

LE ROI SOLEIL DANS *CENT ANS DE SOLITUDE*
(Chaleur implicite et effets tropiques)

JORGE JUAN VEGA Y VEGA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Escrito inicialmente en 1989, este texto analiza desde una perspectiva pragmática la función poética y la eficacia implícita del *calor* en la novela de Gabriel García Márquez.

ABSTRACT

This text was first written in 1989. It analyses poetic function as well as implicit efficacy of *heat* in the G. Garcia Marquez's novel from a pragmatic point of view.

PRÉSENTATION¹

La réflexion suivante repose sur deux données ou prémisses fondamentales. La première, définitive, appartient à l'auteur lui-même: "*Il ne suffisait pas d'écrire: 'Il faisait une chaleur terrible'. Au contraire, il vaut mieux ne pas l'écrire et faire en sorte que le lecteur le remarque*"². La deuxième est formulée par l'un des observateurs d'exception de *Cien años de soledad* (CAS), Mario Vargas Llosa, lorsqu'il dit, d'une façon mémorable, à propos de la littérature de Gabriel García Márquez (GGM) en général: "*En la realidad ficticia nunca hará frío, siempre hará calor*"³.

De ces deux données, essentielles pour comprendre le fonctionnement isotope de la chaleur chez GGM, la deuxième est de nature sémantico-référentielle (notamment pour l'univers de fiction nommé *Macondo*). La première, quant à elle, est de nature pragmatique et nous concerne tous: lecteurs souvent non avertis de certains pièges merveilleusement tendus par ce *scryptor* (mot-valise inventé ici, alliage entre *crypto* 'caché' et *scriptor*, 'écrivain'), maître du Réalisme Magique. C'est une consigne qu'on ne doit pas oublier par la suite lors de la relecture de ce roman.

Prenant comme point de départ la profonde portée de ces deux constatations, nous nous proposons de réaliser ici une étude linguistique et rhétorique à propos du thème (isotopie) de la chaleur dans CAS. Nous essayerons de montrer l'un des parcours interprétatifs possibles, c'est-à-dire, indiquer quels sont les dispositifs textuels qui provoquent dans notre esprit cette sensation de chaleur si nette et précise, et ceci de façon à mieux saisir la nature fictionnelle dudit thème, qui se dégage inévitablement de la lecture de ce roman. En conséquence, notre devoir est de mettre au grand jour (à juste titre, comme nous allons essayer de le prouver) ces contenus souvent cachés pour nous rendre mieux compte que GGM nous propose par ce roman l'un des plus beaux exemples de littérature tropicale, *tropicalisée*. En effet, c'est par un effort dans l'aménagement de certains types de *tropes* –très subtil de sa part– que notre auteur réussit parfaitement à nous persuader de son propos initial, sans avoir pour autant à expliciter ce qui d'ailleurs se respire dans l'air étouffant d'une goyave pourrie. C'est une façon somme toute de rendre encore si possible

ce roman plus *total* (selon cette autre expression définitive de Vargas Llosa).

Ainsi donc, à en croire l'auteur, il faudrait conclure qu'un certain *savoir implicite* concernant la chaleur est toujours présent dans la fiction. On peut bien dire que toute lecture de GGM fonctionne de cette même façon, et ceci dans la mesure où il s'avère ici ce que l'auteur, en empruntant les paroles de Hemingway, nous rappelle avec une image fort juste: "*La obra literaria es como el 'iceberg': la gigantesca mole de hielo que vemos flotar, logra ser invulnerable porque debajo del agua la sostienen los siete octavos de su volumen*"⁴. C'est donc à nous de découvrir cette architecture et d'en appliquer la recette.

1. CIEN AÑOS DE SOLEDAD

Nous avons décidé de découper ainsi le titre du roman étudié pour notre travail. Cette division du mot SOL EDAD est déjà bien révélatrice, car elle dégage deux concepts profondément liés dans le texte: *edad*, qui renvoie aux *cien años de edad* de la dynastie des Buendía, ses générations, ses longues vies, ses arrêts dans le temps chronologique... Cent ans d'âge qui font beaucoup d'un siècle. Pour sa part, le premier terme, *sol*, renvoie, lui, à cette présence constante dans les jours de Macondo, présence qui se faufile dans le moindre trou des toits de zinc ou qui va inonder tous ces espaces ouvertement cachés du texte. Dans ce roman il est question aussi de *cien años de sol* où le soleil établit son royaume tout puissant, et dans lesquels tous les objets seront débordés par la lumière et la chaleur. C'est grâce à ce concept si important –le soleil– qu'un certain nombre d'effets implicites vont se *manifester* dans *Cent ans de solitude* qui va devenir par là *Cent ans sol(it)aires*.

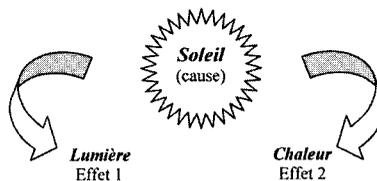
Tout d'abord, nous apercevons qu'il y a trois concepts (*soleil, lumière, chaleur*) qui vont se combiner et provoquer des figures rhétoriques *tropiques*, typiques de notre texte. Il est en effet ainsi car l'on constate dès les premières pages l'utilisation explicite du terme *soleil*. En outre, on voit aussi que ce terme apparaît très fréquemment accompagné de certains adjectifs véhiculant une étonnante et remarquable valeur intensive. Donc une première conclusion s'impose: non seulement à Macondo il fait

toujours chaud, comme le dit *el escribidor*, mais il fait souvent très (ou trop) chaud⁵. A tel point que, en passant en revue ces emplois, nous observons qu'il se produit une sorte de *crecendo* dans l'intensité de cette chaleur; et ainsi, par le fait d'une hyperbole, dès le début de la deuxième partie du texte, "el sol" va se conjindre à jamais avec son adjectif "caractéristique": *abrasante*⁶. Il est à remarquer au passage l'importance accordée par GGM aux participes présents, utilisés dans le discours comme des intensifs, ce qui redouble la force des effets implicites de la chaleur sur notre lecture. A partir de ces effets nous pouvons élaborer d'autres inférences sur d'autres contenus "thermiques" moins évidents du texte.

Nous découvrons que la répétition inlassable et subtile des expressions telles que *el calor sofocante*, *el sol abrasante*, ou *un mediodía ardiente* constituent des véritables *leitmotive* dans le texte en prédisposant sans doute l'orientation de la lecture. Il veulent créer une habitude, faire un pli, de façon à ce que, quand ils viennent à manquer, la lecture ne puisse plus s'en passer, ce qui provoquera que, par le recours à des opérations de colmatage implicite, on puisse les recréer, les sentir à nouveau d'une certaine façon. Cela provoque, en définitive, la création chez le lecteur de cet état d'âme bien particulier, fait de finesse et de perspicacité fictionnelle, et ceci grâce à des touches poétiques rapides, légères et "naïves", qui deviennent une espèce de rythme musical dans ce roman où, en fait, le soleil (et ses effets) s'installe et se promène en véritable "roi" textuel.

2. FIAT LUX

L'analyse qui va suivre porte donc sur les rapports établis entre les trois termes ici convoqués: *soleil*, *chaleur*, *lumière*. Quels sont en fait ces rapports? D'abord, si l'on prend le dictionnaire on observe qu'un premier rapport apparaît: "*soleil*": '*Astre qui donne lumière et chaleur à la terre, et rythme la vie à sa surface*' (Petit Robert). Il s'agit d'un rapport de cause à effet:



ce qui nous permet de dire que la lumière est un effet du soleil *au même titre* que la chaleur. Ainsi, pourra-t-on envisager un principe d'équivalence entre E_1 et E_2 qui aura des conséquences très importantes pour *CAS*. Nous sommes conscient qu'ailleurs les choses peuvent se passer autrement (cette équivalence pourrait être mise en question), mais, à notre avis, les choses se passent dans *CAS* comme si ces rapports pouvaient être effectivement établis.

Il s'ensuit que ces trois éléments composent un champ relationnel commun et autonome; nous pourrions ainsi établir une analyse compositionnelle simple (mais fonctionnelle) de la façon suivante:

| | |
|---|-----------------|
| <u>"soleil"</u> = <u>"lumière"</u> + <u>"chaleur"</u> | $C = E_1 + E_2$ |
| <u>"lumière"</u> = <u>"soleil"</u> - <u>"chaleur"</u> | $E_1 = C - E_2$ |
| <u>"chaleur"</u> = <u>"soleil"</u> - <u>"lumière"</u> | $E_2 = C - E_1$ |

(schéma "A")

ce que nous lisons, comme: *lumière* est l'effet du soleil qui n'est pas *chaleur*. Pourtant ceci ne serait qu'une reproduction synthétique étroite; en fait, dans la réalité de notre texte les choses se passent différemment, à peu près de la façon suivante:

| | |
|---|-----------------------------|
| <u>"soleil"</u> \Rightarrow <u>"lumière"</u> + <u>"chaleur"</u> | $C \Rightarrow E_1 + E_2$ |
| <u>"lumière"</u> \Rightarrow <u>"soleil"</u> + <u>"chaleur"</u> | $E_1 \Rightarrow C + E_2$ |
| <u>"chaleur"</u> \Rightarrow <u>"soleil"</u> +/- <u>"lumière"</u> | $E_2 \Rightarrow C +/- E_1$ |

(schéma "B")

Ceci pourrait être lu comme: le *soleil* implique la *lumière* et la *chaleur*; la *lumière* implique le *soleil* et la *chaleur*; la *chaleur* implique le *soleil* mais pas toujours la *lumière*. La relation d'implication est donc la première à apparaître de façon évidente dans *CAS*.

Si nous mettons ces deux schémas en rapport et ne retenons que l'équation centrale (celle qui s'ouvre par *lumière*), nous pouvons affirmer que dans le schéma "A" elle représenterait l'apparition en surface (usages

explicites) d'un énoncé utilisant des termes de *lumière* pour désigner des contenus également (et seulement) de /*lumière*/ sans que ceci entraîne –explicitement– la signification /*chaleur*/. Or il arrive que très souvent notre *logique naturelle* fait appel –implicitement cette fois-ci– à une organisation des contenus du type “**B**”, selon laquelle l'utilisation d'un signifiant de *lumière* entraîne automatiquement, outre la dénotation de /*lumière*/, d'autres effets complémentaires, mais inévitables, de /*chaleur*/. Autrement dit, lorsque l'auteur énonce dans le texte: “*bajo el resplandor deslumbrante del mediodía*”⁸, il veut laisser entendre par là “*bajo el calor sofocante del mediodía*” (même si cela n'a pas été dit, et surtout parce que cela n'a pas été dit).

Il se produit en effet une contiguïté référentielle qui fait que l'utilisation textuelle d'un certain contenu signifiant un dénoté, signifie aussi un connoté, l'association *lumière-chaleur* étant ici très étroite. Ceci est d'autant plus intéressant dans notre approche que de nombreux cas d'implicite sur la chaleur sont aménagés de la sorte dans le discours de *CAS* ce qui pourrait être considéré comme une seconde conclusion importante pour la lecture générale de cette oeuvre. La *lumière* apparaît comme un phare indiquant un chemin (parfois sombre et obscur mais réel et remarquablement effectif) que nous sommes contraints de parcourir, et qui éblouit notre lecture, même à notre insu. Il ne sera pas étrange, alors, de pouvoir affirmer qu'en lisant *CAS* on “transpire” avec les personnages. C'est cela, l'odeur de la goyave pourrie...

3. LECTOR IN FABULA

Les effets implicites... Les causes aussi. Elles sont souvent inférées; nous vivons cette lecture isotope par l'application constante des inférences causales (“les inférences causales sont omniprésentes dans le discours en tous genres”⁹). Ces inférences sont non seulement voulues (par notre *logique naturelle* qui cherche à combler les trous lorsque les effets se font implicites), mais aussi par cette espèce de contrainte implicite à laquelle l'auteur nous a soumis, et ceci dans la mesure où:

- l'auteur lui-même sait que son discours est cohérent, mais il cache certains aspects (causes ou effets implicites) *faisant en sorte* que le lecteur les remarque: tout bon encodage (écriture) espère un bon décodage (lecture).

- le lecteur doit de son côté postuler que le discours reçu (le roman) est cohérent est admettre aussi que l'auteur l'a construit *faisant en sorte* que certains aspects (causes ou effets) restent cachés (ainsi qu'il l'a établi, et même dit).

Le lecteur est donc contraint à reconstituer cette cohérence tout en sachant qu'il doit "rajouter" au besoin.

Par ailleurs, nous savons qu'à l'encodage cette intention signifiante (que tout roman suppose) cherche une "pertinentisation maximale", comme le dit Orecchioni, non seulement au décodage mais aussi à l'encodage; voyons-en deux exemples:

- 1) Lorsque GGM rédigeait le roman *El Otoño del patriarca* (à Barcelone, vers le début des années soixante-dix), il raconte: "Je ne parvenais pas à ce qu'il fit chaud dans la ville du livre et *cela était très grave* car c'est une ville imaginaire des Caraïbes (...) L'unique solution qui m'est passée par l'esprit fut d'embarquer avec toute la famille pour les Caraïbes, et je restai là-bas presque un an, errant sans rien faire. Quand je suis rentré à Barcelone j'ai relu ce que j'avais écrit, *semant quelques massifs de fleurs très intenses* dans certains chapitres, *mettant ailleurs une odeur qui manquait* et je crois que maintenant il n'y a plus de problèmes (...)"¹⁰. Nous voyons bien par là que c'est l'auteur lui-même qui consciemment provoque "ses propres trous" pour la lecture.
- 2) L'autre exemple en est extra-littéraire, mais également très révélateur: "Gabriel vive en México buena parte del año. Tiene una casa confortable en el Pedregal (...) Al fondo de un jardín interior de la casa, se construyó un estudio aislado para escribir. *Dentro hay todo el año la misma temperatura: cálida, parecida a la de Macondo, aun en los días en que afuera llueve y hace frío*"¹¹.

Ainsi donc, informés du souci du locuteur de trouver (et de rendre) à l'encodage "l'atmosphère adéquate", nous ne pouvons nous empêcher de le prendre en compte au décodage, c'est-à-dire que notre "pertinentisation" de lecteurs doit être elle aussi "maximale" et, pragmatiquement, nous devons "réagir" à cette intention *illocutoire* (selon la terminologie

d'Austin) par l'effet *perlocutoire* visé. Il faut donc que le lecteur, tout lecteur, essaie de faire émerger au moins quelques huitièmes de plus de cet immense iceberg romanesque.

4. LUMIÈRE *VERSUS* CHALEUR

La formulation de cet effet perlocutoire visé serait donc que, tout en parlant de *lumière* dans *CAS*, nous devons obtenir implicitement certains effets de contenu relevant de l'isotopie de /*chaleur*/. En effet, dans la plupart des cas le sens discursif va s'organiser en fonction des termes relatifs à la *chaleur*, ainsi que les reprises et les enchaînements textuels, comme s'il s'agissait d'un véritable leitmotiv, celui des Tropiques. Il y a donc prééminence implicite de l'effet *chaleur* sur l'effet *lumière*. Par exemple, dans le fragment suivant¹²:

El sofocante mediodía en que (Melquiades) reveló sus secretos, José Arcadio Buendía tuvo la certidumbre de que aquel era el principio de una grande amistad (...) Aureliano (...) había de recordarlo por el resto de su vida como lo vio aquella tarde sentado contra la claridad metálica y reverberante de la ventana (...).

D'abord, il est vrai qu'il existe l'expression: *El sofocante mediodía*, qui organise isotopiquement ou thématiquement toute la séquence. Mais cet indice fait déjà en lui-même figure d'ellipse et d'hyperbole, certes à peine perceptibles parce que, à chaque fois qu'on veut faire référence à une chaleur très intense, on la nomme *sufocante*. Or, il n'en demeure pas moins que c'est le moment de midi (et non la chaleur) qui, explicitement, est désigné ici comme suffocant; ce qui corrobore que la chaleur, elle, reste implicite au niveau textuel, de sorte que la devise de l'auteur (ne pas dire: 'il fait une chaleur terrible') est toujours sauvegardée.

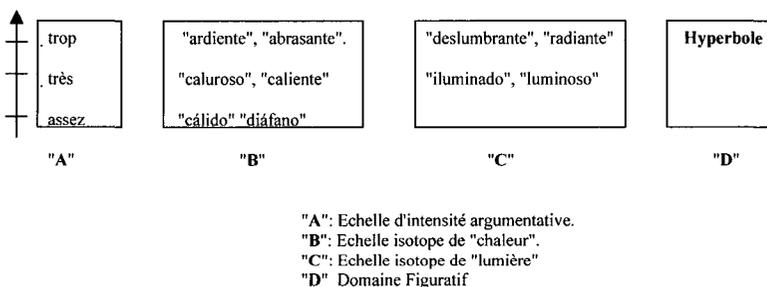
Ensuite, cette "*claridad metálica y reverberante*" laisse impliciter sans aucun doute, en fonction de la contiguïté signalée, que l'information transmise nous renseigne inévitablement à propos de la très forte intensité de la chaleur. Mais, on le voit, c'est toujours une information collatérale, indirecte, non dite en quelque sorte. D'une part, l'adjectif "metálico" désigne ici l'éclat très brillant de la lumière de midi; lumière

très intense comme celle que reflètent certains métaux¹³, ce qui entraîne parallèlement (mais seulement parallèlement) une égale intensité de chaleur, sémantisme ici implicite mais tellement intense qu'il va permettre dans la suite du fragment une formulation explicite. De l'autre, le second adjectif "reverberante" est encore plus *effectif* car un seul support signifiant sert à faire d'une pierre deux coups, et à expliciter –tout en impliciteant– les deux isotopies ouvertes par ce discours (*lumière + chaleur*). En fait, l'adjectif n'apparaît pas encore comme article isolé dans le dictionnaire, ce qui confirme sa position forte de participe actif d'un verbe défini comme: "reverberar": "reflejarse intensamente la luz o el calor sobre una superficie"¹⁴. Cela fait que la lecture nous conduise sans faille de la *lumière* "vers" la *chaleur*. Même si dans le cotexte antérieur il y a eu explicitation des éléments textuels relevant de *lumière*, il ne fait aucun doute que l'isotopie mieux développée (implicitement) dans tout le fragment est celle de /*chaleur*/. Si bien que l'enchaînement, la suite textuelle, va se réaliser (explicitement cette fois-ci) sur notre axe isotope de /*chaleur*/: "...sentado contra la claridad metálica y reverberante de la ventana *mientras chorreaba por sus sienes la grasa derretida por el calor*"¹⁵.

De même que pour le terme "reverberante", avec lequel il entretient un profond rapport, nous avons affaire à un autre cas d'intersection isotope (entre *lumière* et *chaleur*) dans le terme "espejismo"; terme d'une richesse indéniable par ses effets au sein de *CAS* où il devient l'une des clés interprétatives et symboliques principales de l'espace mythique que représente Macondo: "la ciudad de los espejos (o los espejismos)"; "espejismos" qui ne sont pas seulement des chimères de l'imaginaire ou de la nostalgie. Très souvent on assiste aussi à de véritables illusions d'optique, à cause de la toute puissante chaleur des Tropiques.

En tout état de cause, ce phénomène de glissement interprétatif d'un effet explicite sur un autre plus implicite reste encore assez évident pour tout lecteur. Or, ce qui est beaucoup plus singulier dans la lecture d'ensemble du roman de García Márquez, c'est que ledit mécanisme d'interprétation peut être appliqué *in extenso* (comme une loi de lecture) à des exemples plus obscurs, moins voyants, dans lesquels il sera toujours possible (et souvent nécessaire) d'enclencher ce genre d'opérations de renversement et/ou extraction des contenus, visant toujours à la

cohérence textuelle maximale, et donc à la composition la plus *complète* possible de cet univers de fiction. Cela nous permettra d'arriver invariablement aux effets implicites désirés par l'auteur. C'est ainsi que le réseau informatif de *lumière* pourra être conçu dans *CAS* comme un indice textuel de *chaleur*. Pour mieux s'en apercevoir, on pourra établir au niveau du texte une échelle de correspondances entre les adjectifs des deux axes isotopes (*lumière* et *chaleur*); correspondances qui sont observables même au niveau des signifiants retenus plus expressifs par l'auteur lui-même. Voici notre échelle¹⁷:



Comme nous le voyons, on y est presque contraint de souligner tout singulièrement la prééminence (et donc la préférence de l'auteur à l'égard) des adjectifs à caractère de participe verbal actif, lesquels fonctionnent toujours aux niveaux les plus hauts de chaque échelle. Ils font donc éprouver très intensément l'expérience de la chaleur. Et cela d'autant plus efficacement qu'ils provoquent dans l'interprétation un *dépassement hyperbolique* rejoignant celui également extrême de "el calor sofocante"¹⁸. Il est certes évident que, hors texte (dans la langue du dictionnaire, par exemple), ces correspondances ne sauraient être considérées telles, au sens absolu, mais force est de constater que, à l'intérieur de l'espace de fiction que nous propose *Cent Ans de solitude*, leur fonctionnement et leur intention illocutoire résulte analogue et équivalent.

A notre avis, l'orientation sémantico-pragmatique et argumentative, selon laquelle les éléments signifiant *lumière* (tout en gardant leurs contenus primitifs) glissent vers (nous font penser à) des contenus de /*chaleur*/ est très claire. C'est donc la *lumière* qui guide "versus" la *chaleur*. Cependant, une question demeure: comment s'explique-t-on cette transition? Il y a des "effets tropiques" dans l'air...

5. LES EFFETS (DES) TROPIQUES

Comme nous venons de le voir, dans *CAS*, il est question de ce qu'on peut nommer (pour en faire un jeu de mots) une "Tropicalisation", ou constitution d'un *trope*. Il s'agit ici de ce que Kerbrat-Orecchioni appelle des "tropes de discours", dans la mesure où nous avons affaire à des contenus non littéraux qui se "greffent en co(n)texte selon des mécanismes divers, sur les contenus littéraux"¹⁹. Le type de mécanisme utilisé ici est l'inférence causale: le soleil est la cause qui produit deux effets: l'un qui est cité, l'autre qui reste inféré, déduit. Cette inférence nous permet de déplacer partiellement un contenu littéral de /*lumière*/ pour faire apparaître un contenu dérivé de /*chaleur*/. A notre avis cette riche subtilité du texte est à la base d'un trope par *métonymie* ou *synecdoque* comme nous allons le voir. C'est donc un type de sous-entendus utilisés tropiquement pour réussir un effet littéraire.

Il est intéressant de souligner que, dans *CAS*, il est question d'un type de tropes particuliers, puisque les contenus littéraux ne sont pas exactement "dégradés", ils restent tels quels, dénotant leurs propres contenus comme objet véritable du dire; mais il arrive que viennent se surajouter d'autres contenus pragmatiquement plus forts (plus *informatifs* littérairement), sans qu'il y ait pour autant de véritable substitution. Il s'agit plutôt d'une cohabitation en déséquilibre: le sens littéral devient moins "puissant" que le dérivé. Il serait donc aisé de parler ici de *connotation*, dans la mesure où "Le connotant c'est le signifiant lexical [ici "la lumière"], où s'amalgament les signifiants de dénotation ["la lumière"] et de connotation ["la chaleur"]. Le connoté, c'est son appartenance à un registre particulier"²⁰, i.e., la langue littéraire de GGM dans *CAS*. À l'instar de l'auteur lui-même, ces informations connotées ont, lors de la lecture, des valeurs "suggérées plus que véritablement assertées"²¹.

6. SYNECDOQUE CHEZ GARCÍA MÁRQUEZ

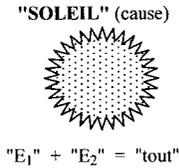
Si nous nous en tenons à la définition du dictionnaire proposée au début pour les deux concepts, nous voyons que c'est le trait "effet du soleil" qui permet la neutralisation (entre *lumière* et *chaleur*) et, donc, qui permet en

quelque sorte de jouir des privilèges implicites à la chaleur aux dépens de l'utilisation textuelle des termes de "lumière".

En fonction des rapports très étroits (et assez équivalents) qu'entretiennent les deux termes, nous pourrions considérer la "chaleur" et la "lumière" comme des "métonymies de l'effet" par rapport à leur cause "physique et naturelle", i.e., le soleil. Par exemple, dans l'énoncé "La lumière du printemps à Florence donne un charme particulier à la promenade au bord de l'Arno", il va de soi, même si cela n'est pas explicité, qu'il s'agit, à l'instar de Le Guern, d'un "cas d'ellipse"²³ à l'intérieur de cet effet métonymique: "la lumière (effet du soleil) du printemps...". Nous l'avons vu plus haut à propos de "El sofocante mediodía...".

Mais le problème qui nous occupe ici tout particulièrement est de savoir quel type de trope s'accomplit lorsque l'auteur, en utilisant en surface un élément appartenant au domaine de la "lumière" veut aussi désigner par là: *chaleur*. Le dispositif rhétorique mis en place pour faire jouer ces deux "effets (des) Tropiques", relève à notre avis d'un procédé de *synecdoque*. Si nous prenons la définition qu'en propose Fontanier: "désignation d'un objet par le nom d'un autre avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'idée de l'autre"²⁴, il nous semble clair que l'objet désigné serait ici la *chaleur* et le nom de "l'autre" objet serait la *lumière* avec laquelle en effet le premier forme un tout physique: les effets du soleil. Si cette démarche est correcte, il s'agirait d'une *Synecdoque de la partie* dans laquelle on "prend une partie [la *lumière*] du tout pour le tout lui-même [ces effets du soleil qui forment référentiellement un 'tout' commun] qui *frappe tellement l'esprit* par cette partie [effet perlocutoire réussi par Réalisme Magique] qu'on semble n'y voir pour l'instant qu'elle seule"²⁵. En effet, il semblerait qu'on parle "pour l'instant" de la *lumière* (en effet, c'est la seule partie qu'on "voit"). Or, les enchaînements cotextuels –comme nous l'avons analysé précédemment– nous découvrent cependant, à côté de cette *lumière*, une réalité plus dense. Par son truchement on touche à d'autres domaines de la fiction, qui restent suggérés, à l'état virtuel, flottant dans l'air, mais que l'on *sent* nettement quelque part dans la lecture, comme on sent la soif quand il fait très chaud justement. Et c'est très précisément celui-ci, l'objectif de l'auteur: faire en sorte que

le lecteur remarque cette “sensation”. Graphiquement on pourrait imaginer l’opération de *synecdoque* ici analysée selon le schéma suivant:



Les effets “E₁” et “E₂” conforment ce “tout” référentiel commun, mais dans le discours de *CAS* “E₁” (représenté dans le dessin par une étoile *visiblement* pointillée) apparaît comme signifiant, sous lequel se cachent (outre ses propres contenus de *lumière*) les contenus implicites et dérivés ou collatéraux de “E₂” (représenté dans notre dessin par toute la surface “vide” “invisible”, comprise dans cette même étoile: “blanc non pointillé”). La chaleur est donc très souvent pour cette fiction un espace de sens *non-dit, in-signifiant*, mais évidemment présent et nécessaire, indispensable à tous les niveaux. Effets de /*chaleur*/ qui s’amalgament dans la surface textuelle et qui composent avec ceux de /*lumière*/ le “tout” qui “frappe tellement l’esprit”. La lumière s’avère ainsi cet *indice tropique* de la chaleur dans *CAS*. Plus la lecture avance mieux l’effet sera perceptible. Voici par exemple le fragment suivant:

La huelga grande estalló (...) el ejército había sido encargado de restablecer el orden (...) eran tres regimientos (...) Su resuello de dragón multicéfalo impregnó de un vapor pestilente la claridad del mediodía. Eran pequeños, macizos, brutos.

Nous voici à nouveau face à une autre “claridad del mediodía”, qui, comme dans le cas précédent, est un effet tropique évident, car l’inhérence permet l’inférence: “E₁” → “E₂”; “lumière *versus* chaleur” encore une fois par ce procédé *synecdochique*. La preuve en sera effectivement l’enchaînement cotextuel qui se fait sur “E₂” mais tout en respectant les valeurs de l’implicite; “effets des effets” : “Eran pequeños, macizos, brutos. *Sudaban con sudor de caballo...*”²⁶. Et là, “la sueur” est bien évidemment interprétée comme un effet de la chaleur très intense qui “règne” dans l’atmosphère de Macondo. C’est pour cette raison très précisément que le

fragment ne peut se conclure et se clore que par le recours à la technique d'une chaleur annoncée: "el sol abrasante"²⁷.

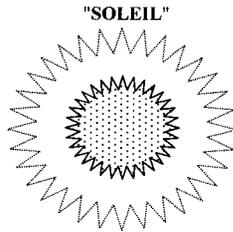
7. SYNECDOQUE CHEZ GARCÍA MÁRQUEZ (BIS)

Une autre possibilité synecdochique serait encore envisageable si l'on considérait un déséquilibre "marqué" entre les deux éléments en question, tel que le schéma "B" vu plus haut nous le laissait entrevoir. Les deux effets ne seraient pas exactement équivalents, mais il y aurait, dans cette deuxième hypothèse explicative, préférence de l'un sur l'autre.

Puisque nous avons dit que le contenu littéral de /*lumière*/ n'est pas tout à fait "évincé", mais juste placé discrètement à l'arrière-plan, tout en gardant sa puissance informative, nous pouvons encore envisager un autre trope de synecdoque, "par son effet plutôt que par sa nature"²⁸ cette fois-ci. On pourrait dire que, en tant qu'information pertinente pour la construction de cette fiction, l'effet *lumière* est un élément moins constant par rapport à *chaleur*, qui est toujours présent ou omniprésent (comme nous l'a rappelé Vargas Llosa). C'est une sorte de *continuum* dans la substance littéraire de *CAS*. En effet, pour qu'il fasse (très ou trop) chaud, la lumière du soleil n'est qu'une condition suffisante dans le contexte où nous nous trouvons, sans constituer pour autant une condition nécessaire. La nuit, à Macondo, il fait également très chaud: "Hacia la media noche el calor era insoportable"²⁹, ou encore: "Una calurosa madrugada..."³⁰. Cela nous permet de parler du concept de *lumière* comme de l'élément marqué (inconstant, discret) dans le couple *lumière / chaleur*. Autrement dit, le trope s'établit ici du fait que "c'est le plus petit objet qu'on énonce pour le plus grand". De ce point de vue-là il s'agirait alors d'un trope "par lequel on dit le moins pour le plus"³¹. Et ce procédé se rapproche, si l'on observe de près le discours de Fontanier, d'un certain type de *litote*.

Etant donné ces rapports préférentiels entre *lumière* et *chaleur*, on constate qu'il se produit ici un phénomène d'attraction textuelle de l'élément le *moins fort* qui apparaît en surface, et qui va aimer par connotation, l'élément le *plus fort* situé très souvent dans la sphère (ou atmosphère) du non dit. Selon les termes de Kerbrat-Orecchioni, "il s'agit-là des connotations

par association, paradigmatique (car l'élément convoqué est virtuel) ou syntagmatique (car il ne va guère tarder à s'enchaîner contextuellement et à devenir plus évident, voire explicite) d'unités"³². Il semble donc que dans *CAS* les deux effets de notre champ relationnel jouent ce jeu dans la mesure où "tout élément X [notre cible est ici *lumière*] évoque, appelle, connote d'autres unités avec lesquelles il se trouve dans une relation sémantique privilégiée..."³³. GGM va donc privilégier les éléments textuels de *lumière* pour faire entendre beaucoup plus efficacement et intensément au niveau implicite la voix de la *chaleur*. Ce deuxième cas de synecdoque est graphiquement représentable de la façon suivante:



Dans ce nouveau schéma, le trait pointillé extérieur (étoile extérieure "invisible", ou "moins visible") serait E_2 indiquant cette fois-ci l'"omniprésence" implicite de la chaleur (le jour comme la nuit, pendant toute l'année et toutes les années). Cette présence étouffante inclut évidemment le rapport synecdochique établi avec E_1 (étoile intérieure qui, elle, reste explicite, visible, lisible dans le texte), c'est-à-dire, la lumière, qui va apparaître pendant la journée, à midi notamment, pour insister davantage sur la puissance de la chaleur à Macondo. Effets (des) Tropiques réussis car on manifeste "sans dire tout en disant..."³⁴.

8. LA BELLE ET LA BÊTE

Comme suite en quelque sorte à ce déséquilibre marqué entre *chaleur* et *lumière*, il va apparaître un autre phénomène important à aborder dans le cadre de cette étude littéraire. Celle qu'on vient de réaliser était plutôt *quantitative*, celle qui va suivre sera *qualitative*. En effet, au niveau connotatif, il existe une particularisation nette entre les deux effets du soleil au sein de la fiction de *CAS*. Nous avons vu plus haut "el calor *insoportable*"

de minuit à Macondo. En effet, nous pouvons dire d'une façon générale que, dans *CAS*, la chaleur est un élément connoté de plus en plus *négativement*. Et ceci pourrait être une autre loi de lecture du texte. Voyons par exemple le cas suivant:

(...) el señor Brown se los llevó a vivir al gallinero electrificado, para que (...) no padecieran el calor y los mosquitos y las incontables incomodidades y privaciones del pueblo³⁵.

Nous pouvons y observer l'établissement de relations d'association orientée sémantiquement et argumentativement du côté du désagréable, du dysphorisant:

| | | VALEURS |
|------------|---|-------------------------------------|
| | | “el calor” (+/-) |
| “padecer”: | y | “los mosquitos” (-) |
| | y | “las incontables incomodidades” (-) |
| | y | “privaciones del pueblo” (-) |

Le verbe “padecer” organise dysphoriquement le contenu général de la séquence et “contamine” négativement le contenu (en principe) “neutre” de *chaleur* qui dans l'énoncé va produire (dénotativement) “l'effet d'une rupture d'isotopie; il est alors récupéré au niveau connotatif”³⁶. Par ailleurs, l'organisation en polysyndète, la concentration associative d'éléments qui présentent une parenté de signifiants négatifs (*in-contables, in-comodidades*) contribuent également à cette “récupération” de la chaleur sur l'axe *négatif*. La chaleur est donc dans cette fiction “la bête noire”. C'est une constante progressive et définitive dans *CAS*³⁷. Cette constance désagréable de la chaleur “terrible” est endurée par tous à Macondo, surtout lorsqu'on approche de “la fin” de l'histoire d'une saga habituée désormais à vivre dans ce “chaudron d'enfer où régnait une telle chaleur qu'on ne pouvait respirer...”³⁸.

Par contre, quand il s'agit d'évoquer l'atmosphère de Macondo d'une façon argumentativement positive, c'est à travers les traits connotatifs véhiculés par *lumière* que les effets du soleil sur le village seront en quelque sorte “célébrés”. La “lumière” est en effet “la belle” de cette histoire. On

à l'occasion de le constater très souvent tout le long du texte. Nous n'en retiendrons que quelques cas représentatifs. On l'observe, par exemple, à propos de l'un des éléments les plus remarquables et symboliques du roman: "la maison" des Buendía. Rappelons à ce sujet que bien des années avant sa publication, *CAS* était un projet de roman dont le titre était justement "la maison". Cette maison, devenue le modèle de toutes les autres pour la fondation du village, est présentée comme la "más hospitalaria y fresca que hubo jamás en el ámbito de la ciénaga"⁴⁰.

Pourtant, au fur et à mesure que les générations se succèdent, cette maison tombe aussi sous le coup destructeur de la dégradation totale, et Fernanda del Carpio –la nouvelle maîtresse venue des terres à "mil kilómetros del mar"⁴¹ où les gens se permettaient "el albedrío de no hacer la siesta"–, habituée à vivre dans une maison où "jamás se conoció el sol", ferma les portes de la maison des Buendía pendant la sieste "con el pretexto de que el sol recalentaba los dormitorios"⁴² et finalement se cerraron para siempre (...) Poco a poco el esplendor funerario de la antigua y helada mansión se fue trasladando a la luminosa casa de los Buendía"⁴³. Voici, prodigieusement décrit, l'un des lieux hyperprivilegiés du texte qui nous permet de repérer assez clairement "les traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé"⁴⁴. En effet, c'est par ces opinions ou marques énonciatives du narrateur que se trouve confirmé le point de vue d'E. Volkening, selon lequel GGM incarne "al narrador de tierra caliente en el sentido específico que solemos atribuir a esa noción geográfica (...) su perfil (...) es el de un novelista nato del trópico"⁴⁵. Parti pris indéniable dans lequel *lumi*ère et *chaleur* (agréable *versus* désagréable) constituent les deux côtés d'une même médaille. Dans ce fragment nous constatons en effet l'organisation symétrique des termes *helada mansión*, marqués des subjectivèmes (ou traits subjectifs) négatifs, par rapport à l'axiologie affective de l'écrivain des Caraïbes qu'est GGM, face à "la *luminosa casa* de los Buendía", où il est aisé de constater que l'euphorique et l'agréable s'explique par les termes de l'isotopie de /*lumi*ère/, lesquels deviennent ici des subjectivèmes axiologiquement affectifs et positifs pour le narrateur (GGM).

Mais il y en aurait un autre exemple, à notre avis encore plus probant. Il s'agit d'examiner la façon d'organiser à travers la narration (selon cet

univers de valeurs: agréable / désagréable) deux visions différentes d'un même objet, également symbolique pour cette fiction: le village, devenu, hélas, ville, Macondo. Nous lisons, d'une part, vers la fin du roman, l'image qu'Amaranta Ursula s'en fait lorsqu'elle est encore en Europe. De l'autre, nous avons également accès à la "même" réalité, mais orientée autrement par le narrateur qui prend Gaston, le mari d'Amaranta, comme observateur et juge d'exception. Lorsque les époux étaient encore en Belgique "ella le hablaba de Macondo como *el pueblo más luminoso y placido del mundo*". Mais, en réalité, il ne s'agit que d'un village "idealizado por la nostalgia"⁴⁵, car nous savons qu'il est désormais question d'"un pueblo muerto, deprimido por el polvo y el calor". En effet, Gaston fut le premier à vérifier que (remarquons au passage la *puissance implicite* du phénomène ici analysé) "desde *el mediodía mortal* en que descendió del tren comprendió que la determinación de su mujer había sido provocada por un espejismo de la nostalgia"⁴⁷, lui-même étant sûr que son épouse "sería derrotada por la realidad"⁴⁸. Ceci équivaut à dire que le mirage édulcoré de la nostalgie est à la lumière ce que la réalité des faits est à la chaleur. Phénomène d'autant plus révélateur que, "La lumière (...) est un attribut du Soleil, mais, par rapport à un autre de ses attributs, la chaleur, elle se situe (...) comme"⁴⁹:

$$\frac{\text{/chaleur/}}{\text{/lumière/}} \approx \frac{\text{/être/}}{\text{/paraître/}}$$

ce qui dans notre contexte particulier revient à dire:

$$\frac{\text{/chaleur/}}{\text{/lumière/}} \approx \frac{\text{/être dysphorique/}}{\text{/paraître euphorique/}}$$

La chaleur et la lumière n'entretiennent donc pas simplement de relations de contiguïté textuelle ou fictionnelle; elles créent un système de valeurs opposées absolument incontournable. La lumière renvoie à l'illusion, à la chimère, à l'espoir; bref, "al espejismo" au sens figuré, alors que

la chaleur renvoie, elle, à la réalité, aux faits, au désespoir; en définitive, “al espejismo” au sens propre. Cette vision des choses est importante dans notre texte de par ses conséquences narratives. En effet, c’est la réalité dysphorique de la chaleur (n’oublions pas ce “viento, *tibio*, incipiente” de la fin de l’histoire) qui finira par l’emporter en détruisant, dans l’apocalypse, l’espace et le temps mythiques qui avaient été si soigneusement créés.

CONCLUSION

Nous venons de voir Gaston descendre du train. À mesure que la lecture avance, les effets implicites de cette *chaleur totale et subtile* ne font que s’éveiller et nous réveiller à chaque instant:

(...) cuando Gabriel ganó el concurso y se fue a París (...) tuvo que hacer señas al maquinista para que el tren se detuviera a recogerlo⁵⁰.

Nous sommes tellement immergés dans cette ambiance tropicale et tropicalisée que nous finissons par devenir presque aveugles à d’autres tropes par implication, en l’occurrence ce cas frappant dans lequel ce train est lui aussi plein de symboles et... de chaleur. Reviennent à notre esprit d’autres moments du passé de ce village toujours brûlant, lorsqu’il nous a été dit, par exemple, que “el tren llegaba a la hora de más calor”⁵¹ ou encore le souvenir de ce vieux sage catalan qui “añoraba el calor de su trastienda, el zumbido del sol en los almendros polvorientos, el pito del tren en el sopor de la siesta...”⁵², et ainsi de suite. Le texte nous oblige à réinterpréter constamment (à *connoter*) les éléments les uns par rapport aux autres, et ainsi renouveler à chaque nouveau fragment les informations déjà reçues pour les restituer au besoin. C’est une constante et croissante récupération des contenus implicites...

Lire la chaleur dans *Cent ans de solitude* est donc essayer de créer l’atmosphère qui s’écoule entre les espaces blancs de la feuille, les remplir en suivant l’ordre “flou” des mots, se laisser entraîner par ce rythme envoûtant du presque non dit. Savoir aller toujours au-delà pour reconstituer cette trame rhétorique cachée. C’est pourquoi nous pouvons dire

que *l'élément essentiel* du “climat romanesque” de *CAS* est sans aucun doute la *chaleur*. Un effet imperceptible (imperceptible?!) nous fait avancer par ce délire des mots parfaitement bien placés, jusqu'au point où “logra el narrador (...) uno de los principales objetivos del cuentista: la fascinación del lector quien, viéndose a su vez atraído y absorbido por ese medio envolvente, pasa al estado de participación mágica en la sustancia del cuento”, comme le disait judicieusement E. Volkening quelques années avant la publication de *CAS*⁵³.

Bien d'autres sujets de ce texte si singulier et plein de nuances restent envahis par le silence de cette présence tenace, par ce concept mythique et indéchiffrable, cette substance qui domine tout dans *CAS*. Voyons-en un dernier exemple: les vêtements richement décrits, surtout ceux des gens qui viennent d'ailleurs. Certains de ces vêtements sont tellement révélateurs des desseins cachés de l'auteur, qu'il se voit lui-même contraint de reconnaître que parfois ces habits semblent “una falta de misericordia en la canícula del Caribe”⁵⁴.

Tout: les habitudes, l'urbanisme, la passion, les pensées, le sommeil, les prétextes et le texte en définitive sont inexorablement marqués par la chaleur. Implacable, elle est partout présente à Macondo, et elle y sera toujours, car elle ne pourra plus être bannie de la mémoire des hommes.

NOTES

- 1 *El presente artículo tenía que publicarse en Francia en 1990, en el n° 272 de la revista Les Langues Néolatines. Por causas del todo ajenas a nuestra voluntad no fue así. Hoy se publica tal cual fue concebido. Esperemos que aquella actualidad frustrada no haya perturbado su interés en una lectura presente.*
- 2 P. APULEYO MENDOZA, “Entretien avec García Márquez”, dans *Silex*, n° 11, Grenoble, 1982, p. 9. Traduction de Marie-Christine Gateau-Brachard.
- 3 M. VARGAS LLOSA, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971, p. 107. Souligné par l'auteur.
- 4 Cité par Joaquín Marco dans l'introduction à *El Coronel no tiene quien le escriba*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 18.
- 5 Voir *Cien Años de soledad*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 272, 377, 427, etc. C'est notre édition de référence.

- 6 “Abrasante” et “ardiente” atteignent le plus haut degré dans l’échelle des valeurs thermiques dans *CAS*.
- 7 Procédé équatif plus ou moins semblable à celui de: “orange” = “rouge” + “jaune”, etc.
- 8 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit.*, p. 490.
- 9 C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L’Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 178.
- 10 P. APULEYO MENDOZA, *op. cit.*, p. 9. Nous soulignons.
- 11 P. APULEYO MENDOZA, *El olor de la guayaba*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 132. Nous soulignons.
- 12 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit.*, p. 77.
- 13 Cf. *Ibid.*, “El resplandor de aluminio del amanecer”, p. 205.
- 14 Dictionario Salvat.
- 15 Voir ci-dessus note 13. Nous soulignons.
- 16 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit.*, p. 493.
- 17 Ce classement rejoint, en partie, les travaux d’Oswald Ducrot (Cf. *Les Échelles argumentatives*, Paris, Minuit, 1980, coll. Propositions).
- 18 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit.*, p. 270.
- 19 C. KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 98.
- 20 C. KERBRAT-ORECCHIONI, *La Connotation*, Lyon, P.U.L., 1977, p. 16.
- 21 *Ibid.*, p. 18.
- 22 P. FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 81.
- 23 M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, pp. 25-28.
- 24 P. FONTANIER, *op. cit.*, p. 87.
- 25 *Ibidem*. Nous soulignons.
- 26 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit.*, pp. 375-376. Nous soulignons.
- 27 *Ibidem*.
- 28 P. FONTANIER, *op. cit.*, p. 87.
- 29 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit.*, p. 128.
- 30 *Ibid.*, p. 448.
- 31 P. FONTANIER, *op. cit.*, p. 87.
- 32 C. KERBRAT-ORECCHIONI, *La Connotation*, *op. cit.*, p. 91.
- 33 *Ibidem*.
- 34 C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L’Implicite*, *op. cit.*, p. 350.

- 35 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit.*, pp. 314-315.
- 36 C. KERBRAT-ORECCHIONI, *Ibid.*, p. 171.
- 37 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit.*, pp. 98, 128, 136, 162, 165, 210, 240, 270, 328, 329, 336, 366, 397, 416, 420, 431, 442, 452, 479.
- 38 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent ans de solitude* (trad. fr. de Claude et Carmen Durand), Paris, Seuil, 1968, coll. Points Roman, pp. 341-342.
- 39 G. GARCÍA MÁRQUEZ, “La casa de los Buendía. Apuntes para una novela”, *Crónica*, n. 6, Barranquilla, 3/06/1950, pp. 8-9. Maintenant dans *Textos Costeños*, Barcelona, Bruguera, 1981, pp. 890-891.
- 40 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *C.A.S.*, p. 132.
- 41 *Ibid.*, p. 282.
- 42 Remarquons au passage l'utilisation argumentativement bivalente du concept *soleik* lorsqu'il est appliqué au champ de signification de */lumière/* il est euphorique; inversement, quand il est considéré selon l'influence de son second effet il est –comme ici– dysphorique.
- 43 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit.*, p. 288-289.
- 44 C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand-Colin, 1986, p. 31.
- 45 E. VOLKENING, “Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado” dans *García Márquez*, ouvrage collectif, Madrid, Taurus, 1981, pp. 22-23.
- 46 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *C.A.S.*, p. 454.
- 47 *Ibid.*, p. 452-453.
- 48 *Ibidem*. Nous soulignons.
- 49 A.J. GREIMAS, *Maupassant*, Paris, Seuil, 1976, pp. 79-80, et aussi p. 60. Le signe “≈” veut dire “est proportionnel à”.
- 50 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *C.A.S.*, p. 478.
- 51 *Ibid.*, p. 366.
- 52 *Ibid.*, p. 476.
- 53 E. VOLDENING, *op. cit.*, pp. 23-24. Publié initialement en 1963.
- 54 G. GARCÍA MÁRQUEZ, *El Amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 27.