



HAL
open science

“ Doce cuentos peregrinos (1992) de Gabriel García Márquez ou le coup de la panne en Caravelle ”

Pénélope Laurent

► To cite this version:

Pénélope Laurent. “ Doce cuentos peregrinos (1992) de Gabriel García Márquez ou le coup de la panne en Caravelle ”. *Crossways Journal*, 2019, 3 (2). hal-03448632

HAL Id: hal-03448632

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03448632>

Submitted on 25 Nov 2021

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

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

« *Doce cuentos peregrinos* (1992) de Gabriel García Márquez ou le coup de la panne en Caravelle »

Pénélope Laurent
Sorbonne Université
France

Introduction

Le recueil de douze récits courts *Doce cuentos peregrinos* (*Douze contes vagabonds*), publié en 1992 par l'écrivain colombien Gabriel García Márquez, se caractérise par la thématique du voyage, du séjour et de l'exil de personnages latino-américains en Europe. Plus qu'une « Découverte » du Vieux continent (célébrée l'année de publication du recueil), ces personnages font l'expérience amère, souvent tragique, parfois comique, de la désillusion. Ils viennent en Europe, animés de désirs variés : se faire opérer en Suisse, passer des vacances sur une plage de Sicile, se rendre en pèlerinage à Rome ou à Naples, faire fortune en prédisant l'avenir à de riches Européens, et bien sûr passer sa lune de miel à Paris. Si ces motifs de voyage sont à peine des déguisements de clichés européens, les personnages ne sont pas toujours très loin d'être, à leur tour, envisagés, non sans humour, comme de bons représentants bien typiques de l'Europe et de l'Amérique latine : le séducteur latino et la bombe latine, la vieille dévote catholique, les Français désabusés et grossiers, la préceptrice allemande aux allures militaires, le Colombien qui vit son rêve de réalisme magique les yeux ouverts, l'ancienne prostituée brésilienne, ou le couple de Colombiens riche et peu enclin à se préoccuper de la réalité sociale de son pays.

García Márquez, voyageur invétéré et écrivain facétieux, s'amuse à nous proposer des récits où l'hyperbole n'est jamais loin et où l'humour l'emporte toujours malgré la noirceur des récits : sur les douze textes, sept se terminent par la mort des personnages, un récit se clôt sur la disparition du personnage enfermé malgré lui en asile d'aliénés, et trois commencent par l'évocation de leur mort. C'est par un savant mélange de tragique et de comique, comme à son habitude, que l'écrivain colombien réussit à faire voyager, et souvent à fourvoyer, son lecteur, dans des récits qu'il n'hésite pas à qualifier lui-même de « peregrinos », c'est-à-dire des récits qui voyagent en terre inconnue, qui sont autant de pèlerinages, mais également (dans un espagnol classique) extraordinaires et magnifiques. Le pèlerinage du titre n'est donc pas à limiter en son sens religieux, il s'agit pour l'essentiel d'un voyage littéraire et irrévérencieux, qui s'attache à détruire les vieilles idoles, les croyances en une rencontre possible entre les deux mondes de la vieille Europe et de l'Amérique.

Nous nous proposerons d'analyser les stratégies de dysfonctionnements textuels, qui font rater leur objectif aux personnages mais surtout qui embarquent le lecteur sur des pistes inattendues et surprenantes comme pour répondre littérairement, très exactement cinq siècles après, à ce grand malentendu culturel et linguistique inauguré par la « Découverte » du continent américain par les Européens, les dispositifs narratifs s'accompagnant d'un dévoilement ironique des grandes références culturelles européennes. Gabriel García Márquez propose au lecteur douze récits qui sont autant de réponses aux chroniques des Indes écrites par des Européens en quête d'aventures et de découvertes. Il va sans dire que le lecteur, que l'on pourra parfois identifier à certains personnages, s'il est souvent dupé, coincé, surpris, ne peut s'empêcher de rire, gagné par la complicité de ces narrateurs qui lui proposent de découvrir des sens cachés, l'obligent à suivre de fausses pistes, partagent avec lui un plaisir criminel. Le lecteur est en « liberté surveillée », promené, baladé, dévoyé, et ce, pour son plus grand plaisir.

Panne d'essence dans le désert et traces de sang dans la neige

Tous ces récits ne se prêtent pas au jeu des dysfonctionnements textuels mais ils obéissent presque tous à une stratégie de ruse du récit. Avant d'en analyser un certain nombre, je propose de revenir sur la thématique de la « panne » au cœur du recueil, panne qui égare autant le personnage que le lecteur.

Des analyses antérieures (Valcárcel; Cano Pérez) ont montré que ces douze textes se placent sous le signe du transport, du mouvement spatial, de l'itinérance, comme l'annonce le titre. Mais en cinquième place, arrive un récit de panne de voiture en Aragon, en plein désert de Monegros. Il ne s'agit pas à proprement parler du « coup de la panne », d'une part parce qu'il n'y a qu'une conductrice, et d'autre part car cette expression est

intraduisible en espagnol, la scène du coup de la panne ne faisant pas partie de l'imaginaire en langue espagnole. Remarquons que le verbe intransitif « varar », signifiant « échouer » pour parler d'une embarcation, signifie « être en panne » en espagnol d'Amérique (pour tout véhicule, comme si l'imaginaire marin s'emparait, depuis la Conquête, des images terrestres), et qu'en Colombie le verbe réfléchi « vararse » s'applique à toute situation d'immobilisation imprévue, comme cela arrive à la protagoniste du cinquième récit. Dans « Sólo vine a hablar por teléfono », la voiture de location de María de la Luz Cervantes, actrice mexicaine, mariée à un prestidigitateur qu'elle doit aider pour ses spectacles, tombe en panne en plein orage et seul un conducteur de bus daigne la prendre à bord. Ce qu'elle ignore, tout comme le lecteur, c'est qu'elle vient d'embarquer à bord d'un bus de femmes allant à l'asile d'aliénés, sorte de nef des fous (ou, en l'occurrence, nef des folles). Obéissant naïvement aux injonctions militaires des nonnes du couvent, María de la Luz Cervantes est rapidement prise pour une aliénée parmi d'autres et personne ne va désormais pouvoir témoigner de sa bonne santé mentale. Tentant de s'enfuir, elle est interceptée par Herculina, chargée des cas difficiles et qui a déjà deux mortes au compteur.

Le lecteur peut penser que ce récit qui a déjà pris un virage à 180° avec l'asile de fous va s'orienter vers la piste du crime. Il faut dire que le narrateur, à la troisième personne, n'aide pas beaucoup le lecteur à s'orienter, le perdant dans les pensées peu claires de María sous somnifères, ou explicitant ce que celle-ci ne peut savoir (par exemple, les crimes de la gardienne des enfers). La focalisation changeante permet cet étourdissement. Mais à ce stade du récit, le lecteur un peu attentif remarque une contradiction : María passe du statut de femme mariée (dans l'incipit) à celui de femme vivant « en union libre » (cinq pages plus loin) : peut-on faire confiance à ce narrateur ? Et soudain, ce narrateur que l'on croyait être à la troisième personne, affirme qu'il écrit ce texte (à la première, donc) et qu'il ignore l'identité même du mari ou compagnon de María, un certain Saturno, magicien. Ce narrateur peu fiable poursuit la piste d'un crime à venir : Saturno, ne voyant pas sa femme revenir, rêve de son corps ensanglanté dans sa robe de mariée ; il se souvient qu'elle l'avait déjà quitté au Mexique pour le retrouver le jour du Culte des Morts, en robe de mariée, abandonnée à son tour par son futur mari. Les motifs de la robe de mariée et de la mort semblent donc s'imbriquer pour suggérer le pire au lecteur.

Ironiquement, le médecin en chef qui fait une apparition dans le texte prononce ces mots : « Fais-moi confiance. » Que penser de ce narrateur peu fiable qui sollicite notre confiance tout en la faisant vaciller ? Qu'il a le pouvoir, à l'instar du médecin, d'enfermer notre pauvre María de la Luz Cervantes, qui évolue entre lucidité (Luz) et folie (don Quichotte, Cervantes), bien malgré elle. Mais va-t-il l'achever ? La piste de la gardienne des enfers reprend par l'évocation explicite de Herculina sous la forme de « la cancerbera » (Cerbère) qui effraie María. Le suspense oriente naturellement le lecteur vers la piste du crime : María se blesse volontairement avec un tableau du général Franco et finit en sang, face à Herculina qui la toise, Saturno prend à son tour sa compagne pour une folle, Herculina fait une prise de judo à María. Plus tard, Saturno le magicien revient à l'asile et donne un spectacle de prestidigitation pendant trois heures, lors duquel le lecteur crédule pense qu'il va s'emparer de María pour la libérer de sa prison. Mais il n'en est rien. María ne finit pas assassinée cruellement par Herculina et elle n'est pas non plus sauvée par Saturno qui se lasse et finit par rentrer dans son Mexique natal. Le couvent est détruit et María tombe dans l'oubli le plus complet. Le lecteur avide de crimes n'en aura donc pas eu pour son compte, le narrateur le baladant entre promesses de meurtres, de disparitions magiques et situations insolites. Ce texte égare sa protagoniste sur la route, autant qu'il égare le lecteur sur deux pistes souterraines au moins (le crime, la disparition magique) qu'il suggère de façon suffisamment forte pour créer délibérément une légère déception lorsqu'on arrive à la fin du récit.

Toutefois, si l'idée d'égarer le protagoniste en même temps que le lecteur est reprise dans un autre texte, le dernier du recueil, c'est dans un tout autre sens. « El rastro de tu sangre en la nieve » raconte l'histoire d'un couple de jeunes mariés riches, issu de bonnes familles de la Caraïbe, qui, en pleine bourrasque de neige, se déplace de Madrid à Paris pour y passer sa lune de miel. La jeune Nena Daconte, qui s'est piqué le doigt à une rose, provoque une trainée de sang hyperbolique dans la neige tout au long de leur voyage en voiture. Arrivé à Paris, le couple se sépare, Billy laissant Nena à l'hôpital alors qu'il ne parle pas un mot de français. Cette histoire est émaillée de références plus ou moins grossières aux contes de la « Belle au bois dormant » (elle se pique le doigt, elle dort longtemps) et du « Petit Poucet » (la trainée de sang dans la neige rappelle les cailloux blancs dans la forêt, le médecin faussement cannibale rappelle l'ogre du conte). Billy à Paris ne comprend pas ce qu'on lui dit, peine à se débrouiller seul et à s'orienter dans la capitale française, finit par adopter une forme de routine qui le rassure. Le lecteur de ce récit peut s'attendre à ce que ce voyage raconte une forme de rite initiatique pour celui qui ne sait pas vivre sans la présence d'une femme plus intelligente, plus indépendante et légèrement plus âgée que lui. Il faut dire que tout le début du texte tend à décrire une inversion des rôles traditionnels du masculin et du féminin, observables dans les contes, dans leur couple (et ce malgré le machisme prégnant du jeune homme) : Billy fait partie d'une bande de voyous qui essaie de violer des jeunes femmes mais Nena, bien plus habile que lui, inverse la situation et apaise les pulsions animales du jeune homme. C'est elle qui semble le faire

grandir, elle qui joue de cet instrument phallique qu'est le saxophone, elle (la vierge) qui l'initie à l'amour. Les références à la « Belle au bois dormant » peuvent ainsi fonctionner comme une forme de modèle (la jeune femme est immobilisée et endormie, dans ce passage à la vie adulte symbolisé, entre autres choses, par le sang qui coule) mais aussi comme un complément moderne à ce modèle (le prince charmant doit devenir indépendant d'abord, afin d'aller la réveiller ensuite dans sa chambre d'hôpital).

Mais cette piste, à peine souterraine, est soudainement écartée : aucun baiser ne sera donné par le prince charmant, aucun « happy end » ne clôt le récit. Le lecteur y a cru et s'est laissé berné, comme Billy : il y a déjà plusieurs jours que Nena est morte et enterrée, et il est le seul – avec le lecteur – à ne pas s'en être rendu compte. Toute la famille, et même toute la France, sauf lui, est au courant. L'annonce de la mort de Nena tombe comme un couperet. Le lecteur s'est laissé prendre au piège, à l'instar de ce personnage peu mature qu'est Billy : nous sommes des enfants et nous attendons que l'on nous raconte toujours le même conte pour enfants comme le suggérait le nom de « Nena Daconte » (la « nena del cuento », la petite fille du conte). Si nous sommes égarés comme dans le texte précédent par un narrateur semblant être impersonnel mais qui se révèle être personnel au bout de seize pages, nous observons ici un effet différent : ce n'est plus le caractère déceptif mais au contraire la surprise qui s'impose finalement au lecteur, devenu Petit Poucet incapable de retrouver son chemin et mis devant le fait accompli d'un narrateur malicieux et invraisemblable¹.

Les intuitions trompeuses

A ces égarements actantiels et narratifs, se mêle et s'imbrique donc une autre stratégie textuelle, qui revient à plusieurs reprises dans le recueil : celle des fausses pistes et promesses non tenues.

« María Dos Prazeres » a pour protagoniste une Brésilienne d'âge mûr, ancienne « fille de joie » à la retraite comme son nom en portugais l'indique dès le titre (« María Des Plaisirs »). Ayant fait un rêve prémonitoire, elle s'attend à mourir bientôt, avant Noël. Très organisée, en seulement trois mois, elle s'attèle aux formalités administratives et logistiques de son enterrement, fait du jardinage sur sa tombe et apprend à son chien non seulement à la pleurer tous les dimanches lorsqu'elle sera morte mais aussi le trajet de sa maison dans le quartier de Gràcia à Barcelone au cimetière de Montjuïc. On comprend que María a vécu la période de la guerre civile espagnole et qu'elle a connu le célèbre anarchiste Durruti à côté de la tombe duquel elle aurait tant voulu être enterrée.

Tout le texte nous met sur la piste de cette mort annoncée en rêve mais la rencontre qui ouvre le récit aurait pu, et aurait dû, nous faire comprendre que María se trompait de piste et ne savait pas interpréter correctement son rêve, nullement prémonitoire mais révélateur de ses angoisses et de sa solitude. Effectivement, l'employé des pompes funèbres arrive pile à l'heure du rendez-vous, or María ne s'attend pas à une telle ponctualité de la part d'un Catalan, comme si le rendez-vous avec sa mort avait été pris trop tôt; lui-même croit se tromper de porte et le lui signifie; et lorsque le chien Noi (le « fils », en catalan) revient de sa promenade, il tente de déchirer le plan du cimetière comme pour suggérer à sa maîtresse qu'elle s'égare.

Mais suite à ce tremblé des certitudes, qui ressemble à un acte manqué pour María, tout le texte va se construire sur une subtile association du chiffre 3 (symbole trinitaire et de réussite dans les contes) et de la mort (la sienne et celle des autres, notamment d'assassinats politiques sous la dictature de Franco), comme pour insinuer que la mort de la prostituée va effectivement advenir. Il s'agit d'abord des 3 tombes des anarchistes tués en 1936; la scène inaugurale du récit se situe 3 mois après son rêve; le 3^{ème} dimanche après l'obtention de sa concession au cimetière, elle réalise son rêve en apposant le nom de Durruti sur sa tombe anonyme dans le dos du gardien, acte qu'elle répètera autant de fois que possible sur la tombe des 3 anarchistes; 3 semaines après le premier enterrement, elle assiste à celui d'une jeune épouse; un dimanche, à 3 heures de l'après-midi, elle laisse Noi faire le trajet entier au cimetière. A l'approche de Noël, le texte nous explique que María perçoit des signes funestes qu'elle ne sait pas déchiffrer et se laisse gagner par l'angoisse de la mort qu'elle voit partout. Et le narrateur, que l'on croyait impersonnel, dit pour la première et unique fois « nous », liant littéralement son destin à celui de la prostituée. Rétrospectivement, le lecteur peut y voir précisément le signe d'une María dépassée par ses angoisses et ne sachant plus lire le réel à sa juste valeur. Le narrateur, mystérieux et peu fiable, nous immerge dans le raisonnement perturbé et légèrement paranoïaque de la pauvre femme angoissée, sans que nous en ayons bien conscience à la première lecture. Et l'association du chiffre 3 et de la mort reprend de plus belle : un étudiant ayant écrit sur un mur « *Visca Catalunya lliure* » est assassiné sous ses fenêtres, ce qui fait écho à ses propres actes de rébellion et de mémoire sur les tombes des 3 anarchistes; elle entend à la radio que Franco a décidé l'exécution de la peine de mort pour 3 séparatistes basques; 3 ans ont passé depuis le rêve. La mort de María semble imminente.

C'est alors qu'un jeune homme la prend en voiture et lui propose de monter chez elle : s'il ne lui fait pas tout à fait le « coup de la panne », l'intention est bien la même. Maria « Des Plaisirs » comprend qu'elle a mal interprété son rêve depuis le début et le texte suggère que ce qu'elle a pris pour la mort était peut-être une fantastique « petite mort ». Vivre l'instant qui va suivre sera pour elle la consolation de ses années noires : la vieille prostituée monte l'escalier avec l'émotion d'une vierge effarouchée. La fin du texte déjoue la fatalité que s'était imposée la vieille dame. Cette lecture littérale peut se doubler d'une lecture plus politique puisque l'on comprend que la dictature en est à ses dernières heures : le jour de l'arrivée miraculeuse du jeune homme par une après-midi glacée de novembre n'est pas sans rappeler celui de la mort de Franco le 20 novembre 1975; l'annonce de l'exécution des trois basques fait écho à celle des trois membres des FRAP et deux membres d'ETA, les cinq dernières victimes de la peine capitale en Espagne le 27 septembre 1975, soit moins d'un mois avant la mort de Franco.

La fausse piste a donc été rondement menée par le jeu de la focalisation sur le personnage qui se leurre et par le biais d'un narrateur malicieux qui parsème le texte d'indices nous entraînant vers une interprétation erronée tout en en semant d'autres, moins nombreux mais annonçant la véritable fin, mais qui ne font que donner du grain à moudre à la vraisemblance de la lecture erronée. Toutefois la prostituée a su gagner notre cœur et nous sommes bien heureux de cette nouvelle piste qui non seulement ne la tue pas mais encore lui ouvre un bel et plaisant avenir, promesse, à défaut de calme, de luxure et de volupté. L'effet produit sur le lecteur n'est ni déceptif ni tout à fait surprenant, il est plutôt légèrement étonnant et compatissant car la gravité et la fatalité laissent place à une forme de soulagement et de désir de légèreté bien légitime. Et la lecture politique semble également plaider pour une renaissance bienvenue face à ce qui est peut-être en train d'arriver, à savoir la mort du dictateur fantoche.

Le rêve mal interprété est une forme de fausse piste exploitée à plusieurs reprises dans le recueil et qui va de pair avec les prémonitions erronées comme celles de l'astrologie. « Me alquilo para soñar » est l'histoire d'une femme qui fait fortune en louant des services un peu particuliers : elle interprète la vie des autres à l'aune de ses propres rêves et le texte ne résout pas le mystère sur celle qui est incapable de lire sa propre mort spectaculaire et a peut-être fait œuvre d'imposture tout sa vie durant. Dans « Bon voyage, monsieur le Président », la spécialiste d'astrologie qu'est Lázara se trompe allègrement de signe astrologique face à un joailler; et l'ancien Président, qui boit jusqu'à 20 tasses de café par jour, arrive à la conclusion que ses propres prédictions dans le marc de café sont systématiquement fausses. Ce monde de superstitions et de croyances, si typique par ailleurs de l'univers du plus grand représentant du réalisme magique, n'est pas exploité ici dans le sens du merveilleux mais plutôt avec une plus grande distance critique. C'est aussi le cas du récit « La sainte », dont l'histoire est celle d'un homme, Margarito, qui déterre le cadavre de sa fille morte à l'âge de sept ans, en Colombie, et qui découvre que celui-ci ne s'est jamais décomposé. Il voyage à Rome pour tenter de faire béatifier sa fille morte, durant toute sa vie, et ce auprès de cinq Papes. Le récit se clôt sur une unique certitude : c'est bien lui le saint homme, dédié corps et âme à faire reconnaître le miracle accepté sans difficulté en Colombie mais remis en question et n'intéressant personne à Rome. Ce texte à l'histoire un peu délirante, a la particularité de se clore sur une forme d'inachèvement de la destinée de Margarito et de sa petite sainte, inachèvement qui sied bien à ce personnage qui passe sa vie à attendre.

Il semblerait que le déplacement géographique des personnages du Nouveau vers le Vieux Continent s'accompagne significativement d'un changement de registre chez García Márquez, le réalisme magique ne pouvant pas s'épanouir en Europe, et c'est au mieux de fantastique qu'il s'agit, sinon de récits réalistes. Une des caractéristiques du réalisme magique consiste à présenter des éléments magiques, prémonitoires ou irrationnels comme étant parfaitement intégrés à la vie des personnages et ne suscitant aucun étonnement de leur part. C'est ainsi que le village de Macondo, dans *Cent ans de solitude*, naît d'abord et littéralement dans le rêve de son fondateur et ce n'est que plus tard que celui-ci croit en comprendre la signification profonde. De même on tire facilement les cartes à Macondo mais il n'y a là nulle suspicion quant à ce geste. Dans la nouvelle « L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique » (« La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada », issue du recueil éponyme), autre fleuron du réalisme magique, la grand-mère fait également des rêves qui se révèlent prémonitoires sans que cela n'éveille une quelconque défiance de la part des autres personnages. À l'inverse, il semblerait que dans *Doce cuentos peregrinos*, une forme de jeu amusé et critique s'empare des prédictions, qui sont autant de projections possibles, de pistes potentielles non nécessairement suivies, à l'image de ce texte qui semble prendre un malin plaisir à nous égarer. Nous faisons l'hypothèse que cette dimension critique quant aux prédictions est liée au voyage en terre européenne des personnages latino-américains : le « charme » magique semble moins opérer en Europe.

Art du récit à double fond et de l'imaginaire en eau trouble

L'écriture à double fond de « *El verano feliz de la señora Forbes* » est particulièrement bien maîtrisée et illustre la thèse de Ricardo Piglia sur le récit court, à savoir qu'un récit court raconte toujours deux histoires, celle dont la trame est apparente et celle qui est secrète. Ce texte raconte l'histoire de deux jeunes enfants colombiens qui passent leurs vacances avec leurs parents sur une île de Sicile; mais les parents partent en croisière culturelle et laissent leurs enfants jusqu'à la fin de l'été sous la vigilance d'une institutrice allemande particulièrement sévère et injuste, Madame Forbes, qui se révélera être une sorte de Dr Jekyll et M. Hyde, préceptrice tyrannique de jour et hystérique délurée de nuit. Le narrateur à la première personne coïncide avec l'enfant le plus âgé devenu adulte, ce qui lui permet de raconter les événements de façon rétrospective mais également mobile, la focalisation oscillant entre le point de vue de l'enfant et celui de l'adulte. On se laisse ainsi guider vers une caractérisation du personnage de l'institutrice un peu exagérée qui s'amuse du cliché militaire allemand; le « sergent de Dortmund » est à ce point détestable que, lorsque les enfants ourdissent un plan pour l'empoisonner, le lecteur éprouve à peine une forme de malaise. Et pourtant, le narrateur confesse que l'un de leurs grands plaisirs en Colombie était de tuer des chiens à coups de briques. Mais rien n'y fait, en termes de cruauté, les bambins colombiens ne font pas le poids face à la marâtre allemande, d'autant plus qu'elle ne s'applique pas à elle-même la sévérité qu'elle impose aux enfants. La première tentative d'empoisonnement ne fonctionne pas et une première fausse piste est suggérée, celle d'une lettre arrivée d'Allemagne qui réjouit la préceptrice et la rend plus flexible et sympathique. Le frère du narrateur ne s'en laisse pas conter et récidive. Le lendemain, elle ne vient pas les réveiller, ils vont nager et passent la matinée sans plus se soucier d'elle. Arrive l'ambulance, le lecteur croit que l'initiative des enfants a abouti mais un coup de théâtre remet en question toute la trame apparente : Madame Forbes a été assassinée de vingt-sept coups de poignard, obligeant le lecteur à revenir sur l'enchaînement logique des faits.

Lors d'une seconde lecture, nous comprenons que, au tout début du récit, une autre piste se dessinait, que nous appellerons la « piste grecque ». La première image du récit est celle d'une murène, décrite comme un animal sacré pour les Grecs, et qui est clouée sur la porte par le bien nommé Oreste, jeune et beau Sicilien qui pêche des homards à l'aide de six couteaux et qui, littéralement à ce moment du récit, sort de derrière un buisson. Et Madame Forbes est comparée, eu égard à ses coups de soleil d'Allemande en Sicile, à « un homard ébouillanté² » (García Márquez 177, je traduis). À la murène clouée à la porte dans l'incipit répond donc le corps criblé de l'institutrice de la scène finale. Il n'en faut pas moins pour interpréter l'assassinat de Madame Forbes comme celui d'un crime passionnel, celui d'un Oreste pris de fureur suite à l'arrivée de la lettre allemande, la « fausse piste » devenant le motif du crime de la « piste grecque ». La jalousie quasi œdipienne du héros mythologique sied bien au paysage sicilien. Mais ces éléments ont été habilement placés en tête du récit de sorte que le lecteur se laisse facilement embarquer sur la piste la plus explicite durant une petite vingtaine de pages et seule la seconde lecture nous donne les clefs de ce qui n'est jamais qu'une interprétation (la culpabilité d'Oreste n'étant jamais explicitée).

Toute la fausse piste de l'assassinat de la part des enfants a donc été construite par le narrateur pour reproduire l'étonnement qui a été celui des enfants lors de cet événement. Et cette fausse piste qui produit un véritable coup de théâtre dans les dernières lignes a été savamment orchestrée pour brouiller l'autre piste, la « piste grecque », celle qui permet l'interprétation la plus vraisemblable (le crime passionnel d'Oreste). La scène où les enfants refusent de manger la murène au dîner peut donc être réinterprétée à la faveur de cette « piste grecque » : si cette situation les pousse à vouloir tuer Madame Forbes, c'est aussi une forme de refus symbolique d'avalier ce corps œdipien de la mère, contrairement à Oreste qui tue la murène et la cloue à la porte comme il semble s'emparer du corps de Madame Forbes qu'il tuera et « clouera » à son tour au sol. Le lecteur est surpris de ce revirement inattendu à la toute fin du récit mais il ne se retrouve pas « coincé », sans possibilité de compréhension ou d'interprétation.

Comme nous avons essayé de le démontrer jusqu'à présent, le lecteur de ces récits est bien souvent surpris et dupé, émerveillé ou déçu, mais lors d'une seconde lecture, il est amené à découvrir qu'une autre trame se dessinait dès le départ, qu'une autre piste, sous-terraine, donne toujours des clefs de compréhension du récit. Passé le sentiment d'étonnement, le lecteur attentif et amusé relit le récit pour comprendre la duperie sans pour autant que le charme ne cesse totalement d'opérer. De dupé, le lecteur peut devenir complice de ce « coup de la panne » finalement consenti. Cela est vrai pour tous les textes de ce recueil sauf, peut-être, pour « *La luz es como el agua* », l'avant-dernier récit qui est aussi le plus mystérieux, le seul fantastique.

Ce récit raconte une histoire de naufrage un peu particulière. Totó et Joel, deux enfants colombiens, vivent avec leurs parents dans un appartement exigu au cœur de Madrid. Ils demandent, à la grande surprise de leurs

parents, un bateau à rames pour Noël. Voyant leurs bambins progresser de façon inespérée à l'école, les parents cèdent à l'étrange caprice des enfants. Profitant de la sortie hebdomadaire des adultes au cinéma, Totó et Joel cassent une ampoule, laissent la lumière se répandre tel un jet d'eau, et ils naviguent dans cet océan de lumière. Cette « aventure fabuleuse³ » (García Márquez 188, je traduis) est l'objet d'un éclaircissement de la part du narrateur qui fait alors apparaître une marque de 1^{ère} personne : il dit être à l'origine de cette confusion car Totó lui a demandé un jour comment la lumière pouvait surgir grâce à un interrupteur et il lui a répondu « La lumière, c'est comme l'eau [...] : on ouvre le robinet et elle sort⁴ » (García Márquez 188, je traduis). Précisons que cette explication hâtive a eu lieu un jour où le personnage-narrateur participait à un séminaire sur la poésie « des ustensiles de cuisine ». La narration reprend et l'activité aquatique, avec elle, de plus belle : les enfants obtiennent un équipement de plongée et finissent par inviter toute la classe à l'appartement, lors d'une fête qui va se solder par la mort des trente-neuf enfants noyés. Avant la fin tragique de ce récit de cinq pages, une assez longue description est faite de ce que les pompiers trouvent dans l'appartement inondé de lumière, et c'est alors que l'on découvre une forme de rupture de l'énonciation narrative. Effectivement, en décrivant les objets qui flottent dans la lumière de l'appartement, le narrateur utilise les expressions « les préservatifs de papa » et « le dentier de rechange de maman⁵ » (García Márquez 190, je traduis), comme s'il était, en tant que personnage, l'un des deux enfants. Or nous avons vu précédemment qu'il se comportait en adulte, un adulte écrivain ou universitaire, qui s'intéresse à la poésie « ménagère ». Le narrateur, après avoir pris l'apparence d'un narrateur impersonnel, s'est découvert comme narrateur personnel coïncidant avec un personnage adulte puis il semble se confondre avec les personnages enfants dont il écrit l'histoire tragique. Il y a donc une incohérence narrative, quelle que soit l'interprétation que l'on donne à ce récit, que le lecteur ne peut s'empêcher de relever.

Il peut s'agir d'un conte fantastique et l'explication suivant une logique rationnelle consiste à penser que tout cela n'a lieu que dans l'imagination ou dans le sommeil des deux têtes d'ange que les parents retrouvent endormies tous les mercredis après la séance de cinéma. La description adopte ponctuellement une forme de discours direct des enfants pour s'en détacher aussitôt, dans une forme de rupture temporaire. Mais la position de surplomb de ce narrateur censé être un narrateur personnel extérieur à la cellule familiale n'est pas vraisemblable. Comment peut-il connaître tous ces détails? On comprend qu'à la lecture fantastique se superpose une lecture poétique : c'est la phrase prononcée précisément par ce narrateur écrivain ou universitaire qui déclenche l'imaginaire fatal des enfants et la comparaison (la lumière *est comme* l'eau) se transforme en métaphore (la lumière *est* l'eau des apprentis navigateurs). Cette transformation toute poétique s'accompagne d'un effet fantastique, qui est un effet de langage : la coupure sémiotique n'a plus lieu et la simple mention de l'énoncé « la lumière est comme l'eau » suffit à noyer les enfants dans la lumière.

Et cette fable fantastique et poétique n'en est pas moins politique : tout un jeu d'opposition entre l'Espagne et la Colombie traverse le texte qui se clôt en forme de chronique. Les enfants sont morts dans l'appartement « du cinquième étage, au numéro 47 du paseo de la Castellana. À Madrid, en Espagne, une ville ancestrale aux étés torrides et aux vents glacials, sans mer ni fleuve, et dont les aborigènes de terre ferme ne maîtrisèrent jamais l'art de naviguer dans la lumière⁶ » (García Márquez 191, je traduis). Cet épilogue en forme de chronique, qui inverse le point de vue habituellement eurocentrique, semble être une réponse malicieuse aux chroniques des Indes des Européens partis en quête d'aventures et de récits cinq siècles plus tôt : la Castellana (la promenade « castillane ») est le lieu de ce massacre qui en rappelle d'autres, la barque à rames est une réponse enfantine aux caravelles d'antan, les aborigènes de Cartagena de Indias prennent leur revanche sur les aborigènes de terre ferme à l'imagination appauvrie. Il faut dire que la colonisation est suggérée par le titre du film que voient les parents au cinéma, *La Bataille d'Alger*, mêlant colonisation des territoires et imaginaire colonisé. Le narrateur non fiable affirme de la sorte son pouvoir poétique à travers l'imagination des enfants et cet imaginaire ainsi créé, et partagé avec le lecteur, prend une dimension de résistance à la colonisation culturelle. Le propos de réappropriation et de détournement des références culturelles est perceptible à divers niveaux dans l'ensemble des récits, à travers les mentions mais aussi de façon structurante à travers ces fausses pistes et, dans ce cas précis, d'un narrateur non fiable qui nous égare dans l'imaginaire de ces enfants colombiens exilés. Et c'est de cet écart entre les deux continents, que naît l'imaginaire.

Conclusion

Les douze récits mettent tous en scène des personnages latino-américains dans une situation de transit, de voyage, d'exil, de pèlerinage, bref de mouvement sur et à travers le Vieux Continent. Les stratégies narratives utilisées sont celles du dysfonctionnement textuel, ou plus exactement du dysfonctionnement textuel *apparent* (tout comme le « coup de la panne » n'est qu'une fausse panne, une panne apparente, une stratégie de séduction un peu grossière pour qui connaît ses classiques). Ainsi nous avons pu voir comment le narrateur, qui tend à se cacher derrière une apparente extériorité, surgit à la première personne à des moments-clefs de la

trame pour ensuite sembler omniscient de façon douteuse; comment le narrateur personnel peut se révéler non fiable, changeant soudainement d'identité actantielle; comment, enfin, le narrateur nous met presque systématiquement sur une fausse piste tout en instillant des indices qu'une seconde lecture permet de détecter, créant des effets de surprise, d'étonnement, de légère déception comique face aux promesses non tenues ou à l'inachèvement d'un récit, etc. Gabriel García Márquez est connu pour avoir rendu populaire une expression de la côte caribéenne, « mamar gallo » qui signifie en français « taquiner », « dévier l'attention » d'une personne avec amusement ou insouciance afin de ne pas avoir à répondre à une question. On peut considérer qu'en tant qu'écrivain, il adopte, ou plus exactement qu'il impose à ses narrateurs une attitude similaire de « mamagallista » envers les lecteurs tout au long du recueil.

On peut interpréter cette omniprésence de stratégies de dysfonctionnement comme la résultante d'une forme, celle du récit court qui se construit fréquemment sur un double fond (la trame apparente et la trame sous-terrainne), et d'une thématique, celle du « desencuentro », l'anti-Découverte, la difficile rencontre des deux continents, de l'Ancien et du Nouveau Monde. Les malentendus ne sont pas seulement linguistiques, ils sont également culturels, et à la dimension thématique s'ajoute la perspective intertextuelle qui n'hésite pas à reprendre malicieusement les références culturelles européennes pour mieux les dévoyer (le thème de la Nef des fous, « La Belle au bois dormant », Cervantès, la mythologie grecque, etc.). Et l'on a pu observer, avec ce déplacement de Latino-américains en terres européennes, un déplacement du réalisme magique vers une forme de réalisme, teintée parfois de fantastique, souvent hyperbolique, sans pour autant faire apparaître la dimension merveilleuse ou magique. Si l'on n'exclut pas la piste politique qui traverse les récits, il y a tout lieu de penser que Gabriel García Márquez, fort de son Prix Nobel obtenu dix ans plus tôt (en 1982) et en écho à son fameux discours prononcé pour la réception de celui-ci, « La soledad de América Latina », se permet de répondre aux commémorations des 500 ans de la « Découverte », en 1992, par la célébration de malentendus linguistiques et culturels, de pannes malheureuses, de dysfonctionnements tragiques, de réécritures irrévérencieuses d'œuvres européennes : à l'histoire des vainqueurs rapportant le plus éclatant cas de sérendipité de l'Histoire, il oppose un recueil de récits – peu remarqué par la critique – qui invite le lecteur, autant « promené » qu'égaré, placé ainsi dans une sorte de « liberté surveillée », à s'étonner, à relire les récits et à se positionner sans cesse. La malice des narrateurs, dont la stratégie évolue entre prédétermination tragique et irruption du dysfonctionnement, oblige quelque peu et paradoxalement le lecteur à adopter une seconde lecture complice.

Et il faut dire que le lecteur est « promené » et égaré dès le début du livre. En effet, García Márquez s'est fendu d'un prologue dans lequel il explique ou feint d'expliquer le processus créatif de ses récits : il aurait pensé à soixante-quatre récits dès les années 1970, qu'il aurait commencé à écrire, parfois sous la forme de notes journalistiques ou cinématographiques, et qu'il aurait égarés ou jetés à la poubelle par mégarde, au fur et à mesure de sa vie mouvementée, faite de nombreux voyages, notamment en Europe et au Mexique. Il aurait donc finalement et successivement écrit, perdu et réécrit plusieurs fois les douze textes que nous aurions sous les yeux. Mais il n'a pas échappé à la critique (Vanden Berghe) qu'au lieu de douze récits, nous avons peut-être affaire à treize récits, ce prologue étant sans doute plein de fiction. Si l'écrivain ne nous fait pas tout à fait le coup de la panne d'inspiration, il est assez tentant de voir dans le dévoiement du texte sous sa forme papier une anticipation du dévoiement textuel comme stratégie narrative récurrente. Le prologue serait donc autant le premier que le treizième récit et le (faux) vagabondage textuel est mis en scène sous la forme de fiction en même temps qu'il est la métaphore du processus de création et de réception. Que le lecteur se le tienne pour dit : il sera, pendant tout le recueil, mené (et malmené) en bateau, ou plutôt en caravelle.

Notes

¹ Óscar López Castaño dit du narrateur-témoin qu'il se camoufle derrière l'apparence d'un narrateur impersonnel (López Castaño 116).

² « Una langosta en carne viva » (García Márquez 177).

³ *Ibid.*, p. 188 : « aventura fabulosa ».

⁴ *Ibid.*, p. 188 : « La luz es como el agua [...] : uno abre el grifo, y sale. »

⁵ *Ibid.*, p. 190 : « los preservativos de papá », « la dentadura de repuesto de mamá ».

⁶ *Ibid.*, p. 191 : “en piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana. En Madrid de España, una ciudad remota de veranos ardientes y vientos helados, sin mar ni río, y cuyos aborígenes de tierra firme nunca fueron maestros en la ciencia de navegar en la luz.”

Bibliographie

Cano Pérez, Mercedes. « *Doce cuentos peregrinos* o el espacio de la pérdida : Gabriel García Márquez en el laberinto europeo ». *Anales*. N°24 (2012) : p. 369-389.

García Márquez, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. Barcelone : Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

López Castaño, Óscar. « “El rastro de tu sangre en la nieve” : tres viajes ». *Estudios de Literatura Colombiana*. N°37 (julio-diciembre 2015) : p. 101-119.

Piglia, Ricardo. « Tesis sobre el cuento », *Formas breves*. Buenos Aires : Temas Grupo Editorial, 1999, p.89-100.

Tornero, Angélica. « “La luz es como el agua”: El lector de un cuento peregrino ». *Revista de literatura hispanoamericana*. N°55 (julio-diciembre 2007) : p. 119-134.

Valcárcel, Eva. « *Doce cuentos peregrinos*, de Gabriel García Márquez. Reflexión en torno a la experiencia del viaje ». *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*. Eva Valcárcel (ed.). A Coruña : Universidade, 1997, p. 369-381.

Vanden Berghe, Kristine. « Los doce cuentos de García Márquez. ¿O son trece? Paratopía, parodia e intertextualidad en *Doce cuentos peregrinos* ». *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. LXXXVI. N°1 (2009) : p. 85-98.