

La voix cachée de nos cadavres. « La Tercera Resignación » de Gabriel García Márquez

ANDRA BARBU

CHERCHEUSE ASSOCIÉE AU LABORATOIRE ERIAC
UNIVERSITÉ ROUEN NORMANDIE

1. On a souvent dit que les premiers textes de Gabriel García Márquez, dont « La Tercera Resignación » fait partie, n'étaient pas à la hauteur de l'œuvre plus tardive qui a consacré l'auteur colombien. Mario Vargas Llosa en personne affirme, assez hâtivement, que « el interés literario de estos cuentos es mínimo » (Vargas Llosa, 1971 ; 246). En même temps, il raconte une anecdote qui place ce récit, vraiment le premier de tous, sous une lumière plutôt flatteuse. « La Tercera Resignación », parue en 1947 dans le supplément « Fin de Semana », n° 80, du magazine *El Espectador*, serait l'acte qui aurait scellé la naissance, chez García Márquez, de la vocation d'écrivain. Lorsque le directeur du supplément littéraire dudit magazine publie un texte où il proclame l'existence d'une jeune génération d'écrivains qualifiée de « nulle » par Eduardo Zalamea Borda (cité par Vargas Llosa, 1971¹), García Márquez, alors âgé d'une vingtaine d'années, réagit en envoyant à la rédaction « La Tercera Resignación », écrite sous le coup de la déception provoquée par ces propos, mais aussi d'un sentiment de solidarité spontanée envers ses contemporains, selon ses propres mots. Le conte est très bien reçu et la génération, pour ainsi dire, sauvée. Or, du moins dans le contexte du rôle symbolique que ce conte semble avoir joué dans la vie de son auteur (décision d'écrire motivée par la qualité reconnue et préfiguration de la position qu'il allait occuper au sein même de la génération défendue), il est loin d'être inintéressant. Et de fait, ce texte est vraiment fascinant pour les lecteurs qui sont prêts à entendre le point de vue d'un cadavre fictionnel, soit-il exprimé par une voix narrative.

1 Dans *García Márquez: Historia de un deicidio*, Vargas Llosa écrit : « "Ulises", el crítico y novelista Eduardo Zalamea Borda, director del suplemento literario de "El Espectador", había publicado un artículo afirmando que la joven generación literaria era nula » (p. 29).

2. Entre le fantastique et l'horreur, ce conte aborde le thème de la conscience troublante de la mort, non pas dans le sens de penser qu'on va mourir mais de savoir qu'on est déjà mort. Un jeune enfant, dont on ignore le nom, trait assez caractéristique, mais non récurrent du personnage-cadavre du personnage-cadavre, souffre de la maladie de la mort (« su niño tiene una enfermedad muy grave : está muerto » [García Márquez, 1947 ; 1974 ; 13]), mais, pendant dix-huit ans, les médecins arrivent miraculeusement à le maintenir en vie au-delà de cette première mort, après quoi intervient enfin la mort réelle, définitive, qui ressemble davantage à celle qu'on connaît, bien que toujours pas tout à fait, puisqu'elle se laisse raconter. Un narrateur à la troisième personne rapporte souvenirs et ressenti de ce personnage mort-vivant qui vit dans un très grand cercueil depuis le jour où la maladie s'est déclarée. Cette bière avant l'heure lui permet de grandir et d'atteindre sa taille adulte, grandir étant le seul acte physique dont son corps soit encore capable : « sabremos de su vida por el crecimiento que continuará [...] normalmente » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 13). La conscience, quant à elle, est vive et alerte, seulement par moments chancelante, lorsqu'il s'agit de décider de sa condition ontologique. Le lecteur est donc face à un récit thanatographique, qui certes n'est pas immédiat, comme un témoignage direct, mais qui fournit néanmoins une vision de la mort du corps à partir de la perspective autrement plus hermétique du cadavre. Nous observons d'ailleurs au fil de la lecture que la voix du narrateur à la troisième personne, dont on dit par convention qu'il garde une certaine distance par rapport à ce qui est raconté, ne rapporte jamais aucun événement qui ne concerne le personnage mort comme sujet exclusif ; tout laisse croire à une superposition des deux instances. En effet, ici, la troisième personne ne montre aucune supériorité du savoir qui la rendrait omnisciente et elle est utilisée pour donner d'emblée une impression de légitimité à des propos qui, revendiqués par un « je », auraient tout de suite échoué dans la case des discours de la folie. La tentative de thanatographie aurait été invalidée.

Le cadavre vu de l'intérieur : le récit de la mort par le corps

3. Bien souvent l'hermétisme du cadavre vient du fait du cadavre qu'il s'éloigne de presque toutes les formes intelligibles de communication.

Presque, car, en effet, tandis que plus aucun mouvement significatif ne naît de ce corps figé et qu'aucun mot ne sort plus de cette bouche scellée, il lui reste toujours une modalité d'expression : l'insertion dans l'espace. Le cadavre est une présence matérielle et indéniable qui modifie la géographie de la vie en imposant au regard sa chair lourde et inconmode. Si celui-ci pouvait conserver sa parole afin de raconter la mort de l'intérieur, si ce silence pouvait être brisé, la peur diminuerait sous le poids du mot. C'est ce que fait la fiction : elle accueille le cadavre et lui prête une parole imaginaire ; et cet accueil n'est pas tout à fait un jeu inoffensif pour l'expérience réelle de la mort. Il est donc intéressant de lire ce texte depuis la perspective du corps fictionnel, expérimentateur de sa propre fin et capable de la raconter, afin d'y repérer un certain nombre de constantes de l'attitude de l'homme face à la mort.

4. La douer de parole ne signifie pas faire de la mort une sorte de vie autre, qui viendrait remplacer la vie réelle comme si l'ultime consolation de l'homme était de ne pas disparaître. Comme dans un nombre considérable de nouvelles portant sur le cadavre que nous avons pu étudier auparavant, dans celle-ci aussi ce qui console vraiment est le fait de ne pas être dérobé brutalement de la faculté de raisonner, mais de pouvoir jouir de la capacité de l'abandonner soi-même volontairement lorsque l'acceptation de la mort intervient. Les cadavres fictionnels semblent vouloir comprendre ce qui leur arrive avant de se laisser aller vers la mort irrémédiable. Ariel Dorfman, dans son article sur le roman le plus célèbre de García Márquez, « La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad* », fait une distinction utile (et textuellement vérifiable dans le cas qui nous occupe) entre une mort imaginative et une mort définitive (cf. Dorfman, 1986). Dans la première, les défunts acquièrent la connaissance de la mort et révèlent ses secrets, tandis que dans la seconde, qui s'ensuit forcément, la personne subit la destruction totale².

5. Mais ce chemin que le cadavre souhaite faire est possible grâce à un schéma relativement rigoureux qui se met en place de façon quasi systématique lorsque le discours de la mort est pris en charge par la narration. Ce schéma ordonne les états de conscience du personnage sur une sorte de courbe ascendante qui démarre avec l'incrédulité, culmine avec la peur pour

2 Voir aussi Weinmann (2018) pour cette idée d'une première mort revendicative, vocale qui préparerait une deuxième, destruction totale et définitive, avec un gros corpus à l'appui.

descendre vers l'acceptation de la fatalité du mourir³. Nous observerons ce même agencement dans « La Tercera Resignación ».

6. La nouvelle commence par l'apparition d'un bruit que le personnage connaît trop bien pour l'avoir déjà entendu auparavant. Pour le lecteur, ce bruit est doublement mystérieux : parce qu'il n'est pas tout de suite identifiable et parce qu'il vient d'un passé auquel on n'a pas accès. Néanmoins, très rapidement les adjectifs utilisés pour le décrire laissent entrevoir sa nature inquiétante, avant même que le lecteur ne reçoive l'indubitable explication à la fin des quatre premières pages consacrées au bruit. Le bruit est « frío, cortante, vertical », « agudo y doloroso », « vacío, sordo y punzante » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 11), « interminable », « pesado y duro » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 12); en plus il frappe, il vibre, il martèle, il perce (cf. García Márquez, 1947 ; 1974 ; 11) le corps ou encore le temps et l'espace qui l'entourent : « el ruido le estaba taladrando el momento con su aguda punta de diamante » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 11), « un ruido [...] interminable como el golpear de la cabeza de un niño contra un muro de cemento » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 12). Le corps, quant à lui, exprime la volonté de bouger, d'attraper le bruit et de le détruire dans une lutte qui s'annonce étrangement corporelle : le bruit n'est pas un bruit comme les autres, c'est un bruit incarné qui « tenía la piel resbaladiza, casi intangible » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 12) et le corps n'est pas non plus un corps comme un autre, mais un cadavre qui puise en vain dans son imagination la force de « pisotear [...] y [dar] muerte al ruido » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 12). Le thème de l'antagonisme entre la vie et la mort est représenté ici sous la forme suggestive d'un combat corps à corps.

7. Assez rapidement, le lecteur n'a plus de doutes sur le fait que le personnage soit vraiment mort, mais une question se pose aussitôt : quelle espèce de mort est celle qui préserve non seulement sa conscience, mais aussi un fonctionnement corporel très rudimentaire qui se limite à la croissance physique lui permettant de vivre dans la mort et de la subir pendant dix-huit ans ? On accepte plus facilement qu'un personnage mort garde ses capacités réflexives (il s'agit d'un fantôme tellement fort chez le vivant qu'il ne surprend plus vraiment), tandis qu'on a du mal à imaginer un cadavre

3 Pour plus de détails sur cette courbe et la gamme des sentiments qui s'insèrent plus ou moins inespérément entre ces trois points stables aussi bien que pour des exemples narratifs parlants, voir Barbu (2018).

d'enfant auquel on donne le temps de grandir dans son cercueil (suggère-t-on, par là, que la mort devrait être approchée avec une certaine maturité ou encore que la mort est encombrante, jamais discrète, que son « corps » ne cesse de grandir aux yeux du vivant ?).

8. La particularité de ce récit est donc que l'état de cadavre est anormalement étiré sur de longues années afin de lui laisser le temps de se familiariser avec la mort et d'être en mesure de fournir un récit thanatographique fictionnellement crédible (« fictionnellement », utilisé dans le sens de Kendall Walton qui décrit le « fictionnel » comme un opérateur modal non moins digne d'intérêt que les autres). On pourrait vouloir interpréter l'état du corps comme étant le résultat d'une maladie responsable d'un état végétatif mais qui lui aurait laissé la conscience intacte, sauf que le cadre dans lequel est installé ce corps étrange est un décor qui ne trompe pas. Une chambre pleine de fleurs accueille un cercueil ouvert, capitonné, autour duquel quatre bougies brûlent en permanence et, dans le cercueil, un jeune corps couvert d'un linceul blanc repose sa tête sur un coussin en soie artificielle. Les détails fantasques comme la couleur verte du bois du cercueil et la barbe bleue du jeune homme ne pourront guère contredire le fait que le lecteur aura bel et bien pénétré dans une chambre mortuaire. En effet, le texte ressemble à une (trop) longue veillée funèbre, fort atypique de par la nature du mort, bien entendu, mais aussi à cause de l'absence de veilleurs (seule la mère semble pénétrer régulièrement dans la pièce sans pour autant s'y attarder). Et même s'il est vrai que, afin de déstabiliser le lecteur, le texte joue par endroits avec cette possibilité de la mort en vie, censée mener en effet à la vraie mort comme, par exemple, dans le passage que voici :

Y él sabía que ahora estaba « realmente » muerto. Lo sabía por aquella apacible tranquilidad con que su organismo se dejaba llevar. Todo había cambiado intempestivamente. Los latidos imperceptibles, que solo él podía percibir, se habían desvanecido ahora de su pulso. Se sentía pesado, atraído por una fuerza reclamadora y potente hacia la primitiva sustancia de la tierra. La fuerza de gravedad parecía atraerlo ahora con un poder irrevocable. Estaba pesado como un cadáver positivo, innegable. Pero estaba más descansado así. Ni siquiera tenía que respirar para vivir su muerte (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 16),

9. le personnage reste avant tout un cadavre symbolique (son propre cadavre symbolique), un cadavre qui ne garde le lien avec la vie que pour pouvoir donner chair parlante à la mort.

10. Pour revenir au bruit, nous remarquons aussi que, dans ces pages qui lui sont consacrées, est également concentrée la plus grande partie d'une série de mots construits avec le préfixe « des- », préfixe de la négation, de la privation, de l'excès et de l'extériorité. Le lecteur ne peut rester indifférent à cette avalanche de termes symptomatiques que nous citons dans l'ordre et sous la forme dans laquelle ils apparaissent (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 11 et 12) :

desacostumbrado
destemplada
desentonada
desadaptado
descarnada
desesperado
desgarrada
desesperación
(se) desorbitarian
destruido
deshojando

11. Tous ces termes, parfaitement applicables aux effets de la mort sur le corps et sur l'esprit, confirment que le personnage est attrapé dans la spirale de la mort (d'ailleurs, il n'est pas épargné des vertiges et le bruit s'amplifie dans sa tête « en spirales sucesivos »). Cette technique de la dissémination, dans un récit qui parle de la mort, de mots qui la caractérisent indirectement, dans une sorte d'hypallage étendue au niveau du tissu narratif tout entier, n'est pas une rareté. Il est vrai qu'ici l'impact est encore plus fort que dans d'autres textes où nous avons pu constater cette propriété des mots de décrire une situation particulière tout en dressant, par la même occasion, le portrait de la mort en toile de fond. Cela est dû à la répétition du même morphème « des- » qui fonctionne à lui tout seul comme un marteau qui frappe l'impitoyable cadence de la mort.
12. Pourtant on apprend assez vite que ce n'est pas le bruit annonciateur de mort qui, finalement, dérange le plus notre personnage, mais les rats qui se mettent à le dévorer lentement. Si le bruit, entre immatériel et vaguement incarné sous la « peau » fine qui sépare les deux mondes, de la vie et de la mort, pouvait encore être combattu, les rats sont un danger au pluriel, dotés, qui plus est, de caractéristiques physiques qui contrastent fortement avec l'immobilité du cadavre. Étrangement, un mot revient : « resbaladizo » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 14), qui fait le lien entre le bruit et les rats, entre la mort qui s'annonce et la mort qui est déjà là. Il attire aussi l'atten-

tion sur la difficulté de revenir en arrière, de s'agripper sans glisser pour échapper à la mort : la chute est insurmontable.

13. Les rats prêtent donc leur visage de « animales asquerosos » à la vieille et universelle hantise de la mort : « cuando niño, nada había en el mundo que le preocupara más, que le produjera más terror que los ratones » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 14). Ces animaux vont le dévorer, ne laissant de son corps que « los huesos duros y fríos ». La peur commence à se faire sentir et ce qui est intéressant, c'est qu'elle ne semble pas concerner la mort, vu que le personnage ne craint pas la perte de la chair, « al fin y al cabo podría seguir viviendo con su esqueleto » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 14), mais la source véritable de la terreur qu'il ressent, c'est la peur elle-même. La mort ne serait donc pas l'événement le plus terrible mais, comme chez les stoïciens, c'est la pensée de la mort qui nourrit les angoisses : les rats – sortis par miracle de sa propre enfance – envahissent son corps tel un virus de la mort : « recorrían todo su cuerpo, [...] penetraban por los pliegues de su piel y le rozaban los labios con sus patas heladas » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 15).

14. Dans la courbe que nous mentionnions plus haut, les sentiments qui, dans la proximité de la mort, se mêlent à l'incrédulité, à la peur et à l'acceptation sont variés. L'un d'entre eux, que nous avons pu identifier à maintes reprises dans d'autres textes, notamment chez Horacio Quiroga, est celui de retrouver dans la position couchée du cadavre une paix et une sérénité insoupçonnées :

Su cuerpo reposaba con pesadez, pero apaciblemente, sin malestar alguno, como si el mundo se hubiera detenido de repente y nadie interrumpiera el silencio; como si todos los pulmones de la tierra hubieran dejado de respirar para no interrumpir la liviana quietud del aire. Se sentía feliz como un niño bocarriba sobre la hierba fresca y apretada contemplando una nube alta que se aleja por el cielo de la tarde. Era feliz aunque sabía que estaba muerto [...] (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 16).

15. Le personnage, dans cet état de calme dans lequel le plonge, contre toute attente, sa lourde immobilité mortelle, parvient à transformer les sensations désagréables qui le traversent en métaphores cosmiques, comme celle de la rencontre et de l'identification avec la nature. La rigidité cadavérique notamment lui donne l'impression, toujours de l'intérieur, que sa peau devenue dure ressemble à l'écorce d'un noyer, puis rêve de devenir un arbre et se voit enfin métamorphosé en « polvillo bíblico » (García Már-

quez, 1947 ; 1974 ; 17) capable de nourrir un jour les pommiers dont les fruits assouviront la faim des enfants. Mais cette attitude paisible et le rêve qui se dessine de demeurer soi-même tout au long de ce voyage n'empêchent pas pour autant une forme sourde de révolte. Le lien avec la nature est bien beau et la capacité de raisonner séduisante, mais la promesse d'un destin final amorphe le rend triste :

Un día -sin embargo- sentiré que se derrumba su armadura sólida; y cuando trate de citar, de repasar cada uno de sus miembros ya no los encontrará. Sentirá que no tiene forma exacta; definida, y sabrá resignadamente que ha perdido su perfecta anatomía de veinticinco años y que se habrá convertido en un puñado de polvo sin forma, sin definición geográfica.

En el polvillo bíblico de la muerte. Acaso sienta entonces una ligera nostalgia; nostalgia de no ser un cadáver formal, anatómico, sino un cadáver imaginario, abstracto, armado únicamente en el recuerdo borroso de sus parientes. [...] Sabrá entonces -y eso sí le entristecía- que ha perdido su unidad, que ya no es -siquiera- un muerto ordinario, un cadáver común (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 17).

16. On mesure ainsi la part du corps dans l'économie de la mort, qui est particulièrement bien saisie dans ce texte. Plus d'une fois, comme dans le passage cité ci-dessus, le personnage déplore non tant sa mort, que la perte de sa réalité physique et palpable, son incapacité de communiquer à travers son corps. Ce qui le bouleverse, c'est la perte de ce qu'il appelle « su estructura material de hombre firme » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 11) ou, à deux reprises, « su perfecta anatomía » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 16, 17), ou encore le fait de se sentir « intangible, inespacial, inexistente » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 12). Derrière cette inquiétude croissante (et concrètement derrière les syntagmes utilisés) se trouve la difficulté à imaginer que l'on quitte définitivement l'ordre du visible, dans sa double déclinaison : d'une part, la fin de la forme, si on peut l'appeler ainsi, qui implique, outre l'incapacité de communiquer intelligiblement sa présence à autrui, la nostalgie de la verticalité et de l'adéquation entre l'esprit et le monde que le corps assure ; et, d'autre part, la menace de l'indifférenciation et de l'oubli, la perspective certaine de devenir comme « los otros muertos », « todos los muertos » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 18).
17. Cette première poussée de révolte s'arrête là parce qu'un troisième signe de la mort se manifeste qui n'a plus rien d'allégorique et qui modifiera radicalement la perception du personnage par rapport à l'état dans lequel il se trouve embarqué. Le bruit brise l'ordre de la vie avec ses tonalités aiguës annonçant une mort encore vague ; les rats surgissent d'un imaginaire

presque collectif, en tout cas facilement reconnaissable, pour incarner de manière générale la hantise de la mort. Le dernier élément, en revanche, vient confirmer – toujours par l’intermédiaire d’un sens, comme tout à l’heure l’ouïe et le toucher – la présence indéniable de la mort. C’est l’odeur du corps en train de pourrir, que le cadavre lui-même renifle incrédule. La perception inquiétante de l’odeur de la mort coïncide avec le deuxième espace de concentration des mots en « des- » qui ne sont plus des coups de marteau cette fois-ci, ne sont pas non plus en soi extrêmement durs, mais qui ravivent plutôt un mélange nauséabond de relents et d’images correspondant au spectacle de la chair morte que chacun, lecteur et personnage, est capable d’imaginer au-delà de la pudeur du texte. Le mot central est « descomponerse » et, autour des diverses formes grammaticales sous lesquelles il apparaît, gravitent des « desaparecía », « desesperación », « desfallecidas » et surtout des « deshacerse » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 18, 19). Il est intéressant de remarquer que ce dernier verbe, utilisé à deux endroits, prend à chaque fois un sens différent. La première utilisation renvoie effectivement à la corruption de la chair : il s’agit du dégoût que le corps provoquerait « [al] deshacerse » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 19). La deuxième utilisation prépare en fait la chute de la nouvelle, aussi bien que le point final de notre courbe des sentiments provoqués par le côtoïement de la mort. « Él mismo quería ahora deshacerse de su propio cadáver » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 19) : l’angoisse de la perte de la forme est remplacée par le dégoût de la putréfaction et par le désir d’une mort définitive à la place. Autrement dit, l’acceptation, la « resignación ».

18. C’est l’odeur de la putréfaction qui entraîne aussi, pour de bon, un pic de la peur : « de pronto el miedo le dio una puñalada por la espalda » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 18). C’est une peur qui frappe son corps mort et lui donne des frissons, les dernières sensations encore physiques avant de devoir se rendre à l’évidence. Sa conscience alerte le fait éprouver des doutes sur l’origine de l’odeur fortement désagréable, la phrase typique est prononcée : « El olor no podía ser de su cuerpo » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 18), et toutes les alternatives sont passées au crible qui pourraient éloigner de lui la responsabilité de cette puanteur. En vain. Il va jusqu’à se dire que, puisqu’il ne peut pas être mort, il va donc être enterré vivant, « vivant » étant plutôt un mot applicable à sa conscience exceptionnelle vu que son corps est déjà en train de se décomposer. Ce qu’il faut retenir de cet épisode pour ce qui concerne les rapports fictionnels à la mort, c’est que

la peau fine entre la vie et la mort doit continuer de délimiter, au risque, dans le cas contraire, de voir imposer à la mort les formes et les modes de la vie. L'idée de l'acceptation comme dernière étape pour réussir sa mort prend alors tout son sens ; notre personnage était heureux avec sa mort tant qu'il s'estimait mort, « porque un muerto puede ser feliz con su situación irremediable » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 18), mais ne pouvait pas l'accepter à partir du moment où il se croyait encore vivant. Cette idée ressort clairement de l'appel désespéré, et en même temps fort significatif, qui montre que si la possibilité d'être enterré vivant représente « el mayor terror de su vida y de su muerte » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 18), c'est bien parce que cette éventualité constituerait un échec et de la vie et de la mort.

19. Le personnage tombe souvent dans cette confusion entre les deux temps de l'existence par des rapprochements de mots qui font que ce soit difficile de confirmer son appartenance à l'un ou l'autre des mondes : « mortalmente bello », « muerte viva » (García Márquez, 1947 ; 1974 ; 13), « fuerzas desfallecidas » (19), « vivo anormal » (14), « muerto integral » (12), etc., ou peut-être le fait-il à bon escient parce qu'il est notoire que les oxymores et les tautologies apportent parfois des solutions aux impasses graves du sens.

Le cadavre vu de l'extérieur : le récit d'une mort pour le corps

20. Le choix du cadavre comme personnage pose souvent aussi le problème du témoin, donc des réactions que suscite la vue du cadavre et implicitement le récit de la mort qui naît de ce regard. Ici, c'est la mère dont les actions traduisent les sentiments que peut ressentir le survivant, obligé qu'il est, non seulement de regarder, mais aussi d'agir sur la scène du spectacle de la mort. La place du vivant est limitée à quelques courts passages dans « La Tercera Resignación », mais plusieurs attitudes assez typiques peuvent être relevées. D'autre part, ce personnage-témoin est à la fois peu typique si l'on pense à la froideur dont il fait preuve (la mère ne s'exprime pas, se limite au faire, ce qui veut dire que, pour comprendre, il faut interpréter ses gestes, il ne suffit pas de les regarder). Il faut signaler que ce sont aussi les très rares moments où le narrateur à la troisième personne, qu'on avait

quasiment fait superposer au protagoniste à juste titre, s'éloigne un petit peu de ce dernier afin de rendre compte des actions de la mère.

21. Forcément, le vivant réagira différemment par rapport à celui qui subit la mort dans sa propre chair. La première différence est que le vivant reconnaît, en général, tout de suite la présence de la mort. C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle, malgré la douleur – maternelle, ici, donc *a priori* indéniable – le vivant accomplit d'emblée le geste rituel de la séparation symbolique des espaces, la seule dont il soit capable, tandis que la vraie séparation s'avère toujours douloureuse. Dans notre récit, la mère installe son fils dans le cercueil sans se poser de questions lorsque le médecin lui annonce que son fils souffre de la maladie de la mort. Si le jeune n'avait pas été mort, la mère ne l'aurait pas couché dans un cercueil. Et même si le cercueil n'est pas à sa taille, pour lui permettre de grandir encore, – une décision symbolique (plutôt que médicale, comme veut apparemment le texte) qui montre que la mère croit encore à un miracle –, ce cercueil fait partie du décor de la mort et trace sans équivoque la ligne de démarcation entre les deux réalités. La prolongation de l'état de cadavre, les dix-huit ans de « muerte viva » (qui, peuvent enfin signifier aussi le temps perçu par le mort comme une très lourde attente jusqu'à ce qu'il soit en paix avec sa nouvelle forme d'existence) évoquent le désir hyperbolique et irréalisable de la mère de ne pas laisser s'éloigner le corps trop cher de son enfant. Les deux désirs, en apparence contradictoires, ne sont pas incompatibles, et tous deux relèvent d'un rapport instinctif à la vie comme à la mort : on reconnaît la mort et on la met symboliquement à distance, on la confine, afin de pouvoir ensuite déplorer l'immense perte qu'elle représente pour sa propre vie.

22. Outre la séparation symbolique des espaces et l'expression indirecte du désir de la mère que son enfant ne soit pas vraiment mort (qu'il continue de grandir, pour l'appréhender dans les termes exacts de la fiction), ce personnage féminin se soucie aussi de l'image du corps mort de son fils : elle taille sa barbe fournie pour lui donner un aspect décent et évite les visites de tout étranger qui pourrait montrer d'intolérables signes de dégoût à son égard. Elle ne délaisse pas non plus la pièce funèbre qu'elle aère régulièrement, ni les vases qu'elle remplit de fleurs fraîches tous les jours, ni le cercueil qu'elle nettoie avec abnégation pour y assurer « [una] higiene perfecta » (García Márquez, 1947 ; 1971 ; 15). Tous ces gestes d'aseptisation de l'espace du cadavre sont accomplis d'une manière en quelque sorte machi-

nale, toujours en dehors de la parole, dans une espèce d'exacerbation de l'acte (vu comme consolateur) au détriment de la réflexion (qui pourrait s'avérer destructrice). En effet, dès que les sentiments commencent à apparaître et qu'ils se traduisent en mots – « tristeza », « temor » (1947 ; 1971 ; 15) –, conséquence donc d'un arrêt de l'acte, la mère admet la réalité telle qu'elle est : son fils est mort et son corps en train de pourrir. « Sabía que ya no crecería más » (1947 ; 1971 ; 15). Nous remarquons ainsi que l'absence de la parole n'est pas incompatible avec la construction en miroir d'un récit : celui d'une mère qui fuit la réalité de la mort de son fils, jusqu'à ce que celle-là finisse par la rattraper. Le récit aussi de tout vivant forcé de composer avec l'inexplicable.

Quelle conclusion au sujet du cadavre (fictionnel) ?

23. L'exercice de la lecture critique du corps mort fictionnel s'avère être une intéressante porte d'accès à ce que nous pourrions appeler une anthropologie littéraire des rapports au cadavre. À condition de se constituer en un corpus vaste, capable de confirmer la stabilité des comportements fictionnels, les récits thanatographiques pourraient fournir un riche répertoire de mises en fiction diverses et variées du corps mort. Ce cadavre fictionnel, pour terrible qu'il soit, demeurera toujours dans son monde puisque la peau fine, même « resbaladiza », qui constitue la frontière entre fiction et réalité, sera là pour maintenir à une distance sécurisée le lecteur désireux de se pencher sur lui.
24. Le lecteur ne meurt pas dans la fiction, mais peut-être apprend-t-il comment d'autres croient que le corps meurt, réfléchit-il sur ses propres peurs et détourne-t-il moins le regard du cadavre réel, puisqu'il aura compris que ce corps a besoin de son regard pour supporter sa mort. Il se peut aussi qu'il trouve dans cette lecture une vraie consolation.
25. Si ce n'est qu'il se reconnaisse dans l'amertume ironique d'une phrase comme la toute dernière de cette nouvelle : « estará tan resignado de morir, que acaso muera de resignación » (García Márquez, 1947 ; 1971 ; 20).

Bibliographie

BARBU Andra, *La mort et son cadavre : qu'en dit la littérature ? Lectures du corps mort dans des « cuentos » hispano-américains contemporains*, Thèse de doctorat en Langues et littératures étrangères, sous la direction de Marie-José Hanäi, Rouen, Université Rouen Normandie, 2018. <http://www.sudoc.fr/234046228>

DORFMAN Ariel, « La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad* », in *Novelistas Hispanoamericanos de hoy* (ed. Juan Loveluck), Madrid, Tauros Ediciones, 1986.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, « La Tercera Resignación » (1947), *Ojos de perro azul* (1974), in *Todos los cuentos*, Barcelona, Literatura Random House, 2012.

VARGAS LLOSA Mario, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, Monte Avila Editores, 1971.

WALTON Kendall, *Mimesis and Make-Believe*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1990.

WEINMANN Frédéric, « *Je suis mort* ». *Essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2018.