

**Le monstre et le monstrueux dans *Cent ans de solitude*
de Gabriel García Márquez**

Emmanuelle RIMBOT

La réflexion sur la figuration du monstre dans les cultures occidentales nous a invitée à nous interroger sur le statut du monstre et du monstrueux dans une œuvre majeure de la littérature hispano-américaine de la seconde moitié du XX^e siècle. *Cien años de soledad*¹ retrace en quelque cinq cents pages les cent ans d'histoire tumultueuse et truculente d'une dynastie condamnée dès sa genèse à une lente dégradation par une malédiction séculaire, celle de la tentation et du tabou de l'inceste, qui planera sur chacun des membres de la famille, conditionnera leur comportement et déterminera leur destinée. Ces cent années sont aussi les cent ans de vie et de déclin progressif du village qu'elle a fondé pour s'y établir, insérés dans un siècle douloureux de lutte sociale et de guerres civiles, entre les années 1840 et 1940².

Quelques mots pour situer l'histoire dans le roman : le couple formé par José Arcadio Buendía et Úrsula Iguarán, dont les deux familles sont liées par un siècle de mariages, se voit contraint de fuir leur village d'origine pour en fonder un nouveau, Macondo, et échapper ainsi à une double culpabilité : celle d'avoir consommé leur union, malgré les avertissements de l'épouse et les « prédictions sinistres »³ de sa propre mère, sur le risque et « la honte d'engendrer des iguanes »⁴ ou des enfants à queue de cochon ; et celle d'avoir assassiné un homme ayant outragé la virilité de l'époux, au sujet de la virginité encore intacte d'Úrsula un an après le mariage. La genèse de la dynastie Buendía et la fondation du village de Macondo sont entachées d'une double faute, celle de l'inceste et celle du crime.

La présence du monstre et du monstrueux, incarnée par la présence de créatures hybrides, comme signe d'une malédiction ou d'un avertissement ou d'une punition de Dieu ne constitue pas seulement un axe central de l'œuvre et de sa structure narrative. En fournissant un inépuisable matériau poétique ainsi que des ancrages dans les mythologies universelles que

¹ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 18^e édition, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, [1967] 2007, 550p.

² Durant ces années, la Colombie sera le théâtre de nombreuses guerres civiles locales et nationales, entre libéraux et conservateurs, en particulier la guerre des mille jours, de 1899 à 1902.

³ G. García Márquez, *op. cit.*, p. 108.

⁴ *Ibid.* p. 107.

l'écrivain actualise et renouvelle à sa guise, elle répond également à une constante de la littérature latino-américaine, celle de trouver ou de réinventer une écriture capable de prendre en charge la réalité régionale, nationale et continentale dans tous ses excès, ses singularités, ses aberrations, son monumentalisme, voire sa monstruosité.

Le tabou de l'inceste et l'engendrement d'une créature hybride comme châtiment est un élément structurel du roman. Les événements s'enchaînent suivant une logique interne précise, sous forme de réactions et de répétitions cycliques, le plus souvent inconscientes. Bien qu'elle inaugure le début des cent ans de la dynastie, la consommation de l'union du couple fondateur est en réalité la reproduction d'une première transgression de l'interdit :

Une tante d'Úrsula, mariée à un oncle de José Arcadio Buendía, eut un fils qui porta toute sa vie des pantalons flottants aux jambes réunies en une seule, et qui mourut, vidé de tout son sang, après quarante-deux ans d'existence dans le plus pur état de virginité, car il était né et avait grandi pourvu d'une queue cartilagineuse en forme de tire-bouchon avec une touffe de poils au bout. Une queue de cochon qu'au grand jamais il ne laissa voir à aucune femme, et qui lui coûta la vie le jour où un ami boucher s'offrit à la lui couper d'un coup de hachoir⁵.

De cette angoisse permanente, héritée d'un premier inceste, vont découler les peurs, les admonestations et les transgressions qui sous-tendent la structure de l'œuvre, en déterminant les comportements et les actes de bon nombre de personnages. Úrsula Iguarán – dont le nom n'est pas sans suggérer un jeu de mot qui signifierait *engendreront des iguanes*⁶ – n'aura de cesse de persécuter sa descendance pour la protéger tout en la conduisant inconsciemment à sa perte. C'est cette obsession de l'inceste qui conditionnera les rapports de leur fille Amaranta à l'amour, à la sexualité et aux hommes, imprimant chez elle « dureté de cœur », « amertume concentrée », « amour démesuré » et « invincible lâcheté »⁷. C'est cette obsession qui conduira cette femme à repousser les hommes extérieurs à la famille et à noyer au contraire ses frustrations dans une « passion fangeuse »⁸ avec deux descendants de ses propres frères. Le premier est Aureliano José, son neveu direct, fils de son frère le Colonel Aurélien Buendía et de Pilar Ternera, femme de ménage de la maison Buendía, diseuse de bonne aventure, bête femelle dans ses beaux jours, puis successivement entremetteuse, conseillère et matrone de maison de tolérance. Un deuxième adolescent fera les frais de la convoitise d'Amaranta : José Arcadio, arrière-petit-fils de son frère José Arcadio et de la

⁵ G. García Márquez, *ibid.*, p. 392.

⁶ Carmen Arnau, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Península, 2e édition, [1971] 1975, p. 88, note 37.

⁷ G. García Márquez, *op. cit.*, p. 364.

⁸ *Ibid.*, p. 392.

même Pilar Ternera, avec lequel elle se livrera « à l'acte le plus désespéré de sa vieillesse, lorsque, baignant le petit José Arcadio, trois ans avant son départ pour le séminaire, elle l'avait caressé de tout autre façon qu'une grand-mère avec son petit fils, mais comme l'eût fait une femme vis-à-vis d'un homme »⁹. Sans entrer dans une lecture psychanalytique, et hors de propos, du désir de la descendance faute de pouvoir s'unir à ses propres frères, c'est bien le problème de la lutte entre l'amour et l'effroi, entre le désir et l'interdit qui poussera Amaranta à se consumer dans ces rapports charnels endogamiques et pédophiles, quoique inaboutis.

La tentation de l'inceste n'épargne pas non plus les hommes. On verra un José Arcadio pétrifié de désir pour Pilar Ternera : « Il aurait voulu ne pas la quitter d'une seconde, il aurait voulu qu'elle fût sa mère, ne plus jamais sortir du grenier, et qu'elle lui dît quel phénomène !, qu'elle le touchât à nouveau et lui redît quel phénomène ! »¹⁰. Les deux jeunes cibles des attouchements d'Amaranta se précipiteront l'un après l'autre dans une passion irrépressible. Plus tard, ce sera au tour des derniers membres de la famille, Amaranta Úrsula et Aureliano Babilonia, tante et neveu, encore une fois, de sceller par leur union le destin de la dynastie en donnant naissance à une créature hybride, un enfant à queue de cochon, tel que l'avaient prédit Úrsula Iguarán, sa mère avant elle, puis sa fille Amaranta :

Ce n'est qu'après l'avoir retourné sur le ventre qu'ils remarquèrent qu'il avait quelque chose de plus que le reste des hommes, et ils se penchèrent pour l'examiner. C'était une queue de cochon¹¹.

Après deux jours d'errance et de désarroi suite à la mort en couche d'Amaranta Úrsula, Aureliano se ravise et retourne dans la maison, pour n'y découvrir que le corps abandonné de l'enfant : « Ce n'était plus qu'une outre gonflée et desséchée que toutes les fourmis du monde étaient en train de traîner péniblement vers leurs repaires souterrains »¹². Par cette dernière mention de la malédiction s'achève l'histoire de la famille ainsi que le roman : c'est à cet instant précis qu'Aureliano, dans un éclair de lucidité, comprend la mystérieuse épigraphe codée figurant sur les parchemins du gitan Melquiades, ami de José Arcadio Buendía. Melquiades, fuyant la solitude du monde des morts, s'en était retourné

⁹ « [...] el acto más desesperado de su vejez, cuando bañaba al pequeño José Arcadio tres años antes de que lo mandaran al seminario, y lo acariciaba no como podía hacerlo una abuela con un nieto, sino como lo hubiera hecho una mujer con un hombre », *ibid.*, p. 392.

¹⁰ « Quería estar con ella en todo momento, quería que ella fuera su madre, que nunca salieran del granero y que le dijera qué bárbaro, y que lo volviera a tocar y a decirle qué bárbaro », *ibid.*, p. 113.

¹¹ « Sólo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo. », *ibid.*, p. 543.

¹² « Era un pellejo hinchado y reseco que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín », *ibid.*, p. 546.

auprès des vivants, pour se consacrer à l'écriture en sanskrit, sa langue natale, des cent ans d'histoire de la dynastie. Voici ce que dit l'épigraphe : « Le premier de la lignée est attaché à un arbre – il s'agit de José Arcadio Buendía, le fondateur devenu fou, ligoté au tronc d'un châtaigner puis abandonné à son sort jusqu'à en périr – et les fourmis sont en train de se repaître du dernier »¹³. Ces parchemins racontent l'histoire familiale depuis la fuite du couple fondateur jusqu'à la naissance du monstre qui devait refermer le cycle sur lui-même, « l'animal mythologique qui devait mettre un point final à la lignée »¹⁴.

L'accomplissement de la malédiction annoncée dès le début par les prédictions des femmes puis par les prophéties de Melquiades, s'accompagne d'une fin apocalyptique sous la forme d'un vent de plus en plus violent, qualifié d'« ouragan biblique » à la « puissance cyclonique » arrachant portes, fenêtres, toitures et fondations, transformant le village en un tourbillon de poussières et de décombres¹⁵. Sur cette vision s'achève le cycle de l'histoire familiale, ainsi que le roman, dont la construction n'est pas sans rappeler celle de la *Genèse*, avec la naissance d'un monde et d'une humanité, des épisodes d'exode, des avertissements, des transgressions avec leurs châtiments correspondants, des fléaux tels que canicules, déluges et invasions d'insectes, puis une apocalypse qui annonce simultanément une révélation, celle de l'origine de l'histoire familiale, suivie immédiatement d'une fin du monde.

Le terme de monstre appliqué à l'enfant à queue de cochon apparaît moins dans le roman que dans la critique autour de l'oeuvre. Le statut du monstrueux dans l'écriture du réalisme magique, chez García Márquez, rompt avec une tradition qui voudrait que le monstre, comme personnification des angoisses, soit quelque chose de terrifiant ou constitue une menace. S'il est vrai que la seule idée d'enfanter des iguanes, des tatous ou des enfants à queue de cochon effraie les aînées de la dynastie, et suscite leur honte par anticipation, ce n'est jamais le cas pour les hommes, et ce ne sera pas non plus le cas pour les derniers membres de la famille. La difformité n'épouvante pas, ne provoque pas de rejet, pas plus qu'elle n'étonne. Elle inspirerait au contraire des réponses pragmatiques entrant dans la logique d'un bon sens populaire, comme ce service rendu par l'ami boucher de l'oncle, ou comme la remarque de la sage-femme, à la naissance du dernier Buendía :

¹³ « El primero de lo estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas », *ibid.* p. 547.

¹⁴ « [...] el animal mitológico que había de poner término a la estirpe », *ibid.*, p. 549.

¹⁵ *Ibid.*, p. 548-549

Ils ne se firent pas de mauvais sang. Aureliano et Amaranta Úrsula ignoraient le précédent qu'il y avait eu dans la famille, et ne se souvenaient pas davantage des avertissements épouvantables d'Úrsula, et la sage-femme acheva de les tranquilliser en émettant l'avis que cette queue inutile pourrait être coupée au moment où l'enfant pousserait de nouvelles dents¹⁶.

Dans *Cien años de soledad*, le monstrueux s'associe en permanence au merveilleux, et signe l'omniprésence de l'extraordinaire et son assimilation dans le quotidien, avec la spécificité suivante, propre à l'écriture de García Márquez : par une inversion des valeurs et des repères, le merveilleux, le monstrueux et l'anormal sont souvent vécus comme la norme, tandis que l'ordinaire, pour peu qu'il soit aperçu pour la première fois, étonne ou émerveille. Nul ne s'inquiétera de voir s'élever Remedios la Belle dans les cieux, telle la Vierge lors de l'Assomption, on regrettera tout juste qu'elle se soit envolée avec les draps. Le spectacle du bloc de glace, en revanche, s'avère être une « prodigieuse expérience » et provoque une vive émotion esthétique, gonflant les cœurs de joie « au contact même du mystère »¹⁷. Car l'écriture de García Márquez rend compte d'une imprégnation des esprits par les mythes, les légendes et les prodiges, les superstitions, les multiples histoires locales amplifiées par des décennies de transmission orale, en particulier celles racontées par la grand-mère de l'écrivain. La « métamorphose de l'objet commun en sujet extraordinaire », voire monstrueux, est une des clés de lecture de l'œuvre. Elle renvoie d'ailleurs, très précisément, et non sans malice, au regard porté depuis la Découverte, par les explorateurs, cartographes et chroniqueurs européens médusés par l'inconcevable réalité américaine, et tentés d'y reconnaître les créatures issues de l'imaginaire médiéval européen.

Taraudée par le tabou de l'inceste, le personnage de Úrsula cherchera chez ses fils la confirmation de sa peur. A la naissance de chacun, elle s'assurera que toutes leurs parties sont bel et bien humaines, après avoir eu maintes occasions d'en douter, de se convaincre, par exemple, que le « profond grognement » de l'un d'eux dans son ventre était « le premier indice de la terrible queue de cochon », au point de prier « Dieu qu'il lui laissât mourir ce rejeton dans le ventre » pour ne pas avoir à affronter la honte¹⁸. La découverte de la taille monumentale de leurs sexes, perçue à travers le prisme de ses hantises et de ses superstitions, est immédiatement interprétée comme un signe équivalent à l'anomalie d'enfanter des enfants monstres : « Elle pensait que la disproportion dont il se trouvait affecté était quelque chose

¹⁶ « No se alarmaron. Aureliano y Amaranta Úrsula no conocían el precedente familiar, ni recordaban las pavorosas admoniciones de Úrsula, y la comadrona acabó de tranquilizarlos con la suposición de que aquella cola inútil podía cortarse cuando el niño mudara los dientes », *ibid.*, p. 543.

¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

¹⁸ « Ella, en cambio, se estremeció con la certidumbre de que aquel bramido profundo era un primer indicio de la temible cola de cerdo, y rogó a Dios que le dejara morir la criatura en el vientre », *ibid.*, p. 363.

d'aussi contre-nature que la queue de cochon du cousin »¹⁹. Cette frayeur n'épargnera pas non plus les enfants des générations suivantes, comme le jour où elle aperçoit l'un des ses arrière-arrière-petit-fils, nu, « les cheveux en broussaille, arborant un sexe impressionnant, semblable aux excroissances charnues d'un bec de dindon, comme s'il ne se fût pas agi d'un être humain, mais de la définition encyclopédique d'un anthropophage »²⁰. C'est pourtant cette même peur qui poussera Úrsula à mettre son propre fils entre les mains de Pilar Ternera, en piquant sa curiosité au sujet de la disproportion de l'organe de son fils, et provoquant chez cette femme l'envie d'en avoir le cœur net. Cet épisode est fondamental, car c'est de cette femme de mauvaise vie, et non d'ultérieures épouses légitimes, que naîtra la descendance de la dynastie. Plus tard, ce sont les extravagances de sa progéniture qu'Úrsula attribuera à l'accomplissement de la malédiction.

Mais en tout état de cause, le monstrueux n'amène pas de contemplation. Des femmes à barbe et autres hommes-vipères sont montrés à la foule, mais le commerce de leur exhibition relève des activités des gitans, communauté étrangère à Macondo. La seule créature qui apparaît comme monstre en tant que tel dans le roman, est le Juif errant, sous la forme d'un être hybride « issu du croisement entre un bouc et une femelle hérétique »²¹. Accusé d'avoir apporté la canicule et provoqué la mort de milliers d'oiseaux, il est à la fois étranger et – au sens propre comme au figuré – bouc émissaire. On l'accuse également par anticipation d'engendrer des avortons chez toutes les jeunes mariées du village. Le roman contient une multitude de références à des créatures mythologiques appartenant à la culture européenne. Mais ces références sont fréquemment inversées ou réinterprétées. Le mythe n'aboutit pas. La venue du Juif errant, représenté sous une forme démoniaque inspirée de l'endriague d'*Amadis de Gaule*²², n'est finalement pas la cause de la canicule, ni de la mort des oiseaux, pas plus que les femmes du village n'enfanteront d'avortons suite à son passage. Sous la convocation permanente des monstres et des prodiges empruntés aux mythologies classiques universelles, l'enfant monstre engendré par la faute de l'inceste n'est finalement

¹⁹ « Pensaba que su desproporción era algo tan desnaturalizado como la cola de cerdo del primo », *ibid.*, p. 113.

²⁰ « [...] desnudo y con los pelos enmarañados y con un impresionante sexo de moco de pavo, como si no fuera una criatura humana sino la definición enciclopédica de un antropófago », *ibid.*, p. 409.

²¹ « [...] como un híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje », *ibid.*, p. 465.

²² D'après Susana Wahnón, «El Judío errante en *Cien años de soledad*», in Rosa Pellicer, Alfredo Saldaña Sagredo, *Gabriel García Márquez. Quinientos años de soledad*, Zaragoza, Ediciones de la Universidad, Actas del Congreso de 1992, 1997, p. 49.

qu'un avatar de l'hybridité monstrueuse, la « dérisoire copie d'un archétype mythique »²³, l'enfant n'étant pourvu finalement que d'un appendice aussi accessoire que ridicule.

Tout se présente dans le roman comme si le monstrueux était ailleurs. On la trouve tout d'abord dans la monstruosité d'une condamnation qui plane sur la famille depuis sa genèse jusqu'à sa disparition, suite à la double transgression du crime et de l'inceste. La monstruosité se loge dans l'irréremédiable circularité de l'histoire familiale, dont les membres, poussés par l'impétuosité de leur sang, rendus sourds aux avertissements contre la malédiction, prennent une part active, bien qu'inconsciente, à leur propre déchéance. L'enfant à queue de cochon est un monstre qui n'en est peut-être pas un ou qui, du moins, s'avère l'élément le moins monstrueux du roman, bien que la prédiction de sa venue constitue le fil conducteur de la diégèse. Monstrueuses, plutôt, sont la mort et la vision du corps sec du nouveau-né, entraîné par des hordes de fourmis vers leurs repaires souterrains. Monstrueuses sont également les morts en couche de deux femmes de la maison Buendía, Amaranta Úrsula, perdant « tout son sang qui jaillissait sans qu'on pût l'arrêter »²⁴ et, avant elle, Remedios Moscote, réveillée « au beau milieu de la nuit baignant dans un chaudron bouillant qui avait explosé dans ses entrailles avec une sorte de rot déchirant, [et qui] mourut au bout de trois jours, empoisonnée par son propre sang avec une paire de jumeaux en travers du ventre »²⁵. Monstrueuse fut la mort de José Arcadio Buendía, ligoté à son châtaigner, avec pour seule compagne sa propre folie, et monstrueuse celle de Rebeca, découverte après des dizaines d'années de réclusion volontaire, « dans son lit de solitude, recroquevillée comme une crevette, la tête pelée par la teigne et le pouce enfoncé dans la bouche »²⁶. Monstrueuse la concupiscence d'Amaranta, la veuve vierge, envers ses jeunes neveux, et dont la condamnation morale transparaît en filigrane à travers la répugnance que suscite l'image rampante et visqueuse du vers et du mollusque, utilisée pour évoquer l'attouchement incestueux et sordide de la vieille fille²⁷ :

[Aureliano José] sentit les doigts d'Amaranta comme des petits vers chauds et impatients qui cherchaient son ventre. Feignant de dormir, il changea de position pour éliminer toute

²³ Jacques Joset, *Gabriel García Márquez, coetáneo de la eternidad*, Amsterdam, Rodopi, 1984, p. 50.

²⁴ « Amaranta Úrsula se desangraba en un manantial incontenible », *op. cit.*, p. 543.

²⁵ « [...] la pequeña Remedios despertó a media noche empapada en un caldo caliente que explotó en sus entrañas con una especie de eructo desgarrador, y murió tres días después envenenada por su propia sangre con un par de gemelos atravesados en el vientre », *ibid.*, p. 184.

²⁶ « la encontraron en la cama solitaria, enroscada como un camarón, con la cabeza pelada por la tiña y el pulgar metido en la boca », *ibid.*, p. 385.

²⁷ Brian J. Mallett, *L'expression métaphorique dans l'oeuvre de Gabriel García Márquez*, thèse de doctorat, sous la direction de Paul Verdevoye, Université Paris III, 1980, p. 144.

difficulté et sentit alors la main, débarrassée de la bande noire qui l'entourait, plonger comme un mollusque aveugle entre les algues où nichait son attente²⁸.

Monstrueux encore, les renvois permanents à l'animalité, que l'on trouve dès qu'il est question de corps et de sexualité. Si la queue de cochon est le signe de la malédiction qui pèse sur la famille, elle s'insère dans le réseau, plus vaste, des images animales associées aux humains. L'anomalie morphologique est le résultat d'un acte sexuel, elle renvoie au mythe fondateur de la procréation. Il n'est donc pas étonnant que dans *Cien años de soledad* la prégnance du désir, les pulsions et l'instinct de la reproduction fassent partie intégrante de la malédiction et que le recours à la métaphore tellurique ou animale puisse en traduire, selon le cas, la vitalité ou l'immoralité. Les actes sexuels les plus féconds ne sont pas exempts de violence, certains sont même des sortes de viols consentis, mais ces actes sont décrits dans le texte au moyen d'images valorisées ou valorisantes²⁹.

La monstruosité de l'inceste, en revanche, est rendue par des images qui transforment l'union charnelle en acte sordide. Le désir refoulé, corrompu d'emblée car contre-nature, du dernier Aureliano, celui dont la semence engendrera l'enfant monstre de la fin du cycle, est décrit comme d'« interminables tripes macérées », puis « comme le terrible animal parasite qu'il avait couvé durant son martyre »³⁰, tandis que la jeune femme, Amaranta Úrsula, retirera sa main en rétractant ses doigts « comme un mollusque »³¹. Le faisceau de métaphores associant les images du parasite et de l'incubation à l'acte sexuel sur le point de se consommer est présenté à travers tout ce qu'il peut comporter de répugnant, comme si encore une fois le désir réprimé, parce qu'il est de nature incestueuse, comportait intrinsèquement le germe de la malédiction, comme s'il préfigurait la gestation du fœtus monstrueux. En ce sens, nous rejoignons les précisions apportées par Pierre Ancet, sur la question de la nature anténatale du monstre³².

²⁸ « Sintió los dedos de Amaranta como unos gusanitos calientes y ansiosos que buscaban su vientre. Fingiendo dormir cambió de posición para eliminar toda dificultad, y entonces sintió la mano sin la venda negra buceando como un molusco ciego entre las algas de su ansiedad », *ibid.*, p. 246.

²⁹ Gabriel García Márquez reprend d'ailleurs, d'une façon très personnelle, les métaphores telluriques du roman latino-américain, en attribuant à l'érotisme violent qui caractérise la sexualité de certains personnages, la puissance des mouvements de la terre : « potencia ciclónica asombrosamente regulada » *ibid.*, p. 190 ; « en el pantano humeante de la hamaca » *ibid.*, p. 191 ; « un hombre cuyo poder tremendo exigió a sus entrañas un movimiento de reacomodación sísmica » *ibid.*, p. 513 ; l'orgasme comme « temblor de tierra », *ibid.*, p. 119.

³⁰ *Ibid.*, p. 522.

³¹ *Ibid.*, p. 523.

³² Pierre Ancet, conférence inaugurale au colloque interdisciplinaire CELEC "Figures du monstre : Regards croisés dans les cultures occidentales", Saint-Etienne, PUSE, 18-19 décembre 2008.

Monstrueuse encore sera l'élimination des dix-sept fils naturels du colonel Aureliano Buendía, assassinés un même soir de mercredi des cendres, de coups portés en plein coeur de la croix de cendre indélébile qu'ils portaient tous au milieu du front. Une fois encore, les références empruntées à la culture européenne, à la tradition biblique en l'occurrence, sont transformées, transposées. Les fils, d'abord bénis par cette marque, signe d'une élection divine, seront ensuite identifiés puis tués par cette même marque devenue à la fois la cible des coups mortels et le signe d'une nouvelle malédiction. Contrairement à Caïn, porteur lui aussi d'une croix sur le front, qui le protège d'une mort violente, les fils du colonel seront assassinés de manière brutale. De la même façon, l'exode auquel est contraint le couple fondateur pour fuir les fantômes du passé débouche sur la recherche d'une « terre qui ne leur avait été promise par personne »³³, sur la recreation d'un paradis que n'existera jamais, et sur la fondation d'un village dont la destruction était écrite dès le départ. L'apocalypse de la fin ne débouche nullement sur un cycle de mille ans de bonheur, car il est écrit dans les parchemins, dès le début, qu' « aux lignées condamnées à cent ans de solitude, il n'était pas donné sur terre de seconde chance »³⁴.

L'errance est incarnée dans le roman, non pas par le monstre hybride, piégé puis tué par les habitants de Macondo, mais à travers un personnage au statut très particulier. Il s'agit de Melquiades, le gitan, dont la simple mention de l'origine suffit à englober les idées d'errance, d'exclusion et de quête perpétuelle d'une place en ce monde. Décrit sur le mode de l'hyperbole, il est présenté comme un « gros gitan à la barbe broussailleuse et aux mains de moineau », vêtu d' « un grand chapeau noir pareil aux ailes déployées d'un corbeau, et un gilet de velours tout patiné par le vert-de-gris des siècles »³⁵. Suivi de près par la mort, cet être, prodigieux et lugubre à la fois, porte les stigmates de toutes sortes de maladies et de fléaux ayant frappé l'humanité entière³⁶. On trouve, dans la description qu'en fait le narrateur de *Cien años de soledad*, des éléments renvoyant à celle du Juif errant de la tradition iconographique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles : celle d'Ashaverus, peint en vénérable vieillard, vagabond et solitaire. Porteur également de la connaissance et du poids de la condition humaine, personnage à la fois prophétique et maudit, Melquiades revient à

³³ « [...] dismantelaron sus casas y cargaron con sus mujeres y sus hijos hacia la tierra que nadie les había prometido », G. García Márquez, *ibid.*, p. 110-111.

³⁴ « [...] que todo lo escrito en ellos era irrepitible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra », *ibid.*, p. 550.

³⁵ « Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión [...] Usaba un sombrero grande y negro, como las alas extendidas de un cuervo, y un chaleco de terciopelo patinado por el verdín de los siglos », *op. cit.*, p. 83 et p. 89.

³⁶ *Ibid.*, p. 89.

Macondo après sa mort, ne pouvant supporter la solitude, et s'enferme dans l'atelier de José Arcadio Buendía, pour y entreprendre la patiente consignation codée de l'histoire tragique des Buendía, histoire dont il est le dépositaire sans pour autant en être le révélateur. La critique a attribué à Melquiades la fonction d'un narrateur interne dont le récit, enchâssé dans la diégèse, ne sera connu du lecteur que dans les dernières lignes du roman, à l'instant précis où le dernier survivant des Buendía déchiffrera les circonstances de sa propre mort sur les parchemins, dans le déchaînement d'un cyclone qui fera disparaître le petit univers fermé de la dynastie Buendía. Melquiades serait alors le double de l'écrivain, et comme lui, il est le dépositaire de destinées sur lesquelles il n'a pas de pouvoir. Dans cette mise en abyme, en effet, où le microcosme constitué par le village de Macondo est en réalité une synecdoque de la Colombie, de l'Amérique latine, voire de l'humanité entière³⁷, l'écrivain n'a d'autre pouvoir que celui de l'écriture ; ses personnages ont une existence en dehors de lui, car leur histoire est déjà écrite. L'apparition de l'enfant monstre ne sera que le levier qui permettra au dernier homme de la lignée l'accession à la connaissance du tragique de sa propre histoire.

Bien que l'écrivain ait abondamment puisé dans le fonds des représentations du monstrueux appartenant aux fondements de la culture européenne, la monstruosité dans *Cien años de soledad* tient moins de l'essai littéraire tératologique, que du signe, des implications génétiques qui permettent de construire la diégèse, mais aussi et surtout d'une monstruosité métaphysique à déceler dans le sens même que l'écrivain donne au destin de ses personnages. Quinze ans après la parution du roman, García Márquez se voit attribuer le Prix Nobel de Littérature en 1982 et prononce un discours qu'il est tentant de mettre en perspective avec le sens du texte :

Je me risque à penser que c'est cette réalité hors du commun et pas seulement son expression littéraire qui, cette année, a mérité l'attention de l'Académie suédoise des Lettres. Une réalité qui n'est pas celle du papier mais qui vit avec nous et détermine chaque instant de nos indicibles morts quotidiennes, et qui alimente une source de création insatiable, pleine de joie et de beauté, de laquelle le Colombien errant et nostalgique que je suis n'est qu'un numéro tiré au sort. Poètes et mendiants, musiciens et prophètes, guerriers et malandrins, tous créatures de cette réalité démesurée, nous avons peu fait appel à l'imagination, car le plus grand défi, pour nous, était le manque de moyens conventionnels pour rendre notre vie crédible. Voilà le nœud de notre solitude³⁸.

³⁷ « [...] es una espiral de círculos concéntricos, el primero de los cuales sería una familia de seres más o menos extravagantes, el segundo el pueblecito de Aracataca, con sus mitos y problemas, el tercero Colombia, el cuarto América y el último la humanidad », Vargas Llosa, "García Márquez : de Aracataca a Macondo", in *Nueve Asedios a García Márquez*, Santiago, Editorial universitaria, 1969, p. 144-145.

³⁸ « Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío

Le discours s'achève sur un clin d'oeil à la dernière phrase de *Cien años de soledad* : « que les lignées condamnées à cent ans de solitude aient enfin et pour toujours une seconde opportunité sur cette terre ».

À l'enchantement européen face à cette Amérique imaginée et imaginaire, résultat de projections des démons et merveilles de la *Vieille Europe* sur des réalités indicibles car trop violemment étrangères, García Márquez oppose l'idée de la profonde solitude d'un continent voué, depuis plusieurs siècles, à nourrir désir d'exotisme et quête d'étrangeté, à demeurer indéfiniment l'Autre de l'Europe, son antithèse ou son monstre.

mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad », Gabriel García Márquez, «La soledad de América Latina. Discurso de recepción del Nobel de Literatura», *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, n°1, primavera, 1995, La Coruña, Fundación Camilo José Cela, Iria Flavia-Padrón, p. 23 ; traduction de Lionel Souquet, «L'identité argentine ou la construction d'un mythe littéraire entre Europe et Amérique», *Amnis, Revue Électronique de Civilisation Contemporaine - Europe / Amériques*, n° 2, <http://www.univ-brest.fr/amnis/documents/Souquet2002>, mai 2002.