence des Wayúu dans la maison d'Aracataca. Dans sa biographie nous pouvons voir un croquis représentant d'un point de vue vertical la distribution de la maison, mais les « habitations » du patio où dormaient les domestiques wayúu n'apparaissent pas. Il fait même une description du patio en oubliant toujours les abris du fond de la maison où dormaient les domestiques :

"En el patio se encontraba el baño con su alberca [...] y en un extremo, el cuarto rústico de la carpintería. En el traspatio o caballeriza, llamado 'la roza', se levantaba el famoso castaño ... y, en uno de los extremos laterales, estaba la letrina. Pero casi todo el espacio era de dominio de las gallinas, los cerdos y los

³⁵ Nous aborderons, plus loin, le travail de Jay Corwin (1997), le seul critique à avoir vu ce lien.

chivos guajiros destinados a la próxima navidad." (Ibid. : 94).

De la même façon que les personnages de *La hojarasca* ignorent les Wayúu, le biographe reproduit une attitude inconsciente qui l'empêche de voir ces personnes pourtant perceptibles dans le paysage humain qu'il étudie. Au détour d'une phrase, faisant état des personnes qui habitaient avec le futur romancier, le même comportement d'ignorance réapparaît :

"Como hermana mayor tuvieron a su prima hermana Sara Márquez, la hija natural de Juan de Dios Márquez [...] Así que, aparte de los abuelos y las tías, fue la persona que más tiempo vivió con Gabito en la casa de Aracataca." (Ibid. : 90).

Décidément perdu dans les pages de la biographie de l'écrivain, l'édifice culturel amérindien, et ses traces plus ou moins perceptibles dans la fiction littéraire de García Márquez, ne rencontrera pas d'autres approches critiques sensibles à son existence. L'évoquant de loin, il resterait à signaler le court commentaire d'Ernesto Volkening qui, bien qu'assez nébuleux, n'est pas dénué d'une certaine portée intuitive :

"Las mujeres de García Márquez son portavoces de la cordura, almas de buen temple [...] parecidas a las soberanas de un matriarcado venido a menos, le imprimen al medio tribal de Macondo cierto sello de arcaica grandeza." (Volkening, 1998 : 61)

Avec le recul dont nous bénéficions aujourd'hui, nous pouvons penser que faute d'une connaissance de cette culture amérindienne, les critiques ne pouvaient pas se rendre compte des liens existants entre la fable

garciamarquienne et l'univers des représentations wayú; aussi, devons-nous regretter leur absence de curiosité quant aux études ethnologiques concernant la plus grande société amérindienne en nombre de la Colombie. D'autre part, il faudrait reconnaître le rôle d'une mentalité, reflet de valeurs occidentales, encline à ne pas voir dans une littérature universellement lisible la présence d'éléments culturels non-occidentaux. Affirmer que l'œuvre de García Márquez n'a rien à voir avec les traditions narratives amérindiennes est devenu une vérité courante ; la critique littéraire semble être tombée dans le piège de ce que la psychologie sociale appelle les stéréotypes sociaux³⁶.

De très nombreuses études ont vu chez García Márquez une conscience ouverte aux récits qui l'entouraient dans son enfance. Sa formation intellectuelle a bien été mise en rapport avec les paroles qui l'ont éduqué et inscrit dans la longue durée des traditions, des mémoires et des manières de penser. Or, à l'écoute des traditions, l'enfant a eu le privilège d'en recevoir deux et c'est là le côté extraordinaire de son enfance ; les mots qu'il entend proviennent de deux souches différentes. Néanmoins, les multiples démarches interprétatives qui se sont penchées sur l'œuvre garciamarquienne pour étudier ses vases communicants avec la culture et la tradition ont privilégié les rapports de cette littérature avec l'histoire de la Colombie et avec le mythe judéo-chrétien négligeant complètement les éventuelles passerelles existant entre cette œuvre et le monde amérindien.

Souvent, on a vu certaines images des récits du Colombien en tant que projection d'un monde historique

³⁶ Ainsi, on ne voit plus les choses mais l'image préparée socialement pour les voir ; au travail nu d'interprétation, la critique préférerait un regard déjà organisé dans une structure cognitive où interrelations et attributs sont à l'avance ordonnés ; le regard se fait selon la grille d'un code préalable. Les objets de la

concret et on a cherché à trouver, derrière leur aspect subjectif, l'aspect objectif référé à des événements identifiables dans le temps historique de la société colombienne. De ce point de vue l'image procède de la réalité historique de cette société et il est normal de voir, par exemple, dans le personnage de *El coronel no tiene quien le escriba* et le colonel Aureliano Buendía, de *Cien años de soledad*, la projection subjective d'une année objective ou sens premier, qui serait la figure du grand-père de l'écrivain, vétéran de la *Guerra de los mil días*. Ainsi, traduite au fixe et déterminé, la signification indéterminée de l'image est transvasée dans la sphère de l'univocité.

D'un autre côté, les tentatives d'interprétation ont eu tendance à lier l'œuvre garciamarquienne à un antécédent culturel occidental assez particulier : le mythe judéo-chrétien. Suivant l'idée selon laquelle quelques-unes des représentations de l'écrivain entretiennent des rapports de diachronie avec les représentations de la tradition biblique, on a voulu illustrer le principe de dépendance existant entre les significations sociales et les transformations et appropriations faites par l'écrivain dans son entreprise narrative. Ce semble être le présupposé principal partagé par les différentes études consacrées à mettre en évidence la présence du mythe biblique dans les narrations de l'écrivain, principalement dans *Cien años de soledad*. Entre la parution de ce roman (1967) et la fin des années quatre-vingt, nombreuses sont les études de ce genre parmi lesquelles on pourrait faire mention de *El mundo mítico de Gabriel García Márquez* (1971), de Carmen Arnau ; *Claves simbólicas de García Márquez* (1977), de Graciela Maturó ; *Creación mítica en la obra de Gabriel García*

Márquez (1980), de Katalin Kulin ; Gabriel García Márquez : *la línea, el círculo y la metamorfosis del mito* (1983), de Michael Palencia-Roth et *La estructura mítica del relato* (1987), de Luis Ivan Bedoya. Cette tendance critique, qui s'est arrêtée dans les années quatre-vingt-dix, avait comme but principal d'établir des rapports de diachronie entre *Cien años de soledad* et les mythes bibliques. Le but n'a pas été atteint et il n'a pas été proposé une analogie convaincante entre ce roman et le mythe chrétien ; néanmoins, il est important aujourd'hui de s'interroger sur les raisons pour lesquelles cette perspective n'a pu progresser car, tout compte fait, elle prenait appui sur la plausible hypothèse de l'existence d'isotopies thématiques entre cette œuvre et des représentations culturelles de la culture occidentale.

Si cette perspective a commencé à avoir l'allure d'un lieu commun dénué de profondeur, c'est dans une certaine mesure dû aux critiques qui la contestaient. L'un d'eux, Agustín F. Seguí, dans son étude *La verdadera historia de Macondo*, signale :

"La semejanza entre la historia de Macondo y la historia bíblica de la humanidad es sólo una semejanza, que como tal no basta, ni mucho menos, para hablar de mitos. Lo que sí podríamos decir es que García Márquez emplea un vocabulario con expresas resonancias míticas, o que crea una atmósfera que, aunque no mítica (por no cumplirse los requisitos mínimos de la definición de mito), hace pensar en ciertos mitos bíblicos." (Seguí, 1994 : 146)

Roberto González Echevarría a aussi signalé de manière concrète pourquoi, d'après lui, il n'y avait pas de mythe dans *Cien años de soledad* :

"Parece obvio que el mito está presente en la novela [Cien años de soledad] bajo las siguientes formas : 1) hay relatos que se asemejan a mitos

clásicos o bíblicos, sobre todo el Diluvio, pero también el Paraíso, las Siete Plagas, el Apocalipsis y la proliferación de la familia que con su complicada genealogía, evoca el Antiguo Testamento ; 2) hay personajes que son reminiscentes de héroes míticos : José Arcadio Buendía que es una especie de Moisés ; Rebeca, que es la versión femenina de Perseo ; Remedios, que asciende en un revoloteo de sábanas, sugiere no sólo la ascensión de la Virgen sino más específicamente las representaciones populares de este suceso en imágenes religiosas ; 3) ciertos relatos tienen un carácter mítico general porque contienen elementos sobrenaturales, como en el caso que acabo de mencionar, y también cuando la sangre de José Arcadio vuelve a Ursula ; 4) el inicio de toda la historia que se encuentra, como en los mitos, en un relato de violencia e incesto. Las cuatro, por supuesto, se entremezclan y como Cien años de soledad cuentan una historia de fundamentos, u orígenes, toda la novela posee un cariz mítico. No prevalece un sólo mito o mitología que contenga todos los demás. En vez de ello, las diversas maneras en que aparece el mito le dan a la novela un cariz mítico sin que llegue a ser la versión clara de un mito específico y particular." (González E., 1998 : 46)

Dans la seconde partie de son étude, Seguí présente une lecture détaillée de "La cosecha de comparaciones de los críticos" qui cherchent dans ce roman un mythe et finit en concluant que, de manière générale, les tentatives pour voir dans ce texte un mythe prennent comme point de départ une définition du mythe assez floue. Seguí laisse derrière lui une longue liste des critiques qui ont commis l'erreur de croire qu'il y a un mythe dans une littérature lorsqu'elle a des similitudes, dans les anecdotes, dans les traits des héros ou dans les accidents de l'intrigue, avec le mythe, et par conséquent se perdent dans des comparaisons inutiles qui font plutôt penser à l'existence chez García Márquez d'une "resonancia mítica" ou un "cariz mítico" :

"[...] opto [...] por una definición de mito que implique la presencia de dioses y seres similares [...]"

Ahora bien : en ese sentido, no hay mito ninguno en Cien años de soledad [...]" (Segui, 1994 : 173)

"[...]si queremos llamar 'mito' a la ilustre novela del ilustre colombiano tendremos que hacerlo en el sentido de un 'mito secular', si los hay, y en un sentido profundamente psicológico (bio - y autobiográfico) que, como tal, y a diferencia de los mitos auténticos, permite una intensa fusión con la historia (al menos con la cronológicamente correlativa de la historia familiar)[...]" (Ibid. : 185)

"[...]ninguna definición más o menos estricta de mito puede aplicarse a Cien años de soledad, puesto que el mito implica la presencia de alguna forma de lo divino." (Ibid. : 214)³⁷

Après avoir montré l'inexistence d'un mythe dans Cien años de soledad, ce qui rendait peu viable l'hypothèse de l'existence d'isotopies entre cette littérature et le mythe judéo- chrétien, González Echevarría et Agustín Seguí proposent à leur tour d'autres perspectives, elles aussi d'ordre diachronique. Le premier formulera sa théorie du rapport de ce roman avec une institution du monde occidental, "el arcivo" :

"En cierto sentido lo que García Márquez ha hecho es traspasar la mediación antropológica y sustituir al antropólogo por un historiador, desviando su atención del mito como expresión de las llamadas culturas primitivas para acercarlo a los mitos de la sociedad moderna : el libro, la escritura, la lectura, instrumento de una búsqueda de conocimiento propio que está más allá de las reconfortantes interpretaciones

³⁷ Seguí donne, par ailleurs, des détails précis concernant ses critiques à "la cosecha de comparaciones de los críticos" : "Del carácter mítico de Melquiades podría decirse mucho y bien, y algo se ha dicho ya, exceptuando la superficialísima comparación entre el gitano y Melquisedec ; el problema es que los personajes míticos existen en un mundo mítico, de realidades sagradas, divinas, y nada de eso encontramos en Macondo ; sin embargo podríamos decir de Melquiades lo mismo que otras figuras y hechos macondinos : tienen resonancias míticas, sus hechos son como retazos de mitos perdidos ; de hecho se ha afirmado más de una vez que las sagas y los cuentos populares tienen tales resonancias, e incluso que derivan de mitos ; lo que no puede hacerse es decir que son mitos [...]" (Seguí, 1994 : 146) ; "Restrepo [Laura : Historia y creación literaria en García Márquez] confunde aquí el mito con la magia ; ésta última consiste en tratar de modificar algo, en la Naturaleza, mediante una acción humana no relacionada mecánicamente con lo que se quiere obtener, y sin la intervención de ninguna deidad ; habría mito si la acción repitiera otra de carácter modélico, paradigmático, que además de estar fijada en forma de narración conllevara el carácter divino o heroico de sus protagonistas, etc., pero en Cien años de soledad se trata más bien de un 'simple' prodigio, a diferencia de las acciones fundadoras o hazañas heroicas que infunden respeto, crean pautas y deben ser imitadas [...]" (Ibid. : 149)

míticas del mundo que se suelen encontrar. Siempre podemos usar Cien años de soledad para evadirnos de la temporalidad, pero sólo si malinterpretamos intencionalmente la novela para cegarnos contra la advertencia contra ello que su propio texto encierra. La historia latinoamericana sólo puede volverse mito enmarañada en esta serie de problemas muy modernos, que tanto enriquecen sus ficciones más perdurables [...] el Archivo bien podría ser la más poderosa de las retenciones culturales y el origen de la novela. Antes que nada, el Archivo es un depósito de documentos jurídicos que contienen los orígenes de la historia latinoamericana, así como una institución específicamente hispánica creada al mismo tiempo que se conquistaba el Nuevo Mundo." (González E., 1998 : 58)

Puisque tout rapport diachronique présuppose une série de corpus susceptibles d'être comparés, les comparaisons de Seguí abandonnent les textes bibliques pour lier l'œuvre garciamarquienne à des images d'autres œuvres littéraires et de traditions culturelles très hétérogènes, par exemple, l'*Ulysse* de Joyce, les contes des frères Grimm, la cosmogonie scandinave, l'*Enéide*, les narrations des Amérindiens Carrier, etc. Sa démarche veut montrer qu'il n'y a presque plus des récits où le mythe soit complètement absent et, par là, Seguí semble nous inviter à penser que, par l'effet de la sécularisation, le mythe n'est plus vraiment présent en tant que tel mais comme une forme de vestige d'un langage perdu qui ressurgit dans le contenu ou la forme d'une constellation illimitée de récits. Il réalise une forme de comparaison en quelque sorte ludique puisqu'elle devient un va-et-vient entre le texte garciamarquien et une vaste étendue de récits :

"Los huesos de los padres de Rebeca no cesan de cloquear hasta que son debidamente enterrados ; entre los cuentos de los hermanos Grimm aparece un tema semejante, aunque mucho más desarrollado, de un hueso que, convertido en boquilla de corno por un pastor,

canta delatando a los hermanos que lo habían asesinado (« *Der singende Knochen* » = cuento 28 de la 1ª parte), motivo que mezcla el del talego de huesos cloqueante con el del reguero de sangre del protomacho que comunica su asesinato a la madre. Por otra parte, en el plano real se conoce un hecho semejante : entre los indios norteamericanos Carrier, las viudas estaban obligadas a llevar (de allí el gentilicio) constantemente, durante un periodo prolongado, los huesos del difunto [...] (Ibid. : 155)

L'aspect ludique de son exercice suggère que nous sommes arrivés à l'épuisement de la thèse du rapport diachronique entre mythe et littérature et que les rapports des images de la littérature garciamarquienne avec d'autres images littéraires et culturelles sont dus plutôt au tissu des universaux narratifs qui envahissent tous azimuts la culture. Nous serions donc au moment de la saturation de la piste mythique et de l'ouverture vers le grand tissu formé par toutes les narrations. Ainsi, s'il y a épuisement du rapport entre une poétique et un mythe, c'est peut-être parce que le mythe est resté derrière nous, oublié, fatigué par sa longue histoire et incapable de vivre dans les œuvres narratives de la modernité.

Néanmoins, nous croyons que la polémique concernant les rapports entre l'œuvre garciamarquienne et le mythe n'est pas close car, à y voir de plus près, les arguments de Seguí et de González Echevarría sont contestables. Dans la thèse de ce dernier, il est étonnant de voir qu'au titre de ce qu'il appelle "*la temporalidad*", le critique réduit l'histoire de l'Amérique Latine à celle qu'il considère "*enmarañada en esa serie de problemas muy modernos*" ; on dirait qu'il suppose que l'histoire de ce continent se réduit à son rôle de continent dominé par les métropoles et qu'il ignore les autres dimensions de la temporalité des univers culturels de l'Amérique Latine. Tout laisse à penser que le critique se situe dans un lieu d'observation qui seulement lui permet de voir la chronologie et les

processus symboliques prenant corps dans l'écriture et aboutissant à la modernité, tout en lui cachant les substrats culturels autres dont la temporalité et l'historicité participent aussi au devenir de la société à laquelle appartient Gabriel García Márquez.

Quant aux affirmations de Seguí, celles-ci ne peuvent être prises comme un jugement définitif, pour plusieurs raisons. Premièrement, circonscrites au dialogue qu'il a entrepris avec « *la cosecha de interpretaciones de los críticos* », elles laissent de côté les aspects du mythe non évoqués par les critiques ; deuxièmement, il n'est question dans ce travail que de *Cien años de soledad*, ce qui néglige le reste de l'œuvre comme partie du corpus, qui demande à être pris en compte si l'on veut émettre un jugement global sur la question ; troisièmement, motivé par la tendance monoculturaliste de la critique en général, le seul mythe qui soit comparé aux œuvres garciamarquiennes est le mythe judéo-chrétien, comme si l'écrivain étudié n'appartenait pas à une société où l'on trouve des mythes d'une autre tradition culturelle.

Pour répondre à la prise de position de ces critiques, qui pourrait éloigner les heuristiques cherchant à comparer cette littérature au mythe, il faudrait commencer en mettant au clair leurs bases argumentatives qui, tout de même, dessinent les conditions *minimales* requises pour considérer qu'un récit a des caractéristiques mythiques. Elles pourraient être les suivantes :

- Lorsque González Echevarría dit que dans la description du récit il est nécessaire qu'il y ait un mythe qui se trouve au-dessus de tous ou qu'il y ait une mythologie qui les comprenne tous, il semble suggérer le besoin de rendre intelligible un système mythique à l'intérieur de la cohérence interne de l'œuvre littéraire.

- Il y a chez Segui des exigences en plus grand nombre. La première est l'exigence d'un « *carácter modélico pragmático* » (présence de dieux ou d'êtres qui leur ressemblent ; caractère héroïco-divin des protagonistes).
- Présence de personnages mythiques progressant dans un monde mythique. Segui n'explique pas ce qu'il entend par monde mythique.
- Citant et soulignant les définitions de Carlos García Gual (p. 214), Segui ajoute que le mythe est un récit et qu'il est traditionnel.

A notre tour, nous commencerons par souligner que ces conditions des deux critiques nous semblent complètement détachées du plan historique. Ils parlent de leur objet d'étude comme s'il se situait n'importe où dans le monde et n'importe quand. Or, pour le repérage du mythe dans une œuvre littéraire, il nous semble très nécessaire d'introduire d'autres conditions capables de situer historiquement la problématique du rapport diachronique entre mythe et littérature.

Nous reprendrons, mais intégralement, la citation de Carlos García Gual pour la considérer d'un point de vue qui, en contraste avec celui de Segui, s'intéresse aux cordonnées historiques du récit et de la tradition :

"[...] *todo mito es un relato o narración* [...] Con esto queda dicho que el mito es más que un agregado de símbolos ; es una *secuencia narrativa*. [...] Y es tradicional, algo que se cuenta y se repite desde antes, que llega del pasado como una herencia narrativa y es propiedad comunitaria, un recuerdo colectivo y no personal. El mito pertenece a la memoria de la gente y el terreno de la mitología es el ámbito de esa memoria popular." (García Gual, 2001 : 13)

S'agissant d'un avoir culturel propre à une communauté (« la gente ») qui se transmet en tant qu'héritage narratif qui participe à une mémoire collective, il nous semble que la prise en compte de cette condition peut nous permettre d'abandonner le comparatisme abstrait et nous mener à nous situer dans l'histoire, à nous mettre en situation devant une culture concrète. Nous tenons à respecter cette condition qui a l'avantage de nous éloigner d'un lieu théorique supposé *universel* pour nous situer dans le devenir historique et anthropologique d'un continent culturel. En ce sens, nous sommes sensible aux positions comme celles du critique colombien Jaime Mejía Duque qui, dans son analyse de l'œuvre garciamarquienne, s'inclut (« *nosotros* »), nous permettant de situer ses propos dans le contexte culturel de la Colombie :

"[...] a nosotros la historia nos ha permitido vivir sin escándalo pero a gran costo en un determinado momento la simultaneidad de todos los tiempos. En resumen, para la conciencia del hombre latinoamericano la historia no es lineal. Sucede justamente eso con la fantasía, en los sueños y en los mitos. La conciencia soñadora y la conciencia mítica trabajan análogamente condensando, desplazando y enmascarando los tiempos en sus imágenes, sin que por ello dejen de ser lo que son : trasuntos de la realidad externa al nivel de la historia personal y, lo que más interesa, lenguaje de ella, su representación para nuestra conciencia." (Mejía Duque, 1998 : 180)

"Con el ejemplo de García Márquez ganamos la certidumbre, si es que aún no la tuvimos, de que tanto la originalidad probable como también el porvenir abierto de la narrativa latinoamericana radican en el hecho de que aquí la novela está regresando a los orígenes del arte del relato, que se encamina sin vacilaciones, aunque naturalmente con no pocos fracasos individuales, a la búsqueda y el reencuentro del mito." (Ibid. : 190)

Les affirmations du critique colombien ont la particularité de suggérer que « *los orígenes del arte del relato* » et le « *reencuentro del mito* » sont, chez García Márquez, co-substantiels à son appartenance culturelle. Néanmoins, son intuition ne le conduit pas jusqu'à la question qui nous semble évidente, à savoir : quel est le mythe de la durée historique et anthropologique du monde latino-américain présente dans la littérature de García Márquez ?

En tant que construction sociale, le mythe est, avant tout, une tradition qui vit chez des êtres concrets et dans de sociétés déterminées que l'on peut situer dans l'espace et dans le temps. C'est là une condition que nous devons aborder en plusieurs sens. On ne peut pas délimiter l'étude du mythe chez García Márquez à la sphère culturelle de l'Occident car l'Amérique est un bouillon de cultures à l'intérieur duquel l'Occident n'est qu'une des traditions parmi l'ensemble des traditions qui nourrissent la culture et la mémoire des peuples. Concernant ce continent, il faut s'ouvrir à une temporalité plurielle en vertu de laquelle la ligne historique de l'Occident se trouve en rapport de contiguïté avec d'autres lignes historiques non occidentales. Cela n'est nullement une réalité abstraite, comme nous avons voulu le montrer au début de notre travail, mais la réalité historique qui a servi de paysage humain à la naissance à Aracataca du créateur de Macondo et qui demande à être comprise dans ses versants narratifs et mythiques pour pouvoir être comparée aux mondes de la littérature garciamarquienne. En nous éloignant de la « *cosecha de interpretaciones* » dont parle Seguí, nous ne nous occuperons pas du mythe biblique ni des isotopies internes à la culture occidentale, mais du patrimoine verbal d'une communauté non occidentale dont le langage a entouré l'enfance de Gabriel García Márquez. Suivant en

cela Georges Dumézil, nous croyons qu'un mythe n'est pas un *corpus* abstrait mais une réalité située socialement et historiquement :

"Mais les mythes ne se laissent pas comprendre si on les coupe de la vie des hommes qui les racontent. Bien qu'appelés tôt ou tard —très tôt, parfois, comme en Grèce— à une carrière littéraire propre, ils ne sont pas des inventions dramatiques ou lyriques gratuites, sans rapport avec l'organisation sociale et politique, avec le rituel, avec la loi ou la coutume ; leur rôle est au contraire de justifier tout cela, d'exprimer en images les grandes idées qui organisent et soutiennent tout cela." (Dumézil, 1995 : 10)

Si nous résumons les conditions qu'à notre sens doit réunir un *corpus* susceptible de servir de référence pour chercher le mythe dans l'œuvre garciamarquienne, celles-ci seraient les suivantes :

- ce *corpus* doit avoir l'aspect d'un système ;
- les personnages ou les acteurs doivent avoir une nature exceptionnelle qui les rapproche d'un paradigme modèle ;
- les récits de ce mythe doivent appartenir à une mémoire et à une tradition narrative collective, et
un tel mythe doit appartenir à une société déterminée dont la durée et la temporalité coïncident avec l'une des étapes de la temporalité biographique de l'écrivain colombien.

La tradition narrative de la société amérindienne wayúu remplit ces quatre conditions. Les aléas de l'histoire ont fait que lors de son enfance à Aracataca, entre les années vingt et les années trente du XXe siècle, le petit enfant du couple Márquez Iguarán a vécu (« en el patio de la casa ») en contact culturel avec des membres de cette

civilisation amérindienne, et nous obligent à envisager l'existence d'isotopies thématiques entre sa littérature et la tradition narrative de cette culture non occidentale. Le goût profondément américain des fictions garciamarquiennes est sans doute en rapport avec ce substrat culturel qu'il a reçu des domestiques amérindiens de la maison où il vécut jusqu'à l'âge de huit ans. García Márquez n'est pas le premier ni le dernier des Latino-Américains à porter en soi ce discret héritage – cette *pédagogie non occidentale* – qui habite la conscience créatrice des femmes et des hommes du sous-continent culturel. Arturo Uslar Pietri nous donne un autre exemple non moins significatif pour l'Amérique Latine de ce qu'a été cette *pédagogie* acquise pendant l'enfance dans l'espace subalterne « de la casa » :

"[...] entre l'an 1500 et le milieu du XVIIe siècle, qui marque la fin du commerce des esclaves, entre neuf millions et douze millions d'Africains sont arrivés sur le continent. Quoique analphabètes, ils apportaient une culture, ou plutôt cent cultures, car on s'emparait au hasard d'Africains appartenant à des ethnies fort diverses, dont les langues et les cultures différaient énormément. Certains, d'ailleurs, avaient été islamisés. Tous ces Noirs ont joué un rôle de premier plan car, sans être professeurs d'université ni prédicateurs, ils ne s'en sont pas moins trouvés étroitement associés à la famille. C'est ainsi que s'est développée une *pédagogie noire*, essentielle dans le monde américain : les gouvernantes et les servantes, qui finissaient par faire pratiquement partie de la famille, s'occupaient des enfants depuis la naissance jusqu'à l'âge de cinq ou six ans – et nous savons aujourd'hui que ce sont les années déterminantes dans la formation d'un être humain. Ces enfants recevaient donc, pendant quelque années, un important substrat culturel africain, composé de mythes, de légendes, de notions primordiales sur le temps, l'espace, la destinée humaine, l'individu, qui devait s'imprimer dans leur conscience. Bolívar lui-même fut confié dès sa naissance à une esclave noire prénommée Hipólita, qu'il appela toute sa vie 'mamá Hipólita'. Mais comment quantifier la culture africaine dont Hipólita

a imprégné l'esprit de Simón Bolívar?" (Uslar Pietri, 1992 :77).

Nous croyons à la forte possibilité d'un processus d'hybridation linguistique et culturelle vécu dans la période de connivence de l'enfant avec ses serviteurs wayúu. Si l'écrivain dit qu'il « vivía más a nivel de los indios, y ellos me contaban historias y me metían supersticiones » (G. G. M., / Cardona ; Flórez, 1994 : 36) et que sa « abuela se servía de ella [la lengua guajira] para despistarme sin saber que yo la entendía mejor por mis tratos directos con la servidumbre. » (G. G. M., 2002 : 82) nous ne pouvons pas nous empêcher de songer à l'enfance de José María Arguedas où d'Augusto Roa Bastos, période pendant laquelle ils ont appris et pris, auprès des Amérindiens, une langue et une culture qui laisseront à tout jamais leur empreinte dans leur personnalité intellectuelle et leur écriture littéraire. Tout un ensemble d'éléments de différents ordres nous mèneront à considérer comme plausible l'apprentissage de la langue wayúu de la part de l'enfant de la maison Márquez Iguarán. Nous pensons qu'il est très peu probable que dans cette communauté de communication qui existait entre l'enfant et les adultes wayúu la langue espagnole ait été le seul code d'échange. Même dans leur qualité d'esclaves, les personnes wayúu de cette maison provenaient d'une culture qui n'avait pas été conquise par l'Espagne et avait été très isolée de l'histoire de la société globale pendant le XIXe siècle. Nous en concluons que, se trouvant en majorité wayúu devant l'enfant, ces hommes et ces femmes devaient sûrement avoir très souvent recours à leur langue, d'autant plus que l'espagnol leur était sûrement une langue étrangère. L'enfant a donc bénéficié, depuis son plus jeune âge, d'un environnement langagier wayúu ; le wayunaiki (langue wayúu)

n'était pas pour lui une langue étrangère. Et aujourd'hui nous savons que « *L'enfant maîtrise la syntaxe de la langue avant la syntaxe de la pensée. Les recherches de Piaget ont incontestablement montré que la grammaire se développe chez l'enfant avant la logique et que celui-ci n'arrive que relativement tard à la maîtrise des opérations logiques correspondant aux structures grammaticales qu'il a depuis longtemps déjà assimilées.* » (Vygotski, 1997 : 176) La connaissance de cette langue est la condition indispensable pour que García Márquez puisse dire que les Wayúu « *me contaban historias y me metían supersticiones* » ; si la portée représentative de cette langue lui était accessible, c'est parce qu'il est arrivé à dominer non seulement un code mais aussi un savoir se situer dans un scénario, un savoir-faire qui petit à petit le menait du jeu jusqu'aux actes de langage :

"[...] le système de support à l'acquisition du langage [...] n'est pas exclusivement linguistique. C'est une partie, un trait central du système par lequel les adultes transmettent la culture dont le langage est à la fois l'instrument et le créateur. Car dans l'interaction privilégiée au début de l'apprentissage du langage, l'enfant a pour la première fois l'occasion d'interpréter les « *textes culturels* ». En apprenant « *comme le dire* », il apprend aussi ce qui est canonique, obligatoire et valorisé chez ceux avec qui il communique. Il apprend cela d'abord simplement au moyen d'une communication pratiquement sans langage.

Un véhicule principal du système de support à l'acquisition du langage est ce que nous avons appelé un scénario. Un scénario est un modèle d'interaction standardisé, microcosmique au début, entre un adulte et un tout petit enfant, qui distribue des rôles délimités susceptibles de devenir réversibles plus tard [...] Avec le temps et une systématisation accrue, les scénarios sont regroupés en des pratiques familières d'un ordre supérieur, et en ce sens on peut les envisager comme des modules à partir desquels s'établissent des interactions et de communications sociales plus complexes. Avec le temps et une abstraction accrue, les scénarios deviennent comme de foires itinérantes. Ils ne sont plus liés à de cadres spécifiques mais peuvent

être « imposés » par de mécanismes non verbaux à une diversité de situations. Lorsqu'ils atteignent cette forme plus évoluée, ils méritent vraiment l'appellation d'actes de langage dans le sens où l'entend Austin." (Bruner, 1983 : 110-111)

Si notre hypothèse se révèle vraie —et c'est l'existence d'homologies avérées entre le corpus wayúu et le corpus garciamarquien qui va le confirmer—, Gabriel García Márquez, par la voie de l'apprentissage de la langue wayúu, se serait formé dès son plus jeune âge à l'ordonnement culturel et à la pensée wayúu du monde car :

"En fait, la pensée est une activité des plus mystérieuses, et c'est l'étude du langage qui nous permet le mieux d'y voir clair. Cette étude montre que la forme des pensées humaines est régie par des lois structurelles qui, pour être inconscientes, n'en sont pas moins inéluctables. Un individu parle donc selon des structures correspondant à des systématisations de sa propre langue [...] Chaque langue est un vaste système de structures différent des autres, dans lequel il existe un ordonnancement culturel de formes et de catégories qui non seulement permet à l'individu de communiquer, mais également analyse le réel, remarque ou néglige des types de relations et de phénomènes, canalise son raisonnement et jalonne peu à peu les champs de sa conscience." (Whorf, 1969 : 186-187)

Notre approche des textes garciamarquiens se produit alors comme un parcours à l'intérieur de ceux-ci, à la recherche de l'"ordonnement culturel" wayúu. Plutôt que connaître l'œuvre littéraire, notre lecture cherche à reconnaître dans son tissu les fibres de la narration provenant de la tradition narrative que l'écrivain a connue lors de son enfance en connivence avec les Amérindiens et a mises à contribution —consciemment ou pas, peu importe— dans son métier de narrateur à son âge adulte. Ces fibres

wayúu de la narration racontent, la plupart du temps, des événements sortant du naturel et relevant de l'extraordinaire, ce qui nous fait songer à la surprise que l'enfant a dû éprouver devant ces faits racontés par les Wayúu et qui sans doute l'éloignaient de la "normalité" du monde qu'il connaissait auprès des membres de sa famille. A notre sens, l'adulte revient sur son trésor de souvenirs et expériences de l'enfance, mais, comme le dit si bien Halbwachs, pour recréer et produire une fiction :

"Si un grand écrivain ou un grand artiste nous donne l'illusion d'un fleuve qui remonte vers sa source, s'il croit lui-même revivre son enfance en la racontant, c'est que, plus que les autres, il a gardé la faculté de voir et de s'émouvoir comme autrefois. Mais ce n'est pas un enfant qui se survit à lui-même, c'est un adulte qui recrée, en lui et autour de lui, tout un monde disparu, et il entre dans ce tableau plus de fiction que de vérité." (Halbwachs, 1994 : 95)

Nous nous intéresserons donc aux isotopies thématiques interculturelles. En d'autres termes, pour commencer à reconnaître chez García Márquez l'"apport" wayúu, nous chercherons dans la "culture colombienne" de son écriture des thèmes propres à cette cosmovision amérindienne. Nous centrerons notre attention sur deux thèmes propres à l'imagination wayúu du monde que nous avons trouvés de manière éparsée dans l'œuvre de l'écrivain pour ensuite, allant au-delà des thèmes repérables dans le plan de la narration, aborder dans le chapitre suivant les homologues sémantiques au niveau des archétypes.

I. LE THEME DES OS MARQUANT « LA PATRIE »

Les os des ancêtres, dans les récits de la tradition narrative wayúu, sont investis d'une signification qui les font devenir une marque du territoire propre ou, comme dirait l'ethnologue Jean-Guy Goulet, de "la patrie". *"Entre los guajiros el ciclo de vida no termina con la muerte, ya que la gente continúa relacionada con los restos del difunto, en un comienzo con el cuerpo entero, y después con los huesos"* (Vergara González, 1987 : 34). Par là se révèle un sens pratique de la culture ou un ordonnancement donnant à un élément matériel une fonction symbolique dans le monde vécu. Or, dans certains des récits de García Márquez, les os semblent avoir une signification non manifeste qui pourrait être comprise si nous faisons la comparaison avec l'un des thèmes de la logique culturelle wayúu.

Il y a quelques personnages de García Márquez qui ont une attitude spéciale envers les ossements de leur ascendance et cet aspect du monde décrit par cette littérature semble être passé inaperçu pour la critique. De notre côté, nous voudrions le comparer avec le sens de lien entre les vivants et les morts et la fonction de distinction de la terre propre du lignage où ils sont enterrés dans la culture wayúu. Dans *Cien años de soledad*

nous trouvons une signification donnée aux os qui nous rappelle fortement celle qui leur est donnée par les Wayúu:

"[...] Puesto que nadie quiere irse nos iremos solos', Ursula no se alteró.

- No nos iremos -dijo-. Aquí nos quedamos porque aquí hemos tenido un hijo.

- Todavía no tenemos un muerto -dijo él-. Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra.

Ursula replicó con una suave firmeza :

- Si es necesario que yo me muera para que se queden aquí, me muero." (CAS : 24)

La même énigmatique fonction des os des ascendants morts revient dans *La mala hora* dans les actes des survivants de la violence qui avant de quitter "el pueblo" reprennent de leurs sépultures les os des morts :

"Y contó la historia de un pueblo que fue liquidado en siete días por pasquines. Sus habitantes terminaron matándose entre sí. Los sobrevivientes desenterraron y se llevaron todos los huesos de sus muertos para estar seguros de no volver jamás." (LMH, p. 23)

Dans *El amor en los tiempos del cólera* le personnage Fermina Daza s'exclame, lors d'un dialogue avec sa fille, conférant une grande importance au repos des dépouilles des ancêtres :

"Lo único que me duele es no tener fuerzas para darte la cueriza que te mereces, por atrevida y mal pensada -le dijo-. Pero ahora mismo te vas de esta casa, y te juro por los restos de mi madre que no la volverás a pisar mientras yo esté viva." (ETC, p.440)

D'autres récits de García Márquez confèrent une grande importance aux os des ascendants. Dans *la increíble y*

triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desahogada, la grand-mère et la petite-fille voyagent à travers le désert emmenant avec elles un coffre qui contient, inexplicablement, "los restos de los Amadises" (Amadis, le mari de la grand-mère, et Amadis, son fils et père d'Eréndira). Un autre personnage qui porte avec soi les os de ses morts est la Rebeca qui un jour arrive chez les Buendía dans *Cien años de soledad*. Plus qu'une chose, ses os et leur présence mystérieuse ont l'air d'être une compagnie obligatoire. Un autre aspect qu'ont en commun les personnages des deux récits est leur déracinement de la terre natale. L'Amadis, grand-père d'Eréndira, était un contrebandier légendaire :

"Nadie conoció los orígenes ni los motivos de esa familia. La verdad más conocida en lengua de indios era que Amadis, el padre, había rescatado a su hermosa mujer de un prostíbulo de las Antillas, donde mató a un hombre a cuchilladas, y la traspuso para siempre en la impunidad del desierto" (ITHCE, p. 238)

De Rebeca on sait seulement que les os qui l'accompagnent sont ceux de ses parents, qui pour n'être plus à la Guajira se trouvent en terre étrangère. Dans les deux cas, les os des morts des exilés semblent avoir une importance non explicite. C'est comme si les os avaient besoin, pour être enterrés, des conditions que les vivants ne peuvent pas satisfaire. Serait-ce parce que dans les deux cas les os ne se trouvent pas dans la terre natale? Si nous avons là une réponse, c'est aussi un début d'association des significations de la littérature garciamarquienne avec celles de la culture wayúu car, dans cette logique amérindienne, les os sont chargés d'attributs particuliers, dont celui de marquer le territoire qui est considéré comme étant le territoire propre. De plus, les os

des ancêtres doivent être enterrés avec ceux du même lignage dans le même lieu. L'ethnologue Michel Perrin nous explique l'importance de ce protocole dans la société wayúu :

"Estos [los huesos] serán transferidos a la urna única y muy grande ("pachista") donde se amontonan y disgregan los restos de todos los muertos del matriclán o matrilineaje ... Pero a este sentido profundo del ritual se añade otro sentido que los guajiros perciben tal vez más claramente : añadir a los restos de los ancestros anónimos del matriclán o matrilineaje los restos de un muerto reciente significa simbólicamente el paso de lo individual a lo colectivo y también, por esta adición periódica, nutrir la esperanza de que el grupo durará eternamente."
(Perrin, 1980 : 203)

Il y a un sens des pratiques culturelles wayúu relatives au comportement devant les dépouilles des morts qui s'actualise dans les traits et les comportements des personnages de l'œuvre garciamarquienne évoqués ; aussi bien Eréndira que Rebeca, pour se trouver dans une terre qui leur est étrangère, ne peuvent pas enterrer les os de leur ascendance car ceux-ci ne peuvent pas rejoindre les os des ancêtres (la pachista wayúu).

Dans un passage de *Cien años de soledad*, devant l'inquiétude de Rebeca, Pilar Ternera lui pronostique : "No serás feliz mientras tus padres permanezcan insepultos", ce qui mène José Arcadio Buendía, son père d'adoption, à enterrer le sac contenant les ossements des parents de Rebeca à côté de la tombe de Melquíades, premier mort de Macondo et premier ancêtre symbolique de la famille qui a accueilli Rebeca.

La peu rassurante présence des os des morts (le "cloc cloc" qui résonne dans la maison), est un problème qui demande l'intervention de José Arcadio Buendía pour

préserver la tranquillité domestique, et sa manière de le résoudre est de donner aux os (aux morts de ces os), un autre repos après la mort. Les morts demandent un au-delà de la mort, où ils trouveront, enfin, le repos et cesseront d'inquiéter les vivants, et c'est là que la logique pratiquée par José Arcadio les conduit, à côté du lignage réel ou symbolique. Ayant le sentiment que son acte donnera la paix à Rebeca, et à la maison, José Arcadio la console : *"Quítate las malas ideas de la cabeza, le dijo. Serás feliz."* L'ordonnancement wayúu des étapes de passage de morts semblent très pertinente pour décrire l'au-delà auquel accèdent les morts de Rebeca mais pas ceux d'Eréndira, qui continueront l'errance incertaine dans *"la impunidad del desierto."*

II. LE THEME DE L'ESPACE AUTRE

Il y a un thème des récits garciamarquiens qui se rapproche singulièrement d'un thème des récits wayúu, c'est celui de l'espace où habitent les morts. Dans *El coronel no tiene quien le escriba*, lorsque les personnages parlent au sujet du mort récent, une sorte de lieu concret, où résident les morts, est évoqué :

"Ya debe haberse encontrado con Agustín —dijo—. Pueda ser que no le cuente la situación en que quedamos después de su muerte.
— A esta hora estarán discutiendo de gallos —dijo el Coronel." (EC : 11-12)

Dans *La increíble y triste historia..*, le personnage Ulises fait mention d'une coordonnée spatiale du lieu où se trouvent les morts :

"— Mi mamá dice que los que se mueren en el desierto no van al cielo sino al mar —dijo Ulises."
(ITHCE : 251)

Dans la nouvelle *El mar del tiempo perdido*, cet espace où se trouvent les morts se précise, c'est le fond de la mer :

"Nadaron [El señor Herbert y Tobías] primero en línea recta, y luego hacia abajo, muy honda, hasta donde se acabó la luz del sol, y luego la del mar, y las cosas eran sólo visibles por su propia luz. Pasaron frente a un pueblo sumergido, con hombres y mujeres de a caballo que giraban en torno al quiosco de la música [...] Poco a poco fueron dejando el mar de las catástrofes comunes y entraron en el mar de los muertos [...]"

—Son muertos muy antiguos —dijo el señor Herbert—. Han necesitado siglos para alcanzar este estado de reposo.

Más abajo, en aguas de muertos recientes, el señor Herbert se detuvo [...]" (MTP : 205)

Cet espace-autre ressemble à l'espace-autre décrit par les récits wayúu où il est question de voyages de vivants à la terre des Wayúu morts (*Hepira*), où ceux-ci continuent à "vivre". Dans quelques uns de ces récits, cet espace n'est pas précisément situé, alors que dans d'autres il l'est davantage. C'est le cas du récit "Relato de un cazador de tortugas", où un chasseur est "secuestrado" par une femme surnaturelle qui l'emmène vivre avec elle en tant que son serviteur et amant, dans le fond de la mer ; c'est ce qu'il déclare, sous l'influence de l'alcool, alors qu'il a réussi à rejoindre les siens sur terre : "'... hermanos míos, no hay ningún hombre que sea como yo, yo tengo por mujer a una pūlohui allá en el fondo del mar, precisamente de ahí es donde yo vengo ahora' decía bajo la horracnara" (Jusayú, 1986 : 51). La pūlohui, démiurge qui voit et sait tout, lui donne la mort pour le punir de son indiscretion. La mort sépare l'homme des siens de manière définitive et ensuite Pūlohui le reprend de sa sépulture, lui donne une nouvelle vie et l'emmène vivre avec elle pour toujours: "Ahora, después de aquello, la pūlohui no permitió más que fuese a visitar a sus familiares y, según dicen, todavía está en el fondo del mar" (Ibid. : 53). Dans ce récit la dimension

spatiale où les morts continuent à vivre prend forme et, comme dans l'un des récits garciamarquiens cité, elle se trouve au fond de la mer.

On retrouve cet espace-autre du fond de la mer, cette fois-ci traversé par des vivants, dans le récit wayúu "Historia de Ulepa", où on le nomme aussi "el paraíso de los muertos" ("donde las almas guajiras van a descansar"), recueilli par Ramón Paz Ipuana :

"Ulepa y su bella esposa penetraron en el interior de la caverna que se prolongaba a través de las profundidades del mar [...] así atravesaron la extensión del mar, hasta que por fin llegaron al otro extremo [...] Habían llegado a la Mansión de los Espíritus, a la región etérea de Jepira donde todas las almas guajiras van a descansar eternamente. Habían llegado al 'Paraíso de los muertos'". (Paz Ipuana, 1972 : 97)

"Entonces la vieja hizo ensillar dos mulas mohinas y caminadoras para emprender la huida a través de las sombras [...] Y ambos apresuradamente espoleamos nuestras mulas y salimos disparados como flechas a través de las sombras. Y así recorrimos las profundidades del mar ; y así pasamos por las tinieblas de arriba ; y así pasamos por la garganta de la tierra, hasta que por fin llegamos a la superficie de los campos." (Ibid. 114)

Les pratiques culturelles wayúu et les thèmes des os et de l'espace-autre au fond de la mer, où "vivent" les morts, dans la comparaison avec les récits garciamarquiens, nous révèlent une grande similitude qui conforte notre thèse selon laquelle il existe un rapport d'homologie entre ces deux corps culturels. Si nous tenons compte du fait que, selon Bruner, "Une culture est une sorte de boîte à outils, où l'homme trouve les prothèses dont il a besoin pour dépasser et parfois redéfinir les "limites naturelles" de son fonctionnement" (Bruner, 1991 : 36), nous pouvons dire que l'enfant de la famille Márquez Iguarán a pris, auprès de ses serviteurs, des "prothèses" pour redéfinir les limites du monde qu'il se met à raconter dans ses écrits de

fiction ; il a mis à contribution dans son travail d'écrivain les éléments wayúu, qu'à propos de toute culture, Bruner appelle "*significations négociées*" et "*appareil narratif*" :

"Les '*significations négociées*' étudiées par les spécialistes de l'*anthropologie sociale* et de la critique culturelle sont des données essentielles d'une culture ; elles sont rendues possibles par l'*appareil narratif* qui permet de faire face simultanément à ce qui est habituel et à ce qui est exceptionnel." (Ibid. : 61)

Ainsi, pour chercher l'"apport" sémantique amérindien dans l'œuvre garciamarquienne, nous nous trouvons loin de la méthode qui consistait à rechercher dans la "transparence" du signifiant les traces d'une langue d'origine amérindienne³⁸ ; nous nous rapprochons plutôt du point de vue d'Angel Rama, d'après lequel l'articulation ou incorporation narrative d'éléments d'un substrat culturel est à comprendre en vertu de la "plasticité" de la matière culturelle :

"Dentro de esta "*plasticidad cultural*" tienen especial relevancia los artistas que no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella." (Rama, 1987 :31)

Nonobstant, les termes que nous venons de comparer sont épisodiques ou d'une importance un peu trop relative.

³⁸ Les travaux qui ont essayé d'explorer la "transparence étymologique des signifiants" pour trouver les traces des langues amérindiennes dans l'œuvre garciamarquienne n'ont donné comme résultat un inventaire des mots, appartenant au substrat arahuaco, quechua, caribe, nahua, mapuche et guarani qui sont utilisés par n'importe quel colombien aujourd'hui. Voir Aleza Izquiero M. (1991) et Enguita Utrilla, J. (1997).

Pour aller vers une comparaison plus profonde des deux corpus, nous nous efforcerons de comparer, dans la suite, les "résonances" sémantiques beaucoup plus profondes et ayant des conséquences dans le type du monde déployé par les narrations.

ici, avant de commencer une comparaison plus profonde des deux corpus, nous devons nous arrêter pour considérer le travail de Jay Corwin, *La transposición de fuentes indígenas en "Cien años de soledad"* car il est le seul, dans la bibliographie critique sur l'œuvre littéraire de Gabriel García Márquez, à avoir signalé d'autres isotopies entre le roman *Cien años de soledad* et la tradition narrative wayúu. En effet, dans le chapitre II de son livre, il est question des homologues entre des personnages de cette œuvre littéraire et des figures (Juya, Pülovi) de la mythologie wayúu :

"Recordemos, pues, el papel de Remedios, la bella. Si la vemos desde la perspectiva antropológica, el papel que desempeña sirve otros propósitos y fines. Primero que nada, posee una belleza sobrenatural, y poderes de atracción física, "hermosura legendaria", no rebasados por ninguna otra mujer en toda la novela. El segundo dato que nos interesa es que ella, según el texto, no era "un ser de este mundo" [...] Según Perrin, y muy parecido al papel de Remedios, la bella, es un ser sobrenatural que ocupa gran parte de la mitología de los wayú. Se llama Pülovi [...]" (Corwin, 1997 : 35-36)

"José Arcadio, cuando vuelve a Macondo desempeña el papel de Juya : es hipermasculino y seduce a Rebeca, una mujer que pasa su vida en retiro" (Ibid. : 38)

"Poco a poco los íconos guajiros invaden el texto. La llegada de Visitación y Cataure marca la creación del mundo guajiro : son hermanos, son Juya y Pülovi, y son seres humanos sin atributos celestiales. José Arcadio Buendía y Rebeca forman el mismo matrimonio, intertextualizado. José Arcadio tiene todos los rasgos exagerados del dios guajiro" (Ibid. : 38-39)

La source d'information sur la mythologie wayúu citée par Corwin est la traduction en anglais du livre *Le chemin des Indiens morts* de Michel Perrin. Bien que nous trouvions dignes d'intérêt quelques unes de ses conclusions, nous regrettons que ce travail se soit limité à comparer, de manière isolée, des rôles de personnages du roman étudié, avec les rôles des divinités du panthéon wayúu. Nous n'avons pas pu comprendre quelles sont les convictions profondes du critique, car les homologues qu'il trouve entre la narration garciamarquienne et la mythologie wayúu sont présentées au même titre que les homologues de cette œuvre littéraire avec les mythologies d'autres sociétés amérindiennes vivantes, ou ayant vécu, dans le territoire de la Colombie, telles que les Chibchas, les Muiscas et les Otomacos. Ainsi, Corwin proposera d'autres analogies entre des personnages garciamarquiens et des figures de la mythologie muisca :

"Melquíades, como proponente del progreso en Macondo, es el Bochica intertextual de Cien años de soledad. El punto de partida de esta tesis ha sido la semejanza de características entre Melquiades y Bochica". (Ibid. : 18)

"Si Melquíades llega a Macondo como un Bochica transformado, entonces no podría faltar una Fachué. Y en esta instancia no habrá otra que Pilar Ternera. Es Pilar ternera la que proporciona a José Arcadio sus primeros placeres sexuales, que luego darán con el nacimiento de Arcadio, hijo de ambos." (Ibid. : 19)

Ces dernières comparaisons nous semblent très arbitraires. S'il y a en effet des ressemblances ("*similitudes*") entre les personnages de ce texte littéraire et la mythologie muisca, cela nous paraît une simple coïncidence plutôt qu'un rapport diachronique entre deux corpus susceptible d'être expliqué et mieux explicité. Corwin le dit bien, son travail est un exercice de

comparaison entre textes (*Ibid.* 15) et la conséquence directe sur son hypothèse de travail est que sa démarche se passe de toute exploration anthropologique, historique ou régionale. D'ailleurs, sa manière de mettre face à face des ressemblances isolées pourrait s'appliquer à des corpus d'autres sociétés amérindiennes en dehors des limites géographiques de la Colombie. Nous pourrions retourner contre lui-même sa critique adressée à l'interprétation faite par Ricardo Gullón :

"Ricardo Gullón ha negado la posibilidad de una fuente específica del personaje llamado "Melquíades" : "Las figuras del mito, míticas, han de ser : Melquíades ante todo. Inútil asignarle una contrafigura simbólica precisa...". Claro que es inútil asignarle una identidad, si la "contrafigura simbólica" no se conoce." (Ibid : 16)

Nous ne pensons pas que Corwin, avec ses repérages de figures symboliques des mythes, ait réussi, lui, à trouver les "contrafiguras simbólicas" avec lesquelles des figures du roman garciamarquien entretiennent des rapports diachroniques car Bachué, Bochica, Pülovi et Juya n'incarnent pas, à eux seuls, un mythe. Comme nous avons voulu l'expliquer plus haut, pour évoquer un mythe et ses possibles rapports diachroniques avec un texte littéraire, il faut le comprendre comme une tradition narrative située historiquement et en tant que système doté d'une logique interne. En l'absence d'une vision moins superficielle au sujet du mythe, des affirmations de Corwin comme celle qui suit nous apparaissent dénuées de sens :

"Si el mito ha sido reemplazado por la historia en el mundo occidental, García Márquez ha vuelto a reemplazar la historia con el mito dentro de Cien años de soledad." (Ibid. 8)

Ainsi, nous avons l'impression que le travail de Corwin, malgré sa grande force intuitive, ne propose, à proprement parler, une heuristique interprétative pouvant servir de base à une explication et une explicitation de la présence du mythe dans le roman du Colombien.

QUATRIEME PARTIE

ISOTOPIES ARCHETYPALES INTERCULTURELLES

Notre thèse concernant l'influence de la tradition narrative wayúu da 3 l'intelligence narrative de Gabriel García Márquez nécessite une démonstration qui aille aux niveaux les plus *intimes* de l'expression littéraire de l'auteur. Jusqu'à présent, nous avons retrouvé des isotopies thématiques où se vérifie la relation existant entre la tradition narrative wayúu et les récits garciamarquiens, mais il faut reconnaître que ces rapports pourraient ne pas être complètement concluants, car, pour croire à une convergence sémantique réelle, il faudrait aborder les lieux les plus enfouis de l'activité générative de la langue. Nous voudrions par conséquent approfondir la dimension sémantique des rapports entre ces deux corpus car nous croyons qu'il est possible de les soumettre à comparaison à un niveau moins superficiel. Si, auprès des Wayúu, l'enfant s'est approprié leur manière de voir et de comprendre le monde, l'aspect sémantique de cette appropriation doit jouer, dans l'art littéraire de l'adulte, un rôle au-delà des thèmes ou motifs plus au moins repérables sur le plan narratif. Au fond, nous nous faisons l'idée que la connivence entre l'enfant et ces adultes de culture amérindienne a été de type transactionnel, et que là, l'enfant a appris à vivre le

monde d'une manière très singulière. Dans ses travaux sur la psychologie de l'apprentissage, Jerome Bruner dit bien que *"Lorsque nous entrons dans la vie, c'est comme si nous pénétrions sur une scène de théâtre où la représentation a déjà commencé : l'intrigue est nouée ; elle détermine le rôle que nous pouvons y jouer et le dénouement vers lequel nous pouvons nous diriger"* (Bruner, 1997 : 48). Plus qu'un langage, l'enfant qui pénètre et participe aux échanges d'une communauté acquiert une manière d'être dans le monde *"car l'enfant qui apprend participe à une sorte de géographie culturelle qui soutient et donne forme à ce qu'il est en train de faire, sans laquelle il n'y aurait tout simplement pas d'apprentissage"* (Ibid. 116).

S'agissant de l'avidité avec laquelle un enfant s'empresse de maîtriser le transit humain du monde (la culture), nous ne pouvons pas nous empêcher de penser aux rapports entre un texte écrit pour des enfants et le lecteur enfant dans une société lettrée qu'évoque Halbwachs, en mettant en évidence l'état d'éveil et de soif d'appréhension qu'une histoire, écrite par une personne adulte, peut susciter chez l'enfant :

"L'auteur est une grande personne qui arrange et combine les faits, les actions des personnages et leurs discours de façon à ce que l'enfant comprenne et s'intéresse mais de façon aussi à lui offrir un tableau vraisemblable du monde et de la société où il se trouve et où il est appelé à vivre. Il est donc inévitable que, s'exprimant comme une grande personne, bien qu'il s'adresse à des enfants, il ait introduit dans son récit [...] toute une conception des hommes et de la nature qui ne lui est sans doute pas propre, qui est commune et courante, mais à laquelle les enfants ne sont pas capables ni n'ont le désir ou le besoin de se hausser. S'il sait son métier, il conduit insensiblement son lecteur de ce qu'il connaît à ce qu'il ne connaît pas. Il fait appel aux expériences et aux imaginations courantes de l'enfant, et, de proche en proche, il lui ouvre ainsi de nouveaux horizons. Mais il ne le transporte pas moins d'emblée à un niveau où celui-ci ne se serait pas élevé tout seul, et il

l'oblige à lire beaucoup de mots et de phrases dont il ne comprend que très incomplètement le sens. Peu importe : l'essentiel est que son lecteur ne se laisse pas arrêter pour ce qui lui échappe, que ce qu'il comprend suffise à l'entraîner toujours plus loin et plus en avant." ((Halbwachs, 1994 : 84-85)

Cette « conception des hommes et de la nature » qui est « commune et courante » se trouve dans tous les rapports et dans tous les échanges entre les adultes et les enfants. Ainsi donc, nous chercherons dans les récits garciamarquiens, plus que des thèmes isolés, une grammaire du monde wayúu que, d'après notre hypothèse de travail, García Márquez aurait apprivoisée dans son plus jeune âge. Ce qui nous intéresse c'est de retrouver une sorte de système sémantique génératif ou de niveau-matrice qui domine certaines images repérées, ça et là, dans les différents récits de l'auteur. C'est pourquoi, nous nous rapportons à la structure du mythe telle que la conçoit Roland Barthes, pour qui :

"Le mythe est un système particulier en ceci qu'il édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui ; c'est un système sémiologique second [...] Il faut ici rappeler que les matières de la parole mythique (langue, proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.), pour différentes qu'elles soient au départ, et dès lors qu'elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante : le mythe ne voit en elles qu'une matière première ; leur unité, c'est qu'elles sont réduites toutes au simple statut de langage. Qu'il s'agisse de graphie littérale ou de graphie picturale, le mythe ne veut voir là qu'un total de signes, qu'un signe global, le terme global d'une première chaîne sémiologique. Et c'est précisément ce terme final qui va devenir premier terme ou terme partiel du système agrandi qu'il édifie [...] On le voit, il y a dans le mythe deux systèmes sémiologiques dont l'un est déboîté par rapport à l'autre : un système linguistique, la langue (ou les modes de représentation qui lui sont assimilés), que

j'appellerai langage-objet, parce qu'il est le langage dont le mythe se saisit pour construire son propre système ; et le mythe lui-même, que j'appellerai méta-langage, parce qu'il est une seconde langue, dans laquelle on parle la première." (Barthes, 1993 : 687-688)

Nous arrivons ainsi à compléter les conditions qui, à notre sens, sont requises pour parler du rapport d'une littérature avec le mythe, à savoir, la mise en évidence du « système sémiologique second » que les deux corpus partagent.

Si nous opérons donc la comparaison à ce niveau, il faut d'ores et déjà intégrer le fait que les thèmes de la surface narrative n'ont pas une signification en eux-mêmes mais qu'ils sont « une matière signifiante » dont le véritable sens dépend du système profond auquel ils sont liés et grâce auquel ils signifient plus qu'une anecdote ou un épisode de l'intrigue générale du récit. Dans ces conditions, nous sommes obligés d'avoir une conception de la sémantité du mythe nous permettant d'étudier les thèmes des récits de deux corpus dans le but, pour ainsi dire, d'aller au-delà d'eux-mêmes et de toucher leur sens dans la profondeur de la dynamique de la signification qui précède et génère les récits. Pour ce faire, nous partirons du concept de mythe dans l'archétypologie anthropologique de Gilbert Durand qui pose que :

"Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui sur l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. Le mythe explicite un schème ou un groupe de schèmes. De même que l'archétype promouvait l'idée et que le symbole engendrait le nom, on peut dire que le mythe promeut la doctrine religieuse, le système philosophique ou, comme l'a

bien vu Bréhier, le récit historique et légendaire.
(Durand, 1992 : 64)

Or, à notre connaissance, les récits de García Márquez n'ont pas été étudiés, jusqu'à nos jours, d'après une démarche comparatiste cherchant à les comprendre en tant que « *système dynamique de symboles* », susceptible d'être comparé à un autre système de même nature. En ce qui nous concerne, nous prendrons les images de la narration des deux corpus en tant qu'unités qui n'ont pas de valeur sémantique par elles mêmes, « *sens propre* », mais plutôt comme des unités du *langage-objet*, au dire de Barthes, dont la valeur sémantique se trouverait, en tant que « *sens figuré* », dans son rapport avec le schème archétypal qui ne se sert de la matière signifiante que pour s'actualiser dans la surface expressive du discours. De telle sorte, le signifiant serait lié à une matrice de sens qui le précède et donc ses rapports non arbitraires pourraient nous mener au palier de sens symbolique. Aussi bien dans les récits de la tradition narrative wayúu que dans les récits littéraires de l'écrivain colombien, il y aurait un sens fondateur commun des images détectées dans la surface de la langue, et ce sens est susceptible d'être interprété comme signification imaginaire. C'est-à-dire que l'image suscite ou amène à l'interprétation du poids symbolique qui la lie au schème archétypal :

"[...] il est capital de remarquer que dans le langage, si le choix du signe est insignifiant parce que ce dernier est arbitraire, il n'en va jamais de même dans le domaine de l'imagination où l'image —aussi dégradée qu'on puisse la concevoir— est en elle-même porteuse d'un sens qui n'a pas à être recherché en dehors de la signification imaginaire. C'est finalement le sens figuré qui seul est significatif, le soi-disant sens propre n'étant qu'un cas particulier et mesquin du vaste courant sémantique

qui draine les étymologies [...] si Sartre voit bien qu'il y a une différence entre le signe conventionnel « non positionnel » et qui ne « donne pas son objet » et l'image, il a le tort de ne voir dans l'image qu'une dégradation du savoir, qu'une représentation d'un quasi-objet, et de l'envoyer ainsi à l'insignifiance.

D'autres psychologues se sont heureusement rendu compte de ce fait capital, c'est que dans le symbole constitutif de l'image il y a homogénéité du signifiant et du signifié au sein d'un dynamisme organisateur et que, par-là, l'image diffère totalement de l'arbitraire du signe." (Ibid. · 24-25)

Nous partons du principe que l'image, aussi bien dans les récits wayúu que dans les garciamarquiens, nous donnera accès aux schèmes archétypaux, sachant que le schème « est une généralisation dynamique et affective de l'image » dont la pluralité « forme le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination » (Ibid : 61). Le pouvoir sémantique du schème est dérivé du fait qu'il loge l'archétype, qui est :

«... une force psychique, une source majeure du symbole dont on peut assurer la prégrance, l'universalité et la pérennité. Comme l'a fort bien dit Jung c'est un 'sujet vivant', un motif psychique qui ne laisse jamais indifférent et qui anime véritablement la psyché. Bachelard parlait jadis 'd'hormone du sens'. Tel est bien l'archétype : grand appel d'images universalisables [...] L'image archétype est la concrétisation figurative, substantive, de l'archétype.» (Durand, 1979 : 99-100)

Nous ferons une lecture des deux corpus séparément, en sélectionnant des images qui, mise à part leur fonction dans la narration, ont une convergence dans leur sens figuré, c'est-à-dire une convergence symbolique. Ensuite nous établirons une comparaison entre les convergences respectives, qui ne sera plus du tout une comparaison des

thèmes mais une comparaison des significations imaginaires se trouvant en isotopie. C'est la démarche proposée par Gilbert Durand :

"[...] nous conserverons en mythologie les deux facteurs d'analyse : diachronique du déroulement discursif du récit [...] ainsi que l'analyse synchronique à deux dimensions : celle à l'intérieur du mythe à l'aide de la répétition de séquences et de groupes de rapports mis en évidence, celle comparative avec d'autres mythes semblables. Nous lui ajouterons cependant l'analyse des isotopismes symboliques et archétypaux qui seule peut donner la clef sémantique du mythe. Bien mieux, qui seule peut donner l'ordonnance même et le sens du « mythème » en général." (Ibid. : 416)

Pour chacun des corpus, nous commencerons par chercher les répétitions de séquences, ou mythèmes, pour ensuite aller au support sémantique qui les soutient et chercher les schèmes archétypaux. Nous mènerons alors la comparaison entre les deux corpus à ce niveau de leur sémanticité où se trouve la signification imaginaire. Notre but est de prouver que les schèmes archétypaux d'une partielle sémanticité de la tradition narrative wayúu est en convergence avec des schèmes archétypaux d'une partielle sémanticité de la littérature garciamarquienne.

I. SCHEMES ARCHETYPaux WAYUU

Les pratiques discursives en wayunaiki auxquelles Gabriel García Márquez a vraisemblablement participé lors de son enfance à Aracataca ne sont peut-être pas les mêmes que l'on peut trouver aujourd'hui chez les membres de la société wayúu, de plus en plus enclins à la migration vers Maracaibo ou Richacha ou de plus en plus poussés par la « civilisation » à vivre en dehors des unités élargies de la parenté. En effet, la société wayúu a vécu dans la deuxième moitié du XXe siècle un processus intense de *conquista* de son territoire ancestral de la part de la société globale colombienne et des compagnies à capitaux internationaux venant exploiter les richesses du sous-sol de la péninsule de la Guajira. Au cours du XIXe siècle, comme nous l'avons dit dans la première partie de notre étude, le territoire ancestral wayúu a connu une grande autonomie face à la société globale, ce qui lui a permis de conserver ses systèmes de pensée. C'est-à-dire que les vicissitudes et les circonstances historiques n'ont pas altéré le *palier* essentiel des contenus du système ; nous supposons que, face à cette histoire relativement externe à la société wayúu, le mythe et la tradition culturelle ont conservé leurs structures car « *Le mythe entretient [...] un rapport avec l'histoire, mais ce rapport est paradoxal : il*

consiste à appliquer une structure permanente 'comme une grille sur la dimension du présent afin d'en déchiffrer le sens' et c'est l'intemporalité du mythe qui permet le déchiffrement [...] le mythe n'autorise pas ceux qui le racontent à ignorer —comment le pourraient-ils ?— les événements qui sont venus, à tel ou tel moment, modifier leurs conditions d'existence. Il leur permet de les neutraliser en les concentrant en une antique séquence décisive où ils doivent, les cas échéant, apprendre à les reconnaître afin pour ainsi dire de les digérer. » (Perrin ; Pouillon, 1989 : 7). Nous nous reportons donc à ce substrat vivant des narrations wayúu, au début du XXe siècle, lorsque cette société n'était pas encore en processus d'acculturation. C'est-à-dire que nous aspirons à récupérer le niveau sémantique profond de ce mythe, à travers le corpus de récits que nous avons pu connaître et qui ne révèlent pas encore le fort processus de conquista qui s'est produit dans la deuxième moitié du XXe siècle. Nous ne nous occuperons donc pas de représentations culturelles wayúu du point de vue des influences que la société globale a eues sur elles. Nous souhaitons remonter dans le système mythique wayúu jusqu'aux périodes antérieures à celle où les nuances de la pensée wayúu ont commencé à « fonctionner » en réponse à la culture globale, tel que l'a constaté Milciades Chaves dans les années cinquante, en estimant que :

"[...] el sueño es un elemento cultural vivo al cual se aferra el guajiro como una de las últimas técnicas de pensamiento aún libres de la presión de la cultura occidental representada en la Península por el colono, el misionero y el agente del gobierno colombiano." (Chaves, 1953 : 173)

L' "abandon positif" et la période où la société wayúu a "disparu de l'histoire" au XIXe siècle (Picon, 1983), la font être, lors de l'enfance de Gabriel García Márquez, tout le contraire d'une société acculturée. Nous nous la représentons comme une tradition orale vivante et voulons la voir douée de la vitalité évoquée par les mots de Ramón Paz Ipuana :

"La literatura oral de las sociedades ágrafas, específicamente en lo que respecta a la sociedad wayúu, tiene su filiación onírica. El fabuloso mundo de los sueños significa para el wayúu una continuación de la vida diurna, confundida en sus mecanismos subrealistas con los espíritus, encuentros, anuncios, diálogos sutiles, premoniciones, animales amórficos y situaciones límites insospechadas. (Paz, 1989 : 72)

"La oralidad requiere recursos de estilo adaptados a una circunstancia determinada. En los cantos, cuentos la narración va reforzada por otros recursos de índole fonética y fonológica ; las onomatopeyas, las imitaciones de las voces de los animales y otros sonidos naturales (cascadas, ríos, trotes de caballo, zumbidos, truenos, etc.), el juego de las palabras y demás malabarismos homofónicos acompañan e ilustran el ritmo de la narración. Las onomatopeyas y otros sonidos van incorporados a la elaboración del lenguaje, lo mismo que las gesticulaciones y los movimientos de manos para indicar cercanía y lejanía de un objeto.

[...]

El depositario de esos temas puede ser cualquier miembro del grupo provisto de notables cualidades y habilidades de narrador, tales como : buena memoria, gran sentido del humor, talento, condición gestual propia, conocedor de viejas tradiciones, renombrado fabulador y sobre todo de una gran respetabilidad. Estas condiciones también son válidas para personas de cualquier edad o sexo que tenga disposición para ello." (Ibid. : 74-75)

Nous imaginons ces femmes et ces hommes wayúu dans le patio d'une maison d'Aracataca en communauté avec l'enfant alijuna (non wayúu, en wayunaiki), partageant avec lui les moments où les autres adultes « blancs » n'encombraient pas et mettant en circulation dans l'échange verbal les récits

où vivait la pensée mythique wayúu. Même s'il s'agissait d'esclaves, malmenés par le temps historique wayúu et le temps historique alijuna, ils faisaient perdurer leur culture dans leurs actes de parole. De nos jours, cette parole et cette culture ont perdu leur vitalité et fatalement suivent le rythme des sociétés petit à petit conquises par la symbolique de l'Occident. Cependant, le monde imaginé par la culture wayúu continue à exister dans un corpus écrit à notre disposition, qui nous permettra de relever des constantes symboliques et représentatives, à même de nous informer au sujet du « système dominant de la pensée mythique » (Perrin ; Pouillon) ou de la « structure » (Durand) de la manière wayúu de donner à l'expérience une organisation narrative. Nous étudierons les récits culturels wayúu, à la recherche d'éléments canoniques qui, avec leur réitération et leur stabilité, soutiennent le méta-récit culturel ancré dans le mythe.

Le mythe et l'organisation narrative qui lui est consubstantiel ont des rapports canoniques et des propriétés représentatives et pragmatiques qui les distinguent d'autres types de discours. L'une, parmi celles-ci, est que le mythe non seulement est raconté mais aussi vécu ; les narrateurs sont dans le mythe dans un temps non vectoriel mais de répétition et de réactualisation ; c'est à dire que, comme l'observait Mircea Eliade, « ...d'une ou d'autre manière on 'vit' le mythe, dans le sens qu'on est saisi par la puissance sacrée, exaltante des événements qu'on remémore et qu'on réactualise » (Eliade, 1963 : 33). Le mythe représentera toujours une vision totale qui, s'écartant du temps historique, s'ouvre au temps unique du sacré, raison suprême qui explique tous les événements du monde³⁹.

³⁹ Pour Eliade, le mythe "fonde" le monde : "... les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du 'surnaturel') dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement

Nous nous concentrerons alors sur les images de récits où le surnaturel arrive dans le monde que les Wayúu racontent ; ce fond sémantique de l'organisation narrative de l'expérience culturelle nous permettra de mettre à jour une partie du système symbolique de cette tradition amérindienne que nous comparerons avec un secteur partiel du système symbolique de la littérature de Gabriel García Márquez.

A. "Paquets" de relations de significations dans les récits wayúu

La tradition narrative wayúu, qui est arrivée jusqu'à nous à travers quelques récits et études ethnographiques, se présente comme des discours où se manifeste à l'évidence la répétition ou groupement thématique de certaines images, dont l'accumulation et la variation, pour un regard qui les ferait converger, illustrent ou complètent un sens. C'est le propre des traditions narratives amérindiennes, telles que celles étudiées par Lévi-Strauss ou Jacques Soustelle, mentionnés par Gilbert Durand à ce propos :

"Les 'grosses unités' qui constituent les « mythes » ne peuvent se réduire, Lévi-Strauss en convient, à de pures « relations » syntaxiques. Et lorsque l'ethnologue écrit enfin : « Nous posons, en effet, que les véritables unités constitutives du mythe ne sont pas les relations isolées, mais des paquets de relations... », il nous semble très proche de notre conception de l'isomorphisme sémantique, à cela près qu'il y a pour nous « paquets » non de relations mais de significations. C'est ce que constate fort bien Soustelle lorsque, à propos de l'expression du mythe en langage nahuatl, il déclare que ce discours mythique, dont la langue est formée

le monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. Plus encore : c'est à la suite des interventions des Êtres Surnaturels que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel » (*Ibid.* : 17).

d'associations de mots, est constitué « de blocs, ou si l'on veut d'essaims d'images chargés d'une signification affective beaucoup plus qu'intellectuelle ». Il conviendrait même mieux dans ce cas de parler d'isotopisme que d'isomorphisme." (Ibid. : 412)

Ce sont ces "paquets" de relations de signification qui vont nous permettre de comprendre le dynamisme symbolique des récits. Pour ce faire nous nous concentrerons sur un élément canonique de la tradition wayúu : l'image hiérophantique, c'est-à-dire, la séquence ou anecdote des récits où a lieu la hiérophanie, telle que la comprend Mircea Eliade :

"El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano. Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de hierofanía, que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria : no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que algo sagrado se nos muestra. Podría decirse que la historia de las religiones, de las más primitivas a las más elaboradas, está constituida por una acumulación de hierofanías, por las manifestaciones de las realidades sacras [...] Se trata siempre del mismo acto misterioso : la manifestación de algo 'completamente diferente', de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo 'natural, 'profano". (Eliade, 1967 : 18, 19).

Dans les récits wayúu et dans les études ethnologiques sur cette société, la manifestation du surnaturel est une constante thématique et, pour cette raison, nous la prendrons en tant que trait canonique. Le monde que les Wayúu vivent et racontent dans leur récits met à côté du naturel (et de ce qui est repérable dans le plan historique et contingent) des événements qui constituent une fracture de l'espace/temps profane et introduisent la narration dans

une dimension-autre du temps/espace, laquelle complète le monde et le comble d'explications et de phénomènes absolus. Chez les Wayúu la présence de l'hétérogène qui détermine et explique l'homogène est naturelle. C'est là que se trouve l'expérience fondatrice du monde, qui n'a rien à voir avec l'historio-centrisme de la tradition culturelle occidentale :

"Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura de la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta [...] La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un 'punto fijo' absoluto, un 'centro'". (Ibid. : 26)

Nous aborderons quelques textes de notre corpus dans le but d'établir un répertoire d'images de la hiérophanie correspondant à notre perspective comparatiste (nous serons indifférents à la continuité de l'intrigue ou aux propos d'exemplarité très fréquents des récits). Ce corpus est constitué de narrations réunies par des Wayúu bilingues, en particuliers Miguel Angel Jusayú, ou par des ethnologues, particulièrement Michel Perrin. Ce sont des récits qui ont été préservés par la mémoire collective et très probablement sont, ont été ou dérivent des *jaieechi*, genre discursif chanté ou récité dans la tradition wayúu, où est actualisée une histoire très connue et répétée ou des thèmes et événements du temps légendaire. Dérivé de *jaieechi*, le mot *jaiechimajachi* désigne l'"esteta verbal cuyos relatos reconstruyen la historia primigenia de la comunidad y fundan el rito del encuentro, la comunidad fática, conativa, emotiva y poética" (Ferrer/Rodríguez, 1998 : xiii). Dans "A mi querido lector waiú", prologue à

son livre *Achi'ki. Relatos guajiros*, Miguel Angel Jusayú explique la provenance de ces récits :

"Querido lector, te confieso que estos cuentos son auténticos. Te los presento tal como los escuché de boca de mis anteriores narradores. Sean o no producto de la fantasía, están confeccionados por un indígena hablante de la lengua materna y están impregnados de los matices de la vida real de los waiús." (Jusayú, 1986 : 11)

Dans son prologue "Al lector alijuna" (le lecteur non wayúu), dans le même livre, Jusayú précise encore plus le rapport de ces récits avec la tradition narrative de son peuple :

"Sin duda alguna, durante muchos años, estos cuentos han servido de deleite y entretenimiento a nuestros antepasados. Seguramente eran narrados en el rancho, en el abrevadero, en el lugar de algún velorio o de algún baile [...] Espero que por medio de estos relatos puedas conocer algo de la vida de los waiús ; pues, reflejan mucho de lo cotidiano de la Guajira, y para el nativo, un cuento no es algo puramente fantástico, sino la referencia de algún suceso ocurrido en tiempos pasados, e incluso en época reciente." (Ibid. : 9)

Les chercheurs qui ont fait des travaux auprès de la société wayúu et qui ont, eux aussi, réuni des récits, précisent souvent les dates et le nom de la personne qui les leur ont racontés. Il faut dire qu'il semble s'agir là d'une pratique récente car les ethnologues colombiens ayant réalisé des recherches de terrain dans la Guajira, au cours des années cinquante, ne voyaient apparemment pas l'intérêt de préciser cette information concernant leurs sources. D'autres chercheurs n'ont pas réuni de récits, probablement parce qu'ils n'avaient pas les moyens techniques pour le

faire ou parce que cela ne les intéressait pas. Malheureusement, l'intérêt pour les récits de la tradition verbale wayúu et l'apparition de Wayúu lettrés et bilingues, comme Jusayú et Ramón Paz Ipuana, à qui nous devons les éditions —souvent bilingues— de livres de récits, coïncide avec le moment où les habitudes narratives et l'attachement à la tradition commencent à s'appauvrir, du fait de la présence chaque fois plus agressive de la société globale sur le territoire ancestral et de la forte tendance à la migration vers les contextes urbains de la Colombie et du Venezuela. Néanmoins, on peut constater dans le corpus la survivance d'une cohérence thématique et une régularité narrative qui articule le naturel et le surnaturel, ce qui ne dépend pas d'un énonciateur empirique particulier mais de l'identité collective, enracinée dans les canons de la tradition et dans la mémoire des générations.

Nous porterons notre intérêt vers trois types d'images hiérophantiques : a), l'apparition des spectres des morts, b), les messages du monde surnaturel dans le rêve et c), la prédiction du futur. Cette lecture nous permettra de faire une description partielle du mythe wayúu, en tant que système dynamique fonctionnant entre les segments de la narration et la sémantique profonde où se trouvent les schèmes archétypaux, unités supérieures de l'imaginaire.

1. Apparition des spectres des morts.

Les images d'apparition de personnes mortes aux côtés de personnes vivantes sont un thème très fréquent dans les récits wayúu. Le fonctionnement et la logique du monde naturel sont interrompus et le mort retrouve la vie et devient acteur, et un acteur très important, de la réalité

des vivants. Nous avons l'image d'un mort qui harcèle les vivants dans le « *Relato de Parrusa y Aisapainchi* » (Jusayú, 1986 : 13) : dans cette histoire un homme, Parrusa, voyage vers l'Orient (lire l'Orient de La Guajira) pour retrouver sa femme, ignorant qu'il est de sa mort et de celle de sa famille ; en arrivant dans la nuit, il la trouve dans un « rancho » : " 'Has llegado, padre de mis hijos', le dijo su mujer. 'Hola cuñado', le dijeron los cuñados" (Ibid. : 16), ainsi, il reçoit successivement le bonjour de ses beaux-frères et de sa belle-mère. Il commence à éprouver un sentiment de méfiance vis-à-vis de ses hôtes :

"Pues bien, en ese momento se hallaba la mujer de Parrusa, que estaba contentísima, porque él había llegado. Le puso a él en el regazo un hijo pequeño de él. Pero aquel hijo de Parrusa era muy extraño. El cuerpo era blando y muy frío" (Ibid. : 16), "no quiso comer, tenía miedo [...] se acostó con su mujer. Al principio le pareció que estaba en el chinchorro. Pero después, en realidad se hallaba tendido en el suelo al lado de su mujer. Pues bien, cuando ya se hallaban todas las personas dormidas, roncaron. 'Jókorro-rrorro, me lo comeré ya amaneciendo -decían así sus ronquidos [...] Creo que no son personas ya que tienen ese ronquido". (Ibid. : 17).

Le Wayúu essaie de s'échapper, mais ses hôtes l'attrapent et son compagnon de route le trouvera ensuite mort : "Pues bien, estaba Parrusa rodado por el suelo cuando lo encontró Aisapainchi. '¡El hombre se ha muerto' - pudo decir apenas lleno de tristeza. Tenía que llegarle al fin su tiempo, y tenía que morir después de haber aguantado tanta hambre y tanta sed" (Ibid. : 18) Dans la continuation de l'histoire, les parents du mort viennent le chercher et il se lèvera car il n'était pas vraiment mort.

Dans ce récit les apparitions des spectres des personnes que le protagoniste a connues de leur vivant,

entraîne le sentiment d'être en danger aussi bien que l'agression effective de la part des spectres qui veulent « comerse » le Wayúu ou, en d'autres termes, lui donner la mort. Dans le récit « Viaje al más allá » (Perrin, 1980 : 32) nous retrouvons la rencontre d'un vivant avec un mort :

"Un indio guajiro lloró durante mucho tiempo, / tanto tiempo, / a su esposa muerta / que ella tuvo piedad de él.

Una noche vino hacia él, / En un sueño. / Tenía apariencia humana. / Parecía viva.

Ella avanzó hacia él. / -¡Esposa mía! ¡Esposa mía! ¡Detente! / ¡Estoy allá! ¡No me dejes! / Gritó el guajiro, levantándose. / Ella no respondió. / Cruzándolo, apuró el paso.

El guajiro partió en su persecución. / Corría, / Pero no la podía alcanzar. / Estaba cerca de ella, / Y sin embargo, no llegaba a asirla...

Al día siguiente, al alba, ella le habló. / -¿Por qué me persigues tú? / Estoy perdida, he llegado a mi fin. / Soy una sombra en la noche... / ¡Pero ven conmigo si quieres! / Ven conmigo ya que lloras...

Ella lo tomó sobre sus espaldas / Y partieron muy lejos, / Hacia el centro del mar. / En dirección de Jepira, / La tierra de los guajiros muertos[...]"

De l'écrivain wayúu Ramón Paz Ipuana, nous citerons le récit « Ouyantaa wamakalu'ujee » -« El retorno de ultratumba »- (Ferrer/Rodríguez, 1998 : 148) qui coïncide dans les détails avec la hiérophanie précédente, bien que quelques-uns des épisodes soient un peu différents :

"A un hombre [...] se le acabó la familia después de una terrible enfermedad que asoló por doquiera muchas tribus. [...] Pero una noche, habiéndose retardado en su regreso vio llegar a su mujer montada en un caballo [...]"

-¿Por qué lloras tanto? -preguntó ella.

-Lloro porque estoy solo en medio de tantos desaparecidos y me has dejado huérfano en el mundo -respondió.

-Pero ... ¡Si yo no he muerto! Sólo he venido a buscarte. ¡Vamos, apresúrate!

[...]

Entonces le cedió al hombre la montura para que guiara el corcel [...] Tan pronto el caballo tomó impulso, éste galopó vertiginoso como la fuerza de un viento huracanado. A medida que corría, se le agolpaban las sombras en sus ojos y nada veía en su carrera.

Cuando ya se desplazaban sobre el mar el hombre preguntó :

-¿Qué son estas gotitas que salpican sobre mi rostro como brumas de mar?

-Es agua que chapotea mi caballo -respondió ella.

[...]

Cuando hubieron llegado hasta la cumbre y se despejaron los nublados en sus ojos, el hombre se vio de pronto bajo una enramada gigantesca levantada sobre un paisaje azul y abierto.

[...]

Y después de haber dormido a... ella noche tan larga, el hombre despertó a mediodía con la mano puesta sobre una tuna y una culebra traga-venado arrollada junto a él.

Estaba en un lugar desconocido y siniestro. Su Espíritu había transmigrado durante la noche, y ahora hallábase en medio de la profunda soledad [...]"

Ces récits ont en commun l'irruption d'un mort qui rompt la normalité et introduit le surnaturel à côté des vivants. L'espace devient espace partagé entre les entités naturelles et les non naturelles, il n'y a pas de frontière de séparation. Ceci explique le sentiment de danger et permet, dans la diégèse, que le mort puisse, potentiellement et pratiquement, agresser les vivants. Les spectres fondent, avec leur apparition dans l'espace profane, une nouvelle géographie où la vie se télescope avec la mort.

Comme beaucoup de sociétés amérindiennes, les Wayúu ont fait de la mort une période de la vie où l'être humain semble avoir une deuxième opportunité. Pour les Wayúu un mort n'est pas complètement mort mais plutôt il a franchi une frontière pour entrer dans une autre forme de vie depuis laquelle il peut revenir à la rencontre des vivants.

De là le grand nombre d'images de mort dans leurs récits qui, outre qu'elles abordent la préoccupation pour sa propre mort ou pour celle d'une personne particulière, déploient une grande diversité d'éventualités pouvant arriver dans les rapports entre vivants et morts. Dans l'univers imaginaire wayúu, la mort est une autre dimension de la vie et, dans cette logique, le retour de la mort vers la vie est une image hiérophantique très courante. C'est là le sens du schème archnétypal qui s'actualise ou s'accidentalise dans les différentes narrations. C'est l'un des traits canoniques du mythe wayúu que l'ethnologue Michel Perrin décrit de la manière suivante :

"Ils ont donné un sens à la mort. Afin que mourir ne paraisse point inutile, ils ont fait des défunts les chaînons de transformation qui assurent la reproduction symbolique de la société. La notion d'âme y joue un rôle capital. Selon eux les humains suivent un cycle fatal qui comprend trois phases et institue trois mondes : ce monde-ci, le monde des morts et un deuxième au-delà qui le prolonge, que l'on nommera l'au-delà-de-la-mort." (Perrin, 1992 : 34 - 35)⁴⁰.

Les morts reviennent rencontrer les vivants et les harceler. Dans l'esprit de persécution des Wayúu, si un vivant a des dettes ou des affaires à régler avec un mort, cela entraînera de terribles conséquences, car le mort a des pouvoirs qui lui permettent de harceler les vivants sans limites et de les empêcher d'être tranquilles. Les Wayúu appellent les spectres des morts des « yoluja » et Michel Perrin comprend cette identité surnaturelle de cette façon :

⁴⁰ Lors d'un entretien. Michel Perrin revient sur cette conception particulière de la mort chez les wayúu : *"Los guajiros tienen una extraordinaria concepción de la muerte. A mi me gusta mucho. Han imaginado una suerte de ciclo vital que demuestra que morir no es inútil. Cuando uno muere va primero a Hepira [lugar de residencia de los espectros de los muertos] [] En esa tierra de muertos y los wayúu se reencuentran bajo la forma de Yoluhas. Sus almas los siguen pero vuelven al mundo en los sueños de los vivos a inquietarlos. También se ve a los Yoluha en la noche.* (Perrin, 1994 :21)

"Les *yoluja* sont les formes que prennent les Indiens morts en arrivant à *Jepira*. Ils sont une seconde figuration de l'âme, ou, selon une formule indigène, « les âmes des Indiens morts ». Les *Goajiros* affirment qu'ils reviennent sur la terre où ils font de courtes visites pour tracasser les vivants. *Rancuniers* et *pointilleux*, ils sont des êtres de mauvais augure. C'est pourquoi on les évite on les fuit lorsqu'on les rencontre, le plus souvent au crépuscule ou à l'aube, muets, marchant « comme des personnes ivres dont on aurait ôté les os », « ombres » ou « silhouettes imprécises ». Des *Goajiros* « meurent de peur » pour les avoir aperçus... »." (Perrin, 1976 : 167)

Les *Wayúu* ont inventé un univers où la mort est niée comme lieu ultime de l'existence. Le spectre du mort (« le *yoluja* ») agit en fonction des intérêts et motifs qui dérivent de son antérieure condition de vivant, comme si, dans une nouvelle dimension de la vie, il accomplissait les entreprises de la première étape de sa vie. Cette sémantique nourrit beaucoup de récits traditionnels et se déverse en épisodes articulés narrativement dans la diégèse des récits.

2. Messages du monde-autre dans le rêve.

Dans la tradition narrative *wayúu*, le rêve est une station de la vie appartenant à la moitié non visible du monde où habitent les grands pouvoirs surnaturels qui gouvernent les événements de l'autre moitié visible. Cette autre puissante dimension, que l'on pourra appeler sacré ou *monde-autre*, se manifeste dans les expériences oniriques où souvent le rêveur aura connaissance du futur ou recevra un message, parfois chiffré, pour se protéger de l'infortune.

Dans le récit « *Un sueño bueno : un pastor mata a un wanülú* », le message qu'un *Wayúu* reçoit en le rêve lui

permet d'échapper à un wanülü, être du mundo-otro qui menace et agresse les vivants :

"El sol apretaba de firme./ El mozo estaba cansado./ y se quedó dormido.

-¡No te duermas !/ ¡Te está buscando un hombre ! / Un wanülü se acerca. / ¡El que acabas de encontrar es un wanülü !/ le dijo una mujer en sueños. ¡Busca tu perro ! / Coge legañas de sus ojos, /así podrás ver al wanülü como puede verle el perro / añadió la mujer en sueños, / y sacudió su chinchorro.

La sacudida despertó al joven./ Junto a él estaba tumbado el perro./ Del ángulo de los ojos le cogió legañas,/ las lamió, las comió y miró./ Dio un salto. asustado./Cogió su arco y unas flechas de metal,/con puntas parecidas a las hojas de un olivo.

Tras él venía el wanülü:/parecía un extranjero, un alijuna,/ y llevaba una carabina./ El guajiro se escondió./ Se alistó./ El hombre apuntó al chinchorro,/ pero el chinchorro estaba vacío./ De prisa el guajiro apuntó al wanülü./ -¡Tok ! disparó una flecha.

Voló el wanülü,/ como si fuese un pájaro,/ una garza negra./ Voló, desapareció./ Estaba muerto.

A la noche siguiente el joven volvió a soñar./ - ¡Estás salvado !/ ¡El hombre que te seguía las huellas ha muerto !/ Ahora, por la noche, mira hacia donde ladran los perros,/ así verás todo lo que ellos ven,/ le dijo el sueño ». (Perrin, 1979 : 112-114)

Dans un autre récit, un Wayúu est visité dans son rêve par un mort, autrefois son maître, qui lui donne des informations qui auront une utilité pratique dans le monde éveillé. C'est l'expérience de l'esclave "Jai'sü'sirrai" dans le « Relato del Jai'sü'sirrai » : "Una noche le llegó a él en el sueño el que había sido su amo. 'Quiero regalarte mi dinero. Vete a sacarlo, está enterrado por allá, donde tú ves siempre brillar una cosa' —le decía" (Jusayú, 1992 : 19). Le rêveur, en effet, après un long moment de doute qui oblige le mort à le revisiter dans le rêve pour répéter son message, trouvera "una tinaja llena de dinero". Son maître mort reviendra lors d'un autre rêve pour lui donner un autre message qui lui sauvera la vie

dans une circonstance difficile, dans laquelle il est prisonnier de gens qui lui veulent du mal :

"Ahora bien, una noche Jai'sü'sirrai, tuvo un sueño. En el sueño le llegó el que había sido su amo. 'Vete ahora mismo de aquí, camina bien lejos fuera de esta gente' —le dijo a él. Se despertó enseguida, las ataduras estaban sueltas (desamarradas)" (Ibid. : 25)

Dans « Relato de Merrúnatalü » une "vieja" (Ala'mianalü) vit dans un sentiment d'intranquillité chez elle et veut déménager. Dans son rêve, elle recevra un message qui lui explique la cause de son sentiment d'inquiétude :

"A causa de aquello, Ala'mianalü quiso mudarse para otra parte ; pero después de pronto soñó, en el sueño le llegó un viejo, entonces él contó las cosas que se veían en las noches por su casa. 'Sí, esto que sucede así todas las noches en tu casa, no es sino el alma de Merrúnatalü, todavía está aquí en Sikéeyú, todavía no se ha ido para Jepi'rra, Ma'léiwa no la deja partir. Por voluntad de él todavía tiene que permanecer aquí recogiendo el maíz que ella desperdiciaba disperso por el suelo cada vez que le mandaban a moler". (Ibid.: 49)

La répétition de cette image hiérophantique incarne une vérité culturelle : le rêve n'est pas une expérience individuelle et gratuite mais elle est en rapport de contiguïté avec le sacré, c'est pourquoi il possède l'information pour contrer l'infortune et pour connaître les causes occultes des phénomènes du monde naturel. Le rêve alors aide à vivre, car ses réalités se projettent et se confirment dans le monde de la vie éveillée. Dans toute narration wayúu où intervient l'expérience onirique, la résolution du problème ou de l'aspect dramatique va

dépendre de ce sens archétypique selon lequel la connaissance du futur peut être acquise dans le rêve. " Les Guajiros ont l'idée d'un décalage temporel entre ce monde-ci et le monde-autre, lequel anticipe ce qui se passera dans ce monde-ci. Le rêve prédit. Alors des chamanes ou des "bons rêveurs" diront ce qu'il faut faire pour que l'événement annoncé par le rêve ne nous atteigne pas, soit dévié [...] " (Perrin, 1993: 29).

3. Prédiction du futur.

Il y a fréquemment dans les récits wayuu des images de personnes possédant la connaissance des événements du futur, à qui font appel ceux qui en ont besoin pour se protéger de la fatalité. Le plus souvent il s'agit de chamanes, lesquels ont accès à un hémisphère de connaissance des causes ultimes qui gouvernent le monde et, par conséquent, peuvent donner des conseils pratiques aux personnes pour contrecarrer l'infortune. Dans « *Relato de Máí'nkai* », Máí'nkai a besoin de savoir quand est-ce qu'il va pleuvoir et "en medio de su tristeza, se fue a casa de Mátshánka, quien era un hombre adivinador ... entonces Mátshánka se puso a adivinar y habló después con Máí'nkai ... Para que llueva de nuevo es necesario que hagas todo lo que te voy a decir ahora". (Jusayú, 1992 : 69). "Mas tarde, apenas amaneció, cayó un aguacero torrencial" (Ibid. : 71).

Nous retrouvons une connaissance similaire, qui permet de savoir quel est le meilleur lieu pour construire une maison dans ce qu'a raconté à Michel Perrin le Wayúu Huse Uliyuu :

"Si je veux aller vivre ailleurs, / je dirai à la chamane : Devine-moi cette terre, / je saurai si elle est bonne pour y faire une maison. / —Seul ce petit

bout de terre est bon, Jà c'est mauvais, / c'est le chemin des warülüü, ils y marchent la nuit. / Voilà ce que répondra la chamane". (Perrin, 1992 :229)

Dans « Relato de un borrachón » nous avons un wanülü qui déluge un homme ivre tout en lui donnant des indications pour trouver de l'eau, ce qui va lui attirer l'estime de ses semblables :

"Vete ahora mismo de aquí. Irás derecho a una colina que has estado viendo siempre. Cavarás al momento un hoyo entre unos árboles ahí mismo al pie de la colina. Hallarás agua manando en cantidad ... luego más tarde te irás a difundir la noticia del agua por donde la gente rica ... ellos te pagarán con animales domésticos y prendas por haberles mostrado el agua" (Jusayú, 1989 : 120).

Un fois que l'homme trouve l'eau et qu'il accomplit les instructions qui lui ont été données, les circonstances vont confirmer les prédictions : *"Pues bien, el agua fue motivo de alegría. Al hombre le dieron muchos animales y prendas por haberles mostrado el agua"* (Ibid. : 122).

Les images hiérophantiques citées insèrent dans la narration le « poids » archétypique de la prédiction, à travers laquelle le chaman —ou quelqu'un possédant occasionnellement ses dons— peut déchiffrer, pour un acte qui élimine les frontières de la temporalité, les signes du futur et dominer la communication entre les deux moitiés qui composent la totalité du monde wayúu :

"Le chamanisme suppose que certains humains savent établir à volonté une communication avec le monde-autre. Ils peuvent le voir et le connaître, à la différence des autres hommes qui ne font que le subir ou le pressentir. Ce sont les chamanes. Ils sont désignés et élus par le monde-autre [...] Le monde-autre offre une parcelle de son pouvoir aux chamanes pour qu'ils puissent comprendre le

sc...s profond du monde et soulager les infortunes[...]" (Perrin, 1995 : 8)

"Les cultures qui obéissent à ces logiques ont supposé possible une communication à double sens entre ce monde-ci et le monde-autre, lequel communique indirectement avec le premier par le biais de langages spéciaux, tels ceux des divinations ou du rêve qui énoncent diagnostics ou oracles." (Perrin, 1992 : 102)

B. La dimension Pūlashū.

Les différentes images hiérophantiques que nous avons regroupées autour de la mort, du rêve et de la prédiction sont des actualisations ponctuelles d'un système de cosmovision qui conçoit le monde comme une complexité constituée par la dimension profane et la dimension sacrée. L'événement de la hiérophanie accomplit l'unité de cette dualité, où l'invisible détermine le visible et où le rôle social du chaman trouve sa fonction, en tant que modèle existentiel qui sert de pont entre les deux moitiés pour négocier la manière d'éviter l'infortune. Le système de cosmovision ne se trouve pas dans l'image isolée mais dans l'archétype dont dérive sa sémantique tout un « paquet d'images ». C'est-à-dire que le récit est le langage d'un autre langage qui le précède ; tout récit est un « langage-objet », « pure fonction signifiante » (Barthes) qui actualise un sens profond : le pouvoir du monde-autre et la surdétermination que celui-ci exerce sur le cosmos ; chaque histoire d'un récit particulier raconte la grande histoire du méta-récit mythique ; chaque hiérophanie met en scène la grande logique de la cosmovision qui le précède. Le sens ultime n'est pas l'événement précis raconté mais le sens profond, seulement interprétable dans une constellation d'images. C'est pourquoi Lévi-Strauss conçoit la diachronie du mythe en tant que deux langages de deux niveaux différents qui s'articulent :

"La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. Le mythe est langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler." (Lévi-Strauss, 1958 : 232)

Les images hiérophantiques que nous avons répertoriées rendent compte d'une expérience narrativement organisée, dans laquelle la résonance d'un même schème archétypal confirme la présence du sacré à côté du profane, dans le chrono-tope absolu du mythe. Le système symbolique wayúu constitue un type de réalité où l'être humain entre en contact avec les forces légendaires, sacrées et fondatrices du monde ; il s'agit d'une dimension cosmique qui subvertit le temps historique pour faire exister un temps-autre et, par la force de l'hiérophanie, pour intégrer la réalité narrativement construite au grand temps mythique.

Comme beaucoup de sociétés amérindiennes, la société wayúu est une société chamanique dont la vision totale du monde se caractérise par le fait qu'elle propose une complémentarité entre deux hémisphères qui s'articulent ; l'un, de l'ordre du visible et naturel, et l'autre, de l'ordre du sacré et du surnaturel, que les Wayúu appellent pūlashū, lequel recouvre et explique le tout :

"Dans les sociétés de tradition orale, le monde, rappelons-le, est divisé en deux espaces : ce monde-ci et le monde-autre [...]. Le « sacré » ou le « surnaturel » est pour les Guajiros ce qu'ils qualifient de pūlashū, par opposition à ce qu'ils considèrent comme anasū, c'est-à-dire banal, non dangereux, permis." (Perrin 1992 : 99-100)

Ces images hiérophantiques qui se répètent dans les récits wayúu sont l'actualisation de trois des schèmes archétypaux du mythe de cette société. L'événement dans le monde profane de faits qui relèvent du monde-autre a lieu à travers des personnes qui réalisent des actes surnaturels : le retour à la vie depuis la mort qui permet aux vivants et aux morts d'être ensemble ; l'utilisation du rêve afin d'obtenir des savoirs qui puissent protéger contre l'infortune et le don de la prédiction qui rend possible la préparation de l'avenir. Orienté par cette sémantique du corpus discursif wayúu, nous relirons, depuis l'archétypologie anthropologique, les textes garciamarquiens en recherchant à l'intérieur de ceux-ci des segments de narration qui racontent une discontinuité du monde naturel et du temps historique, en homologie avec la discontinuité fondée, à travers la hiérophanie, par la dimension pūlashū dans la tradition narrative wayúu. Cette grille préalable est l'outil qui organise notre interprétation de la sémantique d'une partie de l'imagination créatrice de García Márquez.

II. SCHEMES ARCHETYPaux DES IMAGES DU SURNATUREL GARCIMARQUIEN

Les mondes imaginés par García Márquez se trouvent peuplés d'anecdotes qui font que la réalité devient riche de l'élément non naturel, magique ou merveilleux ; on dirait que son intelligence narrative ne peut concevoir ni raconter un monde plat, soumis exclusivement aux contingences naturelles et historiques. Du fait de l'irruption d'une pensée et d'un agir qui va au-delà de la normalité humaine, ses mondes possèdent un relief très différent de celui du monde que le lecteur vit et pense dans son expérience. Ce qui est non-naturel fait partie de la nature des mondes de la fiction garciamarquienne. Ce relief est une sémantique qui, en combinaison avec d'autres géographes sémantiques, constitue ce que d'autres ont appelé le *Realismo Mágico*. Emir Rodríguez Monegal disait à propos de ce mélange, selon lui déjà présent dans *Los funerales de la mamá grande* :

« Al violar las convenciones de la similitud, al alterar la geografía y la historia, García Márquez estaba experimentando con una nueva forma de realismo : un realismo vecino y lindero con la narración fantástica, a la que no tenía escrúpulos en aprovechar ocasionalmente[...] Debían pasar algunos años antes de que descubriera, en 'Cien años de soledad', cómo mezclar el aceite del realismo con el vinagre de la narración fantástica" (Rodríguez, 1995 : 28).

Ce "vinagre" de la narration n'est pas du côté de ce que Vargas Llosa appelle "realidad real", c'est-à-dire, du côté du langage tributaire de l'histoire et la nature, mais du côté de la réalité créée depuis et par le langage de l'écrivain, la "realidad de la ficción". Le narrateur nous transporte vers une zone de sens indépendant de ce que nous appelons réalité, chiffrée selon des règles et des conditions très particulières ; son langage a un côté occulte que García Márquez lui-même a l'intuition d'attraper :

"Sí, creo que una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo. La realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella . Como ocurre en los sueños." (G. G. M. / Apuleyo, 1982 :35).

D'intermittentes images soutiennent, dans les intrigues garciamarquiennes, le souffle *mágico* comme un constant canevas par lequel la réalité est mise en porte-à-faux, devenant un autre type de réalité. Il ne s'agit pas des images tout simplement dispersées dans l'étendue de la narration en tant que parure de style. C'est plutôt une cohérence ou une structure homogène qui fournit à ce monde créé une sémantique différente de celle dérivée de l'histoire et de la constatation de la condition naturelle du monde. Ce sont des images qui ouvrent dans les intrigues narratives un ordre différent de celui connu par la perception normale et nous proposent un volume de sens, une épaisseur de réalité nouvelle, une sémantique énigmatique de l'imagination créatrice. Nous lisons, dans le langage, des images qui partagent le trait homogène de désigner le fait surnaturel ; insérées dans le discours et apportant leur niveau de réalité, elles exigent une interprétation

qui, dépassant leur fonction anecdotique immédiate et leur apparente condition isolée, puisse les percevoir comme une cohérence de sens qui participe au tissu global de la combinaison sémantique, aussi bien dans chaque intrigue que dans la poétique globale garciamarquienne.

L'image du surnaturel obéit à l'imagination qui situe dans le récit une profondeur de sens qui s'écarte de la réalité réelle. Le langage n'est plus en fonction déictique, référant l'objectivité du monde, mais servant de relais à la signification imaginaire où s'exerce «... cette puissance fondamentale des symboles qui est de lier, par-delà les contradictions naturelles, les éléments inconciliables, les cloisonnements sociaux et les ségrégations des périodes de l'histoire. » (Durand, 1992 : 35). Or, il faut souligner que, si cette signification imaginaire était prise simplement comme un éclat de style c lue de manière isolée, elle n'aurait pas de transcendance majeure. Tout au contraire, elle acquiert son vrai relief en étant lue aux côtés des autres images qui constellent la même profondeur sémantique. Quelques critiques avaient déjà signalé l'importance de l'image dans la littérature de García Márquez mais n'avaient pas fait de propositions interprétatives pénétrant le sémantisme global ou la structure homogène qui précède ces images. Angel Rama avait fait remarquer l'importance stylistique de ce qu'il appelait des "acuñaciones" dans *Cien años de soledad* mais sans proposer une transcendance sémantique dérivée de leur interrelation :

"Se ha señalado en García Márquez una tendencia irrefrenable a transformar todo suceso, todo proceso, todo decurso en anécdota, en una sucesión de anécdotas. Podría decirse, si se atiende a su sistema de declaraciones y a su modo de comunicación, que hay una tendencia a reducir la anécdota a frase, a fórmula, a veces a chiste. Lo que se destaca en esta literatura es el carácter de pequeñas acuñaciones

brillantes y sucesivas que se encadenan una tras otra creando la sensación de un salto continuo. Un salto continuo en cuanto que estos materiales están simplemente yuxtapuestos, uno junto al otro como breves acuñaciones, breves resoluciones, pequeñas escenas, frases, observaciones, pequeños golpes de afecto que potencian un brillo, una intensidad vigente, una magnificencia muy llamativa de la composición.

Creo que esa imagen es la primera que llama la atención al lector de la novela, esa pirotecnia incesante que caracteriza el discurso narrativo. (Rama, 1991 : 96)

De son côté, Palencia-Roth avait aussi remarqué cette "centralidad" de l'image chez García Márquez mais, bien que percevant son lien avec le mythe, il n'a accordé de l'importance aux images qu'en tant que "formas" et "técnica" :

"Son tantos los mitos, y tan diferentes los unos de los otros, que vale preguntarse si son principalmente fruto de un impulso creador poderoso pero desordenado : o, al contrario, si será la presencia constante del mito, en todas sus manifestaciones, una indicación de la coherencia profunda del don creador de García Márquez. De estas dos posibilidades nos inclinamos hacia la segunda. Tal coherencia no deriva, sin embargo, del contenido de los mitos (la temática, los héroes particulares, las hazañas), sino más bien de sus formas, de sus estructuras narrativas ». (Palencia Roth, 1983 : 270)

"La metamorfosis definitiva de la historia en mito ocurre, como bien sabemos, en Cien años de soledad, primera obra de su plenitud como mitificador. Aquí advertimos la asombrosa ampliación en la perspectiva narrativa de la voz individual a la colectiva ; la innegable centralidad de la imagen como técnica literaria, y la importancia del círculo mítico en las técnicas y en los temas de la novela." (Ibid. : 274)

Prenons une image de la représentation du surnaturel chez García Márquez, laquelle, mise en convergence avec une

autre image du même type, nous permet de confirmer l'existence profonde d'une structure homogène qui alimente la sémantique de l'image, relie plusieurs images entre elles et n'est pas réductible à des termes d'information pure ni susceptible d'être mise en rapport avec les entités du monde sociohistorique. C'est le cas de la fantasmagorique apparition des personnages morts devant des personnages vivants qui a lieu dans *La viuda de Montiel* :

"[...] se quedó dormida con la cabeza doblada. La mano con el rosario rodó por su costado, y entonces vio a la Mamá Grande en el patio con una sábana blanca y un peine en el regazo, destripando piojos con los pulgares ; le preguntó :

- ¿Cuándo me voy a morir ?

La Mamá Grande levantó la cabeza.

- Cuando te empiece el cansancio del brazo." (VM : 139)

et qui se renouvelle dans *Cien años de soledad* avec la très étrange apparition du mort Prudencio Aguilar devant José Arcadio Buendía. En les prenant de manière isolée en tant qu'anecdotes ou événements particuliers, ces images ne seraient plus que des faits simplement "fantastiques" ; mises en convergence, elles nous disent plus ; elles nous montrent une profondeur commune, comme s'il y avait entre elles un même sens que les liait et les chargeait de leur contenu ; c'est bien à cause de cela que nous pouvons parler d'une commune profondeur structurelle médiatrice du sens, où la sémantique a, avec la parole, une relation de germination, d'homogénéité et de dynamisme. C'est la qualité particulière que Gilbert Durand reconnaît au langage dans sa conception symbolique de l'imagination « ... qui postule le sémantisme des images, le fait qu'elles ne sont pas des signes, mais contiennent matériellement en quelque sorte leur sens » (Durand, 1992, 60).

Si ces images disent quelque chose, elles ne le font pas dans leur signification isolée et leur sens propre mais dans leur rapport de signification avec d'autres images et dans leur sens figuré. Elles ne nomment pas des objets du monde mais ce qu'elles portent en elles en tant que signification symbolique qui vient du support sémantique, commun à toutes. Nous serions en train de parler du sens, non pas comme contenu arrêté, mais comme un trajet qui arrive pour se disséminer en différentes images venant d'une même profondeur. Il y aurait donc, de manière intermittente dans chaque narration, un réseau d'images du surnaturel que nous détectons en tant que répétitions ou des atomes d'un même sens (mythème). Notre interprétation des images du surnaturel dans la fiction garciamarquienne cherche à leur trouver un support sémantique commun grâce à leur mise en convergence ou leur alignement pour rendre intelligible une dynamique de transformation du sens profond. C'est la proposition de Gilbert Durand qui consiste à étudier l'image en deux plans : le plan synchronique et le plan diachronique. Le plan synchronique, où l'on détecte la redondance d'unités significatives qui répètent, avec des variations, un même thème, est le plan de la forme où l'on considérera le mythème comme atome de sens. La profondeur de cette image est le plan diachronique, celui d'un même poids sémantique se transformant en variété de mythèmes : dans ce dynamisme du sens, plusieurs images convergent par leur signification en « paquets de relations » à l'intérieur desquels réside une espèce de force centripète : le schème archétypal ; ce plan est appelé par Gilbert Durand, la structure. « La forme se définit comme un certain arrêt, une certaine fidélité, un certain statisme. La structure implique par contre un certain dynamisme transformateur ». (Ibid. : 65). La convergence ou réunion des signifiés d'un groupe d'images

qui répètent le même thème —mythèmes ou atomes de sens en rapport d'isomorphisme—, nous permettra donc d'accéder à un fond plus discret de la latence sémantique ; dans ce niveau de sens, on verra la gamme de nuances que le dynamisme transformateur du symbole fait vivre à l'image. Nous grouperons les images du surnaturel comme des mythèmes qui convergent et nous construirons des « paquets » qui rendront explicite la variation des termes en convergence. Nous postulerons un modèle global du mythème et, de là, nous mènerons la comparaison de ce modèle global avec d'autres modèles globaux mis en lumière par la même procédure ; nous aurons alors des alignements symboliques d'où nous essayerons de passer à préciser le schème archétypal, espèce de pôle gravitationnel du sens, fondateur ou support de l'imagination. Ceci nous permettra, lors de la phase finale, d'explorer la sémantité du schème archétypal qui gouverne un groupe d'images. Là, nous serons en train de rendre intelligible le support sémantique des images du surnaturel des œuvres littéraires de Gabriel García Márquez ; nous aurons mieux saisi ce que la parole narrative nous dit.

Nous ne prétendons pas élucider une sémantique pour la réduire au signe-référence, car nous savons bien qu'alimentés par le symbole, les images-mythèmes exprimées dans l'intrigue ne sont qu'une adéquation de l'imagination symbolique qui ne se réduit jamais à l'univocité :

"En opinión de Durand, el único medio para salvar la significación, pese a esta fundamental inadecuación, que imposibilita el sentido unívoco, es la redundancia : sólo en un proceso ilimitado de repeticiones no tautológicas, sólo por una serie de aproximaciones acumuladas, se alcanza en mayor o menor medida una cierta coherencia entre la imagen y el sentido. Por ello el símbolo no queda 'explicado' de una vez por todas como sucede con una fórmula matemática. Se parece más a una partitura musical o a

una obra de teatro, las cuales no existen sino en las sucesivas interpretaciones." (Garagalza, 1990 : 52).

Les groupes de mythèmes nous serviront de matrices taxonomiques de chacun des thèmes que nous voulons rendre évidents, elles tiendront lieu d'inventaire non exhaustif des surfaces de la langue littéraire réunies en « paquets » de significations d'un thème. Cette densité constituée par des mythèmes, actualisation d'un sens imaginaire, nous dispose donc à concevoir un modèle global du mythème qui, paradoxalement, est en même temps idéal et explicite. "El simbolismo (y en última instancia, también el lenguaje) se presenta así como un 'castillo en el aire', pues se edifica sobre la paradoja de que el sentido sólo puede manifestarse por medio de su distorsión y accidentalización en la imagen, ocultándose al tiempo que se revela". (Ibid. : 55).

B. "Paquets" de mythèmes.

Une logique nous permet de retrouver les fragments répertoriés : ils ont tous en commun la transgression de ce que l'on considère logique ou naturel (c'est ce que la critique a appelé *Realismo Mágico*). Cette transgression a lieu comme coïncidence dans le temps de deux éléments contradictoires et, dans la *normalité* du monde, considérés incompatibles. Le surnaturel par nous repéré dans la parole narrative de García Márquez consiste à faire coïncider dans le temps deux phénomènes par nature incompatibles dans le monde sensible : le rêve (l'activité onirique) et l'état de veille ; la connaissance du futur dans le présent et, en dernier lieu, des pratiques de la vie (la non-mort) chez

les morts dans la condition de mort⁴¹. Les images ou mythèmes qui répètent la même coïncidence, nous les réunissons dans un "paquet" qui nous permet d'abstraire un modèle global de l'image. Pour chaque "paquet", nous spécifierons les contenus sémantiques homologues.

(Chaque mythème est distingué par un numéro, chaque modèle global par "paquet" avec une lettre ; pour chaque "paquet" nous spécifierons, avec des chiffres romains, le contenu sémantique homologue qui nous a fait mettre ensemble ces mythèmes.)

a) Coïncidence de l'état de veille avec le rêve : dans ces images, l'activité onirique arrive sous des conditions propres à l'état de veille telles que la sociabilité, l'exercice de la volonté ou le simple fait d'être éveillé.

Contenus sémantiques homologues :

- I - Rêve partagé.
- II - Rêve endormi.
- III - Rêve éveillé.
- IV - Personnages qui ont des rapports aussi pendant l'état de veille.
- V - Personnages qui n'ont des rapports que dans le rêve.
- VI - Faculté d'intervenir dans le développement du rêve.

MYTHEMES	I	II	III	IV	V	VI
1- Dans <i>Ojos de perro azul</i> deux personnages se rencontrent en les rêves (OP ₁ : 47).	X	X			X	
2- <i>La peste del insomnio</i> dans <i>Cien años de soledad</i> ("...no consiguieron dormir sino que estuvieron todo el día soñando despiertos") (CAS : 62).	X		X	X		
3- Dans <i>Del amor y otros demonios</i> Cayetano Delaura et Sierva María ont le même rêve et cette dernière intervient dans son développement (DAOD : 102 et 144).	X	X		X		X

⁴¹ Ariel Dorfman, dans son essai "*La muerte como acto imaginativo en 'Cien años de soledad'*" (1972 : 110), avait remarqué que cet ensemble d'images constituait un tout. Il parle des morts que "*se corporizan a lo largo de toda la novela*", dit que "*la novela está salpicada de presagios, anticipaciones y profecías*", ("*Se palpa el porvenir en sueños*"). Néanmoins, dans le développement de son étude, il ne propose pas l'existence d'une sémantique globale unifiant ces manifestations du surnaturel.

b) Coïncidence du présent avec le futur : dans ces images, les personnages possèdent dans le présent un savoir au sujet de circonstances qui vont se produire dans le futur. Ce savoir s'acquiert grâce à l'activité onirique.

Contenus sémantiques homologues :

- I - Information onirique explicite au sujet d'une circonstance future.
- II - Information onirique chiffrée.
- III - La prédiction s'avère juste.
- IV - L'information onirique guide le comportement futur.
- V - L'information n'est pas déchiffrée et cela entraîne un malheur.

MYTHÈMES	I	II	III	IV	V
4- José Arcadio Buendía dans <i>Cien años de soledad</i> rêve de la fondation de Macondo (CAS : 38).	X		X	X	
5- La grand-mère de <i>La increíble y triste historia...</i> rêve d'un paon (ITHCE : 280).		X	X	X	
6- Santiago Nasar rêve d'oiseaux et d'arbres dans <i>Crónica de una muerte anunciada</i> (CMA : 9).		X	X		X

c) Coïncidence du présent avec la connaissance du futur : personnages particuliers semblant avoir le don de la prédiction.

Contenu sémantique homologue :

- I - Conviction d'avoir le don de la prédiction.
- II - Réalisation de la prédiction.
- III - Transmission héréditaire du don de la prédiction.
- IV - Somatisation d'événements futurs sur le corps.

MYTHÈMES	I	II	III	IV
7- Dans <i>El mar del tiempo perdido</i> l'épouse du viejo Jacob prédit sa propre mort (MTP : 193).	X	X		
8- Aureliano Buendía et Aureliano Babilonia dans <i>Cien años de soledad</i> prédisent l'avenir.	X	X	X	
9- Dans <i>La viuda de Montiel</i> le Señor Carmichael prédit la pluie car il a mal à ses cors aux pieds (VM : 136).	X	X		X
10- La « flora intestinal » du personnage de <i>El coronel no tiene quien le escriba</i> prédit ("Experimentó la sensación de que nacían hongos y lrios venenosos es sus tripas") le climat d'octobre (EC : 9-10).		X		X

d) Coïncidence de la mort et de la non-mort : la mort est la disparition de la vie et les os des morts perdent leur identité car il n'ont plus la vie. Cela se passe autrement dans la fiction garciamarquienne, où les os semblent conserver une identité, une filiation, une signification pour les descendants, comme si les os conservaient des traits de l'identité des vivants.

Contenus sémantiques homologues :

- I - Le ou les descendants ne se séparent pas des os.
- II - Les os de l'ancêtre se trouvent en terre étrangère.
- III - Enterrements des os lorsque le descendant trouve un lignage d'adoption en terre étrangère.

MYTHÈMES	I	II	III
11- Dans <i>La increíble y triste historia...</i> la grand-mère et Erendira transportent "en la impunidad del desierto" les os des Amadisés dans un coffre (ITHCE : 243).	X	X	
12 - Rebeca arrive à Macondo dans <i>Cien años de soledad</i> avec les os de ses parents (CAS : 57).	X	X	X

e) Coïncidence de la mort avec la non-mort : les os des ancêtres enterrés sont évoqués pour intimer le respect ou servent à marquer l'endroit des origines ou de résidence définitive. Ainsi, les os semblent être un repère vital pour la vie du lignage ; on dirait que les dépouilles de l'ascendant sont investies d'une importance qui contredit leur mort et plutôt affirme leur non-mort.

Contenus sémantiques homologues :

- I - Evocation des os pour faire appel au respect.
- II - Les os impliquent atavisme ou attachement à la terre.

MYTHÈMES	I	II
13- Dans <i>El amor en los tiempos del cólera</i> Fermina Daza expulse sa fille de sa maison et fait mention de "los restos de mi madre" (ATC : 440).	X	
14- Dans <i>Cien años de soledad</i> Ursula profère la menace de devenir le premier mort de Macondo s'il le faut pour que personne ne s'en aille (CAS : 25).	X	X
15- Dans <i>La mala hora</i> les survivants de la violence n'abandonnent pas le village sans auparavant déterrer leurs morts "para estar seguros de no volver jamás" (LMH : 23).		X

f) Coïncidence de la mort avec la non-mort : des personnages pensent, vivent, décrivent ou évoquent un état spectral, futur ou présent, dans la mort, dans lequel la mort n'est pas totale car ils continuent à avoir des signes de vie.

Contenus sémantiques homologues :

- I - Evocation d'un état spectral futur.
- II - Etat spectral présent.
- III - Conscience-voix du propre être spectral qui décrit.
- IV - Personnage vivant qui se trouve avec les spectres.
- V - Des morts non-morts dans un ailleurs autre que celui habité de leur vivant.
- VI - Projets pour la vie après la mort.

MYTHÈMES	I	II	III	IV	V	VI
16- Dans <i>La tercera resignación</i> le narrateur dit au sujet du personnage : "¡Qué bien se acostumbraría a su nueva vida de muerto !" (LTR : 10).	X		X			
17- Dans <i>Eva está dentro de su gato</i> le personnage est entré "a un mundo extraño, desconocido, en donde habían sido eliminadas todas las dimensiones" (EEG : 27).		X	X			
18- Dans <i>El mar del tiempo perdido</i> Tobías et le Señor Herbert sont allés au fond de la mer "y entraron en el mar de los muertos" (MTO : 205).		X		X	X	
19- Dans <i>Cien años de soledad</i> le spectre du mort Prudencio Aguilar rend visite à José Arcadio Buendía (CAS : 35-36).		X		X	X	
20- Dans <i>Cien años de soledad</i> Amaranta Buendía dit au revoir aux vivants et part en emportant avec elle le courrier pour les morts (CAS : 329).	X					X

f-1) Coïncidence du présent avec une connaissance du futur . des personnages prédisent leur état futur de non-morts.

Contenus sémantiques homologues :

- I - Evocation de l'état spectral futur.
- II - Projets pour la vie après la mort.

MYTHÈMES	I	II
16- Dans <i>La tercera resignación</i> le personnage pense : "¡Qué bien se acostumbrará a su nueva vida de muerto !" (LTR : 10).	X	
20- Dans <i>Cien años de soledad</i> Amaranta Buendía dit au revoir en emportant avec elle le courrier pour les morts (CAS : 329).	X	X

g) Coïncidence de la mort avec la non-mort : apparition spectrale des morts qui ne sont pas complètement morts à côté des vivants. Très proche de ce mythe, l'apparition de quelqu'un de vivant mais se trouvant physiquement ailleurs.

Contenus sémantiques homologues :

- I - On a peur de la présence du mort récent.
- II - Apparition spectrale d'un vivant qui se trouve ailleurs.
- III - Symbiose entre la condition spectrale et la présence corporelle normale.

MITHÈMES	I	II	III
21- Dans <i>La otra orilla de la muerte</i> le personnage a peur de l'apparition de son frère récemment mort (OOM : 17).	X		
22- Dans <i>Eva está dentro de su gato</i> le personnage exprime sa crainte de la présence de l'enfant, "sentirlo de nuevo a su lado después de haber saltado el muro de la muerte" (EEG : 26).	X		
23- Dans <i>Del amor y otros demonios</i> Cayetano Delaura voit apparaître dans sa bibliothèque le spectre de Sierva María, qui se trouve prisonnière dans un couvent (DAOD : 119).		X	
24- Dans <i>Del amor y otros demonios</i> Sierva María possède le don de rendre sa présence imperceptible, ce qui effraie sa mère (DAOD : 20).			X

h) Coïncidence de la mort avec la non-mort : la vision onirique - et la vision dans un miroir ou simplement dans la nuit, que nous prendrons comme semblables-, est le lieu privilégié pour rencontrer les spectres des morts.

Contenus sémantiques homologues :

- I - Crainte de rencontrer les morts dans le rêve.
- II - Rencontre avec un mort dans le rêve.
- III - Rencontre avec un mort dans la nuit.
- IV - Rencontre avec un mort dans le miroir.
- V - Le spectre annonce la fatalité.

MYTHÈMES	I	II	III	IV	V
25- Dans <i>El otoño del patriarca</i> le dictateur "temblaba ante la idea de encontrarse solo entre la gente de los sueños" (OP : 64).	X				
26- Dans <i>La viuda de Montiel</i> le personnage rencontre dans le rêve la Mamá grande qui est morte (VM : 139).		X			X
19- Dans <i>Cien años de soledad</i> le mort Prudencio Aguilar apparaît devant José Arcadio Buendía (CAS : 100).			X		
27- Dans <i>La mala hora</i> la mère morte apparaît devant sa fille dans le miroir (LMH : 57).				X	X

On pourra constater que nous prenons de l'image-mythème non la dimension littérale de la parole mais un sens plus profond. Les images-mythème, extraites de la séquence narrative dans laquelle chacune s'insère, nous montrent, dans leurs convergences avec d'autres actualisations du même thème, des aspects de leur signification auparavant beaucoup plus discrets. Dans cette mobilité du sens, nous percevons l'ubiquité et la dynamique du symbole qui, sans se fixer, existe en tant que support sémantique se transformant sur la surface de l'expression. Simultanément, la convergence d'images fait se lever devant notre observation une constante sémantique d'un ordre supérieur, en même temps que globalisateur pour chacun des « paquets ».

Ces sémantiques constantes, où prend racine le support sémantique de plusieurs images, constituent des isotopies globalisatrices qui condensent le sens. La relation entre le niveau sémantique globalisateur supérieur et les multiples images qui en dérivent est possible grâce à la prégnance. Le niveau qui précède et génère, chronologiquement et imaginativement, l'image-mythème, est le niveau de résidence du schème archétypal. Celui-ci n'est pas perceptible que par les accidents de l'expression ; sa

sémanticité résonne dans les images-mythèmes qui le constellent. Gilbert Durand appelle cette profondeur de signifiante "structure", dans laquelle on trouvera un sens compréhensif plus global, le "R  gimen" : « ... contentons-nous de définir une structure comme une forme transformable, jouant le rôle de protocole motivateur pour tout un groupement d'images, et susceptible elle-même de groupements en une structure plus générale que nous nommerons R  gimen » (Durand, 1992 : 66).

Pour le moment, nous aspirons à capter les schèmes archétypaux, protocoles motivateurs, des trois supports sémantiques autour desquels, à notre sens, gravitent les images garciamarquiennes du surnaturel. De la diversité des images, et grâce à leur convergence sémantique, nous passons à niveau de ce que nous avons appelé *modèle global* et de là, également par convergence sémantique, nous passons au niveau des schèmes archétypaux. (Figure 2).

FIGURE 2

<u>SCHÈMES</u> <u>ARCHETYPANX</u>	1 Rêve/Veille	2 Présent/Futur				3 Mort/Non-Mort				
<u>MODÈLES</u> <u>GLOBAUX</u> <u>DES</u> <u>MYTHÈMES</u>	a	b	c	f-1	h	d	e	f	g	h
<u>MYTHÈMES</u>	1	4	7	16	26	11	13	16	21	25
	2	5	8	20	27	12	14	17	22	26
	3	6	9				15	18	23	19
			10					19	24	27
								20		

B. Sémantique des schèmes archétypaux.

Nous tournant à la recherche de la structure sémantique qui motive et soutient les images du surnaturel dans la fiction garciamarquienne, nous laissons derrière nous la parole et l'expression de l'image. Nous avons affaire maintenant à des sortes de centres qui irradient le sens et qui ne signifient que depuis l'imagination symbolique constructrice et fondatrice du monde. L'imagination ne dit pas ce qui est déjà créé mais crée en disant ; les images de la narration rendent compte d'une série d'intérêts humains qui gouvernent le sens des actes, les dénouements et les événements d'une intrigue. Dans l'art littéraire garciamarquien, l'imagination se fait vérité, car, comme le dit Paul Ricœur, *"... si l'on peut parler de vérité à propos de l'œuvre d'art, c'est dans la mesure où l'on désigne par là sa capacité à se frayer un chemin dans le réel en le renouvelant selon elle, si l'on peut dire"* (Ricœur, 1995 : 260-261). Nos trois schèmes archétypaux seraient les centres générateurs de cette vérité, ce niveau de vérité de la fiction garciamarquienne. Avec eux nous avons un système globalisateur qui rend possible la co-présence des contraires (rêve/veille, présent/futur, mort/non-mort), pour l'organisation d'un nouvel ordre, d'où un nouveau sens du monde –une fable– ; cette coïncidence-opposition sera notre fenêtre principale vers la constante vitale qui sert de support à la narration du surnaturel et fonde le sens sous le gouvernement de l'imagination.

Sémantique des schèmes archétypaux 1 et 2.

Les figures de l'imagination cherchent à jouer un rôle actif dans le monde comme anti-destin en reconstruisant la réalité pour lui donner des propriétés qu'elle n'a pas. La connaissance du futur et l'expérience onirique échappent

dans ces propriétés à notre volonté, à notre condition humaine. Elles ne nous appartiennent pas et c'est là la fatalité du destin : nous ne connaissons pas le futur et nous ne dominons pas non plus les rêves. Le destin est tel et nous accable parce que, nous étant inconnu, il nous frappe avec le poids de ses réalités. L'ambition humaine veut déchiffrer ces deux dimensions, ces deux phases où loge et s'occulte le destin ; l'imagination veut coexister avec le futur et l'expérience onirique, pour pouvoir rapporter et vaincre le destin dans la seule dimension dominée par l'homme : le présent de l'état de veille, où l'homme croit dominer le jeu. Et c'est seulement à condition de vaincre la temporalité qui le sépare du futur et du rêve que l'homme peut réussir à être le maître de la situation. L'imagination accomplit l'élimination des frontières temporelles pour mettre la conscience de l'homme en possession de ces espaces que la normalité du monde nous interdit. Toute l'assurance de José Arcadio Buendía, en fondant Macondo, n'est qu'un masque social de la certitude que la connaissance du futur à travers le rêve a donné à son geste ; Sierva María de Todos los Angeles pourra dans un geste ponctuel mettre fin au non-sens de sa prison et se donner à volonté la mort qui la libère de sa peine, car elle domine les événements du rêve. L'imagination s'est rendue maîtresse de ces espaces et les a partialisés vers la volonté du sujet qui par là réussit à vaincre le destin. Le héros du savoir, qui a comme figure emblématique le Melquíades qui sait tout, réussit avec ses dons à vaincre l'adversité. Celle-ci pourrait être le fondement sémantique qui alimente le sens de deux des schèmes que nous avons isolés ; dans ce domaine surnaturel, les personnages ont la faculté de dominer une connaissance qui leur permettra d'accomplir des actes pour apporter des correctifs à la fatalité.

Sémantique du schème archétypal 3.

La mort, considérée comme une non-mort –comme une autre vie–, et acceptée en tant que continuité du sujet, apparaît revalorisée positivement ; par cet acte de l'imagination on nie le négatif. La réapparition de Prudencio Aguilar à côté de son ennemi José Arcadio Buendía à Macondo fait suite au moment où *"llegó Melquíades y lo señaló [Macondo] con un puntico negro en los abigarrados mapas de la muerte"*, ou la conviction d'Amaranta Buendía *"de que se podía reparar una vida de mezquindad con un último favor al mundo, y pensó que ninguno era mejor que llevarles cartas a los muertos"*, sont des images de la renaissance dans la mort qui, par une inversion imaginaire, devient une non-mort où la partialité de l'image⁴² construit la pérennité de la vie.

L'imagination qui ne peut pas tout faire –elle ne peut pas en finir avec la mort–, peut domestiquer les vicissitudes en cherchant à établir des connexions, des simultanés, des liens, entre des réalités logiquement séparées. Ceci serait la force centripète de sens du troisième groupe d'images du surnaturel ; grâce à elle, la mort devient une étape du cycle vital.

Ces trois constellations symboliques, organisées autour de trois schèmes archétypaux, peuvent être vues comme une esquisse du support imaginaire des images du surnaturel de la littérature garciamarquienne et peuvent nous permettre de mieux comprendre la logique du monde par elles déployée. Par ailleurs, une telle structure préfiguratrice semble surpasser le génie créateur d'un écrivain ; le sémantisme de ces images nous permet d'entrevoir une normalité gouvernante, sorte de structure-pivot dans la profondeur de

⁴² Quand nous parlons de la "partialité de l'image" ou des "partialités de l'imagination", nous le faisons dans le sens employé par Bachelard dans *La poétique de l'espace* : "l'espace saisi par l'imagination ne

l'expression imaginaire, qui ressemble à la structure diachronique du mythe. Nous pouvons alors avancer plus loin dans notre hypothèse qui consiste à considérer que cette sémantique littéraire se trouve en relation de convergence avec une sémantique partielle du mythe wayúu. Les liens d'homologie entre la parole et l'imagination littéraire de Gabriel García Márquez et cet univers sémantique amérindien nous apparaissent comme une évidence de la lecture comparative que nous avons menée.

III. UN MÊME SUPPORT DE LA RÉALITÉ-AUTRE

Nous avons procédé à une analyse partielle de l'épaisseur symbolique de nos deux corpus, prenant appui sur le présupposé selon lequel il existe entre eux une homologie symbolique ou, en d'autres termes, une convergence sémantique. Pour ce faire, nous avons ignoré l'idée selon laquelle les deux pratiques discursives auxquelles appartiennent le mythe et l'institution littéraire n'ont que des rapports superficiels. Cette manière de mener l'heuristique comparatiste nous permet de surmonter le *déisme* d'une grande partie de la critique littéraire concernant l'œuvre de García Márquez, qui soutient que cette littérature est nourrie par le mythe mais qui n'a jamais pu dire lequel. De notre côté, nous affirmerons que la sémanticité de l'image du surnaturel dans l'œuvre garciamarquienne fonctionne comme la sémanticité de la dimension *pūlashū* du mythe wayúu.

Notre interprétation du symbolisme de chacun des corpus a commencé en sélectionnant des réalités synchroniques du discours, dont les relations de signification les fait converger dans une dimension différente de celle de la linéarité narrative ou de l'ordre du discours. Par conséquent, nous n'avons pas comparé des textes mais des

transcendances imaginaires de discours de la culture où réside le même dynamisme symbolique, la même opérativité d'une sémantité.

Nous posons que dans les deux discours s'actualise, de manière intermittente, un sens qui ne désigne pas le monde sensible de l'expérience socio-historique. Les circonstances, les événements, les figures, les images de la hiérophanie wayúu et du surnaturel garciamarquien se donnent à notre lecture, nous ouvrant une signification autre que celle du monde empirique. Elle habite symboliquement dans la linguistique mais jamais au sens propre. Le langage se trouve lié à une dimension de la vie du sens, à une latence sémantique, que Gilbert Durand explique anthropologiquement :

"Pour qu'il y ait symbole il faut qu'existe une dominante vitale. Aussi ce qui nous semble caractériser une structure c'est précisément qu'elle ne peut se formaliser totalement et décoller du trajet anthropologique concret qui lui a donné naissance. Une structure n'est pas une forme vide, elle est toujours lestée par-delà les signes et la syntaxe d'un poids sémantique inaliénable. Elle est par-là plus proche du symptôme ou du syndrome, qui porte en lui la maladie, que de la fonction." (Durand, 1992 : 415)

Les images pūlashū wayúu et du surnaturel garciamarquien nous laissent voir un poids sémantique assez homogène. Grâce aux pivots principaux, ou schèmes archétypaux, les frontières disparaissent : le rêve se projette sur l'état de veille, le futur peut être connu dans le présent et les morts reviennent à la vie. Dans leur faculté créatrice d'une réalité-autre, ces schèmes archétypaux exercent les pouvoirs de l'imagination qui a le don de faire du monde que le discours fait naître un milieu humain ou un milieu amélioré par l'homme et pour l'homme, qui s'élève contre la contingence en se servant de la

fonction transformatrice de l'imagination pour mettre l'impossible aux côtés du possible. L'euphémisme ou l'euphémisation⁴³, qui peuvent revaloriser le monde, et les pouvoirs humains sur le monde, ouvre la possibilité de concilier les contraires. Par cet acte imaginaire l'activité onirique, l'inévitable ignorance du futur et la mort, sont revalorisés, sont euphémisés. L'imagination « *tiende a equilibrar los polos opuestos, a establecer un acuerdo entre las tendencias contrapuestas. La imaginación juega, por tanto, el papel de mediador, papel que se basa en la dualidad misma del símbolo ; en su naturaleza dialéctica* ». (Garagalza, 1993 : 68)

La mort n'est plus la mort. C'est une segunda oportunidad. Dans la réalité-autre des deux corpus, le mort reviendra pour nier sa perte définitive et continuer à accompagner les vivants. La vie est conçue comme une roue dont un des cycles est la mort ; « [...] *la muerte pierde las connotaciones aterradoras con que estaba impregnada* » (Ibid. : 80). « *La imaginación ya no huye del tiempo sino que lo organiza y lo mide (calendarios), lo puebla con mitos y leyendas, consolándose de su fugacidad con la periodicidad de los ciclos* ». (Ibid. : 79)

Si le monde est divisé, cela n'est pas tout à fait une contingence incontournable car le chaman unit les deux parties, grâce à lui les hommes reçoivent le savoir de leur salut. « *Le chaman est un 'récepteur' exceptionnel. Il est sensible à des signes inaperçus par les personnes ordinaires. Il a des dons de télépathie. Il sait deviner la mort à distance. Ses rêves se réalisent sans failles.* » (Perrin, 1995 : 102). Dans la société wayúu quelques personnes auront occasionnellement ces dons, ainsi que dans

⁴³ « Le sens suprême de la fonction fantastique, dressée contre la destinée mortelle, est donc l'euphémisme. C'est-à-dire qu'il y a en l'homme un pouvoir d'amélioration du monde. Mais cette amélioration n'est pas, non plus, vaine spéculation 'objective', puisque la réalité qui émerge à son niveau est la création, la

les récits garciamarquiens, mais l'être tout particulier, infailible, qui possède toujours ces dons, dont l'exercice fait que la réalité devient une réalité-autre, temps absolu qui contient tous les temps, est, chez les Wayúu, le chaman, alors que dans l'œuvre garciamarquienne il est le gitan Melquíades. C'est lui qui est le modèle existentiel paradigmatique du mythe : l'être qui peut traverser les frontières et aller au surnaturel, là où il domine tous les savoirs.

La convergence de ces trois schèmes archétypaux nous permet d'affirmer qu'entre les deux corpus il y a un *espace* support imaginaire et, par là, nous confirmons la marque pérenne qui a laissé chez l'enfant *alijuna* le contact verbal prolongé avec des esclaves wayúu dans le patio d'une maison d'Aracataca.

CINQUIEME PARTIE

UNE APPROCHE DE L'ART COMBINATOIRE

GARCIAMARQUIEN

Dans les chapitres précédents, nous avons voulu montrer que l'on pouvait parler de la présence du mythe dans l'œuvre garciamarquienne, à condition de regarder attentivement le panorama historique et culturel de sa région d'origine et de récupérer, sur le plan synchronique des images du surnaturel, le système sémantique du plan diachronique qu'elle comporte, en homologie avec l'image hiérophantique wayúu. Si dans notre démarche nous écoutons le mythe que le contact culturel avec les Wayúu a laissé en héritage à l'écrivain, cela pourra nous permettre de nouvelles lectures des mondes déployés dans ses fictions où nous pourrions envisager de trouver une sorte de "contrapunteo" entre cette sémantité et les autres sémantités que l'écriture garciamarquienne met à l'œuvre. Le monde que l'intrigue rend lisible inclut dans sa complexité un monde-autre et cela nous amène à prendre de la distance avec les interprétations pour lesquelles la sémantité du surnaturel, parce qu'incomprise, est écoutée et lue à peine dans sa superficielle unicité formelle ou de signification.

L'image du surnaturel, actualisation chez García Márquez de l'image hiérophantique wayúu, n'a pas été objet d'attention de la part des critiques qui, plusieurs

décennies durant, ont étudié cette littérature ; c'est comme si l'on s'était mis d'accord pour considérer que le surnaturel garciamarquien n'était pas l'un des sens du monde raconté. Nous constatons qu'aux yeux de la critique, cet aspect a été ignoré et cela nous conduit à jeter un regard critique sur elle pour mettre au clair quelques unes de ses limites. A travers trois regards sur cette critique à propos de (1) une supposée artificialité artistique, (2) la primauté thématique de la mort et (3) la référence à l'histoire, nous voudrions montrer comment s'est produit pendant très longtemps une réception de l'œuvre garciamarquienne qui, pour ne pas écouter sa caractéristique culturelle hétérogène, est tombée dans une perspective unidimensionnelle.

Quelquefois, les images du surnaturel ont été prises en tant que "pyrotechnie" du style et artifice d'amusement qui encombrait la lisibilité. C'est de ce point de vue que Reinaldo Arenas a lu *Cien años de soledad* :

« Persiste en Cien años de soledad una cierta tendencia hacia lo monumental propia más bien del grand goût que del bon goût, pues no creo que sea lo más acertado en la obra, ya que por el camino de la exageración (extraliteraria) se llega más fácil al hastío que a la satisfacción [...] Quizá sea esta marcada preocupación de García Márquez por entretener constantemente lo que hace que la obra deslumbe siempre, pero aterre muy pocas veces ; otra cosa lamentable en una novela de esta dimensión, pues hace que la misma se convierta a veces en un magnífico divertimento, en un cuento de las Mil y una noches, pero pierda el tono trascendental, oscuro y conmovedor que son exclusivos de la tragedia. La narración se convierte entonces en la labor astuta de un pirotécnico, pero pierde el misterio, don exclusivo del poeta. » (Arenas, 1981 :152 - 154).

Ne pouvant être, pour le critique, assimilables à l'armature de sens de l'œuvre, mais comprises en tant

qu'une « *marcada preocupación [...] por entretener* », les images du surnaturel restent en marge de l'interprétation et par conséquent ne compteront pas en tant que dimension sémantique du texte lu. Lui donnant le statut de « *exageración (extraliteraria)* » ou excès stylistique, le *deslumbre* propre de la hiérophanie wayúu ne sera pas tenu comme l'une des fibres du monde raconté ni comme élément d'inscription d'une complexité culturelle non occidentale dans l'entreprise narrative.

De la même manière, l'expérience de la mort, une des principales expériences thématiques dans les narrations de García Márquez, a suscité des interprétations qui nous semblent réductrices. A défaut d'être comprise en tenant compte des nuances sémantiques qu'elle a dans l'imaginaire wayúu, la très fréquente narration de cette expérience a été vue comme une obsession personnelle de l'écrivain dont l'interprétation ne suscite pas le besoin d'aller au-delà de la culture du monde occidental. Le critique Rafael Humberto Moreno Durán, par exemple, en soulignant la primauté de ce thème, jusqu'à point de la considérer comme centrale et structurellement génératrice dans toute l'œuvre garciamarquéenne, ne s'arrête pas à examiner ses sens paradoxaux :

« Nada, en efecto, parece más próximo e inmodificable en la preocupación narrativa del autor colombiano que las diferentes gradaciones que, libro tras libro, le brinda a su tema principal. Puede hablarse, sin lugar a equivocaciones, de una marcada tanatofilia en la ya vasta obra de quien con paciencia funeraria registró las varias muertes de Melquíades y de generaciones enteras de Buendías. » (Moreno Durán, 1998 : 306)

Certes, racontée comme massacre ("la huelga de las bananeras" dans *Cien años de soledad*), comme résultat

imminen' du harcèlement aux opposants politiques (*El coronel no tiene quien le escriba* et *La mala hora*) et comme suite inévitable de la solitude (*Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* et *El general en su laberinto*), l'expérience de la mort devient un relief d'importance dans l'œuvre garciamarquienne. Jusque là, la lisibilité accordée par le critique à la mort, on dirait qu'elle comprise en tant que fin «funerario» et définitif de toute vie. Pourtant, à notre sens, la mort acquiert sa véritable dimension significative dans les récits de García Márquez seulement lorsqu'on la considère dans la chaîne d'événements de l'existence des êtres complexes qui évoluent entre le monde profane et le monde sacré. C'est pourquoi, nous considérons que le critique cité est tombé dans une perspective étroite car, n'apercevant pas l'hétérogénéité culturelle de l'expérience des acteurs des différents mondes racontés, il a perdu de vue la dimension plurielle de la fable.

En partant d'une autre perspective critique, de nombreuses interprétations tiennent à lier cette œuvre avec les faits et traits historiques, en particulier ceux qui ont à voir avec la soumission de la Colombie à la domination étrangère et la violence qui en dérive. De cette façon-là, on privilégie la référence faite à l'histoire depuis la littérature et on prétend montrer que la structure des événements historiques a servi d'armature aux mondes des nouvelles et des romans du colombien. La coïncidence schématique entre œuvre garciamarquienne et chronologie historique a aussi fait que les analogies s'étalent vers un rayonnement plus ample que les limites "nationales", pour affirmer que la signification de cette littérature est aussi en rapport avec l'histoire globale latino-américaine. Alors, pour la critique, le Macondo garciamarquien va acquérir sa signification en fonction

d'un cadre historique beaucoup plus vaste que celui de la région où l'écrivain est né :

« Si años antes Colombia dolorosamente, debió ceder una gran parte de sí para la construcción del gran canal interoceánico continental ante la implacable presión del capital imperialista, menos sufriría ahora por las concesiones hechas a la frutera transnacional [United Fruit Company]. Al contrario, esta vez la cesión estaba envuelta por un grosero tono de servilismo y entreguismo. [...] Este cuadro se repetía interminablemente por todo el ancho mundo latinoamericano, que desde ancho, recordando a Ciro Alegría, ya comenzaba a ser ajeno. Como a Aracataca, llegaron al norte de Chile, por esa misma época, los inversionistas extranjeros del salitre, particularmente norteamericanos e ingleses, que establecieron cientos de pequeños campamentos mineros en el desierto norte de mi austral país [entre el Iquique], dándose febrilmente a la extracción de una extraña sal, de paradójico poder : fertilizar la tierra y fabricar explosivos [...] Lo parecido ocurría en lares aledaños a los cañaverales cubanos, a las minas de hierro de Venezuela, a los yacimientos petrolíficos mexicanos, a las explotaciones del estaño en Bolivia, en fin, por toda nuestra América, a la que inexorablemente se arrancaba su savia para verterla en el mundo de las metrópolis [...] Así fueron nuestros Macondos [...] » (Quinteros, 1999 : 51-52)

Les Aracatacas/Iquiques, nombreuses dans une Amérique Latine avec «las venas abiertas», cristallisent une série d'événements historiques typiques de l'histoire des pays du sous-continent. Lue en parallèle avec l'histoire de la société globale latino-américaine –caractérisée par le semi-cycle de découverte/invasion ; implantation/exploitation ; lutte sociale/mort–, l'imagination garciamarquienne se lèverait sur le socle des événements passés pour les réorganiser et construire une icône commune au sous-continent culturel. La parole qui raconte aurait alors la vocation de faire allusion ou référence aux faits repérables dans les coordonnées de la

réalité, réalité implicitement semblable à la réalité d'Aracataca, d'Iquique et d'autres points de l'intense intervention politique, économique et militaire étrangère. Ainsi, l'art littéraire garciamarquien ferait usage d'une élasticité du langage qui, par la voie de l'"habillage" subjectif, exprimerait les données objectives du monde. C'est ce que la psychologie de Jung a appelé l'*imago* :

« [...] l'imago présente [...] deux aspects dans une seule réalité psychologique. Elle est à la fois objective et subjective. Objective, parce qu'elle est alimentée par l'objet, tout en n'étant pas identique à la perception sensorielle de celui-ci ; subjective, parce qu'elle exprime en même temps la réaction du sujet avec tous les éléments inconscients qui sont totalisés ou constellés par cette perception. A cause de ce double caractère, l'imago, douée d'une vitalité indépendante et d'une autonomie relative, demeure inconsciente tant qu'elle coïncide plus ou moins avec la vie propre de l'objet. [...] Cette plus-value psychique repose uniquement sur la projection de l'imago dans l'objet, ou, en d'autres termes, sur l'identité postulée à priori entre l'image et l'objet. » (Hostie, 1955 : 37-38).

Macondo serait l'*imago*, plus-value psychique derrière laquelle se trouve l'ensemble des traits prédominants d'une histoire américaine marquée par la colonisation et la violence. Pour ce programme interprétatif, la langue littéraire serait une surface référant un monde plat où l'on distingue, comme seul relief, les lignes séculaires de la soumission. En suivant ce relief des événements historiques, la langue garderait l'homogénéité expressive la plus convenable à une imagination reproductrice du monde objectif ; de ce fait, la littérature serait tributaire de l'histoire et se réduirait à la suivre. L'entreprise d'interprétation, réduisant le pouvoir de référence du fait littéraire au rayonnement de l'histoire, se fixe à elle-

même ses propres limites : percevoir le sens de l'œuvre en fonction de la dénotation du monde empirique.

Nous observons que, pour les perspectives critiques évoquées, les images où le sacré fait irruption dans le profane, parce qu'elles n'ont pas été lues en tant que telles, restent inaperçues ou sont insignifiantes. Il semblerait qu'il y ait une résistance à considérer que l'avènement du surnaturel aux côtés du naturel dans la littérature garciamarquienne comporte avec soi son propre niveau de sens et imprime aux récits une complexité thématique que le travail d'interprétation devrait s'efforcer de comprendre. C'est comme si l'on croyait que la langue de la narration (et l'imagination créatrice) avait une certaine homogénéité et que le monde par elle représenté coïncide fatalement avec l'aspect contingent de l'expérience humaine.

A contre-courant de ce parti pris critique, pour lequel le surnaturel n'est pas significatif ou est simplement un déploiement des vertus techniques de la représentation, nous continuerons notre démarche comparatiste pour mieux saisir la manière dont le sens de l'image hiérophantique wayú imprime dans la signification des mondes racontés des dimensions qui le rendent complexe et en décalage avec la simple mimésis du naturel-historique.

Pour ce faire, il nous semble nécessaire d'analyser en détail le fonctionnement de la référence dans la littérature garciamarquienne, en d'autres termes, sa manière de déployer monde. Nous ne croyons pas que cette littérature ait des traits stylistiques de trop, ni qu'elle réduise l'image de l'expérience humaine à l'orbite de compréhension du monde occidental, ni qu'elle soit exclusivement tributaire de la structure de l'objectif et du contingent, mais nous croyons qu'elle est le résultat d'un art de composition qui consiste à articuler le sens

de ce qui est empiriquement connu, "réalité une", avec une nouveauté de l'expérience humaine, « réalité autre », et, en conséquence, sa signification et ses niveaux de lisibilité ne doivent pas être recherchés seulement en fonction de la description plate de la réalité. Puisque la manière expressive de la littérature garciamarquienne et sa logique de construction de mondes se trouvent, selon nous, en rapport avec la formation de l'écrivain comme personne et avec les méandres de sa biographie, il est nécessaire de comprendre cette littérature comme une combinatoire des sens déjà présente dans l'hétérogénéité sociale et imaginaire, non seulement de son arbre généalogique, mais aussi de sa matrice culturelle.

Une réflexion de l'écrivain au sujet de ses récits d'enfance, dont il se servait pour communiquer avec les adultes, vient très à propos pour aborder l'art de composition de l'écrivain :

« Quienes me conocieron por aquellos años dicen que era un niño ensimismado que sólo hablaba para contar algún disparate. Ahora sé porqué : lo que contaba era en gran parte episodios simples de la vida diaria, que yo hacía más atractivos con detalles fantásticos para que los adultos me hicieran caso. Mi mejor fuente de inspiración era las conversaciones que los adultos sostenían delante de mi creyendo que no las entendía. Y era todo lo contrario, las absorbía como una esponja, las desmontaba en piezas, las recomponía para que no se les reconociera el origen y volvía a contárselas a los mismos adultos, que se quedaban perplejos por las coincidencias entre lo que yo contaba y lo que ellos habían dicho. » (G. G. M., 1995: 13A)

L'exercice métalinguistique de García Márquez concernant sa langue d'enfant (et la texture de l'image de conteur qu'il s'était déjà forgée auprès des adultes),

montre bien sa conscience de l'usage combinatoire de matériaux de l'environnement («*las conversaciones*») aux côtés de matériaux étrangers ou hétérogènes (les «*detalles fantásticos*»). Dans le souvenir de l'écrivain, l'art de composition de l'enfant «*desmonta en piezas*» et «*recompone*» pour produire des effets discursifs ; le «*simple de la vida diaria*» coexiste et s'entrelaça dans sa construction avec des éléments nouveaux, pour aboutir à des récits aux reliefs sémantiques hétérogènes. Cette description de la diversité de matières, faisant une unité dans l'art de l'enfant, peut être prise comme une auto-description du savoir-faire narratif de l'adulte, et peut nous orienter dans la procédure interprétative à suivre si l'on veut percevoir l'hétérogénéité de la matière discursive des récits de l'écrivain.

Nous sommes sûrs que la matrice culturelle plurielle et l'expérience hétéroglossique de l'enfance de l'écrivain perdure et s'actualise dans son discours littéraire et le fait devenir exemple de l'espagnol colombien, affecté par des circonstances de bilinguisme et d'inter-linguisme. Nous voulons proposer ces circonstances de contact culturel, si propres au monde américain, comme toile de fond de la narrative du Colombien. Ainsi, nous nous éloignons des perspectives critiques qui prennent la culture et la réalité culturelle de la société globale colombienne comme scénario exclusif de la vie intellectuelle de l'écrivain et nous enquêtons plutôt sur les modulations et appropriations que García Márquez a faites de l'image hiérophantique wayúu dans son art combinatoire-narratif.

Pour évoquer à nouveau le scénario hétéroglossique où est né l'écrivain, les descriptions et les nuances typologiques de la sociolinguistique sur le bilinguisme dans la société wayúu, à la Guajira, peuvent nous être utiles. Rappelons qu'en vertu d'une des migrations des

Wayúu au début du XXe siècle, ces descriptions peuvent aussi décrire l'Aracataca culturellement plurielle de l'écrivain :

« La coexistencia de dos conjuntos de hábitos lingüísticos en conflicto en un sinnúmero de situaciones sociolingüísticas, dentro de la comunidad bilingüe wayúu, plantea que la relación entre la lengua de prestigio (el español) y la otra, socialmente dominada (el wayúunaiki), es índice de una problemática de vital importancia para los campos lingüísticos y etnoeducativos de la región.

Esta situación procede de la coexistencia y contacto de lenguas en el territorio americano desde la llegada de los europeos y en las épocas de conquista y colonia.

En la primera etapa es bien sabido que surgió la necesidad de comunicación entre los pueblos con un instrumento más de orden semiológico que lingüístico ; la segunda sobresale por el proceso de hispanización o catequización de las comunidades indígenas, con el fin de ejercer dominio político, económico y cultural en las regiones recién descubiertas. La tercera etapa [...] mostraba una situación sociolingüística compleja : coexistían dos lenguas, el español de las clases privilegiadas (españoles, criollos y granadinos de padres españoles), las lenguas indígenas y la de los esclavos. La lengua se transformó así en vehículo de poder en una situación diglósica especial [...]

Para la caracterización de la situación bilingüe-diglósica de la región es necesario postular la tipología de comunidades de habla bilingües coexistentes y provenientes de diversos factores cualitativos del contacto de lenguas, que a la vez las caracterizan [...] postularemos cinco tipos de comunidades de habla bilingüe (español-wayúunaiki), principalmente de acuerdo con el grado de bilingüismo o de habilidad lingüística :

1. Comunidad bilingüe de hablantes fluidos en español / wayúunaiki.
2. Comunidad de semihablantes en español / fluidos en wayúunaiki.
3. Comunidad de cuasipasivos en español / fluidos en wayúunaiki.
4. Comunidad de cuasipasivos en wayúunaiki / fluidos en español.
5. Comunidad de semihablantes en wayúunaiki / fluidos en español. (Rodríguez Cadena, 1996 : 45-48)

De notre côté, nous pouvons illustrer le bilinguisme dans le territoire ancestral wayúu, la Guajira, avec un passage de l'autobiographie de l'écrivain Miguel Angel Jusayú où nous trouvons ce qui peut être un exemple des cas 2 ou 3, car l'espagnol de sa scolarisation, dans une école de la société globale, est une langue non complètement apprise, ce qui sans doute continue à être aujourd'hui une circonstance assez fréquente dans le territoire wayúu :

« Pues bien, escuchaba frecuentemente que el maestro Jiménez decía : « ¡silencio ! ». Una mañana, cuando ya había conocido muy bien a los compañeros del salón, se me ocurrió preguntarle al compañero Uvencio Rosell : « ¿Cuál es el puesto de Silencio ? ». Y él me decía repetidas veces : « que te calles, que te calles ». Pues, yo había creído que silencio era el nombre de otro alumno. » (Jusayú, 1993 : 65)

Quant au bilinguisme wayúu dans l'Aracataca de Gabriel García Márquez, dans son autobiographie en forme de Mémoires, celui-ci nous éclaire sur le type de bilinguisme des esclaves amérindiens qui habitaient dans la maison de son enfance :

« Los guajiros, por su lado, hablaban siempre una especie de castellano sin huesos con destellos radiantes, como el dialecto propio de Ch. u., con una precisión viciosa que mi abuela le prohibió porque remitía sin remedio a un equívoco : « los labios de la boca » (G. G. M., 2002 : 82)

« No alcancé a conocer a Meme, la esclava guajira que la familia llevó de Barrancas y que una noche de tormenta se escapó con Alirio, su hermano adolescente, pero siempre oí decir que fueron ellos los que más salpicaron el habla de la casa con su lengua nativa. Su castellano enrevesado fue asombro de poetas, desde el día memorable en que encontró los fósforos que se le habían perdido al tío Juan de Dios y se los devolvió con su jerga triunfal :

- Aquí estoy, fósforo tuyo. » (Ibid. : 96-97)

Concernant le bilinguisme de García Márquez lors de son enfance, nous pouvons aventurer l'hypothèse que celui-ci appartenait au type 4 ou 5 car, selon ses déclarations, il se rappelle que les "indios" lui «metían supersticiones» (G. G. M. ,1994), c'est-à-dire qu'il accédait à la sémantique du monde wayúu, et, en outre, il dit dans *Vivir para contarla* qu'il reconnaissait, dans "la lengua doméstica", les mots en wayúunaiki parce qu'il avait de «tratos directos con la servidumbre»:

« Sus amistades más próximas [las de los abuelos] eran antes que nada las que llegaban de la Provincia [la provincia de Padilla, La Guajira]. La lengua doméstica era la que sus abuelos habían traído de España a través de Venezuela en el siglo anterior, revitalizada con localismos caribes, africanismos de esclavos y retazos de la lengua guajira, que iban filtrándose gota a gota en la nuestra. La abuela se servía de ella para despistarme sin saber que yo la entendía mejor por mis tratos directos con la servidumbre. Aún recuerdo muchos : atunkeshi, tengo sueño ; jamusaitshi taya, tengo hambre ; ipuwots, la mujer en cinta ; arijuna, el forastero, que mi abuela usaba en cierto modo para referirse al español, al hombre blanco y en fin de cuentas al enemigo. » (G. G. M., 2002 : 81-82)

On voit bien, dans l'atmosphère domestique, la situation de diglossie d'«una lengua sustrática (sociopolíticamente subordinada a una lengua oficial), en relación con una superestrática oficial, plenifuncional que se utiliza en todas las esferas de la actividad social, política, económica, cultural, educativa en Colombia (el español) » (Rodríguez Cadena, 1996 : 33). Tout laisse à penser qu'une telle situation de bilinguisme a été permanente dans cette maison tout le temps que le futur écrivain l'a habitée ; au-delà de ce contexte, la

biographie de García Márquez se sépare de toute circonstance propice à l'interculturalité pour rentrer exclusivement dans la culture verbale écrite de la société globale colombienne, faisant de son hétéroglossie un héritage presque imperceptible dans ses écrits ; à tel point que ses nombreux exégètes ne feront presque jamais le lien entre le continent de sa fiction et le continent de l'oralité wayúu. Néanmoins, ses récits, dispositifs de sens soumis à notre regard, sont restés là pour qu'une démarche herméneutique, non-fixée au mono-culturalisme, puisse vérifier le type d'hybridation culturelle dérivé de cet héritage culturel et linguistique.

En vertu de notre démarche pluri-topique (bi-topique, au moins), à laquelle quelques constats ethnographiques, historiques et biographiques nous ont amené, nous avons commencé par l'étude de l'image hiérophantique wayúu pour, ensuite, la reconnaître dans l'image garciamarquienne du surnaturel et constater la trace que l'enfance hétéroglossique a laissée chez le narrateur adulte. Si nous ne connaissions pas partiellement la sémantique de l'univers imaginaire wayúu, ce relief de la sémantique des mondes garciamarquiens se soustrairait à notre interprétation car, le wayúunaiki n'ayant pas laissé de traces dans la langue espagnole de son écriture, c'est la manière de penser et construire le monde qui trahit chez l'écrivain les traits culturels wayúu. Bien qu'il y ait eu un contact linguistique entre l'écrivain et les Wayúu, nous ne trouvons pas dans ses œuvres de traits de la langue wayúunaiki, mais plutôt des manières wayúu d'organiser narrativement l'expérience à travers les images hiérophantiques, qui sont devenues des matériaux de sa construction fictionnelle. A notre sens, ce qui dit l'écrivain paraguayen Augusto Roa Bastos, concernant la participation de l'«*hemisferio subyacente*» amérindien dans

sa propre construction narrative, peut très bien aussi décrire l'art combinatoire de García Márquez (sans oublier que ce qui est conscient et explicite chez Roa Bastos, semble chez l'écrivain caribéen être un trésor de la mémoire plus enfoui et opaque) :

« [...] en mi oficio de escritor de ficciones he experimentado siempre, vivencialmente, la presencia crepuscular de ese texto primero, audible más que legible que remonta del hemisferio subyacente del guaraní, y he sentido la necesidad de incorporarlo y tranfundirlo en los textos escritos en castellano ; integrarlo en la escritura si no en su materialidad fonética y lexical al menos en su riqueza semántica, en sus reverberaciones significativas ; en su radicación mítica y metafórica ; en sus modulaciones que hablan musicalmente de la naturaleza, de la vida y del mundo .» (Roa Bastos, 1985 : 52)

L'expérience culturelle hétéroglossique est devenue une «*riqueza semántica*» qui intervient dans l'entreprise narrative. L'héritage amérindien, ou «*hemisferio subyacente*», sera l'élément différent, hétérogène, qui intègre aux narrations du Colombien la logique chamanique wayúu faisant que le sacré intervient dans le profane. Le monde référé par la parole met en actes plus que la chose historique et naturelle ; il est complexe parce qu'il comporte, dans une langue indo-européenne, l'ouverture propre à l'ordre symbolique d'une civilisation amérindienne. C'est cette complexité ou hétérogénéité que les critiques ne pouvaient pas percevoir, faute de connaître la zone du sémantisme mythique wayúu, qui se trouve en interférence avec la sémantique d'une œuvre que l'étanchéité des cartographies de la théorie avait fait voir comme mono-culturelle. Ignorant tout du contact interculturel qui a fait entrer dans la littérature garciamarquéenne un imaginaire non occidental, l'exercice

d'analyse ne pouvait rendre compte de l'insertion, dans l'ordre linguistique, du discours de l'ordre symbolique (non linguistique) lié au sacré, à l'espace/temps du mythe wayúu. Inconscients de l'image hiérophantique inscrite dans la narrative garciamarquienne, les critiques ne pouvaient non plus avoir conscience du fait que ce « trait stylistique », que d'aucuns appellent *Realismo Mágico* ou « *pirotecnia de estilo* », était surtout un trait sémantique, c'est-à-dire, la manifestation d'un sacré ou l'événement d'une signification cosmique qui est raconté et se raconte dans les intrigues du Colombien. Sans connaître les liens entre la biographie de García Márquez et la civilisation wayúu, on ne pouvait lire dans sa littérature cette capacité du symbolisme à dire le sacré et le cosmos dont parle Paul Ricœur :

« [...] dans l'univers sacré la capacité de dire est fondée dans la capacité du cosmos à signifier. La logique du sens, dès lors, procède de la structure même de l'univers sacré. Sa loi est celle des correspondances. Correspondance entre la création in illo tempore et l'ordre des apparences naturelles et les actions humaines : ainsi le temple véritable est-il toujours conforme à quelque modèle céleste. Correspondance entre le macrocosme et le microcosme : ainsi se répondent la hiérogamie du ciel et de la terre et l'union de l'homme et de la femme. Correspondance entre le sol labourable et le sillon féminin, entre les entrailles de la terre et le sein maternel, comme entre le soleil et l'œil, comme entre la semence mâle et le grain des semailles, comme entre la sépulture et la mort du grain, comme entre la nouvelle naissance et le retour du printemps. Correspondances à trois registres, entre le corps, la maison et le cosmos, qui fait se signifier mutuellement les piliers du temple et la colonne vertébrale, le toit de la maison et le crâne, le souffle humain et le vent, et qui fait correspondre aux seuils, aux portes et aux ponts, aux chemins étroits, que l'acte d'habiter dessine, des passages homologues que les rites d'initiation aident à franchir, au moment critique de la pérégrination

humaine, à la naissance, à la puberté, aux épousailles et aux funérailles.

C'est cette logique de la correspondance qui « lie » le discours dans un univers sacré. On peut bien dire que c'est toujours à travers un discours que cette logique du sens se manifeste : si nul mythe ne racontait comment les choses sont advenues, le sacré resterait sans manifestation. » (Ricoeur, 1975a : 155)

Si l'art combinatoire de García Márquez a comme base le co-événement de la réalité historico/naturelle à côté de la réalité surnaturelle, un tel exercice d'écriture a été rendu possible grâce au travail (probablement inconscient) de l'auteur, qui a réussi à fondre l'image hiérophantique wayúu et sa charge symbolique, à côté de, en contrepoint avec, la langue qui fait référence au monde empirique de la société globale colombienne. L'écrivain a fait des insertions des images hiérophantiques qui fonctionnent comme des images d'invention poétique et cela a été possible parce que l'image hiérophantique aussi bien que l'image poétique (ainsi que les images des récits individuels étudiées par la psychanalyse), partagent une même nature qui est celle de l'appartenance de leur charge symbolique aux deux univers du discours : le linguistique et le non linguistique ; le premier permet la constitution d'une sémantique, tandis que le second renvoie à une dimension pré-verbale, à « autre chose » :

« Le caractère langagier du symbole est attesté par le seul fait qu'il est possible de constituer une sémantique du symbole, c'est-à-dire, une théorie qui rend compte de sa structure en termes de sens ou de signification : ainsi peut-on caractériser le symbole comme sens double, ou sens du sens. Mais la dimension non linguistique n'est pas moins manifeste. [...] le symbole réfère toujours l'élément langagier à autre chose. Le psychanalyste reliera le symbole à des conflits psychiques dissimulés ; le poéticien le référera à quelque chose comme une vision du monde ou à un dessein de transformer le langage entier en

littérature ; quant à l'histoire comparée des religions, elle verra dans le symbole le milieu d'articulation des manifestations du sacré, ou, pour parler encore comme Eliade, des hiérophanies. » (Ibid.: 143)

Si dans le chapitre précédent nous avons travaillé à partir de l'archétypologie anthropologique de Gilbert Durand pour élucider l'homologie existant entre l'image hiérophantique wayúu et l'image du surnaturel garciamarquien, nous adopterons maintenant une autre perspective, dans notre dessein de localiser cette sémantique de l'art de composition de l'écrivain comme la prédication, le « est », de l'invention poétique qui vient contrecarrer la prédication, le « est », du discours prosaïque référentiel dans ces intrigues. Désormais, nous prendrons en compte les réflexions de Paul Ricœur au sujet du «noyau sémantique du symbole», qui lui font voir la métaphore comme le «réactif approprié» pour envisager le côté linguistique du symbole :

« Il est aisé de montrer que la théorie de la métaphore est le fil conducteur approprié pour identifier les traits proprement sémantiques du symbole. Ces traits sont ceux qui apparentent tout symbolisme au langage et qui, par là même assurent l'unité du symbolisme en dépit de sa dispersion dans des lieux multiples d'émergence. Cette dimension sémantique du symbole demande pour apparaître, le réactif d'une théorie constituée, tant le sémantisme du symbole est confondu avec les autres traits qui résistent à la transposition linguistique. Le symbole, en effet, ne donne à penser que dans la mesure où d'abord il donne à parler. La métaphore est le réactif approprié pour porter à jour ce qui dans le symbolisme a de l'affinité pour le langage. » (Ibid. : 149)

« [...] il n'y a connaissance symbolique que quand la saisie directe du concept est impossible et quand la direction vers le concept n'est indiquée que de façon directe par la signification seconde d'une signification primaire.

Le travail de la ressemblance, caractéristique du symbole, trouve dans le jeu correspondant de la métaphore un réactif approprié. Celui-ci présente en effet le conflit d'une catégorisation antérieure de la réalité et d'une nouvelle catégorisation à l'état naissant. » (Ibid. : 150)

Par conséquent, nous assumons qu'il y a aussi une grande homologie entre la création de « vérité », ou de redescription de la réalité, qui se produit tant dans le symbolisme de l'image hiérophantique que dans le symbolisme de la métaphore d'invention. Nous étendrons alors la réflexion de Ricœur au sujet de la sémantique de la métaphore tant à l'image hiérophantique wayúu qu'à l'image du surnaturel garciamarquien, étant donné que dans ces deux réalités linguistiques nous trouvons le même phénomène de re-catégorisation de la réalité. Dans le but de généraliser le fonctionnement sémantique de toutes ces images apparemment différentes, nous pourrions dire que ce qui les rend homologues est que celles-ci associent aux actes de l'homme-dans-le-monde des facettes nouvelles où se réalise le même type de violation de la logique du monde naturel ou, en d'autres termes, où intervient dans le monde une réalité autre, comme dans la hiérophanie le sacré fait irruption dans le profane. Au contexte du monde humain s'associent les propriétés d'un contexte surhumain ou surnaturel et alors, pour prendre comme exemple les récits wayúu, le chaman, modèle paradigmatique du mythe, peut accomplir des actes au-delà du modèle de la « normalité humaine » : rêver à volonté ; prédire le futur ; rentrer en contact avec les morts ou avec la mort. Cette mécanique de la création de sens est commune à la métaphore d'invention, laquelle crée du sens inusité, selon la théorie de Paul Ricœur. en créant une tension entre deux contextes :

« Dans la métaphore [...] la tension entre les mots [...] suscite une véritable création de sens [...] Dans une théorie de la tension [...] une signification nouvelle émerge qui concerne l'énoncé entier. A cet égard la métaphore est une création instantanée, une innovation sémantique, qui n'a pas de statut dans le langage établi et qui n'existe que dans l'attribution de prédicats inusités. Par là la métaphore se rapproche davantage de la résolution active d'une énigme que de la simple association par ressemblance. [...] La métaphore a bien plus qu'une valeur émotionnelle. Elle comporte une information nouvelle. En effet, par le moyen d'une méprise catégorielle, de nouveaux champs sémantiques procèdent des rapprochements neufs. En bref, la métaphore dit quelque chose de nouveau sur la réalité. » (Ricœur, 1975b : 147 - 148)

Nous aborderons donc le surnaturel garciamarquien en nous concentrant sur les images de tension créatrice d'un nouveau sens et en les prenant en tant que métaphores ou attributions métaphoriques. Nous mènerons une relecture en privilégiant la tension et l'innovation sémantique de ces « îles de sens » qui, organisées narrativement avec les images d'une « réalité normale », rendent plus complexe le monde de l'œuvre. Nous nous intéresserons au repérage de moments de la narration où, aux antipodes de la description du naturel/historique et par un écart de la description de la réalité, on donne à l'être humain du monde-de-l'œuvre des attributions métaphoriques que, dans le monde normal, aucun être de son espèce ne possède. A une identité, suit une attribution -une prédication- inespérée, rare ou qui suscite chez nous le sentiment qu'au contexte normal on juxtapose un autre contexte « extra-normal » ; par cette voie nous assistons à quelque chose de nouveau, un sens qui n'existait pas auparavant, une émergence de la possibilité référencée par la narration, un commerce nouveau de la pensée, tel que le fait remarquer Paul Ricœur :

« [...] l'essentiel de l'attribution métaphorique consiste dans la construction du réseau d'interactions qui fait de tel contexte un contexte actuel et unique. La métaphore est alors un événement sémantique qui se produit au point d'intersection entre plusieurs champs sémantiques. Cette construction est le moyen par lequel tous les mots pris ensemble reçoivent sens. Alors, et alors seulement, la torsion métaphorique est à la fois un événement et une signification, un événement signifiant, une signification émergente créée par le langage. » (Ricoeur, 1975b : 127)

« Il ne s'agit donc plus d'un simple déplacement de mots, mais d'un commerce entre pensées, c'est-à-dire d'une transaction entre contextes. Si la métaphore est une habilité, un talent, c'est un talent de pensée. » (Ibid. : 105)

Dans le monde de l'œuvre, le langage nous montre la réalité avec un visage nouveau, grâce au fait que, plus que d'un jeu avec les termes, il s'agit d'un jeu dans la manière de penser le monde : «... si la métaphore consiste à parler d'une chose dans les termes d'une autre, ne consiste-t-elle pas aussi à percevoir, penser ou sentir, à propos d'une chose, dans les termes d'une autre ? » (Ibid. : 109). A notre tour, s'agissant de la littérature garciamarquienne, nous dirons que cette pensée nouvelle est plutôt un bagage intellectuel qui arrive à l'espagnol et à la culture lettrée de la Colombie, par la voie de l'art combinatoire garciamarquien, en provenance d'une culture amérindienne de logique duelle, pour laquelle ce qui est, en Occident, inusité, est pour elle normal et relève de la langue naturelle.

Nous mènerons une relecture des « îles de sens » où les êtres humains réalisent des actes qui les font être autrement, différemment des êtres humains « normaux », pour mettre en évidence la sémantique garciamarquienne qui, héritée de la culture wayúu, représente un monde où les êtres humains vont dans leurs actes au-delà de la condition obligatoire à laquelle ils sont soumis par la nature et l'histoire. En premier lieu, nous proposerons l'existence

d'une aventure au plan surnaturel, dans le roman *Cien años de soledad*, grâce auquel l'expérience des êtres peut être vue comme une dualité entre la soumission à la contingence et l'intermittent triomphe du désir humain de surmonter l'infortune. En deuxième lieu, nous proposerons une lecture transversale de divers récits, à la recherche des métaphores où l'expérience onirique s'élargit vers le surnaturel et arrive à un développement sémantique tel qu'il émerge comme alternative à l'histoire. En troisième lieu, nous proposerons un regard panoramique sur quelques critiques qui ont situé la littérature garciamarquienne dans l'histoire pour essayer de nous y opposer, tout en proposant une vision non mono-culturelle qui situe cette littérature dans un champ de rencontre, contradiction et hétérogénéité où convergent la culture et le temps de la société globale et la culture et le temps d'une société autre. En quatrième lieu, nous essayerons de montrer la manière dont l'art combinatoire garciamarquien crée dans l'histoire des « accidents » dus à des expériences humaines d'une qualité homogène aux pouvoirs du chaman wayúu et en vertu desquels l'histoire cesse d'être la seule alternative existentielle des personnages.

I. L'AVENTURE SURHUMAINE DANS *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

Il est fréquent d'entendre le point de vue selon lequel *Cien años de soledad* est une métaphore de l'Amérique Latine dont le sens s'oriente vers la confirmation de l'idée que le sous-continent a une destinée commune de condamnation et de solitude. Dans le monde inventé du roman, les personnages seraient en train de vivre les vicissitudes des pays et des sociétés réelles, circonscrits par les contingences insurmontables des conditions historiques. Le lignage condamné à la fatalité représenterait le destin de l'Amérique Latine et la dernière phrase du roman tiendrait lieu de pertinence de sens, valable tout au long de l'intrigue du roman. A contre-courant de ce lieu commun de l'interprétation, nous voudrions faire valoir que, dans le monde déployé par la langue qui raconte, il y a un dispositif de l'invention qui contredit le monde comme il est ou comme nous le vivons dans la contingence. La narration rend compte de l'existence, dans l'univers de Macondo, d'actes de l'homme-dans-le-monde, qui triomphent de la contingence et des propriétés de la condition humaine, et introduisent, au moyen de l'impertinence sémantique de la métaphore, une nouvelle pertinence de sens qui vient s'opposer à la phrase selon laquelle "*las estirpes condenadas a cien años de*

soledad no tendrán una segunda oportunidad sobre la tierra"
(CAS : 485).

En effet, dans le roman, on nous présente des actes inusités chez des personnes que l'on suppose humaines, comme si elles avaient l'option de vaincre leur condition et d'imprimer à la destinée une sorte de volonté surhumaine. Tel est le cas de Francisco el Hombre qui réalise l'entreprise, apparemment au-delà des possibilités humaines, de vaincre, lors d'un duel musical, une entité surnaturelle : le diable ; une autre action, réalisée par des humains, mais qui les place en dehors du contexte propre aux humains, a comme protagonistes les hommes et les femmes de la « *tribu de Melquíades* » :

« *Pero la tribu de Melquíades, según contaron los trotamundos, había sido borrada de la faz de la tierra por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano* ». (CAS : 54)

Dans leurs comportements, on dirait que certaines facultés des personnages leur permettent de se soustraire au contexte humain et les mettent sur la voie d'une aventure non humaine, dans un contexte-autre, obéissant à des lois différentes de celles de la nature et de l'histoire, où, dotés de certains dons, on pourrait changer sa destinée. Le monde n'est plus tout à fait le même et les personnages paraissent être des humains dotés d'attributs réinventés. Par cette démarche, l'imagination garciamarquienne redécrit la réalité et imprime à la narration une force à travers laquelle le sens déploie un nouveau type de monde ; *Cien años de soledad* nous donne une réalité avec un nouveau visage grâce au fait que, au-delà du jeu avec les termes d'un monde connu, il s'agit d'un jeu dans la manière de penser le monde. Nous avons affaire à des formes d'agir non humaines mais plutôt surhumaines,

gouvernées par des lois qui transforment la normalité et nous donnent un monde autre construit par une langue qui n'est pas en train de refléter les conditions déjà existantes dans la réalité, mais en train d'en créer d'autres, toutes nouvelles. La prédication est inusuelle pour des acteurs humains ; le sens nous envoie une réalité différente. La prédication métaphorique nous présente une prédication, un « est », de la tribu de Mequíades qui est en même temps un « n'est pas » car la tribu de Melquíades ne nous confirme pas le sens littéral habituel de l'homme-dans-le-monde. L'image comporte une émergence de sens par laquelle les personnages peuvent être « comme si » ils avaient la faculté de se mettre en relation avec un contexte surhumain où il était possible de « *sobrepasar los límites del conocimiento* ». Alors l'énoncé métaphorique élimine les distances logiques des contextes et pense ou découvre un autre monde, et c'est là son pouvoir de fondation de l'expérience humaine :

« Comme si la métaphore donnait un corps, un contour, un visage au discours... Mais comment ? C'est, selon moi, dans le moment d'émergence d'une nouvelle signification hors des ruines de la prédication littérale que l'imagination offre sa médiation spécifique. Pour le comprendre, partons de la remarque fameuse d'Aristote que « bien métaphoriser [...] c'est apercevoir le semblant ». Mais on se méprend sur le rôle de la ressemblance si l'on l'interprète dans les termes de l'association des idées, comme association par ressemblance (par opposition à l'association par contiguïté qui reliait la métonymie et la synecdoque). La ressemblance est elle-même fonction de l'emploi des prédicats bizarres. Elle consiste dans le rapprochement qui soudain abolit la distance logique entre des champs sémantiques jusque-là éloignés, pour engendrer le choc sémantique qui, à son tour, suscite l'étincelle de sens de la métaphore. L'imagination est l'aperception, la vue soudaine, d'une nouvelle pertinence prédicative, à savoir, une manière de construire la pertinence dans l'impertinence. » (Ricoeur, 1986 : 218)

Mais la *Tribu de Melquíades* et *Francisco el Hombre* sont des personnages épisodiques, à peine de passage dans Macondo ; à vrai dire ce n'est pas cette surnature ou cette faculté humaine par eux déployée qui alimente la pertinence de sens contrastant la condamnation et la fatalité qui harcèlent le village de Macondo. C'est plutôt la répétition de l'agir surhumain chez les citoyens de Macondo ce qui nous fait voir dans les personnages de la narration une capacité mise à l'usage pour améliorer la destinée et contrarier la contingence.

Les habitants de Macondo ont la conviction que tout peut être vrai et leur crédulité détermine souvent leurs actes et leur logique pratique. Ils ne reconnaissent pas de frontières à ce qui peut être cru et appréhendent mieux le sens du monde grâce aux savoirs ou à des contacts qui leur proviennent d'un sacré ou d'une dimension qui fonctionne selon des lois différentes de celles de la normalité humaine. Cela les amène aussi à vivre des expériences qui élargissent les limites de la réalité. Ainsi, par exemple, sur le plan de l'expérience onirique, le rêve informe sur ce qui va arriver dans l'état de veille et quelques-uns de ces personnages réalisent des actes dérivés de l'information acquise dans le rêve. C'est le cas de la fondation de Macondo, motivée par un rêve de José Arcadio Buendía. Le contexte de l'activité onirique est juxtaposé au contexte de l'état de veille, comme s'ils étaient homogènes et susceptibles d'interaction, et cela détermine les actions des personnages. C'est pour la même raison que le mari de l'arrière-grand-mère d'Ursula, *"un comerciante aragonés"*, *"le construyó a su mujer un dormitorio sin ventanas para que no tuvieran por donde entrar los piratas de sus pesadillas"* (CAS : 32), c'est-à-dire, pour qu'une

image de l'irréalité onirique ne rentre pas dans la réalité de l'état de veille.

Bien que le roman affirme que «...*las estirpes condenadas a cien años de soledad no tendrán una segunda oportunidad sobre la tierra* », il y a dans son univers d'actes une vitalité surhumaine qui fait que les personnages peuvent transiter par les couloirs de la mort et revenir à la vie « comme si » la mort était une autre forme de vie. Lors de cette émergence de sens, les personnages peuvent revenir depuis la mort ou, autrement dit, la mort cesse d'être ce qu'elle « est » pour devenir différente, pour « être » un autre type de mort. Ainsi Melquíades sera un voyageur qui revient de la mort :

« Mientras Macondo celebraba la reconquista de los recuerdos, José Arcadio Buendía y Melquíades le sacudieron el polvo a su vieja amistad. El gitano iba dispuesto a quedarse en el pueblo. Había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad. Repudiado por su tribu, desprovisto de toda facultad sobrenatural como castigo por su fidelidad a la vida, decidió refugiarse en aquél rincón del mundo todavía no descubierto por la muerte, dedicado a la explotación de un laboratorio de daguerrotipia. » (CAS : 67)

Si, comme on le dit, c'est par manque d'amour et excès de solitude que le lignage est condamné, nous observons néanmoins qu'il y a des événements où certains personnages montrent un grand amour et de la solidarité, au point de transgresser les lois de la nature et porter la volonté humaine jusqu'à une dimension surhumaine. La « *añoranza de los vivos* » fera alors que, depuis la mort, Prudencio Aguilar arrive à « *querer al peor de sus enemigos* » et que Melquíades, « *que había estado en la muerte* », retourne à Macondo motivé par sa « *fidelidad a la vida* ». José Arcadio Buendía correspondra à cet amour « *toda la noche en la cama*

con los ojos abiertos, llamando a Prudencio Aguilar, a Melquíades, a todos los muertos, para que fueran a compartir su desazón" (CAS : 101). Les morts acquièrent dans le monde raconté la « capacité » d'agir et de participer à la vie et, par cette voie, d'accompagner les vivants.

Dans des gestes spontanés, les vivants se réfèrent aux morts « comme si » ils étaient vivants. Bien que José Arcadio Buendía soit mort, il continue à être là, dans une contingence un peu étrangère aux morts, pour accompagner Ursula:

« - ¡Han matado a Aureliano ! - exclamó.

Miró hacia el patio, obedeciendo a una costumbre de su soledad, y entonces vió a José Arcadio Buendía, empapado, triste de lluvia y mucho más viejo que cuando murió.» (CAS : 214)

Aureliano Babilonia, lui aussi, échappe à la solitude en communiquant avec Melquíades, « comme si » il était vivant :

« Como le ocurrió a Ursula con Aureliano Segundo cuando éste estudiaba en el cuarto, Santa Sofía de la Piedad creía que Aureliano hablaba solo. En realidad conversaba con Melquíades.» (CAS : 415)

Une autre condition du monde naturel que les personnages de Macondo réussissent, parfois, à vaincre, est la méconnaissance des événements du futur. C'est grâce à la clairvoyance ou "lucidez sobrenatural" que le colonel Aureliano Buendía sauve sa vie en recevant un présage qui le met en alerte au sujet des intentions de "una mujer muy bella" à qui il a tourné le dos ; il en est de même quand, cette fois-ci en vain, Pilar Ternera lui dit : "Cuidate la

boca ... No sé lo que quiere decir pero la señal es muy clara : *cuídate la boca*" (CAS : 166). Ce sont aussi les présages qui annoncent le retour d'Ursula à Macondo ("*José Arcadio Buendía y su hijo observaban aquellos fenómenos con asustado alborozo sin lograr explicárselos, pero interpretándolos como anuncios de la materia*" - CAS : 51), ainsi que celui du colonel Aureliano Buendía ("*... una tarde en que batía un dulce de leche en la cocina, oyó claramente la voz de su hijo muy cerca del oído. 'Era Aureliano', gritó, corriendo hacia el castaño para darle la noticia al esposo*" - CAS : 150).

D'autres métaphores de la prédiction permettent aux personnages d'apprendre à l'avance la mort de quelqu'un ou leur propre mort. L'arrivée de Cature ("*He venido al sepulcro del rey*") annonce la mort de José Arcadio Buendía: "*Entonces entraron al cuarto de José Arcadio Buendía, lo sacudieron con todas sus fuerzas, le gritaron al oído, le pusieron un espejo frente a las fosas nasales, pero no pudieron despertarlo*" (CAS : 172). Amaranta Buendía, elle aussi, connaît sa mort à l'avance : "*[...] la muerte le deparó el privilegio de anunciarse con varios años de anticipación [...] no le c'jo cuando se iba a morir [...] sino que le ordenó empezar a tejer su propia mortaja*" (CAS : 327).

Aureliano augure des événements futurs avec assurance « comme si » il en avait une connaissance certaine :

« Aureliano, a la edad de tres años, entró en la cocina en el momento en que ella retiraba el fogón y ponía en la mesa una olla de caldo hirviendo. El niño, perplejo en la puerta, dijo : « Se va a caer ». La olla estaba bien puesta en el centro de la mesa, pero tan pronto como el niño hizo el anuncio, inició un movimiento irrevocable hacia el borde, como impulsada por un dinamismo interior, y se despedazó en el suelo. »

« Aureliano fijó en ella una mirada que la envolvió en un ámbito de incertidumbre.

-Alguien va a venir - le dijo.

[...]

- No sé quién será -insistió-, pero el que sea ya viene en camino.

- El domingo, en efecto, llegó Rebeca». (CAS : 56)

La même certitude sur la connaissance du futur se trouve chez Pilar Ternera, « comme si » les cartes possédaient l'information infaillible sur ce qui va arriver:

« -No serás feliz mientras tus padres permanezcan insepultos.

[...]

-No entiendo- dijo.

-Yo tampoco pero eso es lo que dicen las cartas.»

(CAS : 97-98)

Le "fulgor de la larividencia" et la "lucidez sobrenatural" ont trouvé leur niveau supérieur de connaissance de l'avenir dans les manuscrits écrits en sanscrit : "Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación" (CAS : 483).

Les citoyens de Macondo se voient aidés par des facultés qui leur permettent d'améliorer le destin ou d'apporter des alternatives à l'infortune, au manque d'amour et à la solitude. Même si les forces de l'histoire s'imposent comme une pendule tyrannique, les êtres du village, dans l'orbite de la réalité redécrite par la métaphore, sont capables de déployer des facultés surnaturelles pour soulager leurs vies ou les moments peu favorables. Mais il est important de comprendre ces capacités et ces compétences comme une complexité du monde garciamarquien où les personnages ne sont pas complètement

dépourvus de ressources pour lutter contre la condamnation du lignage, et comme l'introduction de nouvelles lois et de nouvelles logiques du monde qui permettent aux hommes de rêver de formules pour résoudre des problèmes de la vie, retrouver les morts qui ne sont pas encore tout à fait perdus et prédire la façon de remédier à l'infortune.

Rien qu'elle ait remarqué cette propriété de la littérature du Colombien, qui la rapproche de la vision totalisante du mythe, la critique littéraire n'a pas pu donner des indices sur sa provenance. On a même parlé de la formation d'une conscience mythique chez l'auteur en tant que résultat intellectuel de sa technique personnelle :

« [« su 'visión' como novelista »] se desenvuelve hacia lo individual a través de lo universal ; y hacia lo mitológico a través de lo psicológico. » (Palencia, 1983 : 32).

Dans notre cas, nous pouvons de manière plus affirmative, proposer, comme explication de cette aventure et de ce pouvoir d'action surhumain des personnages garciamarquiens, leur lien, leur inspiration et leur motivation thématique, avec la culture wayúu, avec laquelle l'écrivain a été en contact lors de son enfance. Les logiques pratiques des personnages peuvent être vues comme des actes dérivés du modèle existentiel du chaman existant dans la culture wayúu, lequel a un contact privilégié avec le monde-autre et peut le mettre en contact avec ce monde-ci pour contrecarrer l'infortune :

« [...] les humains peuvent recevoir ou acquérir des pouvoirs sacrés leur permettant de communiquer à volonté avec le monde autre. Comme si celui-ci, tout en les persécutant, leur offrait une parcelle de son pouvoir pour les aider à soulager les infortunes, à rétablir des équilibres écologiques, climatiques sociaux, ou biologiques. Cette conception est logique

: pour que ces deux mondes puissent communiquer, ils doivent avoir des propriétés homologues. Même si l'un est plus puissant, l'autre, par effet réciproque, a le pouvoir d'agir sur lui. » (Perrin, 1992 : 102).

Il y a donc dans *Cien años de soledad*, grâce au mythe wayúu, une autre pertinence de sens qui contraste avec celle, plus évidente, qui circonscrit la destinée du lignage à la fatalité et à la condamnation historique. Ainsi vu, le monde de l'œuvre acquiert plus de complexité car il devient un champ où la contingence se trouve « contrariée » par les forces du désir humain ; l'imagination se sépare de l'unidimensionnalité de l'histoire pour introduire dans l'intrigue une autre historicité, celle des actes et des désirs humains.

II. LA TRANSVERSALITÉ DE LA MÉTAPHORE ONIRIQUE

L'activité onirique des personnages de plusieurs narrations garciamarquiennes revêt des caractéristiques qui les homologuent, à tel point que l'on pourrait dire que ces personnages font partie d'une chaîne d'êtres qui partagent un don leur donnant un air de famille. Déjà, dans les contes qui seront un jour recueillis sous le titre de *Ojos de perro azul*, et jusqu'à *En agosto nos vemos* (1999), nous trouvons des personnages dont l'activité onirique n'est pas banale ou normale. Dans ce dernier conte, le personnage Ana Magdalena Bach a la conviction de recevoir dans le rêve des messages de sa mère morte :

« *Había acabado de limpiar tres tumbas, y estaba exhausta y empapada de sudor cuando logró reconocer la lápida de mármol amarillento con el nombre de la madre y la fecha de su muerte, veintinueve años antes. Solía darle las noticias de la casa, la había informado con datos confidenciales para que la ayudara a decidir si se casaba, y a los pocos días creyó recibir su respuesta en un sueño que le pareció inequívoco y sabio [...] » (CAS : 20)*

Dans le conte *Me alquilo para soñar* (dans *Doce cuentos peregrinos*, 1992), nous trouvons aussi un personnage qui, à travers le rêve, acquiert une connaissance qui peut être

appliquée dans « la vie réelle » et cette faculté est devenue le métier (rêveur à volonté) dont elle tire sa subsistance matérielle. Elle ne rêve pas seulement des circonstances en rapport avec l'état de veille mais, aussi, d'un personnage qui rêve d'elle (Neruda) : « - *Soñé que él estaba soñando conmigo [...] ¿Qué quieres ? A veces, entre tantos sueños, se nos cuela uno que no tiene nada que ver con la vida real.* » (MAS : 101)

Dans le texte journalistique 6 de junio de 1958 : *Caracas sin agua* (CSA), le personnage Samuel Burkart vit une expérience onirique qui précède le changement radical d'une situation de la vie réelle l'absence totale de pluie qui a pour conséquence de priver la ville d'eau. L'atmosphère sereine, familière et riche en éléments aquatiques de son rêve, semble être un message prémonitoire annonçant la pluie qui, avec le bruit qu'elle produit sur la fenêtre, réveille le dormeur.

Ce sont trois variations de la même transgression du « est » naturel ; l'onirique étant une expérience séparée de l'état de veille, ces deux expériences n'ont pas de relations de manière directe ; selon toute sémantique pertinente, il n'y a pas d'application ou de valeur pratique de la première sur la deuxième. La tension métaphorique consiste à introduire l'impertinence sémantique, en faisant que la connaissance acquise dans le rêve possède une application pratique ou se vérifie dans l'état de veille. Ainsi, la pratique de rêveur à volonté du chaman wayúu, qui lui permet d'accéder au sacré où il trouvera la connaissance du futur, homologue de la métaphore onirique garciamarquienne, intervient dans le monde déployé pour le soustraire de l'unicité culturelle et le faire devenir un champ de rencontre de la logique duelliste wayúu avec la logique culturelle de la société globale.

Dans le dernier roman publié par Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, a eu lieu une intensification de la métaphore onirique comme noeud de la narration. Nous avons là des personnages qui acquièrent connaissance de la vie à travers le rêve, « comme si » celui-ci était source de connaissance utile pour vivre. Il faut remarquer que cet aspect ne semble pas avoir été vu par la critique. Quelques critiques ont affirmé que le roman est le résultat d'un art facile où le romancier a réemployé figures, thèmes, manières de raconter, anecdotes et circonstances dont il s'est déjà servi dans des écrits précédents. César Valencia Solanilla (1994) a dit que Gabriel García Márquez se trouvait en un moment de "*crisis o desgaste de las fórmulas estilísticas*" ; Fabienne Bradu (1994) a dit que ce roman « *desfallece por asfixia doble : la primera se debe a un agotamiento de aliento narrativo de García Márquez ... , y la segunda, a un enrarecimiento de su universo narrativo* ». Si nous observons d'une manière plus attentive, nous pouvons constater qu'en effet, on retrouve là un thème très propre à l'écrivain, qui consiste en ceci que les personnages ont des expériences oniriques qui sortent de la normalité et impriment à l'intrigue romanesque des éléments surnaturels ou des impertinences sémantiques. Mais nous ne croyons pas que cela soit un indice de « *crisis* » ou de « *desgaste* » de l'art narratif garciamarquien, mais plutôt d'une intensification des obsessions culturelles wayúu qui, thématiques par l'art combinatoire de l'écrivain, deviennent des matières modulables et susceptibles de variabilité.

Le personnage Cayetano Delaura et le personnage féminin du roman, Sierva María de Todos los Angeles, sont des acteurs de ces expériences oniriques assez particulières. Cayetano Delaura est un homme qui va au-delà de l'irréalité onirique, et qui, par sa présence, jette sur la réalité de la veille,

quand il rencontre la fille dont il a rêvé et qu'il ne connaissait pas auparavant. Lors d'une autre expérience onirique, Cayetano rêvera de l'imminence de la mort de la "marquesita" devant un paysage d'hiver et nous assistons à ceci de particulier que la fille rêvée aura la même image dans son rêve, de telle sorte que l'expérience onirique, dans une autre impertinence sémantique, échappe aux limites de l'individualité et devient une activité partagée, « comme si » les rêves étaient quelque chose de socialisant que l'on pouvait expérimenter simultanément. En conduisant à l'extrême la réalité de l'irréalité du rêve, Sierva María mangera tous les raisins pour pouvoir mourir. Dans le monde de l'état de veille, en effet, une des gardiennes de la prison la retrouvera morte. Dans cette troisième impertinence sémantique de la métaphore onirique, le personnage aura imprimé au rêve une direction qui dépend de sa volonté ; elle a décidé de mourir et mangera les raisins pour compléter l'image du rêve. Sa désespérance est totale et la mort est sa seule échappatoire ; c'est un choix qui résout la problématique de la vie dans l'irréalité du rêve. Le rêve la libère de l'histoire. Celle-ci et les autres impertinences sémantiques de la métaphore onirique introduisent dans l'intrigue la hiérophanie wayúu, avec laquelle on raconte, dans les récits traditionnels de cette société, le couloir de contact entre l'état de veille et le rêve, que le chaman wayúu peut et doit emprunter pour lutter contre l'infortune.

Un tel élargissement de l'expérience humaine dans l'activité onirique, de grande importance thématique dans cette intrigue narrative, n'a pas été considéré dans les différents commentaires critiques que nous avons connus. On juge le roman sans entrer dans la profondeur de l'un de ses principaux axes, grâce auquel a lieu une dé-centration de l'histoire de la Cartagena coloniale vers la mise en jeu

d'un ordre-autre, qui se soustrait aux contrôles autoritaires de l'histoire, et par lequel le personnage trouve son « salut » et sa libération de l'infortune de la vie.

Si García Márquez revient à quelques-uns de ses thèmes et figures antérieures, la question est de savoir qu'est-ce qu'il raconte à nouveau et si en vérité cela est dû à la « crise » ou au « desgaste de las fórmulas ». Il faudrait plutôt lui reconnaître une certaine fidélité à ces thèmes puisque la transversalité de l'impertinence sémantique dans ses récits est, nous semble-t-il, évidente. Dans le conte *Ojos de perro azul* a lieu un rêve partagé. Dans un rêve, et seulement là, deux personnes se rencontrent. L'irréalité onirique est le scénario de la sociabilité, tandis que la veille sépare les personnages. Dans *Cien años de soledad*, lors de la peste del insomnio, il y a des rêves partagés au-delà de la stricte individualité: "En este estado de alucinada lucidez no sólo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros" (CAS : 62). Par ailleurs, dans *Ojos de perro azul*, l'irréalité onirique se projette aussi sur l'état de veille, tout au moins dans la conviction du personnage qui cherche l'homme du rêve en répétant le *qui-vive?* qui donne son titre au conte. Nous retrouvons aussi la répercussion de l'irréalité du rêve sur la réalité de l'état de veille dans le conte *La viuda de Montiel* ; la femme demande quand est-ce qu'elle va mourir et l'intrigue finit parce qu'elle meurt selon ce qui avait prédit la *Mamá Grande* dans le rêve. Dans *Cien años de soledad*, la fondation de Macondo se trouve aussi être la projection ou réalisation d'une image du rêve. Plutôt que de répétition d'images, nous pourrions parler d'une tendance de l'écrivain, sûrement inconsciente, à inscrire l'image hiérophantique wayúu en tant qu'impertinence sémantique de la métaphore. En

inscrivant dans *Del amor y otros demonios* une impertinence nouvelle de l'expérience onirique, l'écrivain est en train d'amener l'expérience humaine même au-delà de la tradition narrative de la culture wayúu. En effet, Sierva María de Todos los Angeles n'est pas un sujet passif dans le rêve mais elle fait de celui-ci un instrument de son salut, contre l'histoire de solitude et l'horreur qui la harcèle. Là, l'art de García Márquez démontre que l'héritage culturel wayúu peut aussi être matière remodelable et transformable par son art narratif (et n'est-ce pas cela que la théorie de la *Transculturación Narrativa* a appelé *neoculturación* ?).

Cette sociabilité de l'expérience onirique, et le voisinage de l'irréalité du rêve annonciateur de la mort avec la réalité de la mort, sont des métaphores tout à fait homologues des images hiérophantiques du sacré dans le rêve wayúu. Pour les Wayúu le rêve est un dieu (*Lapu*), qui dans ses promenades nocturnes distribue le contenu onirique ; c'est-à-dire que le rêve n'est pas un attribut ou une activité individuelle d'un sujet mais se trouve dans un sacré commun à tous les Wayúu. *Lapu* fait « circuler » le rêve entre les personnes :

« [...] personnage unique, sorte de dieu, Rêve sait aussi se morceler, disent les Guajiros, comme Feu, comme Faim, comme les maîtres de chaque espèce animale. [...] plusieurs entités spatialement disjointes constituent le même être, la même entité, comme si chacune était une modalité d'une réalité unique. »
(Perrin, 1992 : 47)

Par ailleurs, quant au rêve en tant qu'antichambre de la mort (comme dans les cas de *Sierva María* et *la viuda de Montiel*), Michel Perrin nous dit dans son explication de l'oniromancie des Wayúu:

« Les Guajiro rêvent très souvent des morts, parents ou étrangers. Pour eux, ces rencontres nocturnes témoignent de la continuité supposée entre ce monde-ci et la première phase de la mort [...] Ces images oniriques, indéniables réalités, peuvent, dit-on, propager l'infortune et faire mourir, comme si, étant dans l'autre monde, les spectres avaient la capacité d'y attirer les vivants ou de les rendre malades. » (Perrin, 1992 : 61)

Le roman *Del amor y otros demonios*, dans son accumulation d'impertinences sémantiques de la métaphore onirique, est alors un dispositif d'intensification d'un nouveau "est". Dans ce roman nous trouvons les actualisations de l'image hiérophantique wayúu sous forme d'impertinences sémantiques de la métaphore qui, dans l'art combinatoire garciamarquien, constituent une tension entre les vicissitudes de l'histoire et le désir humain qui grâce à une nouvelle nature, ou une contre-nature, impriment à l'intrigue une capacité d'action humaine qui diverge de l'histoire.

III. TEMPS DE L'HISTOIRE ET TEMPS AUTRE

Nous percevons, dans l'abondante critique sur la littérature de García Márquez, la tendance implicite à considérer que l'« est », produit de l'invention poétique et de la redescription de la réalité, est d'une importance moindre par rapport à l'importance donnée à ce qui est contingent et résultat de l'inévitabilité historique. Suscités ou appuyée par l'auteur lui-même, qui en considérant rétrospectivement son œuvre disait n'avoir écrit qu'un seul livre, le livre de la solitude (G.G.M. : Apuleyo, 1982 : 57), la critique interprétera l'un ou l'autre aspect de la narration en fonction du grand thème de l'infortune historique et de ses corollaires de mort et solitude. Ainsi fait, à propos de *Cien años de soledad*, Ricardo Gullón :

« El tema central de la novela, la soledad, sirve para trabar reciamente los destinos. Los personajes, sea la que fuere su entidad, nacen condenados a padecerla [...] leemos : « se encerró [Aureliano] con tranca dentro de sí mismo y la familia terminó por pensar en él como si nubiera muerto ». Esta línea resume el significado de la soledad, su equivalencia (« como si ») con la muerte.

Y acaso, bien leída, la novela rinde aquí su clave y la razón de que estos personajes, vivos, convivan tan naturalmente con los muertos y conversen con ellos: quien vive la soledad como esas gentes la viven, en términos absolutos, está ya por su incomunicación con los otros vivos-muertos, a la misma distancia de ellos que de los muertos-vivos. La

soledad los sitúa en el mismo plano [...] » (Gullón, 1972 : 155)

Cette tendance interprétative, au sujet des personnages de beaucoup des récits garciamarquiens, en fait des entités condamnées à l'avance. Leur destin est dominé par la fatalité et échappe complètement aux désirs et aux luttes humaines pour trouver le salut. La phrase finale de *Cien años de soledad* globaliserait à elle seule tout le sens du roman, comme faisant écho à cette phrase finale d'un autre roman avec laquelle on peut résumer toute une histoire littéraire de personnages soumis à la force du paysage et à la détermination du physique: « ... ¡Los devoró la selva ! ». L'histoire des personnages de différentes œuvres paraîtrait ainsi une même intrigue, où le désir humain se trouve écrasé par les très puissantes forces du contingent.

Si la contingence imposait sa loi dans la « *novela telúrica* », faisait de la réalité une pendule tyrannique et confirmait une certaine conception de l'expérience humaine comme destin, une très fréquente option critique a vu dans la littérature garciamarquienne la confirmation et la continuation de cette même intrigue, dans laquelle la littérature ne fait que refléter une histoire latino-américaine de soumission et de désespoir. Ainsi, dans la veine d'une certaine idée du tragique, Vargas Llosa affirme :

« En el Macondo de « Cien años de soledad » [...] no existe la libertad : un sino fatídico e ininteligible gobierna la historia de la comunidad, de la familia y del individuo, como en las tragedias clásicas. Ni la sociedad ni el hombre hacen 'su' historia ; la padecen : ella está escrita desde y para siempre. » (Vargas Llosa, 1961 : 149)

On ne peut éviter de mettre en rapport cette affirmation avec l'idée, elle aussi de Vargas Llosa, que le roman *Cien años de soledad* se situe temporellement dans un plan historique très semblable au parcours historique de la société globale colombienne, et c'est en vertu de cette ressemblance que la fable du lignage Buendía acquiert sa lisibilité en parallèle avec l'histoire (délimitée, échelonnée et soumise) de la société globale ou des traits qui la caractérisent :

« El temor inveterado en las familias de que estas 'dos razas secularmente entrecruzadas pasarán por la vergüenza de engendrar iguanas' hace que haya oposición cuando quieren casarse Ursula Iguarán y José Arcadio Buendía, que son primos. Pese a ello se casan. Este matrimonio es el límite entre la prehistoria y la historia de los Buendía ; el cambio coincide significativamente con un desplazamiento y con una fundación : de las sierras de Riohacha, la pareja se traslada a Macondo y a partir de allí vamos a seguir, con minucia, el desarrollo de la estirpe hasta su declinación. (Ibid. : 503)

Fundado por José Arcadio Buendía y veintiún compañeros llegados del 'exterior' (como los conquistadores ingleses, españoles, franceses o portugueses), la primera imagen histórico social que tenemos de Macondo es la de una pequeña sociedad arcádico-patriarcal, una comunidad minúscula y primitiva, autárquica [...] La primera transformación importante de esta sociedad (su ingreso a 'la historia') tiene lugar cuando Ursula encuentra la ruta para salir de la ciénaga y comunica a Macondo con el mundo [...] » (Ibid. : 498-499)

Dans le dessein de faire coïncider un certain ordonnancement historique avec l'ordre temporel du roman (l'avant de l'histoire qui n'est pas l'histoire mais la pré-histoire ; la fondation de centres semi-urbains ; les cycles de croissance et de déclin ; le déplacement d'un extérieur vers un intérieur ; le dépassement d'un primitivisme ; transformations importantes ; développement ;

la communication avec le monde, etc.), le critique péruvien oublie que chronologiquement la fondation de Macondo est un fait postérieur, et la conséquence d'un autre fait dont il semble comprendre la signification comme *non-historique* : la fuite d'Ursula Iguarán et de José Arcadio Buendía à cause du harcèlement du spectre d'un mort. Puisque cet événement du roman n'a pas sa signification ni sa motivation référée à cette histoire que Vargas Llosa considère comme la véritable histoire du pays colombien, elle ne sera pas non plus lisible ni susceptible de rentrer dans le cadre de la taxonomie ordonnatrice du critique qui, non seulement postule un ordre de l'histoire, mais aussi modifie la géographie d'une région du pays, faisant que l'expédition fondatrice de Macondo part « *de las sierras de Riohacha* » et non des « *sierras* » de la Guajira. Si l'apparition du mort peut être située temporellement dans la "*pre-historia*", alors cette pré-histoire ne se bornera pas à rester dans le temps d'avant l'histoire mais viendra la chevaucher, car Prudencio Aguilar réapparaîtra un jour à Macondo. Nous devrions supposer que dans la taxonomie ordonnatrice ou la raison historiciste avec laquelle Vargas Llosa lit le roman, l'apparition du mort-non-mort Prudencio Aguilar devra être mise au compte des artifices narratifs garciamarquiens qui, parce qu'ils n'ont pas d'ancrage dans l'histoire de la société globale, seront compris comme des «*materiales imaginarios*». Et si les «*materiales imaginarios*» ne peuvent pas être reliés à la dimension historique, les opinions de Reinaldo Arenas se font plausibles, et donc García Márquez utiliserait des images pirotécnicas seulement à cause de sa « *marcada preocupación [...] por entretener* ».

Si l'image du surnaturel dans *Cien años de soledad* devient matière peu lisible, à partir du moment où elle ne peut pas être mise en rapport avec ce que l'on considère

être l'histoire, il n'en ira pas autrement avec les premiers récits garciamarquiens où se manifestait, déjà, l'image du surnaturel, récits qui n'ont guère mérité l'attention de la critique. Angel Rama, par exemple, a dit à propos de *La tercera resignación* : « *Si ahora recordamos este primer producto, es solamente por el autor que se perfila en él, por los rasgos que luego fructificarán y se desarrollarán, no por la obra en sí que inicialmente nos ofrece* » (1991 : 49). De son côté, Vargas Llosa dit au sujet de ces récits, aujourd'hui édités sous le titre *Ojos de perro azul* : « *Aunque el interés literario de estos relatos es mínimo, son curiosos retratos de la vida emocional y cultural del adolescente que, a fines de la década de los cuarenta, lejos de su amado trópico, se resignaba a ser abogado y descubría con deslumbramiento a los grandes novelistas modernos* » (1971 : 218). Tout laisse à penser que, pour ces deux critiques, les récits d'avant *La hojarasca* ont un intérêt moindre, et cela est peut-être dû au fait que ce qui est compris comme relevant du fantastique n'a pas de rapport avec l'histoire. Par ailleurs, lorsqu'Angel Rama analyse les vertus fantastiques de la narration garciamarquienne, il fait remarquer qu'en elles les capacités du monde physique sont amoindries, mais il ne poursuit pas sa réflexion au-delà : « *Lo que durante casi toda la obra [Cien años de soledad] la distingue es el desafuero, son la ferocidad y el exceso, es la hipérbole incesante que hace que todo parezca posible, y efectivamente, todo es posible. No solamente la aventura, la búsqueda incesante del absurdo, la potencia genesiaca, el amor, la guerra, sino también el mundo físico mismo parece suspender su capacidad para exigirnos un régimen de prestaciones* » (1991 : 132). En parlant de « *lo real imaginario* » chez García Márquez, Vargas Llosa reconnaît

qu'il y a là une matière qu'il n'est pas arrivé à rationaliser :

« Una vez mencionados los principales sucesos y personajes mágicos, milagrosos y mítico-legendarios de Cien años de soledad , aún queda una masa considerable de materiales imaginarios que no encajan en ninguna de las formas anteriores : no son provocados por artes o poderes ocultos, no se vinculan a una fe, no derivan de una realidad mítico-legendaria. Algunos de estos episodios que llamo 'fantásticos' (son una pura objetivación de la fantasía, estricta invención) bordean lo real objetivo, del que parecen apenas una discreta exageración, y podrían ser considerados sólo insólitos (es decir aún dentro de la realidad objetiva), en tanto que otros, por su ruptura total con las leyes física de la causalidad, pertenecen a lo imaginario sin la menor duda » (1971 : 536-537).

Si tant l'un que l'autre reconnaissent chez l'écrivain la faculté de construire des "mundos totales" ou des « ficciones totalizadoras », selon toute apparence ils présument que le « fantástico » ou « imaginario » de cette littérature se trouve en marge de cette totalisation, car ils croient que cela ne vient pas de l'histoire régionale ou nationale. De notre côté, nous affirmons que cet aspect « imaginario » provient de l'appartenance culturelle de l'écrivain et de son ancrage dans l'histoire, non pas dans l'histoire de la société globale colombienne mais plutôt dans l'histoire autre et dans son temps culturel pluriel, alimenté par l'imagination amérindienne du monde. C'est-à-dire que cette expérience culturelle, non incluse dans l'histoire nationale de la Colombie, est aussi histoire car elle est le résultat de l'énergie créative, de la pensée, du sens de la vie, des hommes et des femmes de l'Amérique millénaire, qui ont vécu leur propre histoire et construit une idiosyncrasie dont García Márquez, réceptacle de plusieurs histoires, a hérité. A ce propos, nous pouvons

citer les mots d'Augusto Roa Bastos, qui comprend la construction narrative comme une réalité d'expression où se manifeste l'héritage mythique-imaginaire amérindien :

« [...] la literatura se me presentó siempre como una forma de vivir ; no una forma de 'vivir literariamente' la realidad de la historia, la realidad de los deseos y de las obsesiones sociales e individuales, sino de hacer que la realidad de los mitos y de las formas simbólicas penetrasen lo más profundamente posible bajo la superficie del destino humano ; una forma de realizar el conocimiento de lo incierto a través de las mutaciones y transformaciones de los múltiples aspectos de la realidad. No tanto la presuntuosa ambición de descubrir los enigmas de la existencia y del mundo, sino la más módica necesidad de intuir los propios enigmas en esa dimensión donde se juntan la subjetividad individual y las energías de la vida social, dimensión que tiene justamente en la lengua su lugar de síntesis y expresión : el espacio de la palabra portadora de mitos. » (Roa Bastos, 1983 : 58)

Les réflexions de Roa Bastos au sujet des écrivains dotés d'appartenances culturelles mixtes où subsiste l'autre histoire, l'amérindienne, non considérée par l'histoire sous tutelle des modèles historiques et culturels d'Occident, vient très à propos si on veut comprendre d'où vient cet art de l'image du surnaturel de García Márquez, et si on veut comprendre pourquoi personne n'avait perçu son historicité :

« El lenguaje de las culturas indígenas entraña un sentido que anula nuestros conceptos de temporalidad y espacialidad. Forma constelaciones míticas en las cuales el sentido de la permanencia funciona no como una vuelta regresiva al pasado sino como una totalidad del tiempo y de la memoria ; totalidad en la que pasado y futuro confluyen en la dimensión del presente de la palabra sagrada. » (Roa Bastos, 1985 : 52)

Si les critiques ne pouvaient percevoir les traits amérindiens du langage narratif de Gabriel García Márquez, ils ne pouvaient pas, non plus, comprendre les liens de ses inventions avec une complexité culturelle se trouvant en marge de l'histoire-une. En contraste avec eux, notre démarche de relecture de la littérature garciamarquienne ressemble à celle de Gerald Martin essayant de contextualiser sa lecture du roman *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias, car une grande partie de la critique initiale sur cette œuvre n'avait pas compris ses niveaux de lisibilité du fait de leur ignorance d'une sémanticité en rapport avec le mythe amérindien :

« ...veinte años después de la publicación de su novela más importante, tuvo que reconocer [Asturias] que no había sido entendida, y que sus reverberaciones críticas eran casi nulas [...] parte de la dificultad reside en la audacia de un escritor que se atrevió a escribir una novela compleja sobre el mundo primitivo [...] Una novela como *Ulises* [de Joyce] elaboró un mundo de complejidad asombrosa, cuya aparente falta de significado se remediaba mediante un marco mitológico que unificaba toda una batería de recursos técnicos-lingüísticos. Es semejante, a primera vista, el caso de *Hombres de maíz*. Pero su materia fundamental - Guatemala, sus tradiciones y conflictos-, la impresión brindada por una primera lectura (un bombardeo desconcertante de impresiones sensoriales, letanías misteriosas, anécdotas y referencias aparentemente inconexas), y su marco conceptual más evidente (la lógica del mundo primitivo), lo han hecho aún más inaccesible a sus lectores más típicos [...] la novela es difícil y misteriosa no por vanidad u obstinación de parte del escritor, sino porque todo su sentido está en el deseo de recuperar un mundo perdido, desaparecido, invisible. Su desafío es que exige al lector que haga con el texto lo que su autor ya hizo con la historia de su pueblo. La relación entre libro y mundo, signo y referente, es la relación entre el libro y la lectura, significante y significado. »
(Martin, 1981 : lxxxiv - lxxxv)

Si, comme l'écrit Angel Rama, à propos de l'image garciamarquienne du surnaturel, celle-ci est le résultat de la liberté créatrice du romancier (1991 : 132), alors il faudrait comprendre cette liberté, non comme un geste du génie individuel, mais comme la liberté de se servir des matériaux de l'environnement vital que l'appartenance culturelle de l'écrivain lui a donnés. D'un point de vue comparatiste, les "imposibles" garciamarquiens, mis en perspective avec le *pūlashū wayuú*, sont, plus qu'une simple « *pirotecnia* » stylistique, une force sémantique qui entre en rapport de tension avec d'autres sémantiques, pour nous donner un monde où le désir humain tâche de s'opposer à la contingence de l'histoire. Ce n'est qu'à travers cette vision, qui relie l'œuvre garciamarquienne à l'appartenance culturelle de son auteur, que l'on peut dépasser la critique pour laquelle cette littérature, faute d'être comprise dans sa vraie logique imaginaire, est une continuation thématique de la fatalité de la "novela telúrica". Là seulement on pourra mieux comprendre les perspicaces observations de Carlos Fuentes et d'Ernesto Volkening qui, très tôt, ont remarqué dans la littérature garciamarquienne la thématization de « *la personalización* », « *la imaginación* » et « *el plano por excelencia humano* » qui éloignent cette œuvre de la vision romanesque de Rómulo Gallegos et de José Eustasio Rivera :

« Ya en *El coronel* no tiene quien le escriba, García Márquez, instalado en los viejos reinos vegetales de Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera, había logrado convertir la geografía en historia y la anonimia en personalización [...] los hombres se defienden, con la imaginación, del caos circundante, de las selvas y los ríos latentes, siempre a punto de recuperar sus dominios [...] » (Fuentes, 1981 : 93-94)

« Privado de sus exuberancias vegetales y riquezas cromáticas, el mundo de García Márquez revela una aridez, una pobreza, una trivialidad incolora,

manoseada, polvorienta e insoportable, pero con tal nitidez se dibuja el perfil del pueblo que su misma desnuda indigencia, vista por un ojo avizor comparable al objetivo de una cámara fotográfica, produce una sensación de extrañeza, a la vez cautivadora e inquietante. Y por señalar el aspecto más importante : en la medida en que el frondoso paisaje de la novela americana se reduce, como si lo hubieran podado con unas enormes cizallas de jardinero, a dimensiones más modestas y banales, va desplazándose la efigie humana del fondo al primer plano. En otras palabras, el narrador reconquista el terreno que había perdido el hombre en su secular lucha fronteriza con la naturaleza, y al espacio exterior, en cuyas inmensidades se disuelven los firmes contornos, se sustituye una dimensión, el plano por excelencia humano, propicio para el desarrollo de bien perfiladas personalidades. » (Volkening, 1998 : 42-43)

En effet, si l'art garciamarquien réussit à construire, malgré l'imposante présence du paysage et des vicissitudes historiques, les profils de personnages de grand caractère, bien au-delà de la tradition romanesque qui l'avait précédé en Amérique Latine, c'est parce que son intelligente narrative dessine l'être humain dans ce qui lui donne le plus de signification : ses désirs et ses actes. Si Fuentes et Volkening ont vu juste (et c'est notre avis), il s'impose de dépasser l'idée selon laquelle est seulement lisible comme historique ce qui dans l'œuvre est projection du monde objectif, de même qu'il faut dépasser les habitudes critiques qui n'accordent à l'imagination que la fonction de "revêtir" dans l'image ce qui provient du monde contingent, en oubliant que les représentations individuelles et sociales peuvent construire aussi des réalités symboliques et imaginaires qui élargissent l'expérience humaine, au-delà du cadre historique et naturel.

Ces réalités symboliques et imaginaires impriment aux mondes racontés une alternative au temps de l'histoire et,

dans leur efficacité sémantique, donnent aux actes des hommes une force et une volonté d'être autrement ou de vivre un "est" différent de celui imposé par la contingence. Ce monde autrement, en étant illisible pour une critique, sensible seulement au temps historique de la société globale, peut donner lieu à des jugements comme ceux de Jacques Gilard qui trouve que, dans certaines périodes de son œuvre, « *García Márquez aboutissait [...] à l'idée d'une impossibilité de l'histoire. Dans ces récits, jusqu'en 1955, on trouve une humanité désorientée, sans espoir, que rien ni personne ne peut amener à vivre le temps de l'histoire simplement parce qu'elle ne croit pas en ses propres valeurs* » (Gilard, 1981 : 18).

Nous pourrions dire que le grand défi de la littérature garciamarquienne lancé au processus de sa réception est celui de comprendre, de déchiffrer ou de traduire ce fond du sens qui ne peut être expliqué en fonction de la société majoritaire colombienne et qui, nonobstant, apporte à la fable son efficacité sémantique pour construire des mondes complexes et hétérogènes au-delà de l'historicisme qui « *affirme que le fonctionnement interne d'une société s'explique par le mouvement que conduit celle-ci vers la modernité* » (Touraine, 1992 : 87). L'art combinatoire de l'écrivain colombien est justement le contraire d'un art d'"évolution" vers l'avenir proposé par la modernité. Ses mondes racontés sont un tissu où s'affrontent la direction historique que la modernité a ouverte aux macrosociétés des pays de l'Amérique Latine et l'"*hemisferio subyacente*" de la pensée amérindienne qui a imaginé un monde très différent de celui de l'Occident. Si Gabriel García Márquez est un écrivain américain, c'est justement parce que ses fables n'ont pas succombé aux mythes et aux narratives de la modernité, mais les ont mises en tension, en vis-à-vis, avec la tradition narrative et le mythe d'une civilisation

qui n'a pas divinisé la dimension historique de l'homme et pour laquelle le monde peut être une réalité enchantée.

IV. L'HISTOIRE VERSUS L'EXPÉRIENCE HUMAINE

L'imagination peut courir le risque d'être accusée de fuir l'histoire, mais elle ne peut pas cesser d'être fidèle aux expériences humaines. Le monde imaginé par les Wayúu fait partie de ces expériences-là ; à ce titre, il est autant imaginaire qu'historique ; étant repérable comme l'expérience des hommes dans un espace/temps concret, il ne se trouve pas ailleurs que dans l'histoire mais, bien sûr, pas l'histoire unidimensionnelle des promesses matérielles de la modernité et des combats des hommes pour faire que la modernité honore ses promesses. La complexité anthropologique qui habite les récits de García Márquez - une pensée amérindienne dans une langue indo-européenne-, ne peut plus être comprise à la manière des analyses de Jacques Joset, au sujet des premières nouvelles que l'écrivain a publiées :

« Los elementos estructurales de esos cuentos, sueño y realidad, expulsión de sí mismo y recuperación especular de un yo que es otro, desdoblamiento obsesivo, remiten a modos de huir uno de su propio destino, de salvarse de este mundo dependiente y refugiarse en un más allá donde 'el hombre hubiera dejado sus raíces mortales para penetrar en otras raíces más hondas y firmes ; en las raíces eternas de un sueño integral y definitivo'.

Allí el yo se enfrenta con el yo, con ese otro yo que es él mismo. Mundo cerrado, ajeno a la verdadera otredad. La modalidad de exclusión del mundo es un dato in se que no resulta, por ejemplo, de la marginalización social. Los primeros cuentos de García Márquez se inscriben en una ideología idealista por su contenido y forma.

Al respecto es notable que la mayoría de los protagonistas de estos relatos sean anónimos o lleven un nombre arquetípico como la Eva de Eva está dentro de su gato (1948). La carencia de la marca de individuación y especificación les sitúa contextualmente como seres desencarnados, "apartado[s] del resto del mundo".

En La mujer que llegaba a las seis (1950) y Nabo el negro que hizo esperar a los ángeles (1951), aparecen nuevos elementos que modifican levemente el significado de la exclusión de los personajes. Dejando el escapismo metafísico, García Márquez introduce por primera vez la dimensión de las relaciones interpersonales y de dependencia socioeconómica. » (Joset, 1984 : 14-15).

L' "escapismo metafísico", "la expulsión de sí mismo", les "modos de huir uno mismo de su propio destino", en tant qu'actes, doivent être compris tout d'abord comme des performances d'un être humain qui se conduit comme autre que l'être humain naturel. Dans ces actes-là, l'homme se montre capable de "circuler" au-delà de la contingence, comme le fait le chaman wayúu, modèle paradigmatique de l'être extra-ordinaire dans la littérature garciamarquienne qui aboutira au personnage archétypique de Melquíades. Cet ordre autre de l'existence, que nous pourrions appeler "métaphysique" ou "idéaliste", pourquoi pas?, ne peut pas être intégré à l'histoire telle que nous sommes habitués à la comprendre. Il peut, en revanche, être compris comme expérience humaine ; comme un possible de la représentation littéraire qui donne à l'homme l'occasion de se penser comme autre que celui qui est soumis par la contingence. Les possibles littéraires enrichissent l'expérience humaine, même s'ils tournent le dos à l'histoire. Les Wayúu

n'ont pas eu besoin de "l'histoire" pour vivre culturellement en contact avec le monde-autre et habiter non le réel mais leur réel. La pensée mythique est aussi action sur le réel :

« Une mythologie semble être prise entre deux exigences, l'une de cohérence, l'autre d'adéquation au monde réel. A partir des réalités observables, rapports sociaux ou rapports avec la nature, l'homme s'est construit un univers imaginaire. Cet univers, produit de la pensée, fait intervenir un ensemble de paramètres entrant dans des relations d'opposition et il obéit à des règles logiques simples. Plus ou moins inconsciemment, cette construction sert essentiellement à appréhender le réel, c'est-à-dire à justifier les phénomènes et à trouver des relations qui les unissent. Certainement exercent-elles aussi une action sur ce réel dont elle devient partie intégrante. » (Perrin, 1976 : 251)

Est-ce que la pensée de la modernité est aussi prise entre l'exigence de cohérence et l'exigence d'adéquation au monde réel? Est-ce qu'elle exerce, elle aussi, une action sur le réel? Est-ce qu'il se trouverait quelqu'un pour nous dire que les réponses (les actions sur le réel) aux besoins de l'homme que donne la modernité sont plus valables que celles données par le mythe? En tout cas, dans le territoire imaginaire de la littérature garciamarquienne, les histoires racontées vont au-delà du cercle fermé des réponses qui, dans la modernité, tiennent lieu d'histoire. Dans l'œuvre garciamarquienne, l'expérience de l'homme se trouve enrichie par les possibles de l'imagination ; et, cette richesse, elle ne l'a pas prise à la pensée de la modernité mais à la complexité existentielle rendue possible par le mythe. Si l'on veut bien accepter que, lorsqu'on parle de l'histoire de la Colombie, on ne fait pas que parler du processus d'imposition de la modernité, alors l'imagination capable de raconter une histoire autre,

plus complexe et plus riche, serait un dispositif verbal ayant dépassé l'étanchéité des cartographies de la modernité. L'imagination, l'euphémisme, cette faculté de pouvoir penser la possibilité est "un pouvoir d'amélioration du monde" (Durand). "Tous ceux qui se sont penchés d'une façon anthropologique, c'est-à-dire à la fois humilité scientifique et largeur d'horizon poétique, sur le domaine de l'imaginaire, sont d'accord pour reconnaître à l'imagination, dans toutes ses manifestations : religieuses et mythiques, littéraire et esthétique, ce pouvoir réellement métaphysique de dresser ses œuvres contre 'la pourriture' de la Mort et du Destin. C'est Malraux qui dans un livre définit l'art plastique comme un 'Anti-Destin', et dans un autre livre montre comment l'imaginaire émigre peu à peu des profondeurs du sacré au rayonnement du divin, puis se métamorphose de plus en plus jusqu'au monnayage profane de l'art pour l'art et enfin installe le grand musée imaginaire de l'art pour l'honneur de l'homme. C'est surtout l'ethnologie qui tombe d'accord pour voir dans le trajet qui va du mythe sacré à l'art profane, en passant par le masque rituel et magique, le même mouvement de l'esprit en opposition avec la dissolution profanante du Devenir et de la mort" (Durand, 1992 : 470). Si, donc, les possibles garciamarquiens ne sont pas dans l'histoire, nous dirons qu'ils se trouvent du côté de l'expérience humaine, elle aussi susceptible de nous livrer son historicité, à travers la temporalité des êtres humains de l'Amérique millénaire.

C'est peut-être ce pouvoir de l'imagination garciamarquienne, qui consiste à mettre en œuvre l'expérience humaine pour créer un autre niveau de vérité, au-delà de l'histoire, ce que Milan Kundera nomme "monde objectif qu'il hisse..." :

« C'était en décembre 1986 [...] j'ai pu lire en épreuves la traduction tchèque de 'Cent Ans de solitude'.

C'est le premier livre de Gabo que j'ai lu et j'ai été ébloui : j'ai pensé à l'anathème que le surréalisme avait jeté sur l'art du roman qu'il avait stigmatisé comme antipoétique, fermé à tout ce qui est imagination libre. Or le roman de García Márquez n'est qu'imagination libre. L'une des plus grandes œuvres de poésie que je connaisse [...] Ca été aussi la confirmation de ma vieille conviction que la poésie et le lyrisme ne sont pas deux notions sœurs, mais des notions qu'il faut bien tenir à longue distance l'une de l'autre. Car la poésie de García Márquez n'a rien à voir avec le lyrisme, l'auteur ne se confesse pas, n'ouvre pas son âme, il n'est enivré que par le monde objectif qu'il hisse dans une sphère où tout est à la fois réel, invraisemblable et magique. (C'est par l'intensité de sa "poésie" de même que par la virulence de son "anti-lyrisme" que García Márquez se distingue si clairement du roman contemporain en Europe). » (Kundera, 2003 : 114-115)

Le monde que García Márquez "hisse" est doté d'un élan imaginaire qui lui permet de raconter des réalités inventées qui ne sont pas à mettre en rapport avec l'histoire mais avec l'expérience, une expérience de type particulier car elle n'existe que dans la langue par laquelle s'exprime l'auteur et dans l'enrichissement du lecteur en contact avec ces narrations. Cet élan imaginaire de l'écrivain, nous le croyons, est dérivé de la manière de penser le monde propre de la logique chamanique wayúu dans laquelle l'être humain croit aux expériences possibles au-delà du monde empirique. On pourrait appeler cela "idéalisme". On pourrait, pour en donner un exemple, citer l'intelligente lecture que Mario Vargas Llosa a faite de *El coronel no tiene quién le escriba* :

« En *El coronel no tiene quién le escriba*, aunque la vida social e histórica es objetivamente tan monótona y estática como en Macondo, subjetivamente no

lo es : en esa sociedad donde, en los hechos, nada cambia, hay sin embargo una puerta abierta sobre la posibilidad de cambio, que se llama la esperanza, la ilusión.» (Vargas Llosa, 1971 : 315)

« El idealismo pesimista de La hojarasca ha sido reemplazado por un idealismo optimista. » (Ibid. 316)

« De este conflicto entre la actitud espiritual del personaje y la situación histórica del medio, nace la estatura heroica y trágica del coronel y la fuerza dramática de la ficción. El conflicto es esencial e invisible : es una pugna entre dos planos de lo real, entre subjetividad individual y objetividad histórica, entre 'espíritu' y 'materia'. En términos estrictos, en los tres meses que dura la historia, no ocurre nada importante en el plano material, en el mundo de los hechos. Lo principal ocurre en el ánimo del personaje, en su ambición, sus decisiones o sus sueños. Este conflicto entre subjetividad y objetividad, entre 'espíritu' y 'materia' está reflejado en la propia persona del coronel de manera curiosa : este espíritu idealista alienta en un anciano miserable que apenas puede comer ; este optimista insobornable es un cuerpo que se pudre, un organismo devastado. (Ibid. : 321)

La pugna se proyecta por toda la realidad ficticia, en la que constantemente vemos este contrapunto entre una subjetividad optimista que espera, que tiene fe en el azar como agente de cambio, y una objetividad que la desmiente en la forma más ruda. » (Ibid. : 325)

« La ilusión no es en el mundo ficticio, como en el real, un estado de ánimo, una disposición subjetiva : es una forma de acción, una estrategia para cambiar la historia individual y la colectiva. Eso es lo que indican las acciones rituales de los personajes (el coronel yendo a reclamar la carta, los resistentes reimprimiendo y distribuyendo la hoja clandestina) : se trata de mantener la esperanza. Los cambios vendrán : desearlos, creer en ellos, es la manera más eficaz de provocarlos. » (Ibid. : 339)

Les lectures critiques de l'œuvre de García Márquez où l'on peut trouver cette conscience de la "ilusión [como] forma de acción" ne sont pas nombreuses. Nous en avons quand même trouvé une autre :

« Les personnages de *El Amor en los tiempos del cólera* [...] mènent leur vie sentimentale en ne pensant qu'à eux-mêmes et à leur besoin de bonheur sur

l'arrière-fond d'une société Belle Epoque où rien ne tourne rond mais dont les problèmes sont désormais relégués au second plan. Amour tranquille dans le mariage ou amour fou dont la frustration se résout en multiples aventures érotiques, tout est amour, sous quelque angle que l'on le regarde, et les derniers mots du roman, "toda la vida", disent bien la forme élémentaire et existentielle, à la fois dans la joie et la gravité, prise par la question et la réponse de García Márquez sur la façon d'utiliser le temps qui est imparti à l'homme en ce monde. El Amor en los tiempos del cólera, roman écrit par un auteur maintenant proche de la soixantaine, introduit d'ailleurs avec une force surprenante le thème de la vieillesse, où l'urgence même de la fuite du temps impose une nouvelle façon de vivre la vie et l'amour, avec constance si les conditions ne sont pas propices, avec une voracité effrénée si elles le sont, même s'il est trop tard en apparence et même si les années ont apporté la limitation inéluctable de l'usure physiologique, ennemie de la beauté et de l'ardeur amoureuse. » (Gilard, 1997 : 94-95)

L'élan idéaliste, l'illusion, la réalité de l'irréalité littéraire, la segunda oportunidad sont là, dans l'expérience d'écriture et de lecture de l'œuvre garciamarquienne .

CONCLUSION

Nous n'avons pas lu la littérature de Gabriel García Márquez de manière exhaustive, nous ne nous sommes pas non plus concentrés sur une œuvre ; notre démarche comparatiste a cherché dans ces textes littéraires une variété d'images éparses qui, à notre sens, appartiennent à un système. Ce système, que nous connaissions au préalable, est le mythe raconté par la tradition narrative wayúu. Notre lecture des différents récits de l'auteur colombien était en quelque sorte guidée par cette grille, qui nous permettait de reconnaître dans les textes garciamarquiens la trace du mythe wayúu. Ainsi donc, notre lecture ressemble à celle que l'ethnologue fait pour comprendre la logique d'un mythe en ce sens que nous ne concevons les récits comme de tous indépendants et que nous avons plutôt cherché leurs sens en trouvant d'abord les homologues existantes dans un réseau de récits.

Nous n'avons donc pas lu les narrations de García Márquez pour elles-mêmes mais pour ce qu'elles possèdent d'un discours autre, c'est-à-dire, un sens que les lie à celui existant dans l'oralité culturelle wayúu. Par là, nous sommes en situation d'affirmer l'existence de cette homologie entre littérature et mythe et donc nous pouvons donner du contenu à l'intuition d'Angel Rama selon laquelle

Gabriel García Márquez est un "transculturador". Sa littérature, alors, n'est pas entièrement dans l'orbite de la modernité car elle reçoit et fait circuler dans son langage une tradition américaine ; de ce fait, l'écriture du Colombien devient un espace de rencontre des vecteurs de la modernité et de la non-modernité. Vue dans cette perspective, sa littérature se rapproche beaucoup plus de l'histoire sociale de la Colombie et des processus, sans doute nombreux, de contacts interculturels. Aussi, en tant qu'objet de recherche, elle nous permet d'actualiser des perspectives critiques proprement latino-américaines, comme c'est le cas de la "Teoría de la Transculturación Narrativa" d'Angel Rama ou celui de la catégorie d'Antonio Cornejo Polar de "Totalidad Contradictoria", laquelle conçoit l'étude de la littérature latino-américaine dans un processus historique où les conflits séparent et rassemblent les divers vecteurs de langage pour donner comme résultat une totalité de signification.

Ces perspectives critiques latino-américaines, que nous rejoignons, sont de première importance car elles obéissent à une heuristique pour laquelle le texte littéraire n'est pas indépendant du tissu historique et culturel d'une société, société qui, comme c'est le cas des pays de l'Amérique Latine, est une réunion d'univers culturels différents et de temporalités inégales. Malheureusement, trop souvent les analyses critiques des œuvres de García Márquez se sont concentrées sur le discours et sa structuration interne et ont oublié que le discours est un produit de l'interaction sociale et, dans le cas de l'Amérique Latine, de la confluence d'histoires différentes. Peut-être que la littérature garciamarquéenne se différencie particulièrement des autres littératures colombiennes en ceci qu'elle réunit des versants culturels très vastes et très enracinés dans l'histoire et que, pour

être comprise, elle demandait à être lue autrement que comme de la littérature. En ce qui nous concerne, nous arrivons au constat que l'ayant lue de la même manière que l'on lit les récits mythiques, elle laisse transparaître une sémantique de l'archétype qui, à notre connaissance, n'avait pas été perçue auparavant. Ce constat et les constats historiques auxquels nous arrivons au cours de notre recherche nous permettent d'affirmer que la littérature garciamarquienne comporte un sémantisme interculturel qui la lie, aussi, au monde de la non-modernité.

Nous croyons avoir réalisé un travail de recherche qui est à voir comme un complément des travaux entrepris par Vargas Llosa, Angel Rama et Jacques Gilard, lesquels cherchaient à comprendre le lien existant entre la littérature de García Márquez et l'histoire sociale et régionale de la Colombie. Dans notre cas, nos résultats sont tributaires de notre, sans doute, très partielle connaissance des travaux d'interprétations de la culture wayúu et de recherches sur l'histoire de cette société amérindienne. Si nous avons un mérite, c'est celui d'avoir intégré dans l'heuristique de l'interprétation le territoire de la voix et de la tradition narrative vernaculaire.

Nous pensons qu'il s'impose aux nouveaux chercheurs d'approfondir la connaissance de ce territoire pour connaître de mieux en mieux les potentialités de sens de l'œuvre garciamarquienne. Evidemment, cela ne sera pas possible si l'on ne renonce pas à l'idée que l'histoire de la Colombie est "une" et aux autres représentations ethnocentriques, pas toujours très explicites, héritées de la *ciudad letrada*.

Depuis longtemps associée au *Realismo Mágico*, l'œuvre littéraire de Gabriel García Márquez était devenue un objet

connu par ses *effets magiques*, sans que cela ait permis pour autant d'éclaircir les propriétés sémantiques qui la liaient à son héritage proprement américain. Nous croyons avoir démontré, par la voie de la constatation historique et de la comparaison sémantique, que ces effets du style de l'écriture de l'écrivain d'Aracataca ne sont pas une invention de son génie personnel, un résultat de son *inspiration*, mais une réalité interculturelle de son œuvre dérivée de l'appartenance de l'auteur, lors de son enfance, à une communauté de parole qui lui a donné en partage une tradition imaginaire enracinée dans l'histoire de son continent. Si nous pouvons dire que chez lui le langage littéraire n'est pas un langage de la modernité mais un dialogue des langages de la modernité avec "autre chose", c'est justement parce qu'il est un *indocosteño* pour qui le monde n'a pas succombé aux desseins de l'historicisme ni à la platitude que lui réservait l'idéologie du progrès. Au contraire, ce monde est encore riche des reliefs que lui ont donnés, faisant de lui un monde enchanté, les hommes et les femmes chez qui continue à vivre une longue durée historique du continent américain.

Au moment où nous écrivons ces lignes, un nombre important des familles wayúu ont dû fuir leurs territoires ancestraux pour se réfugier à *Bahía Portete*, dans l'*Alta Guajira*, croyant pouvoir se mettre à l'abri de la violence qui embrase tout le pays colombien. Nous ne pouvons nous empêcher de voir là un nouveau chapitre de l'histoire de la lutte de la modernité contre la non-modernité qui, il y a cent ans, a dépouillé de ses terres la société Chimila, dans le Magdalena Grande, pour permettre l'exploitation bananière aux *forces du progrès*. Tout laisse à croire que, à nouveau, en Colombie, la barbarie aura raison d'une civilisation très sophistiquée qui a réussi à faire naître

dans l'aridité du désert de la Guajira un fertile système d'imagination qui a nourri, à leur insu, l'expérience des lecteurs de l'auteur vivant le plus lu d'une langue indo-européenne. La violence qui subissent les Wayúu, dérivée de la violence de la représentation selon laquelle *los indios* n'existent pas, et donc leurs terres sont des terres *disponibles*, est peut-être à l'origine de la totale inconscience de cette dette spirituelle envers les Wayúu et du pauvre travail de mémoire fait en Colombie sur les cultures régionales. Nous ne savons pas si notre travail donnera lieu à la reconnaissance de l'apport imaginaire wayúu qui habite l'œuvre de Gabriel García Márquez, mais nous savons que cette reconnaissance ne sera possible qu'à condition de lire cette littérature avec une ouverture d'esprit capable d'y voir le monde de l'oralité qui, jusqu'alors, est resté invisible, illisible et, de ce fait, non avenu.

BIBLIOGRAPHIE

CUVRES DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ CITEES

- ANV, "En agosto nos vemos", *Revista Cambio*, 1999, Bogotá, N° 303, pp. 15-26.
- ATC, *El amor en los tiempos del cólera*, 1985, Bogotá, Editorial Oveja Negra.
- CAS, *Cien años de soledad*, 1996, Bogotá, Editorial Norma.
- CMA, *Crónica de una muerte anunciada*, 1981, Bogotá - México, Editorial la Oveja Negra - Diana.
- CSA, "6 de junio de 1958 : Caracas sin agua", *Obra periodística 3. De Europa y América*, 1997, Bogotá, Editorial Norma.
- DAOD, *Del amor y otros demonios*, 1994, Bogotá, Editorial Norma.
- EC, *El coronel no tiene quien le escriba*, 1987, Barcelona, Mondadori.
- ITHC, "la increíble y triste historia de la cándida Erendira y su abuela desalmada", *Todos los cuentos*, 1994, Bogotá, Editorial Oveja Negra.
- LH, *La hojarasca*, 1985, Bogotá, Editorial Oveja Negra.
- LMH, *La mala hora*, 1966, Mexico, Ediciones Era.
- MAS, "Me alquilo para soñar", *Doce cuentos peregrinos*, 1992, Madrid, Mondadori.
- MTP, "El mar del tiempo perdido", *Todos los cuentos*, 1994, Bogotá, Editorial Oveja Negra.
- OOM, "La otra orilla de la muerte", *Todos los cuentos*, 1994, Bogotá, Editorial Oveja Negra.

OP, *El oticño del patriarca*, 1975, Barcelona, Plaza & Janes, S. A.

OPA, "Ojos de perro azul", *Todos los cuentos*, 1994, Bogotá, Editorial Oveja Negra.

VM, *La viuda de Montiel*, *Todos los cuentos*, 1994, Bogotá, Editorial Oveja Negra.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

AINSA, Fernando, 1986, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, Gredos.

ZA IZQUIERDO, M. , 1991, « Indigenismos en la obra literaria de Gabriel García Márquez », *Actas del Congreso de la Sociedad Española de Lingüística. XX Aniversario*. Madrid, Gredos, pp. 277-286.

AGUADO, Fray Pedro, 1956, *Recopilación historial*, T. I, Biblioteca de la Presidencia de Colombia.

ARAUJONOGUERA, Consuelo 1994, « *Lexicón del Valle de Upar. Voces, modismos, giros, interjecciones, locuciones, dichos, refranes y coplas del habla popular vallenata* », Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. Serie Minor XXXV, Santafé de Bogotá.

ARCINIEGAS, Germán, 1970, *Nueva imagen del Caribe*, Buenos Aires, Editorial Suramericana.

ARENAS, Reinaldo, 1981, « En la ciudad de los espejismos », *Gabriel García Márquez : el escritor y la crítica*, Peter Earle (Ed.), Madrid, Taurus.

ASTURIAS, Miguel Angel, 1968, «Entrevista con Miguel Angel Asturias, premio Nóbel», (Manuel Azaña-Claude Mie), *Bulletin Hispanique*, Tome LXX, N° 1-2, janvier-juin, pp. 134-139

BACHELARD, Gaston, 1957, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF.

BAKHTINE, Mikhaïl, 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Gallimard.

_____, 1984, *Esthétique de la création verbale*. Gallimard.

- BADA, Ricardo, 2003, "La ficción de la ficción", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 633, mars, pp. 122-126.
- BAREIRO SAGUIER, Rubén, 1984, "Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 19, pp. 35-45.
- BARRERA MONROY, Eduardo, 1987, *Guerras Hispano-Wayues del siglo XVIII*, Communication au Congreso Nacional de Historia de Colombia, inédit, Universidad del Tolima, Ibagué.
- _____, 2000, *Mestizaje, comercio y resistencia. La Guajira durante la segunda mitad del siglo XVIII*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá.
- BARTHES, Roland, 1993, « Le mythe, aujourd'hui » (« Mythologies »), *Œuvres Complètes*, tome I, 1942-1965. Editions du Seuil.
- BOLINDER, Gustaf, 1987, "Los últimos indígenas chimilas", *Museo del oro. Banco de la República*, N° 18, Bogotá, Enero-abril, pp. 10-27.
- BOTERO, Fernando ; GUZMAN BARNEY, Alvaro, 1977, "El enclave agrícola en la zona bananera de Santa Marta", *Cuadernos Colombianos*, N° 11, Medellín, pp. 309-389.
- BOURDIEU, Pierre, 1980, *Le sens pratique*, Paris, Ed. de Minuit.
- BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse, 1980, *Les hommes d'en haut. Rapports sociaux et structures spacio-temporelles chez les Aymaras (XVe-XVIIe siècles)*, Thèse de doctorat de 3^e cycle, EHESS.
- BRADU, Fabienne, 1994, "Demonios de pacotilla...", *Lecturas Dominicales. El Tiempo*, Bogotá, 23 octobre, p. 7.
- BRONCKART, Jean-Paul, 1996, *Activité langagière, textes et discours*. Delachaux et Niestlé.
- BRUNER, Jerome, 1983, *Savoir faire, savoir dire. Le développement de l'enfant*, P.U.F.
- _____, 1991, ... *car la culture donne forme à l'esprit. De la révolution cognitive à la psychologie culturelle*, Editions Eshel, Paris.

- _____, 2000, *Culture et modes de pensée. L'esprit humain dans ses œuvres*, Editions Retz.
- CANDELIER, Henri, 1994, *Riohacha y los indios guajiros*. Bogotá, ECOE Ediciones.
- CARPENTIER, Alejo, 1990, « Prólogo », *El reino de este mundo*, Monte Avila Editores Latinoamericana, Caracas.
- CASTRO-GOMEZ, Santiago, 2000, "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'", *La colonialidad del saber : eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO, pp. 145-161.
- CRUZ KRONFLY, Fernando, 1994, "La literatura como reflexión". (Entretien avec Omar Ortiz), *Magazín Dominical. El Espectador*, Bogotá, 23 août, pp. 8-10.
- CARDENAS LUNA, Alberto, 1960, *Un año y otros días con el general Benjamín Herrera en las Bananeras de Aracataca*, Editorial Bedout, Medellín.
- CHAVES, Milciades, 1953, « La Guajira, una región y una cultura de Colombia », *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 1. Bogotá.
- COLEY P., José Gabriel, s.d., *García Márquez, la Guajira y su música*, Texte inédit d'une conférence, 11 pages.
- COLLAZOS, Oscar, 1983, *Gabriel García Márquez : la soledad y la gloria*. Barcelona, Plaza y Janés.
- CORREA, Hernán Darío, 1994, "El desierto guajiro : Aridez del capital y fecundidad Wayúu -Etnicidad, territorio y desarrollo en la Guajira colombiana-", *Territorios, regiones, sociedades*, Silva, Renán (ed.), Universidad del Valle/Cerec, Bogotá.
- _____, 1999, "La modernización de Macondo : Conflictividad social y región", *Revista Debate Político. Conflictos regionales Atlántico y Pacifico*, Editorial Cerec, pp. 17-35.
- CORNEJO POLAR, Antonio, 1987, "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias", *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, Ana Pizarro (Coord.), El Colegio de México - Universidad Simón Bolívar, México D. F.

- _____, 1994, *Escribir en el aire, Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Editorial Horizonte, Lima.
- CORWIN, Jay, 1997, *La transposición de fuentes indígenas en Cien años de soledad*, University, Mississippi Romance Monographs, U.S.A..
- DEBRAY, Régis, 1986, « *García Márquez, l'Amérique Latine et le matin du mythe* », *Eloges*. Gallimard.
- DIAZ ARENAS, Angel, 1992, *La aventura de una lectura en "El otoño del patriarca" de Gabriel García Márquez, II Música Intertextualizada*, Edition Reichenberger, Kassel.
- _____, 1998, *Reflexiones en torno a Noticias de un secuestro de Gabriel García Márquez*, Editions Reichenberger, Kassel.
- DOLTO, Françoise, 1987, *Tout est langage, Vertiges du Nord/Carrère*.
- _____, 1994, *Les étapes majeures de l'enfance*. Gallimard.
- DORFMAN, Ariel, 1972, « *La muerte como acto imaginativo en 'Cien años de soledad'* », *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Helmy F. Giacomani (Ed.). Las Américas, L.A. Publishing Company, Inc., pp. 105-139.
- DURAND, Gilbert, 1979, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, L'île Verte/Berg International.
- _____, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- DUMEZIL, Georges, 1995, *Mythe et épopée*. Gallimard (Quarto).
- ELIADE, Mircea, 1963, *Aspects du mythe*. Gallimard.
- _____, 1967, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, LABOR/Punto Omega.
- ENGUITA UTRILLA, José María, 1997, « *Aproximación al lexicón de Cien años de soledad* », *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso « Gabriel García Márquez »*. Universidad de Zaragoza, pp. 221-236.

- ESCAMILLA et al, 1993, "El lirismo y la narratividad como proyectos discursivos de la canción vallenata", *Revista Huellas*, N° 38, Universidad del Norte, Barranquilla, pp. 40-50.
- FALS BORDA, Orlando, 1974, "Historia prohibida. La epopeya del palenque", *Revista Alternativa*, N° 10, junio, pp. 30-31.
- _____, 1980, *Historia doble de la costa*. T. I, Carlos Valencia Editores, Bogotá.
- FERRER, Gabriel Alberto ; RODRÍGUEZ, Yolanda, 1998, *Etnoliteratura wayúu. Estudios críticos y selección de textos*. Barranquilla, Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico.
- FIDDIAN, Robin Williams, 1989, "James Joyce and Spanish-American Fiction : A Study of the Origins and Transmission of Literacy Influence", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVI, pp. 23-39.
- FIORILLO, Heriberto, 2002, *La Cueva. Crónica del Grupo de Barranquilla*, Con fotos de Nereo, Editorial Heriberto Fiorillo, Bogotá.
- FRIEDE, Juan, 1984, "la conquista del territorio y el poblamiento", *Manual de Historia de Colombia*, T. I, Procultura - Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.
- FUENTES, Carlos, 1981, « Gabriel García Márquez : Cien años de soledad », *Gabriel García Márquez : el escritor y la crítica*, Peter Earle (ed.), Madrid, Taurus.
- FURET, François, 1982a, De l'histoire récit à l'histoire problème", "*L'atelier de l'histoire*, Champs/Flammarion, Paris.
- _____, 1982b, "Histoire et ethnologie", *L'atelier de l'histoire*, Champs/Flammarion, Paris.
- GADAMER, Hans-Georg, 1976, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil.
- GALVIS, Silvia, 1996, *Los García Márquez*. Santa Fe de Bogotá, Arango Editores.
- GALLEGOS, Rómulo, 1970, *Sobre la tierra misma*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina

- GARAGALZA, Luis, 1990, *La interpretación de los símbolos. Hermeneútica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- GARCIA GUAL, Carlos, 2001, *Mitos, viajes, héroes*. Punto de lectura.
- GARCIA MARQUEZ, Eligio, 2001, *Tras las claves de Melquiades. Historia de Cien años de soledad*. Santa Fe de Bogotá, Editorial Norma.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel, 1995, « ¿Cuánto cuesta hacer un escritor ? », *El Espectador*, diciembre 10, Santa Fe de Bogotá.
- _____, 1997, "La herencia sobrenatural de la marquesita", *Obra periodística 2. Entre cachacos*, Editorial Norma, Bogotá.
- _____, 2002, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel / APULEYO MENDOZA, Plinio, 1982, *El color de la guayaba*. Bogotá, Editorial la Oveja Negra.
- _____/ BILLON, Yves ; Martinez-Cavard, Mauricio, 1998, « Gabriel García Márquez. L'écriture sorcière », *Un siècle d'écrivains*, n° 183. [Vidéo]. Les films du Village / France 3 / ABCiné.
- _____/ CARDONA VALLEJO, Mateo ; FLOREZ, Miguel Angel, 1994, "La edad de las palabras", *Gaceta*, n° 22. Santa Fe de Bogotá, pp. 34-38.
- _____/ EL MANIFIESTO, 1995, « Entrevista a Gabriel García Márquez. El viaje a la semilla », *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, t. 1, Juan Gustavo Cobo Borda (Comp.). Santa Fe de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. Première publication : *El Manifiesto*, 8 et 29 septembre, et 13 octobre 1977, Bogotá.
- _____/ GONZALEZ BERMEJO, Ernesto, 1981, « García Márquez : ahora doscientos años de soledad », *Gabriel García Márquez*, Peter G. Earle (Ed.). Taurus Ediciones.
- _____/ PONIATOWSKA, Elena, 1990, « Gabriel García Márquez. Los pescaditos de oro en el mar de Gabriel García Márquez », *Todo México*, tomo I. México, Editorial Diana.

GILARD, Jacques, 1981, « Gabriel García Márquez. Un immense discours sur la mort », *Magazine Littéraire*, N° 178, Novembre, pp. 14 - 19.

_____, 1984, *García Márquez et le Groupe de Barranquilla*, Thèse pour l'obtention du Doctorat d'Etat en Etudes Ibériques et Ibéro-américaines, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 4 Volumes.

_____, 1987, "Vallenato, ¿cuál tradición narrativa?", *Revista Huellas*, N° 19, Universidad del Norte, Barranquilla, pp. 56-67.

_____, 1988, *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*, Centre Culturel Colombien, Paris.

_____, 1997, « Gabriel García Márquez », *Histoire de la Littérature Hispano-Américaine. De 1940 à nos jours*, Nathan, pp. 14 - 19.

GOBARD, Henri, 1976, *L'aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*, Flammarion.

GOMEZ, Thomas, 1984, "Les Goajiros dans la stratégie économique et politique de l'Etat de Zulia », *Documents de recherche du CREDAL*, n° 23. Paris, Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine.

_____, 1986, *L'envers de l'El dorado. Economie coloniale et travail indigène dans la Colombie du XVIème siècle*, Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse Le Mirail.

GONZALEZ ECHEVERRIA, Roberto, 1998, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.

GONZALEZ CASANOVA, Pablo, 1998, "Reestructuración de las ciencias sociales : hacia un nuevo paradigma", *Pueblo, época y desarrollo : la sociología en América Latina*, Nueva Sociedad, Caracas.

GRAS, Dunia, 1997, "Crónica de San Gabriel", *Quimera*, N° 158 - 159, mai-juin, pp. 142-143.

GOULET, Jean-Guy, 1981, "El universo social y religioso guajiro", *Revista Montalbán*, n° 11. Caracas.

- GUERRA, Wilder, 1998, " Introduction ", *Wayúu : peuple du désert ccolombien* (Photographies de Santiago Harker). Villegas Editores.
- GUERRERO, Arturo, 1987, "La poesía en Cien años de soledad, *Revista casa Silva*, N° 1, Bogotá.
- GUHL, Ernesto, 1963, "Ubicación y topografía, clima, regiones geográficas de vegetación", *Indios y Blancos en la Guajira. Estudio Socioeconómico*, Guhl et al., Ediciones Tercer Mundo, Bogotá.
- GULLON, Ricardo, 1971, « García Márquez o el olvidado arte de contar », *Homenaje a Gabriel García Márquez. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Helmy F. Giacoman (ed.), New York, Las Américas Publishing.
- GURVITH, Georges, 1969, « La multiplicité des temps sociaux », *La vocation actuelle de la sociologie*, t.II. Presses Universitaires de France.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael, 1987, "Revisión de la historiografía literaria latinoamericana", *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, Ana Pizarro (Coord.), El Colegio de México - Universidad Simón Bolívar, México D. F.
- GUTIERREZ de PINEDA, Virginia, 1997, *la familia en Colombia. Transfondo histórico*, Ministerio de Cultura/Universidad de Antioquia, Medellín.
- HAENSCHKE, Günter ; WERNER, Reinhold. 1993, *Nuevo diccionario de americanismos. Tomo I. Nuevo diccionario de colombianismos*. Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- HAGEGE, Claude, 1996, *L'enfant aux deux langues*. Editions Odile Jacob.
- HARSS, Luis, 1975, "Gabriel García Márquez o la cuerda floja", *Los Nuestros*, Editorial Suramericana, Buenos Aires.
- HALBWACHS, Maurice, 1994, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel.
- HOSTIE, Raymond, 1955, *Du mythe à la religion. La psychologie analytique de C.G. Jung*, Desclée de Brouwer.

- JAUSS, Hans Robert, 1978, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard.
- JODELET, Denise, 1994, "Le corps, la personne et autrui", *Psychologie sociale des relations à autrui*, Serge Moscovici (éd.), Nathan Université.
- JOSET, Jacques, 1984, *Gabriel García Márquez coetáneo de la eternidad*, Rodopi, Amsterdam.
- _____, 1995, Edition critique de *Cien años de soledad*, Editorial Cátedra, Madrid.
- JUSAYU, Miguel Angel, 1986, *Achi'ki. Relatos guajiros*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.
- _____, 1992, *Wané Takü'jalayaasa*. Cabimas, Universidad Nacional Experimental « Rafael Maria Baralt ».
- _____, 1993, *Autobiografía*. Maracaibo, Dirección de Cultura de la Universidad de Zulia.
- _____, 1995, *Aquí están mis relatos. Anu taku'jalairrua*. Carbones de Zulia.
- KALIMAN, Ricardo J., 1996, "Buscando la consecuencia de la incorporación de la oralidad en los estudios literarios latinoamericanos", *Asedios a la heterogeneidad. Libro de homenaje a Antorio Cornejo Polar*, Asociación Internacional de Peruanistas, José Antonio Mazzotti (Coord.), Estados Unidos.
- KERMODE, F, 1998 "El control institucional de la interpretación", *El canon literario*, E. Sullá (Ed.), Madrid, Arco/Libros.
- KRAUZE, Enrique, 2003, « García Márquez dans son labyrinthe », *Le Monde*, 13 mai, pp. 1 et 16.
- KUNDERA, Milan, 2003, "L'hiver à Prague", *Le Nouvel Observateur*, N°2031, du 9 au 15 octobre.
- LANDER, Edgardo, 1998, "Eurocentrismo y colonialismo en el pensamiento social latinoamericano", *Pueblo, época y desarrollo : la sociología de América Latina*, Briceño-León ; Sonntag (eds.), Editorial Nueva Sociedad, Caracas.
- LE GOFF, Jacques, 1988, « La nouvelle histoire », *La nouvelle histoire*. Editions Complexe.

- LEMOINE, Lizette, 1995, *Où chantent les accordéons. La route du Vallenato*, film-vidéo (V.H.S./ Pal), LA HUIT.
- LEVI-STRAUSS, Claude, 1958, *Anthropologie structurale*. Plon.
- LIENHARD, Martin, 1990, *La voz y su huella*, Casa de las Américas, La Habana.
- LOPEZ, Antonio J. , 1958, *Los dolores de una raza*. Maracaibo.
- LOTMAN, Iuri M., 1996a, "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- _____, 1996b, "El texto y el poliglottismo de la cultura", *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Ediciones Cátedra, Madrid
- LLENERA VILLALOBOS, Rito, 1985, *Memoria cultural en el vallenato. Un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana*. Medellín, Centro de Investigaciones. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Antioquia.
- MARTIN ; Gerald, 1981, « Estudio general », *Hombres de maíz*, Miguel Angel Asturias, París / México, Editions Klincksieck / Fondo de Cultura Económica.
- MARTIN-BARBERO, Jesús, 2002a, "Políticas culturales de nación en tiempos de globalización", *Gaceta*, Bogotá.
- _____, 2002b, "Encuentro de Jesús Martín-Barbero con los funcionarios del Ministerio de Cultura", *Gaceta*, Bogotá.
- MARTINIERE, Guy, 1979, « Racines romanesques et temporalité historique dans l'œuvre de Garcia Marquez », *Silex*, n° 11. Grenoble.
- MEJIA DUQUE, Jaime, 1998, « Mito y realidad en Gabriel García Márquez », *Rulfo en su lumbre y otros temas latinoamericanos*. Santa Fe de Bogotá, Editorial Ariel.
- MENA, Lucila Inés, 1972, « La huelga de la compañía bananera como expresión de lo « real maravilloso » americano en *Cien años de soledad* », *Bulletin*

Hispanique, Tome LXXIV, N° 3-4, juillet-décembre, pp. 379-405.

_____, 1979, *La función de la historia en « Cien años de soledad »*. Barcelona, Plaza y Janés.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino, 1893, "Introducción", *Antología de poetas hispano-americanos*, Real Academia Española, Madrid.

MIGNOLO, Walter, 1986, *Teorías del texto e interpretación de textos*, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____, 1992, "Los límites de la literatura, de la teoría y de la literatura comparada : el desafío de las prácticas semióticas en situaciones coloniales", *Insula*, N°552, Diciembre, pp. 15-17.

_____, 1999, "Globalización, procesos civilizatorios y la reubicación de las lenguas y culturas", *Pensar (en) los intersticios*, Centro Editorial Javeriano, pp. 55-74.

MINTA, Stephen, 1987, *García Márquez : Writer of Colombia*, New York, Harper & Row.

MOJICA, Sarah de, 2003, *Constelaciones y redes. Literatura y crítica cultural en tiempo de turbulencias*, CEJA, Bogotá.

OCAMPO LOPEZ, Javier, 1984, *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá, El Ancora Editores.

ORTEGA, Julio, 1998, *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, México.

PACHECO, Carlos, 1992, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello.

PALENCIA-ROTH, Michael, 1983, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y la metamorfosis del mito*. Madrid, Editorial Gredos.

PANE, Fray Ramón, 1987, *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, Siglo Veintiuno Editores, México.

PASOLINI, P. P., 1973, « Gabriel García Márquez : un escritor indigno », *Tempo*, 22 juillet, Traduit en

español par Roberto Raschella,
www.geocities.com/calladamanera/antologia/pasolini2.htm.13K

PAZ IPUANA, Ramón, 1973, *Mitos, leyendas y cuentos guajiros*. Caracas, Instituto Agrario.

_____, 1989, *La literatura wayúu en el contexto de su cultura*, Document inédit.

PENDRY, Louise F., 1994, "Réflexions sur autrui : une approche sociocognitive", *Psychologie sociale des relations à autrui*, Serge Moscovici (éd.), Nathan Université.

PEÑA CONSUEGRA, Eduardo, 1997, "El universo macondiano", *Metáfora*, Año 6, nº 11. Cali.

PEÑAS GALINDO, David Ernesto, 1988, *Los bogas de Mompox. Historia del zambaje*, Tercer Mundo Editores, Bogotá.

_____, 1993, "Espacio y diacronía en la composición de la región momposina", *Boletín Historial del encuentro Regional de la Historia de la Costa Caribe Colombiana*, Medellín.

PERRIN, Michel, 1976, *Le chemin des Indiens morts*. Payot.

_____, 1979, *Los guajiros. La palabra y el vivir*. Caracas, Fundación La Salle.

_____, 1980, *El camino de los indios muertos*. Caracas, Monte Avila editores.

_____, 1992, *Les praticiens du rêve. Un exemple de chamanisme*. Paris, Presses Universitaires de France.

_____, 1993, « Entretien Michel Perrin », *Revue Synapse*. Paris, pp. 25-38.

_____, 1994, « Viaje de las almas, prácticas del sueño », [entretien avec Michel Perrin], *Revista Huellas. Universidad del Norte*, nº 41. Barranquilla, pp. 19 - 27.

_____, 1995, *Le chamanisme*. Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je?).

PERRIN, Michel ; POUILLON, Jean, 1989, « La Pensée mythique : de la forme à l'usage », *L'Homme. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*, 106 - 107, avril - septembre, pp.7-12.

- PICON, François-René, 1983, *Pasteurs du Nouveau Monde. Adoption de l'élevage chez les Indiens guajiro*. Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- PINEDA GIRALDO, Roberto, 1947 [1950]., « Aspectos de la magia en La Guajira », *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, Volumen III, entrega 1. Bogotá.
- _____, 1963, "El Indio Guajiro. Bosquejo etnográfico", *Indios y Blancos en la Guajira. Estudio Socioeconómico*, Guhl et al., Ediciones Tercer Mundo, Bogotá.
- POZUELO YVANCOS, José María, 2000, « Teoría del canon », *Teoría del canon y literatura española*, POZUELO YVANCOS, José María ; ARADRA SANCHEZ, Rosa María, Madrid, Ediciones Cátedra.
- PUDRY, Janet R. , 1987, " Relaciones étnicas entre los Guajiros y el hombre blanco", *Revista Montalban*, n° 19. Caracas.
- QUIJANO, Aníbal, 1998, "La colonialidad del poder y la experiencia cultural latinoamericana", *Pueblo, época y desarrollo : la sociología de América Latina*, Briceño-León ; Sonntag (eds.), Editorial Nueva Sociedad, Caracas.
- QUINTERO RIVERA, Angel, 1999, *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*, Siglo Veintiuno Editores, México.
- QUINTEROS, Haroldo, 1999, « Iquique-Aracataca o nuestro ancestral macondismo », *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, Barranquilla, pp. 51 - 58.
- QUIROZ OTERO, Ciro, 1983, *Vallenato hombre y canto*. Bogotá, Icaro Editores.
- RAMA, Angel, 1982, « Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922 - 1972) », *La novela latinoamericana 1920 - 1980*. Bogotá, Procultura S.A. / Instituto Colombiano de Cultura.
- _____, 1982, "La tecnificación narrativa", *La novela latinoamericana 1920 - 1980*. Bogotá, Procultura S.A. / Instituto Colombiano de Cultura, pp. 294-360.
- _____, 1984, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover.

- _____, 1987 [1982], *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI Editores.
- _____, 1991, *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá, Colcultura.
- _____, 1992, "El puesto de Gabriel García Márquez", *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*. Santa Fe de Bogotá, Siglo del Hombre Editores.
- RECLUS, Elisée, 1991, *Voyage à la Sierra nevada de Sainte-Marthe*, Zulma.
- RESSOT, Jean Pierre, 1990, "Gabriel García Márquez", *Encyclopaedia Universalis*.
- REY SINNING, Edgar, 2002, *El hombre y su río*, Armonía Impresores.
- RINCON, Carlos, 1996, *Mapas y plieges. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*, Premios Nacionales Colcultura, Bogotá.
- RICEUR, Paul, 1975a, « Parole et symbole », *Revue des Sciences Religieuses*, 49e Année, N° 1 - 2, janvier - avril, Université des Sciences Humaines de Strasbourg.
- _____, 1975b, *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Point Essais.
- _____, 1986, « L'imagination dans le discours et dans l'action », *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Editions du Seuil.
- _____, 1995, *La critique et la conviction*, [Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay]. Calmann-Lévy.
- ROA BASTOS, Augusto, 1983, « Una literatura sin pasado. La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual », *Quimera*, N° 28, Barcelona, pp. 54-63.
- _____, 1985, « Cultura oral y literatura ausente », *Quimera*, N° 61, Barcelona, pp. 38 - 53.
- RIVERA GUTIERREZ, Alberto, 1990, « El desarrollo como una manera de construir la realidad », *La Guajira. De la memoria al porvenir. Una visión antropológica*,

Gerardo Ardila (ed.). Bogotá, Fondo FEN Colombia /Universidad Nacional de Colombia.

- _____, 1990-1991, " La metáfora de la carne. Sobre los wayúu en la Península de la Guajira », *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XXVIII. Bogotá, Colcultura.
- RODRIGUEZ CADENA, Yolanda, 1996, *Los semihablantes bilingües : habilidad e interacción comunicativas*, Cuadernos del Seminario Andrés Bello, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, 1995, « La hazaña de un escritor », *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, t. 2, Juan Gustavo Cobo Borda (Comp.), Santa Fe de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. Première publication : *Visión*, 1969, vol. 37, N° 2, pp. 27, 30 - 31.
- ROMILLY, Jaqueline de, 1998, "Questions à Jaqueline de Romilly", *Lire*, N°265, mai.
- ROWE, William, 1987, "Gabriel García Márquez", *Modern Latin American Fiction. A Survey*, John King (comp.), London, Faber and Faber, pp. 191-204.
- ROY, Maya, 1998, *Musiques cubaines*, Cité de la Musique / Actes Sud.
- RUBIO ANGULO, Jaime, 1992, "La segunda oportunidad. Tiempo y relato en *Cien años de soledad*", *América Latina. Historia y destino. Homenaje a Leopoldo Zea, II*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 291-303.
- SALDIVAR, Dasso, 1997, *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*. Madrid, Alfaguara.
- SALCEDO RAMOS, Alberto, 2002, "El testamento del viejo Mile", *El Malpensante*, N° 36, Bogotá.
- SEGUI, Agustín F., 1994, *La verdadera historia de Macondo*. Frankfurt, Vervuert Verlag.
- TOURAINÉ, Alain, 1992, *Critique de la modernité*, Fayard.
- TRILLOS AMAYA, María, 1996, "Categorías gramaticales del Ete Taara -lengua de los chimilas-", *Lenguas Aborígenes de Colombia. Descripciones 10*, Cociencias - Universidad de los Andes, Bogotá.

- URIBE TOBON, Carlos Alberto, 1987, "Chimila", *Introducción a la Colombia amerindia*, Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, pp. 51-62.
- USLAR PIETRI, Arturo, 1992, « Au-delà de la polémique », *Lettre Internationale*, n° 32, pp. 75 - 78.
- VALENCIA SOLANILLA, César, 1994, "Del amor y otros demonios. La crisis de las fórmulas", *Magazín Dominical. El Espectador*, Bogotá, 4 septembre, pp. 14-16.
- VARANINI, Francesco, 2000, *Viaje literario por América Latina*, Barcelona, El Acantilado.
- VARGAS LLOSA, Mario, 1971, *Historia de un deicidio*. Barcelona, Seix Barral.
- VASQUEZ CARDOSO, Socorro, 1983, *La Guajira, 1890 - 1935*, (Trabajo de grado/ Universidad de los Andes), inédit, Bogotá.
- ; CORREA, Hernán Darío, 1986, *Hacia la construcción de la etnohistoria wayúu : Aspectos de los cambios culturales y la reubicación territorial a comienzos de siglo -Informe de trabajo-*, inédit, Bogotá.
- VERGARA GONZALEZ, Otto, 1987, "Guajiros", *Introducción a la Colombia Amerindia*, Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.
- VYGOTSKI, Lev, 1997, *Pensée et langage*, La Dispute, Paris.
- VOLKENING, Ernesto, 1998, « Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado », *Gabriel García Márquez : un triunfo contra el olvido*, Santa Fe de Bogotá, Arango Editores.
- VOVELLE, Michel, 1988, "L'histoire et la longue durée", *La nouvelle histoire*. Editions Complexe.
- WALDE, Erna von der, 1998, "Realismo mágico y poscolonialismo : construcciones del otro desde la otredad", *Teorías sin disciplina*, Santiago Castro-Gómez ; Eduardo Mendieta (eds.), <http://www.ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/walde.htm>.
- WARNING, Rainer, 1979, "Pour une pragmatique du discours fictionnel", *Poétique*, N° 39, Seuil.

WHORF, Benjamin, 1969, *Linguistique et anthropologie*, Denoël.

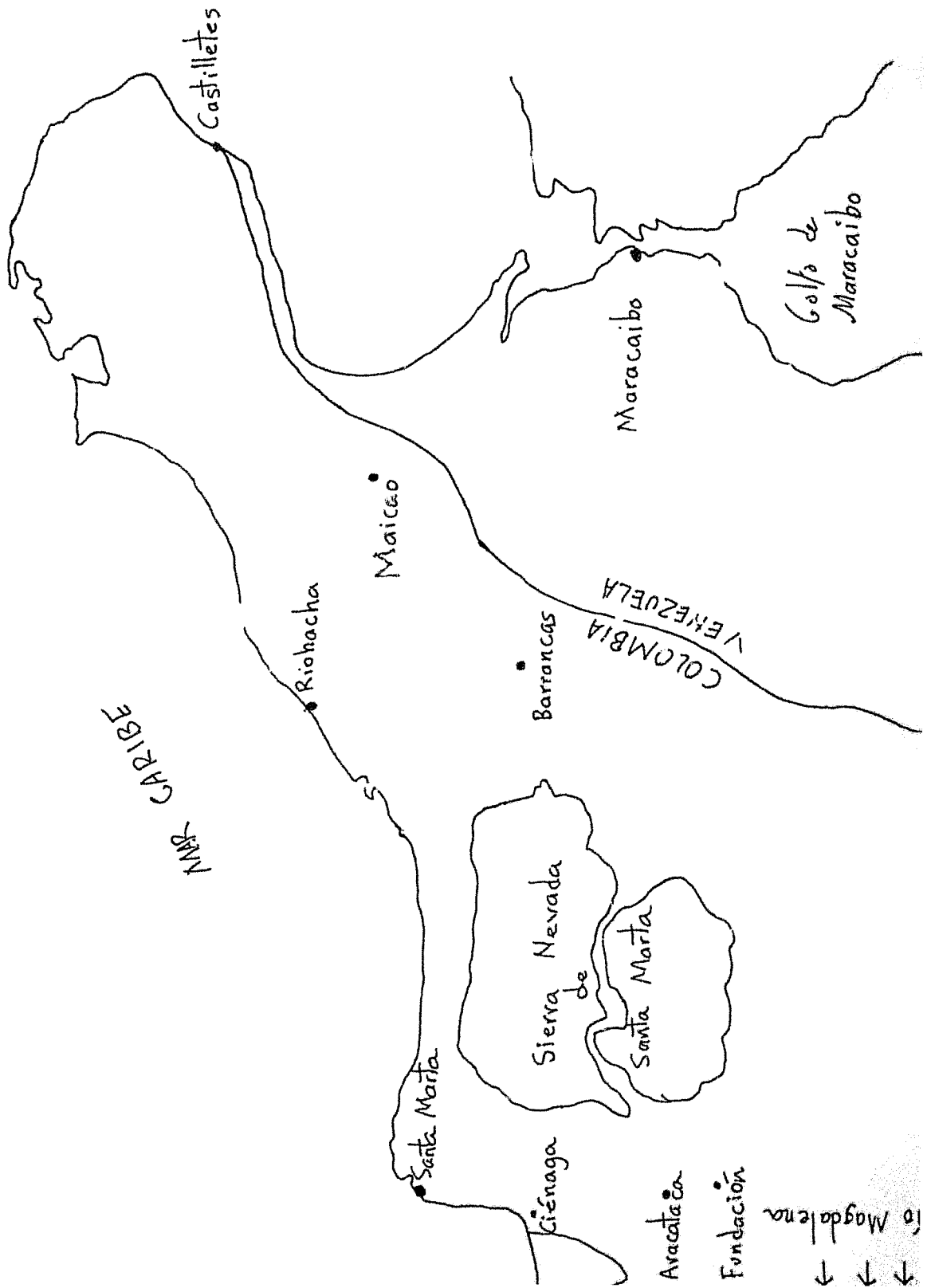
WILLIAMS, Raymond, 2001, "Las novelas de Gabriel García Márquez en el contexto del siglo XX", *Gabo. Ritmo, percusión y voces*, Fundación Festival de la Leyenda Vallenata / Ministerio de Cultura, Bogotá, pp. 19-35.

ZAMBRANO, Fabio ; BERNARD, Olivier, 1993, *Ciudad y territorio. El proceso de poblamiento en Colombia*, Academia de Historia de Bogotá/Instituto Francés de Estudios Andinos, Bogotá.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel, 1999, *Las claves mágicas de América*, Plaza & Janés, Bogotá.

ANNEXES

Annexe A : Carte du Magdalena Grande.



Annexe B : Récit-légende "El hombre caimán". Version de Edgar Rey Sinning⁴⁴.

El Hombre Caimán

En Plato, como en todos aquellos pueblos ubicados a la orilla del río, siempre hay dos sitios para bañarse en el Magdalena, uno para hombres y otro para mujeres. La leyenda sobre este mito fue escrita por Virgilio D'Filippo, abogado y maestro en Plato, quien la narró y enseñó a un hombre caimán en esa población. Edgar Romano me contó que el profesor Virgilio utilizó a Saúl Montenegro, un cantinero pescador, mujeriego como ninguno, moreno, fornido y con un diente de oro que le rechinaba. Montenegro, no contento con apreciar a las plateñas que pasaban por su cantina cuando iban a bañarse o a lavar ropa, ni cuando regresaba de su trabajo como pescador, estaba dispuesto a verlas desnudas cuando se bañaban en las aguas del Magdalena.

Fue así como en su búsqueda por encontrar fórmulas que le permitieran compartir con las mujeres en el momento del baño, se enteró que en la Alta Guajira existían indios con poderes que preparaban menjurjes para atraer mujeres, para transformarse en animales, para volverse invisibles y en fin, otros secretos de la buena suerte. Tuvo suerte porque un indio wayúu, según se dice, le preparó un líquido aceitoso y una oración especial entre sagrada y profana, con lo cual se podría convertir en un saurio y luego volver a su estado natural. Cuenta la leyenda que eran dos botellas : una para volverse caimán, lo que logró, porque secundado por su compañero de pesca se hizo rociar en todo su cuerpo el aceite, y evidentemente, se volvió caimán ; su cómplice lo esperaba, pero al salir Saúl como todo un saurio su compañero se asustó tanto que la otra botella se le salió de las manos y fue a dar contra una piedra que estaba contra el barranco y se quebró, y salieron gotas del líquido que le cayeron a Saúl en su rostro, el cual volvió a su estado natural, pero el resto del cuerpo siguió siendo caimán, ya que el líquido se derramó y no fue posible frotarlo en el resto del cuerpo. Desde entonces se dice que anda viendo mujeres en los Canta Gallos, y los bañaderos de mujeres, pero también se dice que lo han visto llorando por no poder volver a su estado natural. Inicialmente tuvo la esperanza de volver a ser un hombre normal pero dos hechos se lo impidieron : primero, el indio que le preparó el aceite y conocía la oración se murió y la madre que le llevaba queso, pan, yuca y a veces ron, y además lo consolaba, también murió. Aunque se dice que el hombre

⁴⁴ Source : Revista Número, N° 1, 1993, Bogotá, p.26

caimán aún vive y que lo han visto, lo cierto es que lo último que se afirma es que se enamoró de una campesina con quien tuvo una hija con cola de caimán y piel áspera. La poética popular también le cantó a la imaginación popular. El maestro Antonio María Peñaranda compuso unos versos muy famosos : "Voy a empezar mi relato / con alegría y con afán / en la población de Plato / se volvió un hombre caimán. / Se va el caimán y se va el caimán.

Annexe C : Récit-légende "El hombre caimán". Version de Gabriela Pertuz⁴⁵.

El Hombre Caimán

Esta leyenda es muy conocida en todos los pueblos de la ribera del Magdalena ; se origina en Plato, Magdalena. Resulta que un señor llamado Saúl Montenegro era un señor muy enamorado y por acá por los años de 1900 más o menos cuando en Plato Magdalena no había acueducto, las mujeres y los hombres acostumbraban bañarse en el río Magdalena. Los hombres lo hacían a las cinco de la mañana y las mujeres a las seis.

Este señor que era tan enamorado y muy curioso, le gustaba ver las mujeres desnudas ; para ello se inventaba muchas artimañas ; lo último que hizo fue visitar a un indio en la alta Guajira. El le dijo, le suplicó que él quería hacerse caimán para ver a las mujeres. El indio le dió dos botellas con un brebaje que debía echarse en el cuerpo y con ello conseguiría la forma de un caimán. Entonces vino, consiguió un amigo, le contó la visita que había hecho a la Guajira, le suplicó que le echara el brebaje cuando él se sumergiera en el agua y le recomendó esperarlo en la orilla del río que cuando saliera le aplicara la otra la otra parte del brebaje que le devolvería su condición de hombre.

El amigo no le creyó, pensó que era alguna broma, más sin embargo lo acompañó y cuando se sumergió en el agua le echó el brebaje. Pasaron como tres horas y el amigo pensó que ya se había ahogado ; al cabo de ese tiempo vió de pronto que venía un caimán que se acercaba y era el famoso señor Saúl Montenegro, entonces el amigo se turbó y dejó caer el otro brebaje, solamente le cayó un poco en la cabeza y por esto sólo la cabeza recobró nuevamente su forma normal y el resto del cuerpo quedó convertido en caimán.

Entonces, se corrió la alarma en el pueblo, todo el mundo quería mirar al hombre que se había convertido en caimán. Las mujeres quisieron desquitarse y le dieron una gran paliza.

La mamá del hombre caimán toda triste recorrió la alta Guajira para buscar al indio que le había mandado el brebaje, pero con tan mala fortuna que cuando llegó allí, el indio se había muerto.

⁴⁵ Source : Vladimir Nuñez et Ligia Ochoa, 1996, *Estrategias argumentativas en tres mitos colombianos*, Bogotá, Afán Gráfico Ltda, pp. 67-68.

Como la mamá no pudo nuevamente convertirlo en humano, todas las noches le llevaba la comida, le llevaba queso y suero y se la dejaba en un sitio especial y él se la comía. Bien, después de mucho tiempo el hombre caimán se enamoró de una muchacha, de este amor nació una hija. Una niña que tenía las mismas características del padre. Nació con la piel de caimán.

Annexe D : Image hiérophantique d'apparition du spectre
d'un mort dans un récit wayúu⁴⁶.

Nüchi'ki wané waiú apúshi
El hombre que fue enterrado en su hogar

Pues bien, según se dice hubo una vez un hombre muy trabajador, era agricultor, era independiente, vivía en un lugar despejado. Tenía mujer e hijos. Su rancho era de yotojoro [fibra vegetal], con paredes de barro.

Pues bien, cierto día le apareció de repente una enfermedad, ya que como se sabe nadie suele permanecer siempre sano. La enfermedad lo puso gravísimo y nada pudieron hacer por él. Le hicieron tratarse con un piache [un chamán], para que viviera. El comprendió su situación y habló antes así : "no vayan a llevarme a ninguna parte, que me entierren aquí en mi casa. No vayan a tenerme asco y no vayan a tenerme miedo" -dijo. Y por fin se murió. Fue veloriado, se hizo un reparto en su honor, fue enterrado dentro del rancho, dormía alguien en el chinchiro sobre él, por ahí cerca se solía poner una lumbre.

Pues bien, cuando ya habían transcurrido muchos días después de todo eso, un hermano tomó la mujer del muerto, así es la costumbre del guajiro para que de alguna manera se mantenga vivo. El hermano la quiso mucho, la atendía. Trabajó continuamente para el sustento de ella y tampoco pasaron hambre los hijos. Ellos poseían un conuco grandísimo, del cual provenía todo su alimento, un conuco que había desmontado y preparado el muerto. En la época de lluvias abundaba la comida de cosas tales como : millo, maíz, frijol, auyama y patilla. Es mucho el trabajo que tiene la agricultura, un solo hombre no podía realizarlo. Primero hay que sembrar, después hay que estar limpiando (desbrozando) para que salgan bien. Por eso el nuevo marido hacía que se lo trabajaran, el trabajo era recompensado por él con la chicha ishi'rrúna e invitaba al trabajo a muchos hombres.

La ishi'rrúna es muy espiritosa y emborracha. Se hace de yuca brava, de yuca (dulce), de millo o de maíz. Fermenta dentro de una tinaja grandísima que se entierra hasta el cuello y se tapa con una tela. La chicha de nuestro hombre salía siempre buena, pero después, de pronto, se echó a perder no se sabe a causa de qué. No quedaba sabrosa, no tenía fuerza, quedaba ácida, no emborrachaba y caía pesada. "¿Qué es lo que pasa ahora con tu chicha que resulta desabrida? Perdemos nuestro trabajo a

⁴⁶ Source Miguel Angel Jusayú, 1989, *Takú'jala Lo que contado*, Centro de Lenguas Indígenas. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, pp. 35-38.

cambio de ella" -decíar al hombre. "No sé qué le pasa, yo soy el causante. ¡Y eso que ha sido masticada por las mujeres!" -dijo él como respuesta.

Aunque él tenía ganas de dejar de hacer ishi'rrúna, pero le venían muchos pensamientos (encontrados), por lo cual siguió haciéndola. "Yo la voy a seguir haciendo aunque después la rechacen, cuando me canse de tenerla, la derramaré" -dijo. Pues bien, un día a eso de la medianoche la gente dormía, y él se mantenía despierto. Vio de repente levantarse una cosa que parecía una persona, precisamente de donde estaba enterrado su hermano. Lo vio muy bien a la lumbre de la candela que estaba encendida por ahí. Se parecía mucho al hermano difunto. El hombre no se movía sino que habría levemente los párpados y lo contemplaba sin que aquello se diese cuenta. Salió para afuera, miraba en distintas direcciones. Buscó de allá una paleta y una totuma. Se sentó después (en cuclillas) cerca de la tinaja, la destapó, revolvió la chicha con la paleta, cogió un poquito y la probó. Llenó entonces la totuma y se la tomó. La garganta le sonó fuerte : "Kula'chi, kula'chi, kula'chi" -sonaba. Al saciarse, salió para afuera y llevó la totuma y la paleta. Después se viene hacia acá de nuevo para adentro del rancho. Y se dirige hacia allá al chinchorro de la que había sido mujer. Se acostó al lado de ella, parecía que pesaba mucho. "kütsü-tsü-tsü" -crujía la cuerda del chinchorro. Por su parte la mujer gemía como si tuviese pesadillas.

"¡Caramba, conque sucede algo así! Con razón la chicha mía ha estado saliendo dañada ¡Qué lástima! ¿Qué será bueno para ello?" -pensaba el hombre. Pues bien, amaneció y la gente se levantó. No contó nada de lo que había visto en la noche. Derramó entonces la chicha y no invitó a nadie. "Caramba, qué lástima con mi hermano! ¡Conque ha sido él el que dañaba mi chicha! Yo tengo que hacer algo con él, ya que ahora no es una persona como para que me pase algo a causa de él" -dijo después de eso.

Mandó entonces a hacer como siempre otra ish'rrúna, esta vez en sustitución de la anterior. Pues bien, le llegó a la chicha el tiempo de estar a punto. Cuando ya tenía tres días dentro de la tinaja y ya estaba fermentada cargó un arma de fuego la acomodó a lo largo de su cuerpo en el chinchorro. Tenía dirigido el cañón hacia la tinaja. Estuvo despierto todo el tiempo, permanecía acostado, callado, sin moverse.

Pues bien, como era seguramente muy puntual el bebedor de ish'rrúna, se levantó de pronto como de ahí hacia acá. Y salió para afuera a buscar la totuma y la paleta. Y viene de vuelta hacia la tinaja, se sienta junto a ella, la destapa, revuelve la chicha con la paleta, coge un poquito, la prueba, llena entonces la totuma y se la toma. Al tomar levantó la cabeza. Pues bien, le disparó entonces el

hermano "pau" -y le dio por aquí por la garganta. Desapareció inmediatamente, pero lo único que sonó por ahí "chih" era alguna cosa que quién sabe qué era y que sonó poco después "tótsü" allá afuera.

El hombre corrió inmediatamente a ver aquello. Era una culebra que encontró tendida en el suelo. Le veía la herida. "¡Caramba, conque se trata de una culebra!" -dijo. Despertó enseguida a la gente y quemó después la culebra.

Así fue, según dicen, un hombre que fue enterrado en su propio hogar.

Annexe E : image hiérophantique du message du monde-autre dans le rêve dans un récit wayúu⁴⁷.

EL INDIO KURIRUPUTA

Este era un indio rico, tan importante y apuesto que brillaba como el sol. En este tiempo había unos indios Kosinas que iban en busca de animales y llegaron a la laguna de Kuitsá ; allí permanecieron hasta que se ocultó el sol, y, sólo entonces continuaron su marcha. A las nueve de la noche llegaron a Matunuy, encontraron los animales encerrados en el corral, abrieron un hueco en el costado opuesto a la puerta y sacaron algunos novillos de los mejores y luego cerraron la cerca. Había entre estos animales un novillo que era muy bravo, corrió detrás de los indios y entonces ellos huyeron diciendo : "Mejor será dejarlos" ; abrieron la cerca de los corrales de las vacas de ordeñar y se las llevaron, pero los animales no corrían ni querían caminar. Pero, por fin, las arriaron hasta la laguna de Kuitsá y allí anochecieron.

Cuando el novillo comenzó a bramar, se despertó el dueño, recogió a los animales que no habían podido llevar consigo y observó las huellas de los Kosinas porque era noche de luna ; llamó a toda la gente, despertó a todos, pero solamente vinieron las mujeres porque no había más hombres, y les dijo : "Yo me alistaré y seguiré atrás de los animales". Se fajó su revólver, cargó su rifle y puso a la cintura tres fajones llenos de balas. A los indios kosinas les dió alcance en la laguna, corrió hacia el cerro para encontrarse con ellos y les cortó el paso. Los kosinas lo divisaron y dijeron : "Allá está, mejor matémoslo" ; le tiraron pero las balas pasaban junto a él sin herirlo ; después de que tiraron todos los kosinas y no le hicieron nada, les dijo : "Ahora tiraré yo". Y al primer disparo mató a un kosina ; mientras esto ocurría, los animales seguían camino de su casa. Entonces siguió a sus animales y los kosinas siguieron persiguiéndolo : por fin, uno de los kosinas le pegó en la pierna y le desastilló la rodilla, pero el indio Kuriruputá, apoyado en la otra pierna, volvió hacia ellos, disparó su revólver y su rifle, y mató a dos kosinas. Estos se dieron cuenta de que se encontraba herido y decidieron llegar hasta él para matarlo, pero él cogió su revólver en una mano y el rifle en la otra, y mató otros dos. Lo atacaron también con flechas iguarayo, pero no le pegaban, él disparó otra vez y mató a otro de los kosinas.

⁴⁷ Source : Milciades Chaves, 1978, "Guajiro", *Literatura de Colombia aborigen*, Hugo Niño (Ed), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, pp. 305-307.

Entonces, a lo lejos aparecieron las hermanas que también traían rifle y un pañuelo de cuatro varas, pues ellas creían que estaría muerto y venían a recoger el cadáver ; lo primero que encontraron fueron las vacas que regresaban y las huellas de sangre del hermano ; temían mucho creyendo que se había muerto, y cuando lo encontraron, casi ya no tenía fuerza ; le amarraron la herida de la pierna y lo llevaron a un cerrito. Las mujeres siguieron persiguiendo a los kosinas, pero éstos, al darse cuenta de que eran mujeres, se dijeron : "Vamos a cogerlas y las tendremos por nuestras mujeres" ; marcharon hacia ellas, pero éstas se armaron y mataron cada una a un kosina ; otros intentaron cogerlas y también los mataron. Los que quedaban dijeron : "Son muy bravas y es mejor que huyamos" : las mujeres persiguieron, pero no les dieron alcance ; sólo entonces pudieron atender al hermano y lo llevaron a casa.

El indio Kuriruputá, aquella noche, soñó que alguien le decía : "Para que te sanes trágate una contra y una tuma ; toma por mujer a una de tus criadas y abandona a la que tienes ; solamente así vivirás mucho tiempo". Tan pronto como se despertó hizo tal cual lo había soñado y el sueño se cumplió. El indio kuriruputá murió el año pasado.

Annexe F : image hiérophantique de la prédiction du futur dans un récit wayúu⁴⁸.

EL INDIO JURURIANA

El indio Jururiana salió a pasearse por las ranherías para anunciar a todos los indios que reunieran las semillas porque el invierno iba a pasar. También debían reunir todos los chivos de color negro para que los llevaran a Patsuo cerca de Puerto Estrella, donde se reunían a comer. "Yo viajaré a mi casa, pero en la madrugada caerá un chubasco que borraré completamente mis huellas". Todo sucedió tal cual lo había anunciado.

Jururiana anunció previamente su muerte, exactamente al mes de haberlo dicho y murió ; pero quedó Warir, su nieto, que estudiaba el tiempo como el mismo Jururiana. Este puso una fiesta con carreras de caballos en Wawari, abajo de Puerto Estrella ; puso también bailes de Oyonajá (baile de Chichamaya).

En la fiesta lo encerraron en una casa oscura donde no se veía siquiera la palma de la mano ; allí se reunieron los indios para cerciorarse si verdaderamente adivinaba. Dentro de esa casa se encontraba escondido un indio llamado Maratey ; para que Jururiana lo encontrara, le preguntaron dónde se encontraba y él se dirigió al lugar preciso donde Maratey se encontraba. Entonces todos se convencieron de que Jururiana sí sabía.

Cuando se encontraba en la fiesta, llegó un posta a decir que el nieto del cacique estaba enfermo e iba a morir. Entonces le preguntaron a Warir, nieto de Jururiana, si era cierto, y él les contestó : "Su nietro está enfermo, pero se alentaré y será un hombre", y así sucedió.

Uno de los indios que asistía a la fiesta levantó una gran piedra y la tiró contra el suelo ; al ver esto, el nieto de Jururiana se enojó y dijo : "No golpee a mi abuela, la Tierra es mi abuela y de ella es de quien tengo todos los secretos".

De allí en adelante todos respetaban al nieto de Jururiana.

⁴⁸ Source : Milciades Chaves, 1978, "Guajiro", *Literatura de Colombia aborigen*, Hugo Niño (Ed.), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, pp. 301-302.