

Que représente dans l'œuvre *marquézienne* cette poignée de pages du recueil *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972), placé entre ses deux grands romans, *Cien años de soledad* (1967) et *El otoño del patriarca* (1975) ? Cette à cette question que nous tenterons ici de répondre pour déterminer le sens de chaque histoire et le sens du roman-constellation que leur assemblage constitue.

Mots-clés : García Márquez - *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* - continuités et discontinuités – roman-constellation - autofiction.

¿Qué representan en la obra *marqueziana* las escasas páginas de la antología *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972), situada entre sus dos grandes novelas, *Cien años de soledad* (1967) y *El otoño del patriarca* (1975)? Esta es la pregunta a la que intentaremos responder aquí, para determinar el sentido de cada relato y el significado de la novela-constelación que su conjunto constituye.

Palabras clave: García Márquez -; *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* - continuidades y discontinuidades – novela-constelación - autoficción.

Entre deux rives marquésiennes :
La increíble y triste historia de la cándida
Érendira y de su abuela desalmada (1972)

CAROLINE LEPAGE

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA

c.lepage@parisnanterre.fr

1. Pour se convaincre de l'importance de Gabriel García Márquez dans le panorama des lettres latino-américaines, par-delà les prix reçus (aussi prestigieux soient-ils), par-delà les chiffres de vente astronomiques (plusieurs dizaines de millions rien que pour le roman de 1967) et, même, par-delà les étiquettes finalement plutôt stériles et dommageablement vitrifiantes (à commencer par celle du « réalisme magique » sur laquelle il y aurait beaucoup à redire), il suffira de rappeler que, selon le Mexicain Carlos Fuentes et le Péruvien Mario Vargas Llosa, le Colombien aurait, avec *Cien años de soledad*, écrit rien moins que la Bible de l'Amérique latine et le roman total. Nul doute que García Márquez aura été et demeure, dix ans après sa mort, l'auteur d'Amérique latine le plus connu et sans doute aussi le plus aimé du public, d'ici et d'ailleurs..., qu'à ce titre, il aura compté parmi ceux qui auront au premier chef contribué à installer définitivement la littérature du sous-continent au panthéon des « grandes » littératures mondiales et, enfin, qu'il aura tracé devant des générations d'écrivains latino-américains, y compris les plus oubliés et les plus ingrats, la voie pour bâtir des œuvres ambitieuses, aptes et légitimes au moment de parler aussi bien d'un micro-monde que du macro-monde (aujourd'hui appelé monde globalisé).
2. Et ce qui nous intéresse ici, c'est de savoir qui est et qu'écrit le García Márquez de 1972, quand paraît *La increíble y triste historia de la cándida Érendira y de su abuela desalmada*.
3. La localisation de chaque texte dans l'œuvre complète s'avère en effet particulièrement indispensable eu égard à la façon dont l'auteur l'élabore et, sans doute aussi, la conçoit (même s'il a toujours été avare d'explications quand il s'agissait de commenter son travail d'écrivain, en dehors de quelques formules toutes faites répétées en boucle – le petit écrivain-artisan dont le premier modèle pour savoir comment raconter / écrire aurait été sa

grand-mère, etc.), à savoir comme un tout se déployant autour d'une succession de variations sur un seul même thème obsessionnel – la découverte, l'appropriation et la maîtrise des pouvoirs de la littérature.

4. À quelle étape, donc, sommes-nous ? Quels sont les enjeux de cette étape ?
5. 1972, c'est 5 ans après la publication de *Cien años de soledad* ; en apparence une longue période pour une poignée de 7 nouvelles couvrant à peine plus de cent pages. Certainement pas les intervalles et certainement pas une parsimonie auxquels l'auteur avait habitué ses lecteurs-rices. Faut-il y voir le manque d'inspiration d'un écrivain épuisé par son chef-d'œuvre ou / et terrifié à l'idée d'écrire et d'être lu après ? Peut-être. Côté destinataires n'exigeait-on pas qu'il prolonge indéfiniment le miracle ? On s'est d'ailleurs amplement et amèrement plaints qu'il ne le fasse pas – on pourrait multiplier les exemples de déçu-e-s par *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* et, plus encore, par le complexe *El otoño del patriarca*.
6. Mais il y a plus intéressant : sur ces 7 textes, un, « El mar del tiempo perdido », date de 1961, c'est-à-dire avant l'étape de *Cien años de soledad*, alors que l'auteur n'avait écrit qu'un roman, *La hojarasca*, de 1955, et alors que sortait, également en 1961, le deuxième, *El coronel no tiene quien le escriba*. Cela posé, comment ne pas s'étonner que « El mar del tiempo perdido » n'ait pas tout bonnement trouvé sa place naturelle dans le premier recueil de nouvelles publié, *Los funerales de la Mamá Grande*, pourtant paru un an après, en 1962 ? Dans cette question, il y a plus que des arguties de spécialistes dans la mesure où l'œuvre de cet auteur-là en particulier se comprend aussi dans la périodisation que l'on peut en faire... Or, là, il faut comprendre que dans la période pré-*Cien años de soledad*, ce texte rompait probablement une cohérence indispensable à ce moment-là alors que cela n'était plus le cas dans la période post-*Cien años de soledad* et pré-*El otoño del patriarca*, voire que ladite cohérence pouvait à présent se trouver renforcée par son inclusion « tardive » dans cet ensemble et à cet endroit précis.
7. Le principal élément d'explication à la non-présence de « El mar del tiempo perdido » dans l'anthologie de 1962 et sa présence dans celle datant de dix ans plus tard est précisément le motif de la mer, omniprésente dans *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desal-*

mada. Or, pour le narrateur-auteur, Macondo ne pouvait / ne devait pas devenir un lieu ouvert sur l'extérieur, c'est-à-dire propice aux circulations, aux échanges et aux mélanges, tout simplement à la réalité socio-politique et historique. Mais avant que García Márquez comprenne exactement ce qu'il attendait de son projet d'écriture d'un village de fiction (à savoir en faire un refuge de l'imaginaire sans bornes, en fin de compte le temps et l'espace de l'affirmation de la toute-puissance de la littérature), il y a donc eu ce village-là, sans nom, de « El mar del tiempo perdido », le brouillon en quelque sorte rejeté du futur Macondo... Significativement, dans la nouvelle de 1962, qui a non seulement donné son titre au recueil *Los funerales de la Mamá Grande* mais le ferme, le village-socle est cette fois bel et bien Macondo, dont le nom apparaît dès la première phrase. La gangue / la chrysalide de 1961 a été laissée derrière... Plus exactement, s'opère littéralement un partage vertical des eaux entre un village, celui de la surface, de la réalité réelle où l'odeur de rose ne reviendra plus jamais (on mentionnera l'anecdote d'un García Márquez expliquant avoir toujours besoin d'un bouquet de roses sur son bureau pour travailler) et un autre village, Macondo, à lire en prolongement de cette fameuse ville engloutie sous l'eau du « tiempo perdido », à présent entièrement livrée à la réalité extraordinaire, au sens littéral et figuré du terme. Pour qu'on comprenne bien que ces deux espaces ne sont que des versions l'un de l'autre et qu'on mesure la nature et le pourquoi de cette duplication-variation, on rappellera que si les personnages principaux de « El mar del tiempo perdido », Tobie et Clotilde, ont disparu dans *Cien años de soledad*, remplacés par les Buendía, quelques personnages secondaires y demeurent, exactement sous la même identité et dans le même rôle (c'est le cas de Jacob, mentionné 6 fois dans le roman ; de Catarino, mentionné 19 fois dans le roman ; et de l'Étasunien Mister Herbert, mentionné 7 fois dans le roman). Cela pourra donner matière à réflexion dans le cadre de la thématique « Représentations culturelles : entre imaginaires et réalités ».

8. Sur ces 7 textes de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, 4 datent de 1968 (« Un señor muy viejo con unas alas enormes » ; « El ahogado más hermoso del mundo » ; « El último viaje del buque fantasma » et « Blacamán el bueno, vendedor de milagros ») ; 1968, c'est-à-dire dans la foulée de *Cien años de soledad*. Une étroite proximité chronologique qui interroge.

9. S'agit-il, avec l'anthologie éditée en 1972, de ce qu'en arboriculture, on désigne sous le terme de *rejet* et que le *Trésor de la langue française* décrit comme une « Nouvelle pousse produite par la souche, le tronc ou les branches d'une plante ligneuse, le plus souvent à la suite d'un recépage » ?
10. *A priori*, cela semble impossible dans la mesure où la fin de *Cien años de soledad* était sans appel :

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepensible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra (García Márquez, 2000 ; 548).
11. Ce n'est pas simplement Macondo et les Buendía qui disparaissent de la surface de la terre, balayés par un vent de fin du monde biblique, mais également les récits qui les ont racontés... autant dire le personnel du roman dans son ensemble, et, plus encore, le principe même de l'écriture et de la lecture.
12. Dans la définition donnée, le *Tlfi* parle tout de même de « recépage » ; et pour « recéper », il explique qu'il s'agit de : « rabattre (un arbre, un arbuste) pour le rajeunir par une pousse nouvelle. »
13. Dans cette perspective, *Cien años de soledad* serait l'arbre qu'il aurait été nécessaire de raser pour le « rajeunir par une nouvelle pousse ».
14. Pourquoi ?
15. Et, questions dérivées : en quoi ces histoires de 1968 sont-elles des nouvelles pousses de *Cien años de soledad* ? Le cas échéant comment ?
16. Et puis dans le lot, il y a le texte de 1970, « Muerte constante más allá del amor », et aussi celui de 1972, « La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada ».
17. Plusieurs hypothèses, en fin de compte moins contradictoires que complémentaires.
18. Encore, malgré tout, des rejets de *Cien años de soledad*, qui n'en finirait alors pas de finir... ou que son auteur ne pourrait ou ne voudrait pas finir / quitter ?

19. Déjà la préparation de la suite, en l'occurrence *El otoño del patriarca*, publié en 1975 ? On le sait : dans l'écriture marquésienne, les nouvelles constituent des laboratoires pour tester des personnages, des lieux, des temps, des scénographies... Mais dans ce cas, où situer la rupture ?
20. Ou, enfin, option passablement séduisante : renaissance dans *El otoño del patriarca* de la première souche, *Cien años de soledad* ?
21. On a effectivement assez décrit les deux romans comme le revers l'un de l'autre, sans, d'ailleurs, suffisamment s'attarder sur le comment et le pourquoi.
22. Les nouvelles de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* seraient à notre avis à lire et interpréter comme l'orchestration de la régénérescence et métamorphose de *Cien años de soledad* dans et en *El otoño del patriarca*...
23. En dehors des changements visibles, sciemment affichés comme tels dès la première nouvelle, « Un señor muy viejo con unas alas enormes » (deux exemples : la disparition de Macondo et de famille emblématique ; l'apparition de cette fameuse mer que les Buendía et leurs compagnons avaient tellement désespéré de trouver quand ils cherchaient où créer leur village-utopie), la plus visible et déterminante continuité tient à la présence, également et tout aussi sciemment affichée dès la première nouvelle, de l'ange déchu, vieux, déplumé et laid, qui tombe littéralement dans cet autre village, poussé là par des vents violents et « Al tercer día de lluvia » (García Márquez, 1991 ; 7) Ce sont les premiers mots du texte, concrètement les premiers mots post-*Cien años de soledad*... Il s'agit évidemment d'évoquer en filigrane les résidus de l'apocalypse macondienne et, plus intéressant encore, de construire une figuration de narrateur-auteur en ange déchu, rescapé, mais fort mal en point (« un hombre viejo que estaba tumbado boca abajo en el lodazal » [García Márquez, 1991 ; 7]) et certainement pas (encore) en mesure de trouver une place, *a fortiori* dans le rôle fascinant et incontesté d'un Melquíades, d'imaginer la suite à raconter dans un univers nouveau, foncièrement hostile. Là, dans ce village étranger, on ne comprend purement et simplement pas ce qu'il dit, on ne l'aime pas, on ne le respecte pas, on le traite comme une bête, on lui jette des pierres et, *in fine*, il doit tant que mal s'en aller vers d'autres cieux, avec un dénouement hautement symbolique sur le plan méta-textuel d'une inévitable mue... à chercher ailleurs :

Entonces se asomó por la ventana, y sorprendió al ángel en las primeras tentativas del vuelo. Eran tan torpes, que abrió con las uñas un surco de arado en las hortalizas y estuvo a punto de desbaratar el cobertizo con aquellos aletazos indignos que resbalaban en la luz y no encontraban asidero en el aire. Pero logró ganar altura. Elisenda exhaló un suspiro de descanso, por ella y por él, cuando lo vio pasar por encima de las últimas casas, sustentándose de cualquier modo con un azaroso aleteo de buitre senil. Siguió viéndolo hasta cuando acabó de cortar la cebolla, y siguió viéndolo hasta cuando ya no era posible que lo pudiera ver, porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar (García Márquez, 1991 ; 14).

24. Cela ne veut pas dire que ce passage et cette métamorphose se fasse sans colère, sans douleur et sans regrets – parce que García Márquez s’écrit quand il écrit, plus exactement écrit pour s’écrire, en une forme particulièrement singulière d’auto-fiction ou / et de fiction autobiographique.
25. Une colère qu’exprime l’orchestration grandiose de « El último viaje del buque fantasma », où l’enfant qui a jadis vu la magie et qui, une fois adulte, n’a jamais cessé d’y croire et d’attendre son retour, à la différence de tous les autres, prouve, une ultime fois, en une sorte de baroud d’honneur (auto)-sacrificiel, sa vaine toute-puissance... et donc une nécessaire résignation.
26. Douleur et regrets que traduisent la longue veillée et les douloureux adieux de / à « El ahogado más hermoso del mundo », quand il faut, là encore, renoncer, se résigner à se défaire du cadavre de la magie, gigantesque, immarcescible, magnifique et désirable, mais décidément plus d’ici... impossible à adapter / agglomérer ici. Tout juste pourra-t-on tirer une joie et une fierté compensatoires d’avoir été, je cite les ultimes mots de la nouvelle, « el pueblo de Esteban » (García Márquez, 1991 ; 39).
27. Ce qu’il va rester de *Cien años de soledad* et sur la base de laquelle les dites régéscences et métamorphoses vont s’opérer, c’est ce que *Cien años de soledad* ne voulait et, sans doute, ne savait pas être, à savoir un monde ouvert et attentif à la réalité réelle – raison, on y revient, de la réapparition et localisation ultérieures de « El mar del tiempo perdido » dans *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Car qu’on ne s’y trompe pas : la Guerre des Mille Jours et autres massacres des bananeraies commandé par les sbires de la United Fruit Company, etc. n’étaient jamais, dans *Cien años de soledad*, qu’une toile de fond, des parasites gênants qui empêchaient les *happy few* de joyusement

tourner en rond dans les méandres serrés de l'endogamie clan Buendía et de leurs satellites.

28. Un·e lecteur·rice attentif·ve n'aura effectivement pas manqué de se souvenir que l'anecdote qui donne la matière de la nouvelle « La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada » figurait bel et bien déjà dans le roman de 1967¹, y occupant l'économie de moins de deux pages, dans le troisième chapitre (« —Entra tú también [...] la muchacha se había ido del pueblo », García Márquez, 2000 ; 143-145), avec un récit succinct des malheurs de la jeune fille prostituée par sa grand-mère de village en village surtout destiné à décrire un Aureliano Buendía incapable de passer à l'acte au moment de perdre sa virginité, l'une des entrées concrètes et symboliques dans la réalité adulte, parce que maladivement et infantilement préoccupé par la taille de son sexe en comparaison de celle, extraordinaire, de son frère, José Arcadio².

29. Ce qui nous intéresse ici, c'est le constat suivant : l'absence totale de préoccupations sociales dans la séquence entre Aureliano et celle qui n'avait alors significativement ni nom ni prénom et qui n'était certes jamais qu'un accessoire pour le narrateur-auteur (un accessoire dont il s'était à peine servi – deux pages, on l'a dit, dans un rôle à peine tracé d'adjuvant), comme l'adolescente n'était jamais qu'un accessoire pour le personnage (un accessoire dont il s'était à peine servi puisque la relation sexuelle n'avait pas été consommée). La « rencontre » avec la jeune prostituée ne dépassait en somme pas le statut de circonstance, un effleurement avec la réalité... certainement pas un contact, dans tous les sens du terme. Or, c'est précisément cet embryon de récit avorté dans *Cien años de soledad* que García Márquez va exhumer et déployer dans le recueil de 1972. Où l'on mesure l'importance de cette explication : la réalité n'est désormais plus l'extérieur (ce qui vient de l'extérieur), n'est plus réduite au statut négligeable et, d'une certaine façon, méprisable, d'une prostituée, n'est plus strictement une anecdote vite oubliée que l'on projette le temps d'un frisson sur l'écran de ses fantasmes, mais la matière à proprement parler de l'écriture. À ce titre, l'auteur va non seulement baptiser son personnage, Eréndira, mais lui

1 Et d'ailleurs déjà dans la nouvelle de 1961, où la jeune prostituée demande au protagoniste, Tobías, de l'aider à changer les draps, alors qu'elle a déjà vu passer plusieurs dizaines de clients (García Márquez, 1991 ; 26-27).

2 La comparaison avec la scène érotique explosive, amplement détaillée quelques pages auparavant [dans le deuxième chapitre ; CAS, p. 119-121], entre José Arcadio et une jeune gitane installe il est vrai une significative différenciation

accorder l'extension d'une nouvelle entière, de surcroît la plus longue du recueil (47 pages – pas loin de la moitié du total) et, surtout, celle qui lui donne son titre, avec une distribution des rôles on ne peut plus explicite – cándida / desalmada. Il s'agit en quelque sorte de rétrospectivement rendre justice au personnage et ce qu'il représente.

30. L'ensemble de ces 7 nouvelles se trouve donc placé sous le signe d'une retraduction d'un univers marquézien à présent tourné vers / préoccupé par le réel – d'où, dans la première nouvelle, la mise en scène détaillée, pathétique et pourtant non exempte d'un peu de cruauté, de la défaite de la figure du narrateur-auteur des grandioses et auto-centrés mondes macondiens de l'imaginaire.
31. À quoi il faut ajouter que « La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada » a été placée en dernière position dans le montage des différentes nouvelles composant l'anthologie, ainsi renforcée dans son statut de point d'aboutissement.
32. On pourra toujours arguer que cela suit tout simplement la logique chronologique, cette nouvelle ayant été la plus tardivement écrite par l'auteur. À ceci près que l'ordre dans lequel figure les textes ne suit justement pas une logique chronologique ; nous avons 1968 ; 1961 ; 1968 ; 1970 ; 1968 ; 1968 et, donc, 1972.
33. S'agissant des formes brèves rassemblées dans une anthologie, il faut toujours s'interroger sur la manière dont a été pensé l'assemblage des histoires... le cas échéant sur qui l'a pensé (l'auteur ? Ses héritiers ? Le traducteur ? L'éditeur ?), car cela engendre une succession d'effets produits (aléatoires, voulus ou induits) et, donc, de modulation du sens à partir d'une mécanique plus ou moins élaborée de continuités et de discontinuités. En l'espèce, il fallait que « La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada » soit la dernière, précisément pour que la jonction, la démarcation et transformation se fassent explicitement entre *Cien años de soledad* et *El otoño del patriarca*.
34. Cette étape franchie, García Márquez était en quelque sorte prêt à renoncer au « je » (et tout ce qu'il signifiait de négation de la réalité réelle et collective) pour endosser le « nous », ou pseudo-« nous » (cela pourrait faire l'objet de discussion) ; le « nous » qui porte de manière si originale le récit mémoriel et curatif de *El otoño del patriarca*. La candide Eréndira a

su perdre sa candeur, se délivrer de la « domination », de l'« oppression » et de la « soumission » de / à sa diabolique grand-mère et devient un symbole de « résistances » et de « révoltes », en effet au pluriel parce qu'ayant appris sa leçon, elle refuse le piège de ces autres formes de « domination », d'« oppression » et de « soumission » potentielles qu'aurait représenté pour elle une relation avec la figure carnavalesquée et, en bout de parcours complètement vidée de sa substance, de l'homme providentiel et du « sauveur », Ulises. Eréndira ne sera décidément pas sa Pénélope.

35. Gardons-nous d'y voir, dans cette nouvelle et, d'ailleurs, dans « Muerte constante más allá del amor », qui met en scène la prostitution supposément vengeresse de Laura Farina, une dimension « féministe » de nature à entrer dans l'axe « Du type au stéréotype : construction et dépassement » et regrettons, justement, que cette étape-là ne soit pas franchie. Une lecture de l'œuvre marquézienne dans son ensemble par le filtre et le prisme des études de genre soulève en effet de très sérieux questionnements quant à l'extension et aux paramètres de sa lisibilité au XXI^e siècle. Sans aller jusqu'à ce que d'aucun·e·s voient comme l'extrémisme des tenant·e·s de la *cancel culture*, il faudra bien finir par accepter de creuser dans cette voie-là..., y compris pour définitivement condamner le très problématique dernier roman publié du vivant de l'auteur, *Memoria de mis putas tristes*³. L'argument d'un rapport d'ordre hypo- et hypertextuel avec la tradition de la littérature courtoise du Moyen-Âge ou avec *Les Belles endormies* de l'auteur japonais Yasunari Kawabata ne peut plus suffire, ne doit plus suffire. Pas anodin, d'ailleurs, qu'on ait cherché à « vendre » *En agosto no vemos*, le supposé roman posthume de l'auteur, comme un testament féministe – histoire, sans doute, de « racheter » cette ultime faute qui aura incontestablement entachée la « bonne réputation » de García Márquez en soi et en projetant une lumière fort trouble sur l'ensemble de ses personnages féminins, sur sa manière de scénographier et de signifier les rapports de genre, etc.

36. En revanche, l'onomastique crée ici un savant jeu intertextuel, interrélénciel et interculturel de nature historique et politique. Ulises comme emblème de l'Europe, Eréndira comme emblème de l'Amérique latine (en référence à la princesse *p'urhepecha* devenue un symbole de résistance à l'occupant péninsulaire au moment de la Conquête). On fera ici avantageu-

sement le lien avec l'axe « Révolutions et ruptures » : la diabolique grand-mère serait, par exemple, une métaphore de l'État-Nation latino-américain hérité de l'époque colonial et n'ayant, en fin de compte, jamais rien su rien faire d'autre que prostituer l'Amérique latine à qui voulait bien la prendre pour quelques piécettes, les États-Unis en tête de liste... et Eréndira une jeune Amérique latine libérée / rédimée et courant vers son destin sur une immense plage, comme une page blanche à noircir, sans le lest de son lourd passé dans les dernières lignes du texte :

Eréndira no lo había oído. Iba corriendo contra el viento, más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo la podía detener. Pasó corriendo sin volver la cabeza por el vapor ardiente de los charcos de salitre, por los cráteres de talco, por el sopor de los palafitos, hasta que se acabaron las ciencias naturales del mar y empezó el desierto, pero todavía siguió corriendo con el chaleco de oro más allá de los vientos áridos y los atardeceres de nunca acabar, y jamás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia (García Márquez, 1991 ; 113).

37. Le maillage intra et auto-textuels remonte d'ailleurs bien plus loin, car, derrière cette figure de la domination et de l'exigence de soumission de la diabolique grand-mère (avec, on l'a compris, tout ce qu'elle représente sur le plan social, politique et historique), on verra évidemment une autre version de la tyrannique Mamá Grande de la nouvelle « Los funerales de la Mamá Grande », du recueil de 1962, significativement intitulé *Los funerales de la Mamá Grande...* La boucle est en quelque sorte bouclée et trouvera en effet son point d'orgue avec le patriarche du roman de 1975 ; au détail près, non négligeable, que dès lors, l'œuvre donne à son destinataire les outils de son affranchissement définitif à travers un texte qu'il faudrait moins lire comme celui du dictateur (est-ce réellement ce qui intéresse García Márquez ?) que comme celui d'un long processus de guérison de la mémoire collective. Une mémoire collective malade d'avoir été façonnée / formatée à partir des miracles de pacotille et autres sornettes dont ont abreuvé l'Amérique latine, siècle après siècle, toute une théorie de bonimenteurs, notamment, déjà, dans *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, par exemple le sénateur Onésimo Sánchez, décrit comme le « Blacaman de la politique » (en français dans le texte) dans « Muerte constante más allá del amor » (Gabriel García Márquez ; 1991 ; 44) et « Blacamán el bueno, vendedor de milagros », dans l'avant-dernier texte du recueil. Le jeu onomastique ne peut être plus lim-

pide, en référence à la noirceur : Blacamán = blackman... comme autant d'embryons du patriarcat de 1975.

38. Pour saisir et prendre la pleine mesure de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, il convient donc de situer chaque texte dans les divers rhizomes où il se trouve, au sein de l'œuvre complète et au sein du recueil, à lire, depuis une démultiplication des effets anthologiques, comme un roman à chapitres... et, de fait, s'interroger très étroitement sur le pourquoi et le comment de leur ordonnance, manifestement pesé et soupesé avec beaucoup de soin. Les conditions de fabrication d'une collection de nouvelles constitue indéniablement un objet d'étude particulièrement stimulant s'agissant de García Márquez. En l'occurrence, on se demandera quelle histoire et quel discours pour le *continuum* tissé entre ces textes à travers toutes sortes de déchirures et de coutures. Et on se rendra compte que fort de l'expérience-laboratoire de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, il fera exactement l'inverse dans *El otoño del patriarca*, un roman d'anthologies de nouvelles, de récits brefs et de fragments.

Bibliographie

BARZUNA Guillermo, *La increíble y triste historia de la cándida eréndira y de su abuela desalmada de García Márquez. diegesis y significacion*, *LETRAS* 20-21, Universidad Nacional (Costa Rica), 1989. En ligne : <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/3651>

COBO BORDA Gustavo (ed.), *Gabriel García Márquez / Testimonios sobre su vida – Ensayos sobre su obra*, Santa Fe de Bogotá (Colombia), Siglo del Hombre Editores, 1992.

GARCÍA MÁRQUEZ, *Los funerales de la mamá grande* [1962], Barcelona, DEBOLSILLO, 2003.

_____, *Cien años de soledad* [1967], Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

_____, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* [1972], Bogotá, Ediciones Oveja Negra, 1982.

_____, *El otoño del patriarca* [1975], Barcelona, Plaza & Janes S.A., 2003.

_____, *Memoria de mis putas tristes*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 2004.

_____, *En agosto nos vemos*, Vintage Espanol, 2024.

GUILLÓN Ricardo, *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus Ediciones, 1970.

EARLE Peter (ed.), *García Márquez*, Madrid, Taurus Ediciones, 1981.

LASTRA Pedro (ed.), *Asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

LEPAGE Caroline, *L'univers de Gabriel García Márquez*, Paris, Ellipses, 2001.

MATURO Graciela, *Claves simbólicas de García Márquez*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973.

PEEL Roger, « Los cuentos de García Márquez », in Enrique Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, p. 235-248.

SWANSON Philip, *Cómo leer a García Márquez*, Madrid, JUCAR, 1991.

VARGAS LLOSA Mario, *Historia de un deicidio*, Barcelona, Seix Barral Editores, 1971.