

LA VÉRITÉ DERRIÈRE LA VÉRITÉ OU LA MISE EN ABÎME DISSIMULATRICE DES CATÉGORIES NARRATIVES DANS *L'AUTOMNE DU PATRIARCHE* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Roxana Anca TROFIN*

L'objet de cette étude sera la construction dissimulée d'un roman total, *L'automne du patriarche*, dans lequel fiction, prenant appui sur la réalité historique, mythe, et univers magique fondent dans un tout, jusqu'à se confondre. Mais avant de passer à l'analyse proprement dite et de dégager la mise en abîme dissimulatrice des procédés narratifs constituant du roman il faudrait s'arrêter à quelques aspects d'ordre plutôt théorique.

Un premier élément a trait à la spécificité du roman latino-américain. Le roman latino-américain moderne et fondamentalement les romans appartenant au boom, se caractérisent par un effort constant d'appréhender la totalité de l'univers dans lequel nous vivons. Aucun espace ne reste en dehors de cette exploration; et la tentative de s'approprier cette "réalité" beaucoup plus vaste et foncièrement différente de la réalité rationnelle de type européen aboutit à une globalité de la fiction. On n'explore pas de zones comme dans le roman français ou nord américain : le subjectif, l'inconscient, la réalité immédiate saisie de manière objective, neutre; on essaie de capter toute la réalité, et surtout on la recompose dans son intégrité. Et ces univers fictifs que l'on crée, coexistent avec le monde réel. Fiction romanesque, histoire, mythe et réalité fondent dans un même univers où les formes existentielles se "côtoient" de la façon la plus naturelle, où rien n'apparaît comme incongru et faux. L'univers fictif fonctionne comme le pendant de notre univers réel. La "réalité" fictive a une équivalence identifiable historiquement et le choix thématique nous apparaît comme imposé par l'univers même qui a produit cette littérature. Les grands thèmes de l'espace littéraire

hispanique (la dictature, la violence, l'absurde), bien que formant un éventail très large et quoiqu'ils fussent actualisés par des techniques narratives variées, ont exercé une sorte de pouvoir magique sur les écrivains.

D'autre part, le boom latino-américain supposa aussi l'assimilation des structures narratives et des modèles littéraires du XX-ème siècle. La prose latino-américaine contemporaine est par excellence une prose intellectuelle, dans le sens qu'elle est le fruit d'un travail d'élaboration narrative qui tient toujours compte de ce qui constitue la "norme" de la modernité. Les influences de la littérature française et nord américaine, surtout de Proust, Sartre, du surréalisme, du Nouveau roman, ou bien de Faulkner, Dos Passos, Joyce sont bien connues. Le contenu exprime une spécificité latino-américaine, qui devient universelle précisément parce qu'elle est profonde et véritable, mais la forme hérite du grand texte de la littérature universelle. La littérature latino-américaine contemporaine naquit et se développa dans un esprit quasi concurrentiel ou au moins en se rapportant de manière permanente aux modèles français et nord américains. N'oublions également pas que beaucoup d'écrivains de l'Amérique latine vécurent des périodes variables en Europe et surtout à Paris et qu'ils y écrivirent une bonne partie de leur œuvre. Cet aspect qui peut paraître purement anecdotique, le devient moins quand on comprend que le roman latino-américain répond à un double déterminisme : d'une part il est le reflet et le produit d'un univers unique, d'autre part il répond sur le plan des techniques narratives aux normes imposées par le modernisme. Cortázar, Carpentier, Vargas Llosa, García Márquez l'ont à maintes reprises déclaré dans les années 60, en

* *Chargée de cours, Département de Langues Modernes, Université Polytechnique de Bucarest*

plein boom.

Un deuxième aspect sur lequel je m'arrêterai dans ce premier temps, vise les catégories qui permettent au récit fictionnel, au roman en l'occurrence, de s'articuler, de se structurer.

La narratologie, devenue une vraie poétique du roman, car la fiction littéraire et par excellence le roman, représente la littérature même, a délimité d'une part, le statut du monde fictionnel comme univers du deuxième degré mais existant au même titre que le monde de la réalité immédiate et d'autre part les critères en fonction desquels on peut l'appréhender et l'interpréter. Or ces catégories définies par Genette, Todorov, Eco, telles la voix, la focalisation, l'espace, le temps, le découpage du texte romanesque en récit et histoire, le schéma rationnel que suit l'action (l'intrigue d'Aristote), ainsi que l'ont montré Propp avec la morphologie du conte, Bremond avec la logique de l'action, Adam avec la proposition narrative, représentent en fait les instruments à l'aide desquels l'individu peut appréhender l'univers dans lequel il vit. Ces catégories propres à la narratologie visent non pas une simple description formelle du texte et l'interprétation de son fonctionnement mais surtout à placer le texte dans une logique globale, où le texte apparaît comme la condensation d'une connaissance pré-existante et s'inscrit dans une stratégie de communication, par laquelle l'écrivain essaie de produire sur son lecteur un certain effet. En même temps, le lecteur est lui aussi sollicité à recourir à sa compétence existentielle afin de comprendre le texte, mais il est également sollicité à adhérer à un réseau conceptuel différent propre au texte, qui lui permettra sur la base de sa compétence préliminaire, d'accéder à la signification et même de l'enrichir.

C'est bien ce que Ricoeur définissait comme les trois niveaux de mimèsis. En partant des concepts aristotéliens de muthos et de mimèsis et en identifiant l'opération de mise en intrigue comme la seule capable de résoudre le paradoxe de la discordance dans la concordance, Ricoeur place l'action au centre des processus narratifs. Dans cette perspective, Mimèsis I située en amont du texte apparaît comme l'activité nous permettant d'identifier l'action, l'agir humain, par ses traits structurels, symboliques et temporels. Mimèsis II, *le royaume de "comme si" de la fiction*, représente la mise en intrigue elle-même, c'est bien le territoire exclusif du texte, isolé et absolutisé par la narratologie structurale. Et enfin Mimèsis III marque l'intersection du monde du texte et du monde du lecteur [5].

Le texte reste néanmoins, à mon sens, l'élément central de cette approche globale parce que

c'est par le texte que les compétences préalables sont convoquées et actualisées, et c'est également le texte celui qui préfigure les lectures possibles. Il n'y a pas d'ouverture qui ne soit pas comprise dans l'énoncé narratif. Le signifié du texte, quand bien même il reste longtemps caché au lecteur, est toujours un élément structural du texte narratif et ne naît pas uniquement à travers le processus de lecture. On écrit pour être lu. Chaque écrivain au moment où il compose un roman a dans son esprit un lecteur potentiel, un "lecteur modèle" comme affirmait Eco[4]. Le plus souvent ce lecteur potentiel a le profil cognitif et esthétique de l'écrivain lui-même. On écrit des histoires qu'on aimerait lire, on écrit pour les autres, mais cela faisant on satisfait ses propres exigences esthétiques. L'énonciation fictive suppose un énonciateur qui est le narrateur et un énonciataire qui est le lecteur.

Or la mise en place de l'appareil conceptuel propre à la narratologie vise justement à pourvoir le lecteur des instruments à même de l'aider à déceler le signifié tel qu'il est inscrit dans le texte fictionnel, tout en préservant l'originalité de chaque interprétation ou plus exactement de chaque lecture.

L'automne du patriarche reste le récit d'une vie et au delà de cela le récit d'un pays vivant une dictature féroce, absurde et en même temps burlesque. Mais le sens n'est jamais explicite, il ressort avec d'autant plus de force que les mécanismes narratifs qui le produisent sont estompés, dissimulés.

Le récit devient chez Márquez un miroir à alouettes, le lecteur est emporté presque à son insu dans un continu narratif, dans une sorte de tourbillon dans lequel il perd les repères narratifs et il est conduit sans qu'on le lui dise vers un magma formé de mythe, réalité magique et récit fictionnel basé sur un récit factuel.

Si on est bien d'accord avec Michel Charles qu'il y a une dynamique des relations entre le lecteur et le livre, et que le lecteur lit le livre mais en est également lu, dans le sens que toute nouvelle lecture ébranle ses habitudes de lecture [2], on ne peut pas s'empêcher de constater que chez García Márquez le lecteur est involontairement sujet d'un "dirigisme narratif". Car il est amené non pas seulement à découvrir, mais aussi à accepter le sens que le texte lui impose. Les œuvres de Márquez ne se donnent pas seulement à lire et à relire mais elles obligent le lecteur à entrer dans leur univers et à l'accepter, ce qui signifie accepter les règles imposées par le texte.

Dans *L'automne du patriarche*, on constate à un premier niveau un détournement du pacte de lecture proposé au lecteur. On lui laisse croire qu'il lira le récit d'une vie, celle du patriarche et on lui peint le tableau

de toute une société.

Le titre représente également une mise en abîme dissimulatrice du contenu du roman. Car il s'agit en effet de la dernière période de la vie du dictateur, mais dès le titre il y a un glissement entre le sens général du mot patriarche : vieillard qui mène une vie simple et paisible, entouré de sa famille et le sens mythique que la religion judaïque accorde au mot : chef de famille de l'Ancien Testament. Et même ce glissement s'avère finalement faux, détourné de son sens premier, puisque le patriarche de Márquez n'est qu'un abjecte dictateur, un chef c'est vrai, mais non pas dans le sens biblique. Son âge incertain entre 107 et 232 ans est lui même l'effet illusoire d'une dilatation temporelle, fruit de la perception collective sur une période de terreur, d'arbitraire et d'injustice.

Le temps subit d'ailleurs tout au long du roman ce processus de dilatation et de déformation permanente, qui mélange les plans existentiels en incorporant le mythe dans la réalité.

Le récit réalise des sauts d'un moment de la diégèse à un autre, la vie du général prend forme de manière étrange et déconcertante pour le lecteur et cette construction qui s'opère devant un lecteur abasourdi, jeté dans l'impossible, ressemble de plus en plus au comportement bizarre et ahurissant du général. D'une allure éléphantique, le général vit seul dans un palais immonde et délabré où seules les vaches et les poules lui tiennent compagnie.

Le roman commence par un récit régressif, on découvre le général mort. Mais ce récit brouille tellement les moments de l'histoire que le temps du récit arrive à modifier le temps de la diégèse. Dans le deuxième chapitre qui commence par «*La deuxième fois qu'on le découvrit rongé par les charognards dans le même bureau, avec le même uniforme et dans la même position, aucun d'entre nous n'était assez vieux pour se rappeler ce qui était arrivé la première fois...*» [4: 57], le lecteur déjà confondu, jeté dans un univers magique, apprend qu'il y a eu deux morts du patriarche. La première, constatée par le peuple dénommé par un «nous» non identifiable puisque sans référent, et qui fut apparente, comme on le découvre beaucoup plus tard, se perd dans la nuit des temps. Les témoins de la première sont morts et même la deuxième mort devient incertaine car l'existence du général semble une malédiction si grande qui a frappé le peuple de manière que même les preuves les plus sûres de sa mort deviennent incertaines car «*nous savions qu'aucune preuve de sa mort n'était évidente étant donné que la vérité cache toujours une autre vérité*» [4: 57].

Le roman balance incessamment entre les registres: burlesque, magique, réalisme tragique, tout

se mélange et se déforme réciproquement.

Le récit récupère la vie du général et au delà de cela l'histoire d'un peuple par une sorte de temps continu, qui n'a plus de repères chronologiques, tout comme, disait-on, «... *l'horaire de sa vie n'obéissait plus aux normes du temps des hommes mais au cycle de la comète*» [4: 97]. L'insertion du temps diégétique dans le récit se fait par un plus-que-parfait, tandis que le temps grammatical de la diégèse est l'imparfait. Les divers moments de la vie du général jaillissent dans le récit comme des flashes incapables de refaire la chronologie linéaire de la diégèse. Et néanmoins à la fin du roman le lecteur a une perception très nette de ce que fut l'existence du héros, des personnes qui lui furent proches, telles son double Patricio Aragonés, sa mère, les femmes qu'il a aimées Leticia Nazareño, Manuela Sánchez, les militaires mais aussi le peuple.

Mais plus encore que ces couches temporelles qui se dévoilent et en même temps se cachent réciproquement, brouillant ainsi la perception, c'est le plurivocalisme et le changement continu de focalisation qui dominent un discours normal à première vue.

Le roman commence par une énonciation à la première personne du pluriel qui a le double rôle: d'inclure le narrateur dans un groupe jamais précisé mais supposé être le peuple, mais en même temps d'éloigner le narrateur du narré, en créant une distance entre le fait raconté et la source énonciative. Le troisième chapitre est d'ailleurs énoncé par un «ils» qui n'est plus cette fois-ci une personne du discours mais de l'histoire, conformément à la classification de Benveniste. Ce dédoublement de l'instance énonciative correspond au détachement du narrateur d'un contenu burlesque en apparence mais tragique en essence. Le pacte autobiographique lui-même (tel qu'il a été défini par Lejeune) n'est respecté qu'à moitié puisque le «nous» renvoie à une histoire que l'auteur - narrateur dans ce cas, a vécue mais en même temps il n'est pas le seul à l'avoir vécue. Le roman devient ainsi la biographie de tout un peuple, dont les citoyens ont perdu leur identité et forment une masse amorphe.

D'autre part, le «nous» remplit une autre fonction: l'histoire n'est plus racontée par un auteur - narrateur mais par toute une communauté, elle est transmise d'une génération à l'autre avec toutes les modifications de perception et les déformations impliquées, en bref elle se transforme en mythe. C'est une histoire que tout le monde connaît et partage en

quelque sorte, une histoire vécue en plus par les personnes qui la racontent et qui sont à la fois acteurs et spectateurs dans le roman.

J'évoquais un peu plus haut le plurivocalisme. Le discours indirect raconte les faits par la voix du narrateur mais englobe également le discours direct du général, de sa mère, de Leticia Nazareño, de Patricio Aragonés, des autres personnages et cela sans aucune marque distinctive, ou bien le discours indirect libre : «...il ne laissait de côté aucun détail dans la conversation qu'il entretenait avec les hommes et les femmes qu'il avait convoqués autour de lui les appelant par leurs noms et leurs prénoms comme s'il avait eu dans la tête tout l'état civil et un registre de chiffres et de problèmes de la nation entière, c'est ainsi que sans ouvrir les yeux il m'a appelée, viens ici Jacinta Morales, il m'a dit raconte-moi un peu ce qu'est devenu ce garçon que lui-même l'année dernière avait saisi par le menton pour lui faire avaler un flacon d'huile de ricin...» [4: 107]. Ou encore: «Cette fois-là non plus on ne divulguait pas aussitôt la nouvelle, contrairement à ce qu'il espérait, mais des heures et des heures s'écoulèrent, heures de prudence, de vérifications discrètes (...), on entraîna dans le rue commerçante sa mère Bendicion Alvarado pour que nous constations qu'elle n'avait pas une tête d'enterrement, on m'affubla monsieur, d'une robe à fleur telle un guenon de cirque, on me força à acheter un galure de plumes de perroquet pour que tout le monde vît bien que j'étais heureuse» [4: 36 - 37].

Ce changement de voix correspond au changement de perspective. Mais à la différence des autres romans latino-américains où la polyphonie est structurale au niveau du récit car elle permet de raconter la même histoire depuis plusieurs perspectives et ainsi de l'enrichir, de l'achever, le plurivocalisme de *L'automne du patriarcat* ne livre au lecteur que des bribes de l'histoire.

Le discours indirect engloutit les autres formes discursives et le récit arrive à se confondre avec

l'histoire, il se fait histoire. Dans *L'automne du patriarcat*, García Márquez se laisse emporter par une verve du raconter qui n'a d'équivalent que le mélange de burlesque, invraisemblable, tragique de l'histoire. Le récit coule comme la lave et balaie tout, il devient un magma difficile à contenir, mais en même temps clair, grâce précisément à cette surprenante fluidité narrative.

Les catégories narratives subissent un processus transformationnel continu et chaque changement fait surgir un nouveau signifié du texte.

Le récit devient une sorte de torrent qui emporte tout et se traduit par la spatialité de l'écriture, une seule phrase couvre parfois deux ou trois pages.

L'espace diégétique, lui, est recomposé par les mêmes bribes de description puisque le changement de voix et de perspective correspond souvent à un changement spatial.

La transformation continue et surprenante des catégories narratives traduit une superposition des couches signifiantes du roman, superposition qui peut être à son tour trompeuse. Car le récit est burlesque à un premier niveau mais le burlesque se transforme petit à petit en tragique, et les anomalies narratives et discursives rendent compte du chaos et de l'absurde de l'univers fictionnel.

Ce changement continu de perspective, de source énonciative et de niveau de l'action a un premier effet trompeur mais finit par dévoiler au lecteur un univers complexe et déconcertant, semblable au monde de la réalité immédiate; le monde de la fiction devient signe de la décomposition de cette réalité immédiate. C'est en quelque sorte l'invraisemblable au service du vrai.

García Márquez recourt dans *L'automne du patriarcat* à des stratégies narratives de brouillage et dissimulation afin de faire ressortir le sens profond de sa fiction et plus loin encore le sens de l'existence humaine.

NOTES

[1] voir Ricœur Paul, *Temps et récit*, vol. 1, 2; 3, Paris, Éd. du Seuil, 1983, 1984, 1985

[2] voir Eco Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Bernard Grasset, 1985

[3] Charles Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Editions du Seuil, 1977

RÉFÉRENCES

1. Adam J.M., *Le texte narratif, Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Nathan, 1994
2. Charles Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éd. du Seuil, 1977
3. Eco U., *Lector in fabula*, Paris, Bernard Grasset, 1985
4. García Márquez G. *L'automne du patriarche*, Paris, Grasset, 1996, traduit de l'espagnol par Annie Morvan
5. Genette G., *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972
6. Genette G., *Fiction et Diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991
7. Ricœur P., *Temps et récit*, vol. 1, 2; 3, Paris, Éd. du Seuil, 1983, 1984, 1985