

Quelques jalons: du García Márquez nouvelliste débutant au García Márquez romancier accompli de *Cien años de soledad*

Caroline Lepage

Si certaines œuvres maîtresses jaillissent des fulgurances de la jeunesse, derrière l'emblématique figure d'Arthur Rimbaud (on ne cesse de s'étonner que l'intégralité de son œuvre ait été écrite avant l'âge de vingt ans), d'autres ont au contraire besoin d'un long et parfois difficile processus de génération pour arriver à maturité, et peut-être aussi pour ne pas laisser leur auteur exsangue, incapable d'aller au-delà...

Ainsi en est-il avec *Cien años de soledad*¹ (publié en 1967), une histoire que le Colombien Gabriel García Márquez, né le 6 mars 1927 à Aracataca (département de Magdalena, sur la flamboyante côte caribéenne, dont il décrit les habitants comme : « [...] ruidosos, fanáticos de la solidaridad de grupo y parranderos de bailes », dans *Vivir para contarla*², de 2002), affirme avoir commencé à écrire à dix-huit ans. Pour précise qu'elle ait pu être dans son esprit, pour impérieuse qu'elle ait pu être dans son cœur — selon ses propres dires, l'essentiel de ce qu'il aspirait à raconter était déjà là, assorti même d'un titre (*Cuando cortamos el heno*), et s'imposant à lui avec la force des évidences —, des années durant, elle ne dépassa guère le stade de simples fragments.

Les chroniques journalistiques comme terre d'exploration d'un univers littéraire en construction

Il s'agit d'une poignée de courts textes écrits entre juin 1950 et décembre 1952, disséminés dans les journaux pour lesquels il travaillait alors (principalement *El Herald* de Barranquilla) et qui, sans le travail de Jacques Gilard³, auraient parfaitement pu rester perdus au milieu d'un foisonnement de près de mille pages de chroniques, rédigées presque quotidiennement, qu'il signait tantôt sous son nom, tantôt sous un pseudonyme, Septimus — clin d'œil à *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf. Les sujets en étaient extrêmement variés, sérieux ou légers, à

1. Nous nous référons à l'édition de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas », 2000.
2. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002, p. 226.
3. On lui doit d'avoir retrouvé, compilé, commenté et rendu indisponibles la majeure partie des écrits journalistiques antérieurs et postérieurs à *Cien años de soledad* [Textos costños, Obra periodística, vol. 1, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981. / *Entre cachacos I*, Obra periodística, vol. 2, Barcelona, Editorial Bruguera, 1982. / *Entre cachacos II*, Obra periodística, vol. 3, Barcelona, Editorial Bruguera, 1982. / *De Europa y América*, Obra periodística, vol. 4, Barcelona, Editorial Bruguera, 1983].

l'exemple de « Aspiraciones de la calvicie », « La manera de ser nudista », « Conflictos sobre una mujer fea », « La elefante de la marquesa », « Los pobres platillos voladores », pour ne mentionner qu'un échantillon de cette talentueuse production journalistique (lisible aujourd'hui encore, sans la lassante contingence d'une perpétuelle contextualisation) où la personnalité et la plume du futur ensorceleur admiré pour « su olvidado arte de contar¹ », étaient plus que manifestes et repoussaient allègrement les frontières d'un support étroitement exploité dans sa stricte dimension informative par tant d'autres. Plus personne aujourd'hui ne doute du rôle majeur joué par ces contributions dans l'apprentissage du métier d'écrivain par García Márquez²...

Il n'en reste pas moins que le cœur de l'œuvre naissante ne se situe pas là, dans les chroniques du journaliste, aussi enlevées, nombreuses et appréciées soient-elles, mais dans ces microrécits produits irrégulièrement au début des années 1950, dans le cadre et simultanément, malgré tout, en marge de ses exigences professionnelles. Peu abondantes, morcelées, isolées et jusqu'à un certain point étrangères sur un territoire qui n'était pas encore pleinement le leur, celui de la presse ; par ailleurs indéniablement moins pétillantes, ne serait-ce que sur le plan stylistique, et sans doute aussi moins solides pour la cohérence interne qu'elles déploient (n'oublions pas que dans les colonnes de ces journaux se côtoyaient au moins deux García Márquez, un journaliste expérimenté, capable d'orchestrer habilement une narration — avec un soin particulier apporté à la chute — à partir d'une minuscule anecdote de la vie quotidienne ou d'un événement

1. L'expression est de Ricardo Gullón ; *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus, 1973.
2. Pour davantage de détails sur ces questions, que le lecteur curieux de connaître tous les aspects de la genèse de *Cien años de soledad* ne peut négliger, nous conseillons la lecture de *Puerta abierta a Gabriel García Márquez*, de Conrado Zuluaga Osorio, Barcelona, Editorial Casiopea, « Ceiba », 2001. Nous renvoyons également à la consultation, plus substantielle encore pour comprendre l'écrivain et l'intellectuel García Márquez, de ses contributions à la presse à partir des années 1980 (quand il se remet à écrire pour les journaux après plus de vingt ans d'interruption), notamment de la compilation intitulée *Notas de prensa (1980-1984)* [Barcelona, Mondadori, 1991], et en particulier des articles suivants : « La poesía al alcance de los niños », p. 53-54 ; « Algo más sobre literatura y realidad », p. 119-121 ; « Se necesita un escritor », p. 320-322 ; « La literatura sin dolor », p. 347-349 ; « ¿Para qué sirven los escritores? », p. 378-380). Comme il l'a expliqué, les articles de presse lui permettent de garder « el brazo caliente » entre deux romans. Surtout, ils présentent un grand intérêt dans la mesure où l'auteur y exprime plus qu'il l'avait fait jusque-là ses positions esthétiques et, plus précisément, son rapport à la littérature, à la langue, au monde de l'édition, de la critique, etc. L'essentiel étant que dans un singulier déplacement, ce sont eux qui l'aident désormais à trouver de nouvelles modalités d'expression devant la possibilité d'un tarissement dans le champ littéraire — ceux qui aboutiront à ce que l'on peut considérer comme expérimentation formelle, génératrice de l'objet génériquement hybride qu'est *Noticia de un secuestro* ; le résultat pose en effet sérieusement question quant au rôle que l'auteur donne à jouer à la littérature et à la fonction qu'il s'octroie en tant que figure majeure du panthéon des lettres d'Amérique latine. On trouvera une convaincante exposition de cette idée dans l'article de James Cortés Tique, « El anillo de poder de doña Maruja (« Noticia de un secuestro, la legitimidad de la corrupción encastrada en un cuento maravilloso », in : *Gabriel García Márquez, Soixante ans de lévitation* (éd. Caroline Lepage), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 73-98.

de l'actualité... et un romancier débutant, hésitant, balbutiant et dans une certaine mesure désorganisé); ces bribes de fiction n'en traduisent effectivement pas moins l'évidence d'une obsession, elles constituent l'archéologie d'un imaginaire (que l'on découvre rétrospectivement assez déterminé dès le départ) et livrent les fondations sur lesquelles a pu se construire un univers littéraire. Si à la naissance du Macondo de *Cien años de soledad*, « El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo¹ », le roman des ascendances macondiennes, lui, n'émerge pas du néant. C'est à travers ces premiers textes que le projet prend, si ce n'est corps, du moins les contours d'une charpente. Fragiles contours, certes, mais déjà plus nets dans la direction à suivre pour élever le bel édifice que pouvait représenter l'intuition d'un jeune homme de dix-huit ans. Par exemple, son titre, *Cuando cortamos el heno*, a changé; il s'appelle désormais de façon ô combien significative *La casa*. Par ailleurs, le mince ensemble de ces textes est regroupé sous une même désignation sans équivoque quant à l'ambition poursuivie, « Apuntes para una novela », et présente des intitulés et un contenu très évocateurs pour le futur lecteur de *Cien años de soledad*: « La hija del coronel » (de juin 1950) et « El hijo del coronel » (*idem*). « El hijo del coronel » met en scène, déjà, un vieux colonel, presque muet, physiquement affaibli et marié à une certaine doña Soledad (la solitude est donc initialement femme avant de devenir la marque de reconnaissance des mâles Buendía, jusqu'aux bâtards du colonel Aureliano Buendía: « [...] quitó la tranca, y vio en la puerta diecisiete hombres de los más variados aspectos, de todos los tipos y colores, pero todos con un aire solitario que habría bastado para identificarlos en cualquier lugar de la tierra. Eran sus hijos² »), rongée par son amour maternel à l'égard de son fils, Tobías, et dont la description se borne à sa fonction nourricière: « Sólo entonces la madre empezó a perder la serenidad, lo agarró por el cuello de la camisa (con el poco de fuerza que podría tener su mano para sostener el cuerpo enorme de aquel animal castigado) y le dijo entre dientes con una voz que no podría oír el coronel: "No te irás. Te aseguro que no te irás". Y lo sostuvo con las dos manos: "Por lo menos, mientras no te comas un pedazo de carne" ». Un couple originel, d'abord défini non tant comme mari et femme, encore moins comme amants, que comme un père et une mère. Il est à remarquer que chez García Márquez, depuis toujours, la majeure partie des rapports qui unissent les personnages est gouvernée par la logique des liens familiaux — pas seulement, bien sûr, mais majoritairement — entre parents et enfants, liens réels ou, à défaut, supposés ou, au besoin, soupçonnés, révélant sa singulière obsession généalogique. Sous les traits de ces deux personnages, on reconnaît en filigrane l'ébauche du peu disert et très diminué protagoniste de *El coronel*

1. *Cien años de soledad*, p. 81.

2. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, *op. cit.*, p. 324.

no tiene quien le escriba (de 1955) qui, entre autres raisons de souffrir, ne s'est pas remis de l'assassinat politique de son fils, survenu quelques mois auparavant, et celle d'Úrsula Iguarán, la matriarche du Macondo de *Cien años de soledad*. Figure maternelle et nourricière par excellence, capable de quitter sa maison et sa famille pour partir, à pied, seule et sans défense, vers des contrées étrangères pour retrouver et ramener son aîné, qui a fui le village pour suivre la troupe des gitans de Melquíades. En face d'eux, on reconnaît en Tobías l'archétype des descendants Buendía : depuis José Arcadio, Aureliano, Amaranta et Rebeca, résignés à l'échec personnel et en partie complices de leur autodestruction, voués à l'incommunicabilité au sein de la lignée et à l'isolement perpétuel dans une forme de marginalité, même et peut-être surtout quand ils exercent le pouvoir. Y a-t-il personnage plus isolé, moins compris et plus détesté qu'Arcadio, le tyran de Macondo ? Dans « El hijo del coronel », il est à noter que la marginalité est engendrée par l'aliénation à l'alcool ; or si le motif de l'ivresse ne sera plus repris directement par la suite, l'addiction à l'enivrement des sens aiguisés par la passion incestueuse dominera la totalité des Buendía, les damnera pour toujours, suivant la sentence finale : « Porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra¹ ».

Parmi ces parcelles de pays prémacondien, il y a aussi « El regreso de Meme » (de novembre 1950) et « La casa de los Buendía² » (de décembre 1952). « La casa de los Buendía » offre en premier lieu une description minutieuse de la maison familiale. Rétrospectivement, cela est remarquable et instructif, à plus d'un titre, car l'auteur ne décrira en fin de compte jamais avec autant de précision l'habitation de ses personnages principaux, paradoxalement omniprésente dans *Cien años de soledad* et foncièrement floue, pour ne pas dire abstraite ; qu'en apprend-on en dehors d'un vague tracé architectural, à peine explicité au moment d'un agrandissement, avec l'existence de certains lieux et de quelques pièces — parmi lesquelles celle dévolue aux activités de Melquíades —, au gré des circulations des uns et des autres ? Et en dehors de fugaces détails ornementaux, sachant que la plupart de ceux qui sont mentionnés se révèlent peu explicites dans ce qu'ils pourraient trahir de leurs propriétaires, dès lors qu'ils sont artificiellement introduits dans un intérieur où ils apparaissent doublement étrangers et étranges ; symboliquement, il s'agit de produits d'exportation nécessitant la présence d'un étranger étrange, Pietro Crespi, pour les faire fonctionner³. Par ailleurs, dans ces

1. *Ibid.*, p. 548.

2. Cf. *Textos costeños*, Obra periodística, vol. 1, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981.

3. « Para que nada restara esplendor a ese propósito, trabajó como un galeote mientras se ejecutaban las reformas, de modo que antes de que estuvieran terminadas había encargado costosas menesteres para la decoración y el servicio, y el invento maravilloso que había de suscitar el asombro del pueblo y el júbilo de la juventud: la pianola. La llevaron a pedazos, empacada en varios cajones que fueron descargados junto con los muebles vieneses, la cristalería de Bohemia, la vajilla de la Compañía de las Indias, los manteles de Holanda y una rica variedad

deux pages qui commencent aussi abruptement qu'elles s'achèvent (« La casa es fresca ; húmeda durante las noches, aun en verano [...] », disent les premiers mots ; « Y tres meses más tarde, cuando se construyó el techo, cuando se embarraron las paredes y se montaron las puertas, el interior de la casa siguió teniendo —todavía— algo de patio », disent les derniers), comme une sorte de flux qui aurait soudain jailli avant de s'assécher de manière impromptue, on découvre une figure centrale de *Cien años de soledad*, le colonel Aureliano Buendía en personne. Autant dire que plus de dix ans avant d'ouvrir le roman de 1967 avec la relation momentanément tronquée de l'hypothétique revers politique qui le mène devant un peloton d'exécution, il reçoit déjà son nom de baptême ainsi que son grade militaire, une fonction sociale et un destin, et est décrit dans un paragraphe d'une grande richesse synthétique pour l'émergence de la galaxie macondienne : « Cuando Aureliano Buendía regresó al pueblo, la guerra civil había terminado. Tal vez al nuevo coronel no le quedaba nada del áspero peregrinaje. Le quedaba apenas el título militar y una vaga inconciencia de su desastre. Pero le quedaba también la mitad de la muerte del último Buendía y una ración entera de hambre. Le quedaba la nostalgia de la domesticidad y el deseo de tener una casa tranquila, apacible, sin guerra, que tuviera un quicio alto para el sol y una hamaca en el patio, entre dos horcones. » L'enjeu sera ici de s'interroger sur les fixités élémentaires, à commencer par les itératives défaites, l'inéluctable mais lente décadence et la décomposition finale après de brèves années de gloire creuse (l'intérêt étant de parvenir à déterminer les raisons de la cristallisation de ses caractéristiques psychiques et morales dans *Cien años de soledad*), et, au contraire, sur les variations dans la composition de ce personnage au fil du temps — l'attachement du premier colonel au soulagement compensatoire du bien-être domestique mérite réflexion ; avec, entre autres, une question : l'en priver ensuite complètement, alors que les autres, y compris les membres de sa famille, autant que les lieux, même la maison de son enfance, ne sont plus à ses yeux que gêne, dérangement et inconfort, servait-il à l'auteur-narrateur à accentuer la dimension tragique de sa créature et, par conséquent, à amplifier sa portée didactique ? Une comparaison d'autant plus utile entre le patron et l'ouvrage définitif que le colonel Aureliano Buendía possède une dimension symbolique forte en ce qu'il modélise l'un des principaux piliers de la représentation de l'histoire nationale et continentale par García Márquez. Il incarne la figure du héros révolutionnaire, mythifié à deux niveaux : d'abord par la légende familiale de l'auteur (qu'on se souvienne de ce que représenta, dans son enfance, la figure du fameux général Uribe Uribe, protagoniste surdimensionné des histoires que lui racontait encore et encore son grand-père, lui-même membre des

de lámparas y palmatorias, y floreros, paramentos y tapices. La casa importadora envió por su cuenta un experto italiano, Pietro Crespi, para que armara y afinara la pianola, instruyera a los compradores en su manejo y les enseñara a bailar la música de moda impresa en seis rollos de papel », *Cien años de soledad*, *op. cit.*, p. 152.

troupes libérales vaincues lors de la guerre des Mille Jours¹), ensuite par l'écriture officielle de l'histoire colombienne, dans les manuels scolaires notamment. Figure d'emblée doublement fondatrice de l'imaginaire et du savoir intimes et collectifs, et d'emblée doublement en crise, dans le legs chimérique qu'il a façonné pour ses héritiers...

Ces lambeaux de l'histoire du village des Buendía tissent donc, chacun à leur manière, une trame en apparence à peine plus qu'embryonnaire de personnages — avec des personnalités effleurées en rapides glanures de dialogues et de descriptions, mais en réalité déjà distincts dans leurs délimitations (en définitive, les acteurs clefs de la symphonie macondienne sont là... les autres à venir n'étant que des répliques de ces esquisses, des déclinaisons ou des instruments, pour ne pas dire des accessoires, destinés à permettre aux protagonistes d'accomplir leurs trajectoires narratives) — et dressent une occupation singulière de l'espace fictionnel, clairement restreinte à une sphère familiale dessinée comme fermée et enfermante...

Un premier point d'ancrage pour Macondo : « Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo »

Et cette matière aussi brute qu'éclatée et désorientée trouve un premier point de convergence et d'ancrage, toujours étroit mais à peu près viable et beaucoup plus précisément balisé en tant que lieu de fiction pré *Cien años de soledad*, dans un texte publié en 1955, c'est-à-dire trois ans après « La casa de los Buendía ». La nouveauté vient en premier lieu de ce qu'il affiche cette fois pleinement son statut littéraire, puisqu'il paraît non plus dans les pages d'un journal et sous la désignation abusive, décalée ou déplacée, de « chronique », mais dans la toute récente revue spécialisée, *Mito*, de Bogotá, et en tant que nouvelle; il ne s'agit en somme plus d'une identification comme simples notes clandestines. La deuxième nouveauté tient à son titre, « Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo² », qui entrouvre enfin les portes jusque-là peu ou prou closes de la demeure familiale des Buendía pour élargir, bien qu'à peine encore, le champ visuel du lecteur de García Márquez, vers la géographie primaire d'un village, avec l'évocation de rues, d'un cimetière, d'une église, d'une gare. À peine, en effet, dans la mesure où l'on remarquera d'une part que les descriptions sont très succinctes et sciemment évasives, et d'autre part que l'essentiel de l'action se déroule ou est vu depuis la perspective de la maison, derrière un épais brouillard. De manière très symptomatique, l'horizon se rétrécit à mesure que les intempéries s'accroissent, réduisant l'espace où se déroule le récit au seul lieu privé, à cette sorte d'îlot au milieu de nulle part et à la dérive

1. Cf. Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, Barcelona, Mondadori, 1994, p. 13-14.

2. Elle est actuellement disponible dans le recueil de nouvelle intitulé *Ojos de perro azul*, Madrid, Mondadori, 1987, p. 121-131.

que ne cessera jamais d'être la demeure des Buendía, depuis les origines jusqu'à la fin. Essentiel également, le village est à présent doté d'un nom qu'il ne perdra plus, Macondo, apparaissant peuplé d'habitants autres que le couple et l'enfant originels. Peu distingués dans une masse indéterminée, où dominent encore un colonel (identique à ses précédents portraits, juste agrémentés de détails), père d'une fille, Isabel, et futur grand-père, ils sont au moins mentionnés (d'ailleurs, connaîtront-ils une identification tellement plus individualisée dans *Cien años de soledad* où, en dehors de rares figures satellites importantes, tels Melquíades, Pilar Ternera, Gerineldo Márquez et quelques autres, seuls s'imposent et s'expriment les prépotents et envahissants Buendía?). On évoque des jeunes filles et des jeunes gens, parmi lesquels un évanescent Martín; on comprend qu'il est différencié parce qu'il est le père d'un enfant à naître dans la lignée des protagonistes. Signalons encore d'omniprésents travailleurs guajiros, que l'on reverra dans *El coronel no tiene quien le escriba* (ce sont eux qui accompagnent le colonel chez le suicidé et l'aident à préparer le mort quand le reste de la communauté est bien déterminée à empêcher coûte que coûte le déroulement de son enterrement), alors qu'ils disparaîtront à peu près dans *Cien años de soledad*. Curieusement, il n'y a pas d'indigènes à la fondation du Macondo de 1967, exclusivement bâti par un peuple de Blancs, héritiers de deux branches espagnoles et chrétiennes... Ils n'arrivent que plus tard, avec deux représentants seulement, des adolescents, Visitación et son frère, Cataure — qui, on s'en souvient, s'éclipse rapidement. Leur identité sera réduite à leur appartenance ethnique et à leur modeste mais symbolique fonction de serviteurs; tout juste se distinguent-ils en ce qu'ils sont porteurs des germes de la funeste peste de l'insomnie et en ce qu'ils exercent une influence, dont il n'est pas certain qu'elle soit bénéfique, sur l'éducation des enfants Buendía. Pour l'essentiel, ils ne sont jamais mêlés de près ou de loin aux tribulations amoureuses et sexuelles de la famille, dans un refus — sur la portée duquel il faudrait gloser — si ce n'est volontaire, du moins évident de la mixité raciale. Enfin, ultime ingrédient gestatoire insigne du Macondo de *Cien años de soledad*, un climat destructeur, passant sans transition de chaleurs accablantes à des mois de pluies désolantes; c'est par conséquent déjà à travers le phénomène climatologique et ses déclinaisons (en l'occurrence il dilue les contours de la réalité matérielle du village, de la réalité abstraite du temps, qui finit par ne plus composer qu'une masse stagnante et gluante, et de la réalité psychique de sa population, livrée à l'apathie et à un morbide désespoir), que l'auteur ourdit les desseins du *fatum* pesant sur des personnages et des lieux ultérieurement punis par quatre ans de déluge avant d'être définitivement détruits par un vent d'apocalypse, pour avoir engendré cent ans de désamour. La troisième nouveauté, en guise de conquête sur l'impuissance, provient de son extension, puisque

la nouvelle compte plus de dix pages, là où les évocations antérieures de Macondo ne dépassaient pas les deux feuillets.

Si la matière est plus riche et plus dense (García Márquez est visiblement aux portes de son roman), l'auteur ne parvient cependant pas à la réunir autour d'un squelette et à lui assurer le mouvement, à lui donner le souffle de la vie. À son ami Plinio Apuleyo Mendoza, il a confié, « [...] no tenía en aquel momento la experiencia, el aliento ni los recursos técnicos para escribir una obra así¹ ». De fait, il dut y renoncer pendant longtemps, n'y revenant véritablement qu'en 1965, pour l'achever en 1967, alors qu'il était âgé de quarante ans. Le chemin fut effectivement encore étendu et ardu, ponctué d'impasses dans lesquelles il aurait pu se perdre : par exemple un ensemble de nouvelles écrites entre 1947 à 1950 (les plus représentatives d'un tel phénomène sont « La tercera resignación », « La otra costilla de la muerte », « Eva está dentro de su gato » et « Diálogo en el espejo² »), dans lesquelles il exaltait l'abstraction bienheureuse hors du monde concret. Ce qu'il faisait à travers la mise en scène de personnages anonymes, physiquement réduits à l'état de cadavres, psychologiquement vivants mais refusant le moindre contact avec l'autre (y compris le familial) et préférant s'accommoder de définitivement disparaître de la surface de la terre plutôt que de tenter le pari d'une confrontation avec les contingences de l'existence commune³. Néanmoins, l'histoire demeura obstinément en lui au cours de ces dix ans, tenace. Comme il l'a expliqué par la suite, la raison de sa venue à l'écriture était le besoin irréprensible de : « Darle una salida literaria, integral, a todas las experiencias que de algún modo me hubieran afectado durante la infancia⁴ ». Emir Rodríguez Monegal décrit ainsi le García Márquez des années 1960 : « [...] era un hombre torturado, un habitante del infierno más exquisito : el de la esterilidad literaria⁵. ». Simplement était-il incapable de transformer ses souvenirs en paysages, en personnages, en objets, en temps... et en mots, butant sans cesse sur le même obstacle : « el tono que me hiciera creíble a mí mismo⁶ ».

1. Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 95.

2. Cette première série ne sera rassemblée qu'en 1974, sous le titre *Ojos de perro azul*, Madrid, Mondadori, 1987.

3. Pour une explication détaillée de ce que représentent les toutes premières nouvelles de García Márquez dans sa bibliographie, on pourra consulter « Ojos de perro azul : l'écriture de soi », in Caroline Lepage, *L'Univers de Gabriel García Márquez*, Paris, Ellipses, 2008, p. 25-34.

4. Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 93.

5. Emir Rodríguez Monegal, « Novedad y anacronismos en *Cien años de soledad* », *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 29, n° 185, jul-agos-sept de 1968, p. 10.

6. *Ibid.*, p. 96.