

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MIGUEL RETAMAL

MACONDO
ADAPTATION THÉÂTRALE DU ROMAN CENT ANS DE SOLITUDE
DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

DÉCEMBRE 1993

Ce mémoire a été réalisé
à l'Université du Québec à Rimouski
dans le cadre du programme
de la maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
extensionné à l'Université du Québec à Rimouski

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

Dans le présent mémoire, nous trouverons deux parties, la première (et la plus importante, puisqu'il s'agit d'un travail de création) est la pièce de théâtre *Macondo* adaptation théâtrale du roman *Cent ans de solitude*, de Gabriel Garcia Marquez; la deuxième partie correspond à la réflexion théorique.

La pièce de théâtre, précédée par un tableau presque généalogique des principaux personnages, lequel est divisé en sept générations, comporte quatre actes, le premier correspondant aux neuf premiers chapitres du roman, le deuxième acte aux huit chapitres suivants et le troisième aux trois derniers.

Dans la partie réflexion, dès le premier chapitre, j'essaie de faire la lumière sur la spécificité du discours théâtral par rapport au roman, cette reflexion devant me permettre de bien dégager la démarche suivie pour arriver à faire l'adaptation.

L'un des problèmes principaux lorsqu'on essaie de faire une transposition de genres, c'est le temps, sujet auquel est dédié le deuxième chapitre; j'ai fait le tour des différentes conceptions ainsi que des études philosophiques sur la phénoménologie du temps.

Le chapitre trois est consacré au concept de *triple mimesis* développé par Paul Ricoeur, dans son ouvrage *Temps et récit*. Ce concept servira de grille d'analyse à ma démarche de création, tant pour la guider que pour légitimer.

Me servant de la terminologie de Ricoeur, au chapitre quatre, je fais la lumière sur la

mise en intrigue du roman *Cent ans de solitude* et je présente un résumé chronologique commenté de sept générations de la famille Buendia. Au chapitre cinq, je m'attarde à mettre en relief les jeux avec le temps et la temporalité que Garcia Marquez s'est permis dans la narration, ce qui devient *mimesis III*, selon la grille de Ricoeur, qu'on explore au chapitre six.

Dans la continuation du mouvement en rond que cette démarche propose, au chapitre sept, nous revenons à la *mimesis I* de *Macondo*, la pièce de théâtre. Cela veut dire que je fais un inventaire des éléments qui composent la mise en intrigue de la pièce de théâtre, mais pas seulement à partir du roman, puisqu'il faut prendre en considération mon expérience personnelle.

Finalement, au huitième chapitre, je fais une sorte de compte rendu des procédés utilisés pour la mise en intrigue de l'action théâtrale, les changements de focalisation, d'ordre chronologique, etc. La conclusion fait état de ma démarche de création, ainsi que des voies qui se sont ouvertes devant moi à partir de cette préoccupation qu'est l'adaptation théâtrale.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer sans réserve toute ma reconnaissance à monsieur Guy Simard, qui fut non seulement le directeur de ce mémoire, mais aussi un ami solidaire et complice de cette aventure pleine d'incertitude, de doute et de paradoxes. Sans son aide attentive et généreuse, je n'aurais certainement pas mené à terme mon projet.

Mes remerciements vont aussi à madame Simonne Plourde, qui m'a familiarisé avec la pensée de Paul Ricoeur et donné le goût de la recherche.

Finalement, je remercie mon frère Kilo, qui peut-être ne se rappelle même pas de m'avoir offert le roman *Cent ans de solitude* comme cadeau de fête, il y a vingt-cinq ans.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé II

Remerciements V

PREMIÈRE PARTIE, CRÉATION:

Liste des principaux personnages 2

ACTE PREMIER

Scène 1, tableau 1	5
Scène 1, tableau 2	7
Scène 2, tableau 1	8
Scène 2, tableau 2	9
Scène 2, tableau 3	11
Scène 2, tableau 4	14
Scène 3, tableau 1	16
Scène 3, tableau 2	19
Scène 3, tableau 3	20
Scène 3, tableau 4	21
Scène 3, tableau 5	23
Scène 3, tableau 6	24
Scène 4, tableau 1	27
Scène 4, tableau 2	30
Scène 5, tableau 1	31
Scène 5, tableau 2	33
Scène 5, tableau 3	34
Scène 5, tableau 4	35

Scène 5, tableau 5	37
Scène 5, tableau 6	38
Scène 5, tableau 7	40
Scène 6 , tableau 1	41
Scène 6, tableau 2	42
Scène 7, tableau 1	45
Scène 8, tableau 1	47
Scène 8, tableau 2	49
Scène 9, tableau 1	51
Scène 9, tableau 2	51
Scène 9, tableau 3	53

ACTE DEUX

Scène 1, tableau 1	55
Scène 1, tableau 2	58
Scène 2, tableau 1	60
Scène 2, tableau 2	63
Scène 3, tableau 1	65
Scène 3, tableau 2	67
Scène 3, tableau 3	69
Scène 4, tableau 1	70
Scène 4, tableau 2	72
Scène 5, tableau 1	75
Scène 6, tableau 1	77
Scène 6, tableau 2	78

ACTE TROIS

Scène 1, tableau 1	80
Scène 1, tableau 2	83
Scène 2, tableau 1	86
Scène 2, tableau 2	87
Scène 3, tableau 1	89
Scène 3, tableau 2	91
Scène 4, tableau 1	92
Scène 5, tableau 1	94
Scène 5, tableau 2	96
Scène 6, tableau 1	99
Scène 6, tableau 2	101
Scène 7, tableau 1	104
Scène 7, tableau 2	106

ACTE QUATRE

Scène 1, tableau 1	108
Scène 2, tableau 1	111
Scène 3, tableau 1	113
Scène 4, tableau 1	115
Scène 4, tableau 2	116
Épilogue	119

DEUXIÈME PARTIE, REFLEXION THÉORIQUE

Introduction

Chapitre 1

1.1	Du roman au théâtre	7
1.2	Le discours théâtral	7
1.3	Deixis	8
1.4	Le temps au théâtre	9

Chapitre 2

2.1	Qu'est-ce que le temps?	12
2.2	L'aporie du temps	13

Chapitre 3

3.1	La triple mimesis	17
3.2	Mimesis I	17
3.3	Mimesis I de <i>Cent ans de solitude</i>	19
3.4	La mise en intrigue	24

Chapitre 4

4.1	La mise en intrigue de <i>Cent ans de solitude</i>	26
4.2	La structure du roman	27
	Arbre généalogique	30
4.3	Ordre chronologique de sept générations	31

Chapitre 5

5.1	Le jeu avec le temps dans <i>Cent ans de solitude</i>	36
-----	---	----

Chapitre 6

6.1	Mimesis III	45
-----	-------------	----

Chapitre 7

7.1	Mimesis I de <i>Macondo</i>	47
-----	-----------------------------	----

7.2	Méthodologie	47
-----	--------------	----

Chapitre 8

8.1	Mimesis II de <i>Macondo</i>	55
-----	------------------------------	----

8.2	Structure séquentielle de <i>Macondo</i>	56
-----	--	----

	Conclusion	60
--	------------	----

	Notes et citations	62
--	--------------------	----

	Bibliographie	65
--	---------------	----

PRINCIPAUX PERSONNAGES

Première génération

Ursula Iguaran. Mère du colonel Aureliano Buendia, de José Arcadio et d'Amaranta. Elle meurt très vieille.

José Arcadio Buendia, époux d'Ursula, patriarche fondateur de Macondo. Il est déclaré fou et meurt attaché à un arbre.

Deuxième génération

Colonel Aureliano Buendia. Fils de José Arcadio Buendia et d'Ursula Iguaran. C'est à partir de ses souvenirs qu'on apprend l'histoire de Macondo.

José-Arcadio. Frère aîné du colonel Aureliano Buendia. Il est grand et fort. Il part avec des gitans et lorsqu'il revient, tout son corps est recouvert de tatouages. Il meurt d'un tir de pistolet.

Amaranta Buendia, soeur de José Arcadio et du colonel Aureliano Buendia, donc, fille d'Ursula Iguaran. Elle n'est pas très belle ni généreuse et elle meurt très vieille aussi, comme sa mère.

Rebecca. Fille adoptive du patriarche et d'Ursula Iguaran, elle épouse José Arcadio lorsque celui-ci revient de faire le tour du monde avec les gitans. Les deux sont chassés de la maison familiale par Ursula, qui n'accepte pas leur union.

Melquiades. Un mystérieux gitan qui venait à tous les ans pour apporter les nouvelles du progrès à Macondo, il est lié d'amitié avec le patriarche, José Arcadio Buendia. Il a des pouvoirs mystérieux. Bien qu'il soit mort, il continue à venir dans la salle qui sert aux Buendia d'atelier.

Apolinar Moscote, le Corrégidor, politicien envoyé par le gouvernement conservateur pour faire respecter la loi à Macondo.

Remedios, fille du Corregidor; à neuf ans, elle devient l'épouse du colonel Aureliano Buendia. Elle meurt lors d'une grossesse.

Gerineldo Marquez. Ami d'enfance et camarade d'armes du colonel Aureliano Buendia. Eternel soupirant d'Amaranta.

Capitaine Roque Carnicero. Chef du peloton chargé de l'exécution du colonel Buendia.

Grégorio Stevenson. Militaire déguisé en femme, messager du colonel Aureliano Buendia.

Pietro Crespi. Professeur de danse, italien, amoureux de Rebecca puis d'Amaranta. Il se suicide devant le refus de cette dernière.

Pilar Ternera. Tireuse de cartes, elle se trompe toujours dans ses prédictions. Elle initie à la sexualité les deux frères, d'abord José Arcadio, avec qui elle engendre un enfant qu'on appellera Arcadio, et ensuite avec le colonel Aureliano Buendia, avec qui elle engendra un autre enfant, Aureliano José.

Troisième génération

Arcadio. Fils de José Arcadio et de Pilar Ternera. Sa grande-mère, Ursula, ne permet pas qu'il porte le nom de famille Buendia. Son oncle, le colonel Aureliano Buendia le laisse à la tête de Macondo lorsqu'il part pour une des trente-deux guerres auxquelles il participe. Il épouse une jeune fille vierge avec qui il aura trois enfants. Il est exécuté lorsque l'armée reprend le pouvoir.

Santa Sofia de la Piedad. Épouse d'Arcadio. Elle est payée par Pilar Ternera pour prendre sa place dans le lit d'Arcadio, qui sans savoir que Pilar Ternera est sa mère, veut l'obliger à faire l'amour avec lui.

Aureliano José. Fils de Pilar Ternera et du colonel Aureliano Buendia. Il est amoureux de sa tante Amaranta, mais sans retour. Il meurt d'un tir de pistolet à la sortie du cinéma.

Quatrième génération

Remedios la Belle. Fille d'Arcadio et Santa Sofia de La Piedad, elle est d'une beauté extraordinaire. Elle se promène souvent nue. Elle monte au ciel enveloppée d'un drap.

José Arcadio Secundo. Frère de Remedios la Belle, il ressemble au colonel Aureliano Buendia. Il s'engage comme contremaître dans la compagnie d'exportation de bananes.

Aureliano Secundo, frère jumeau de José Arcadio Secundo. Il est irresponsable et il aime la belle vie. Il est marié avec Fernanda del Caspio mais il maintient une relation parallèle avec sa maîtresse, Petra Cotes.

Fernanda del Caspio, épouse d'Aureliano Secundo. Elle prend la place d'Ursula lorsque celle-ci vieillit.

Mr. Herbert, homme d'affaires américain. Il décide d'implanter la compagnie d'exportation de bananes à Macondo.

Cinquième génération

José Arcadio le Pape, *Mémé* et *Amaranta-Ursula*, les trois enfants de Aureliano Secundo et Fernanda del Caspio.

Mauricio Babilonia, amoureux de Mémé. Lorsqu'il est surpris par Fernanda del Caspio, il se fait accuser de voleur de poules et il se fait descendre par la police.

Sixième génération

Aureliano Babilonia, fils de Mémé et de Mauricio Babilonia.

Acte premier

Scène 1, 1^{er} tableau.

La visite

La scène est complètement obscure. On entend une musique colombienne des années quarante.

Un projecteur éclaire légèrement la tête du colonel Aureliano Buendia. Il est assis, les yeux bandés, prêt à être fusillé. Il a une attitude hautaine, il est habillé en blanc et le bandeau qui couvre ses yeux est rouge. La scène est vide, en apparence. Le fond de scène est éclairé de rouge.

Voix off

Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se rappeler ce lointain après-midi au cours duquel son père l'emmena faire connaissance avec la glace.

Aureliano

C'était donc ça, mon rêve?

Ursula entre. Elle est habillée en blanc avec un foulard multicolore sur la tête. Elle s'approche silencieusement de son fils. Ils parlent à voix basse, calmement.

Ursula

Aureliano!

Aureliano

Que faites-vous ici, mère?

Ursula

Pietro Crespi s'est suicidé.

Aureliano

Je le sais.

Ursula

Ton neveu Arcadio a été exécuté.

Aureliano

Je le sais.

Ursula Il était devenu un vrai tyran.

Aureliano Je le sais. Et mon fils, Aureliano José, apprend à lire avec Amaranta, ma soeur. Je sais aussi que mon père va mourir attaché à un arbre.

Ursula Mon Dieu! Comment peux-tu savoir tout ça?

Aureliano N'oubliez pas que je suis devin.
Pause.
Mère, je suis étonné de voir combien le village a vieilli en si peu de temps.

Ursula Que veux-tu? Le temps passe, mon fils.

Aureliano C'est un fait, mais pas à ce point-là

Ursula (*À voix basse.*) Je t'ai apporté un revolver.

Aureliano Il ne m'est d'aucune utilité.
D'une voix calme.
Et maintenant, ne me dites pas adieu, ne suppliez personne et ne vous rabaissez devant personne. Mettez-vous dans l'idée qu'ils m'ont fusillé depuis longtemps déjà.

Ursula fait demi-tour et s'en va. Le peloton d'exécution entre en courant pour prendre position face au colonel Buendia.

Scène 1, tableau 2

L'exécution

Capitaine Allons Buendia! Notre dernière heure est arrivée.

Aureliano La malchance ne connaît pas de faille. Tu es né fils de pute, et fils de pute tu meurs, Roque Carnicero.

Capitaine Vous avez encore quelques secondes pour votre dernière prière... Peloton!... Attention!

Aureliano *Parlant entre les dents, comme dans une prière.*

Se faire avoir de cette manière. Se faire baiser au point que ces pédés se mettent à six pour te descendre sans que tu ne puisses rien faire.

Capitaine Visez!

On entend une détonation et un cri assourdissant en même temps, le noir se fait sur la scène. La noirceur dure un court laps de temps. Lorsque l'éclairage revient, du côté jardin entrent les gitans. Des rubans multicolores traversent la scène. Ils sont habillés avec des tissus très voyants. Ils apportent toutes sortes d'appareils étranges. Ils crient et ils chantent au milieu d'un grand brouhaha. Ils font des acrobaties, etc.

Brusquement, ils s'arrêtent puis ils commencent à chanter. Du côté cour entre José Arcadio Buendia; il amène par la main ses deux enfants, le petit Aureliano et son frère José Arcadio. Ils regardent partout, fascinés.

Scène 2 , tableau 1

Le souvenir

- Melquiades Oyé! Oyé! Habitants de Macondo, pour dix centimes seulement, faites la connaissance avec la merveilleuse invention des savants de Memphis. Regardez! Pour cinq centimes de plus, vous avez le droit de la toucher.
- Aureliano Papa, qu'est-ce que c'est?
- José Arcadio C'est un grand diamant!
- José Arcadio B. Non, c'est de la glace. Touche!
- Melquiades Cinq centimes pour toucher.
José Arcadio père sort une pièce de monnaie qu'il donne au gitan. Aureliano touche et retire sa main aussitôt.
- Aureliano C'est bouillant!
- José Arcadio B. Voici la grande invention de l'époque.
La musique reprend de plus belle. Les enfants sortent en courant et José Arcadio Buendia reste sur scène.

CHANSON

Macondo Macondo

Ne cherchez pas Macondo

Macondo ne trouvera pas

Macondo ne trouvera jamais

Macondo n'existe pas

Si de ta voix tu n' veux pas chanter

Si avec ton âme tu n' veux pas aimer

Si de la vie tu ne jouis pas

Macondo n'existera jamais

Ça fait long longtemps déjà
alors que rien n'avait un nom
que la lumière jour on l'appela
dans les ténèbres de la nuit
les solitudes infinies
par les femmes et les hommes furent
partagées
L'amour est né
le ciel a souri
Et Macondo naquit

Scène 2 , tableau 2

Le progrès

Pendant que tous chantent le refrain, Ursula entre accompagnée de trois femmes:

- | | |
|-----------------|--|
| Ursula | Melquiades, vous nous apportez de mauvais augures. |
| José Arcadio B. | Melquiades, la terre est ronde comme une orange. |
| Ursula | Tu vois? Par ta faute, José Arcadio Buendia est devenu fou. |
| José Arcadio B. | Erreur! J'ai rêvé que Macondo avait des maisons en glace...
Melquiades! La mécanique du temps est déréglée. C'est encore lundi. |
| Melquiades | José Arcadio Buendia a raison. |

- Ursula Mais non, aujourd'hui c'est mercredi.
- José Arcadio B. Regarde l'air, écoute le bruissement du soleil, tout est pareil à hier et avant hier. Aujourd'hui c'est encore lundi.
- Ursula Melquiades, lorsque José Arcadio se promène de maison en maison traînant les deux lingots de métal magique que tu lui as laissés, tout le monde est terrifié de voir les chaudrons, les poêles, les tenailles et les chaufferettes tomber tout seuls de l'endroit où ils étaient.
- Femme 1 Le bois craquait à cause des clous et des vis qui essayaient désespérément de s'en arracher.
- Femme 2 Même les objets perdus depuis longtemps apparaissaient là où on les avait le plus cherchés.
- Melquiades Toutes les choses ont une vie bien à elles, il faut réveiller leur âme, toute la question est là.
- José Arcadio B. Je finirai bien par extraire beaucoup d'or des entrailles de la terre. Très vite on aura plus d'or qu'il nous faut pour pavé toute la maison.
- Melquiades Non, José Arcadio, l'aimant ne sert pas à trouver de l'or.
- Ursula Tu vois, José Arcadio? Tu n'aurais pas dû troquer ces lingots de métal contre notre mulet et le troupeau de chèvres.
- Femme 2 José Arcadio, tu dois obliger les gitans à passer tout droit sans arrêter à Macondo.

José Arcadio B. Ce sont eux qui amènent le progrès à Macondo.

Ursula (Au public.) Le progrès?... Oui, le progrès.

Sur la terre de Macondo, il n'y avait que des hommes et des femmes, pas besoin des dieux. On vivait en paix. On mangeait les fruits de la terre. On profitait du soleil. On vivait de l'amour. L'amour coulait en torrents comme de l'eau limpide, comme des cieux transparents, comme des oiseaux lumineux qui volent au soleil. La vie était simple, la vérité aussi. Mais un jour... Aie!..

Tous Mais un jour, le progrès arriva!

Le brouhaha des gitans reprend de plus belle. Melquiades va directement vers José Arcadio Buendia, le saluant avec effusion.

Scène 2, tableau 3

Les prodiges

Un des gitans casse un flacon rempli d'une solution chimique qui produit un peu de fumée et une odeur étrange.

Femme 1 José Arcadio Buendia, les gitans ont l'odeur du démon!

Melquiades Pas du tout! Le démon possède des propriétés sulfuriques. Ceci n'est que du bichlorure de mercure.

Ecoutez-moi, habitants de Macondo! Voici la preuve que la science changera la face du monde. Regardez bien! Je vais vous montrer comment elle a même arrêté le vieillissement. Regardez bien!

D'un mouvement rapide, il enlève son dentier. Il le montre. Un murmure de stupéfaction parcourt les habitants de Macondo. Melquiades remet son dentier et salue comme un artiste après son numéro.

À l'autre extrémité de la scène, surgit une grande agitation qui les enterrer. Les gitans sortent un télescope et improvisent une tribune.

Gitan 1 Ecoutez-moi, habitants de Macondo!... La science a diminué les distances.

Gitan 2 L'homme pourra bientôt atteindre le soleil.

Gitan 3 D'ici peu, seulement en pesant sur des touches, les hommes pourront se déplacer d'une ville à une autre.

Les femmes Impossible!

Gitan 2 Oui! Mesdames et messieurs! D'ici peu, l'homme pourra voir tout ce qui arrive n'importe où sans qu'il n'ait besoin de bouger de chez lui.

Ursula Impossible! Menteur!... On ne peut pas voir proche quelque chose qui est loin.

Ursula sort en courant, fâchée. Elle gesticule.

Gitan Regardez Ursula, la voyez-vous? Elle est loin. Maintenant, regardez à travers le télescope.

Femme 1 Ursula! Comme tu es proche!

Elle lâche le télescope, effrayée.

Femme 2 Nous devons expulser les gitans.

Femme 1 Oui! Ces articles vont contaminer l'air de Macondo!

Femme 2 Des choses étranges continueront à venir!

Femme 1 Nous ne devons pas les accepter!

Femmes 1 2 3 José Arcadio Buendia, il faut expulser les qitans de Macondo!

Melquíades donne à José Arcadio un grand livre et une valise.

Melquiades José Arcadio, dans cette valise il y a tout ce qu'il faut pour la fabrication de la pierre philosophale, des échantillons des sept métaux correspondant aux sept planètes, les formules de Moïse pour la multiplication de l'or et de l'alambic à trois branches de Marie la juive. Et dans ce livre, j'ai rédigé l'histoire de ta famille. Il sera déchiffré par le dernier de la lignée, dans cent ans, lorsque la cité des miroirs et des mirages sera rasée par le vent et bannie de la mémoire des hommes.

Il sort. José Arcadio essaie de lire les parchemins tandis que l'obscurité envahit la scène.

Ursula revient avec les trois femmes. José-Arcadio est assis sur une boîte au-dessous d'un arbre. Il y a aussi une autre boîte, qu'il remplira à mesure qu'il parle avec Ursula. Au début,

il lira le grand livre. Ursula entre de la même manière que pour la première scène. Elle parle de façon calme mais très ferme.

Scène 2 , tableau 4

Prométhée

- Ursula José Arcadio. Les gitans s'en vont de Macondo!
- José Arcadio B. Écoute, Ursula. Écoutez, femmes de Macondo. Ils nous apportent le progrès. Dans le monde d'aujourd'hui arrivent des choses incroyables; juste de l'autre bord du fleuve, il y a des appareils magiques, tandis que nous continuons, ici, à vivre comme des ânes. Il nous faut transplanter Macondo en un lieu plus propice.
- Ursula Si tu veux devenir fou, fais-le tout seul. Mais n'essaie pas d'introduire à Macondo tes idées de gitan.
- José Arcadio B. Carajo! Si Macondo est entouré d'eau de toute part, Ursula, jamais nous ne pourrons nous rendre ailleurs.
Nous allons pourrir ici, sans recevoir aucun des bienfaits de la science.
- Ursula Personne ne veut partir d'ici.
- José Arcadio B. Puisque personne ne veut partir, nous irons tout seuls.

Ursula Nous ne partirons pas. Nous resterons ici parce que c'est ici que nous avons eu un enfant. Macondo, c'est chez nous.

José Arcadio B. Nous n'avons pas encore eu de mort ici. On est de nulle part tant qu'on n'a pas un mort sous terre.

Ursula S'il faut que je meure pour que vous demeuriez ici, alors je mourrai.

José Arcadio B. Ursula. Tu verras, on trouvera un monde extraordinaire. Là-bas, il suffit de verser sur le sol quelques gouttes d'un liquide magique pour que les plantes donnent des fruits à volonté. Melquiades m'a dit qu'on a inventé toutes sortes d'appareils à supprimer la douleur.

Ursula Nous avons tout ce qu'il faut à Macondo!

Au lieu de continuer à penser à toutes ces histoires à dormir debout, tu ferais mieux de t'occuper de l'éducation de tes enfants. Regarde-les donc, les pauvres, abandonnés à la grâce de Dieu. De vrais ânes!

José Arcadio regarde en direction des enfants. Il essuie une larme après un moment et pousse un long soupir de résignation.

José Arcadio B. Bien! Dis-leur de venir m'aider à vider les caisses.

Ursula attache son mari à l'arbre auquel il est appuyé. Il sera attaché en position assise. Aureliano enfant entre et reste dans un coin de la scène. Il observe en silence.

Scène 3, tableau 1

Le réveil

- Aureliano enfant Ursula! J'ai peur.
- Ursula Je le sentais.
- José Arcadio B. La terre est ronde comme une orange. La lune reçoit la lumière du soleil!
- Aureliano enf. Chaque nuit, des milliers de papillons envahissent ma chambre.
- Ursula C'est un terrible présage!
- José Arcadio, le frère d'Aureliano, entre en courant. Lorsqu'il aperçoit Ursula, il s'arrête sec. Il a un peu plus de quinze ans. Il paraît très heureux.*
- José Arcadio fils Mère! Pilar Ternera a vu dans ses cartes que je serai heureux!
- Ursula Pilar Ternera te l'a dit, peut-être, mais je t'avertis qu'une de mes tantes, pour avoir épousé un oncle de José Arcadio Buendia, a eu un fils qui est né avec une queue en forme de tire-bouchon qui avait une touffe de poils au bout. Il a passé toute sa vie dans le plus pur état de virginité, sans que jamais femme l'ait vu. Il est mort vidé de son sang le jour où le boucher a essayé de la lui couper d'un coup de hache.
- José Arcadio fils Peu m'importe d'avoir des petits cochons, pourvu qu'ils parlent.

Pilar Ternera entre lentement et s'approche du jeune José Arcadio. Elle est enjouée et provocante.

Ursula Pilar Ternera, il me semble que mon fils José Arcadio n'est pas normal.

Pilar Ternera Au contraire. Il sera heureux.

Elle tend le bras pour toucher à pleine main le sexe du jeune homme. Elle éclate de rire.

Quel phénomène!

Ursula tourne le dos afin de ne pas voir ce qui s'ensuit.

José Arcadio fils Je veux être seul avec vous.

Pilar Ternera Je te laisserai la porte ouverte, si tu veux.

José Arcadio fils C'était mercredi...

Les deux se mettent à genoux. Aurelano enfant les couvre avec un drap blanc. Les deux parlent en chuchotant en dessous du drap, avec des soupirs et des sons entrecoupés par des mots. Ils se caressent et créent l'illusion de l'acte sexuel.

José Arcadio fils Un de ces jours, je vais tout raconter, à tout le monde, et fini le temps où il fallait se cacher.

Pilar Ternera Ce serait bon. Une fois seuls, nous laisserions la lampe allumée pour bien nous regarder faire...

Le ton et le rythme montent en intensité érotique.

Et je pourrais crier tout ce que je voudrais sans que personne ne vienne s'en mêler!

José Arcadio fils Oui!

Pilar Ternera Et tu me dirais à l'oreille toutes les cochonneries qui te passeraient par la tête!

José Arcadio fils *Au moment de l'orgasme.*
Oui!...Oui!... Oui!... Ursula!... Maman!

Aureliano enfant les découvre lentement. Les deux sont encore à genoux, face à face.

Aureliano enfant Qu'est-ce qu'on ressent?

José Arcadio fils C'est comme un tremblement de terre.

Pilar Ternera Maintenant, tu es vraiment un homme, tu vas avoir un fils.

Ursula Son nom sera José Arcadio. Mais on l'appellera simplement Arcadio pour éviter les confusions.
José Arcadio fils sort en courant. Pilar Ternera sort aussi.

Ursula (*Elle crie.*) Où vas-tu, mon fils?

José Arcadio fils (*Au loin.*) Je pars avec les gitans!

Scène 3, tableau 2

Prémonition

- Aureliano enfant Quelqu'un va venir.
- José Arcadio B. Qui? Melquiades?
- Aureliano enfant Melquiades est mort.
- José Arcadio B. (*Furieux.*) C'est impossible! Il est immortel.
- Aureliano enfant Il a été puni pour avoir dépassé les limites de la connaissance humaine.
- Ursula Aureliano, où as-tu mis la clé de la maison?
- Aureliano enfant Je l'ai trempée dans un bain d'or et j'en ai fait un petit poisson.
- Ursula Ils sont tous comme ça. Tous fous de naissance, quelle famille!
- Aureliano enfant Quelqu'un va venir.
- Ursula C'est tout naturel. Tous les jours, des dizaines d'étrangers passent par Macondo.
- Aureliano enfant J'ignore qui ce sera. Mais qui que ce soit, il est déjà en route.
- On entend un grand coup de tonnerre. La lumière des éclairs illumine la scène. Une fumée épaisse envahit l'espace. L'enfant est immobilisé par la terreur.*

Scène 3, tableau 3

Rebecca

Du fond de cette fumée émerge Rebecca. C'est une adolescente. Elle apporte une mallette d'effets personnels. Un petit fauteuil-bascule en bois décoré à la main de petites fleurs multicolores, et une petite sacoche en toile.

Ursula

Qui es-tu?

La fille reste muette. Elle s'asseoit sur sa petite chaise et suce bruyamment son pouce tout en regardant partout en se balançant. Entretemps, Ursula s'approche d'elle et prend une lettre accrochée à la robe de Rebecca. Elle la donne à José Arcadio, son mari, qui la lit à haute voix.

José Arcadio B.

<<Mon encore très cher ami José Arcadio Buendia, je me sens constraint, mû par la plus élémentaire humanité, de vous envoyer charitalement cette pauvre orpheline abandonnée à elle-même. Elle est cousine au second degré d'Ursula, par conséquent, parente également avec vous, bien que d'une manière plus lointaine, car elle est la fille de cet inoubliable ami qu'était Nicanor Ulloa et de sa très digne épouse Rebecca Montiel, que Dieu rappela dans le royaume des cieux et dont les restes se trouvent joints à la présente, à l'intérieur du sac en toile, afin que sépulture chrétienne leur soit donné>>. (À Ursula.) Qui sont-ils?

Ursula

Je ne me rappelle pas.

Ursula essaie de prendre le sac en toile mais Rebecca résiste. Cela provoque des bruits d'os. Ursula laisse tomber. Rebecca

ramasse des os qui étaient tombés, se rasseoit et continue de sucer son pouce.

De toute manière, il n'existe même pas de cimetière à Macondo.

Aureliano Comment tu t'appelles?

Rebecca reste muette.

Ursula Elle s'appellera Rebecca, comme sa mère.

Scène 3, tableau 4

La peste

Aureliano s'approche lentement de Rebecca.

Ursula Aureliano, mon fils, ne permets pas que Rebecca te touche. Elle apporte la peste de l'insomnie à Macondo.

Rebecca se lève et s'approche d'Aureliano.

Rebecca Ma mère m'a dit que j'ai des vers parce que je mange la terre du jardin.

Ursula (*Vers le public.*) Avec la peste de l'insomnie commenceront à s'effacer les souvenirs d'enfance, le nom et la notion de chaque chose, même la conscience de notre propre existence. On ne pourra jamais plus dormir.

José Arcadio Buendia se met à rire.

José Arcadio B. Si on ne peut plus dormir, tant mieux, la vie sera plus féconde.

- Ursula Si on ne dort pas, on passera la journée à rêver tout éveillé.
Alors on verra les images du rêve, et chacun verra les images des rêves des autres.
- Rebecca Mon corps est rempli de semences qui germent au crépuscule.
- Ursula Les choses ont perdu leur nom; pour les nommer, il faut les montrer du doigt.
- Aureliano On peut écrire le nom des choses pour se rappeler.
- Rebecca Parfois, je sens une fleur éclore à l'intérieur de mon corps.
- Ursula Il faut séparer Rebecca des autres enfants!
- Aureliano Dans la cour, mon père a installé une pancarte qui dit:
<<rose>>, une autre qui dit <<porc, jument, poule, vache,
goyave >>.
- Ursula Dans l'étable, mon mari a installé une pancarte qui dit: <<Ceci
est la vache, il faut la traire tous les matins pour qu'elle produise
du lait; il faut le faire bouillir pour le mélanger avec le café et
obtenir du café au lait.>>
- Un <<black-in>> signale qu'un laps de temps s'est écoulé.
Lorsque la lumière revient, plusieurs personnages se promènent comme dans un état de transe.*

Scène 3, tableau 5

Les mesures

Entrent Pilar Ternera et d'autres femmes. Elles s'approchent de José Arcadio qui est encore attaché à l'arbre.

Femme 1 José Arcadio Buendia, la peste a envahi tout le village.

José Arcadio B. Il faut prendre des mesures pour que l'insomnie ne se répande pas parmi les autres hameaux du marigot.

Pilar Ternera José Arcadio Buendia, je peux désormais lire le passé plutôt que l'avenir avec mes cartes. Mais je ne sais pas ce qu'on doit faire pour arrêter la peste de l'insomnie.

Femme 2 Dis-nous ce que nous devons faire, José Arcadio Buendia.

José Arcadio B. Il faut ôter aux chèvres leurs clochettes et les mettre à l'entrée du village pour les étrangers qui arrivent. Ils devront faire sonner les clochettes afin que ceux qui sont malades puissent les reconnaître et savoir qu'ils n'ont pas la peste parce qu'ils sont étrangers. Aucun étranger n'est autorisé à boire ni à manger au cours de son séjour. (*Pause.*) Ah! Et à l'entrée du marigot, on doit planter une pancarte portant le nom de Macondo. Et dans la rue principale, une autre qui doit dire: <<Dieu existe>>.

Les femmes sortent en parlant avec Pilar Ternera.

Femme 1 Pilar Ternera, quelle est la date de naissance de mon fils?

Pilar Ternera Si la carte du roi correspond à celle de l'homme brun arrivé au début d'avril, sa date de naissance doit remonter au dernier mardi qu'on a entendu chanter l'alouette dans le laurier.

José Arcadio Buendia essaie de se détacher sans réussir. Il réfléchit à haute voix en même temps .

José Arcadio B. Il faut construire la machine à mémoire que je voulais pour me souvenir de toutes les merveilleuses inventions des gitans... Ça pourrait être comme une sorte de dictionnaire à mouvement giratoire qu'un individu situé dans l'axe pourrait actionner avec une manivelle... Non, non, il faudrait que...

Il est interrompu par l'entrée de Melquiades. Celui-ci est beaucoup plus vieux que la première fois. Il a une clochette pendue au cou et traîne une valise ventrue attachée avec de grosses cordes et une voiturette recouverte de chiffons noirs.

Scène 3, tableau 6

Le sauveur

Melquiades M'as-tu oublié, José Arcadio Buendia?

José Arcadio B. Bien sûr que non, mon cher ami, bien sûr que... que...

Melquiades Ce n'est pas l'oubli du cœur mais bien l'oubli de la mort, je le connais si bien.

(Il ouvre sa valise bourrée à craquer d'objets étranges et il sort une petite mallette pleine de flacons. Il donne à boire à José Arcadio.)

Bois. La lumière se fera dans ta mémoire.

José Arcadio B. Melquiades! C'est Melquiades! *(Il crie à tout rompre.)* Je me rappelle! Je me rappelle!

Melquiades détache José Arcadio Buendia. Celui-ci le serre dans ses bras, ému aux larmes.

Melquiades! On m'avait dit que tu étais mort!

Melquiades Je suis mort de fièvre dans les laisses de Singapour. Je suis allé chez les morts, mais j'en suis revenu parce que je ne pouvais pas supporter la solitude de la mort. En châtiment de ma fidélité à la vie, j'ai été banni de ma tribu et dépouillé de tout pouvoir surnaturel. J'ai atteint l'immortalité.

Ursula arrive et d'autres entrent à la course. Tout le monde boit la potion de Melquiades. À mesure que le liquide fait son effet, ils éclatent de joie, crient ou rient. Aureliano, qui est devenu un jeune homme dans la vingtaine; Ursula, qui est un peu moins grande qu'au début; Amaranta Buendia, leur fille, et Rebecca, toutes les deux devenues de belles jeunes filles, vont s'asseoir à côté de José Arcadio Buendia. Melquiades installe le petit chariot noir pour faire un daguerréotype de famille. Ils ont tous l'air terrifiés.

Melquiades Attention! Il ne faut pas bouger!

Il cache sa tête dans le tissu noir pour la ressortir aussitôt.

Il me semble qu'il me manque un enfant... voyons, toi c'est...?

Aureliano	Aureliano Buendia.
Rebecca	Rebecca.
Amaranta	Amaranta Buendia.
Ursula	José Arcadio est parti avec une autre tribu de gitans.
José Arcadio B.	Melquiades, es-tu sûr qu'on ne s'usera pas à force de laisser notre image sur ta plaque métallique?
	<i>Tout le monde rit. Après le flash de la photo, José Arcadio Buendia monte sur une des boîtes et s'adresse aux autres. Tout le monde s'endort. Ursula le détache.</i>
	Melquiades nous a fait récupérer la mémoire et le sommeil, nous pouvons tous aller dormir, après la fête. Et demain, nous commencerons à bâtir une grande maison peinte toute blanche et pleine de miroirs partout.
Ursula	On ne peut pas peindre la maison en blanc, José Arcadio Buendia. Regarde, on a reçu l'ordre de peindre toutes les façades de maisons en bleu, et non pas en blanc. C'est la réglementation officielle.
	<i>Elle donne le papier à son mari. Il déchiffre la signature sans saisir ce que vient de lui dire sa femme..</i>
José Arcadio B.	Qui est ce type-là?
Ursula	C'est le corréidor. On dit que c'est un représentant de la loi envoyé par le gouvernement central.

Le noir envahit la scène. On entend une musique pendant que José Arcadio Buendia sort d'un pas décidé, suivi par les autres.

Scène 4, tableau 1

La loi.

Le corrégidor fait une irruption abrupte. Derrière lui il y a des secrétaires qui apportent des chaises et des documents. Deux gardes armés s'installent à l'entrée. Le corrégidor monte sur une chaise pour faire son discours.

Corrégidor

Peuple de Macondo! (*Pause.*) Aujourd'hui est une journée mémorable pour vous tous. Je suis le porte-parole officiel du gouvernement suprême de la nation. J'ai le mandat de développer ce village jusqu'à ce qu'il soit une ville moderne, cultivée, civilisée et... peu importe. Je serai le bienfaiteur qui va vous unir dans cette grande et patriotique tâche. En ce moment solennel, je dicte mon premier décret. Que voici: <<J'ordonne que toutes les maisons de Macondo soient peintes en bleu, ceci afin de célébrer la date de l'anniversaire de l'indépendance nationale>>.

Les soldats qui font la garde installent quatre chaises. Le corrégidor va s'asseoir sur l'une d'elles. Il donne un ordre aux soldats.

Faites entrer ma femme et mes filles pour la photo officielle.

Les soldats sortent à la course. En même temps, entrent en trombe José Arcadio Buendia et son fils Aureliano. Le père brandit un papier bleu.

José Arcadio B. C'est vous qui avez rédigé ce papier?

Corrégidor Celui-ci? Eeeh....ouiii...

José Arcadio De quel droit?

Le corrégidor cherche une feuille de papier qu'il montre à José Arcadio.

Corrégidor J'ai été nommé corrégidor de ce village.

José Arcadio B. Dans ce village, on ne se fait pas obéir avec des papiers. Et tenez-vous-le pour dit; nous n'avons pas besoin d'un corrégidor, parce que chez nous, il n'y a rien à corriger.

Corrégidor Ici, comme partout, il doit sûrement y avoir des problèmes, de la violence, du manque de culture...

José Arcadio B. Nous n'avons pas de problèmes. Nous sommes si pacifiques que nous ne sommes même pas arrivés à mourir de mort naturelle. Vous pouvez constater que nous n'avons pas encore de cimetière.

Corrégidor Pas de problème. Nous allons en construire un. Vous avez toujours vécu de façon si primitive, sans l'aide de l'État.

José Arcadio B. Nous n'avons pas besoin d'aide. Même qu'on se félicite d'avoir été laissés en paix. Nous n'avons pas créé ce village pour que

le premier petit homme venu nous dicte ce que nous devons faire ou ne pas faire.

Corrégidor Faites attention à ce que vous dites. Je suis un fonctionnaire du gouvernement...

José Arcadio B. Laissez-moi parler! Si vous voulez rester ici, au même titre que les autres, alors soyez le bienvenu. Mais si vous venez semer le désordre en obligeant les gens à peindre leur maison en bleu, vous pouvez prendre vos cliques et vos claques et retourner d'où vous venez. Parce que ma maison à moi doit être blanche comme une colombe.

Corrégidor Je dois vous avertir que je suis armé.

José Arcadio B. Vous me menacez?

Il prend le corrégidor par le revers de la veste, le soulevant presque du sol. Il le traîne vers l'extérieur. À ce moment précis, les deux soldats reviennent avec l'épouse et deux des filles du corrégidor, Amparo, 16 ans, et Remedios, 9 ans. Elles sont très dignes. José Arcadio dépose le corrégidor par terre.

Scène 4 , tableau 2

Remedios

- Corrégidor *Il essaie de garder son sang froid.*
 Mon épouse, ma fille Amparo, et la petite, qui s'appelle Remedios.
- Aureliano regarde émerveillé la petite Remedios, il s'approche d'elle et lui donne un petit poisson d'or.
- José Arcadio B. Très bien l'ami, vous pouvez rester ici, mais pas à cause de ces bandits armés qui sont à la porte, mais par considération envers votre digne épouse ainsi que vos filles.
- Aureliano (*Comme hypnotisé par la petite fille.*) Quel âge avez-vous?
- Remedios J'ai neuf ans, monsieur.
- José Arcadio B. Seulement, nous vous posons deux conditions.
- Corrégidor Lesquelles?
- José Arcadio B. En premier lieu, que chacun puisse peindre sa maison de la couleur qu'il lui plaît.
- Corrégidor Et la deuxième?
- José Arcadio B. Que les soldats s'en aillent de Macondo sur-le-champ.
- Corrégidor Mais l'ordre, qui va le maintenir?
- José Arcadio B. Nous vous garantissons que l'ordre régnera.
- Corrégidor (*Il lui tend la main droite.*) Parole d'ami?

José Arcadio B. Parole d'ennemi. Parce qu'il y a une chose que je dois vous dire, c'est que vous et moi continuons à être des ennemis.

José Arcadio fait demi-tour pour sortir, mais Aureliano reste cloué sur place, les yeux fixés sur Remedios.

Scène 5, tableau 1

Pietro Crespi

Dans une lumière blanche éblouissante, il y a une grande agitation. On prépare l'inauguration de la maison. Amaranta et Rebecca sont devenues des adolescentes. Ursula est un peu moins haute à chaque fois. Les trois sont habillées avec des robes du dimanche. Deux hommes poussent un piano mécanique. Derrière eux fait son entrée Pietro Crespi, spécialiste italien, très beau, habillé d'une chemise de brocart, d'un pantalon moulant et d'une lourde cape de tissu noir.

Pietro Crespi Mesdames et messieurs! J'ai l'honneur de vous annoncer que le piano est prêt à fonctionner.

Il le fait jouer. Tout le monde se précipite au salon.

José Arcadio B. (A Ursula.) Qui est-ce?

Ursula C'est Pietro Crespi. Il a été envoyé par la compagnie importatrice pour remonter et accorder le piano, pour nous montrer comment le faire fonctionner et pour nous apprendre à danser sur les airs à la mode. Il faut faire attention.

Pietro Crespi montre à Rebecca et Amaranta quelques pas de danse. Ursula regarde attentivement.

José Arcadio B. Tu n'as pas raison de t'en faire. Cet homme n'est qu'une tapette.

Ursula Bon, on va commencer les préparatifs pour la fête d'inauguration. Amaranta! Viens m'aider.

Amaranta vient la rejoindre et elles sortent tout en parlant.

Il faut d'abord faire la liste des invités: tous les descendants des fondateurs de Macondo, sauf Pilar Ternera, bien entendu...

Pietro Crespi continue de danser avec Rebecca, mais avec une attitude différente et plus chaleureuse.

Pietro Crespi Je dois malheureusement repartir, mais je vous jure que mon coeur restera à Macondo. Si vous me le demandez, je ferai tout mon possible pour revenir.

Rebecca, sans dire mot, l'accompagne jusqu'à la sortie. Il lui serre les mains.

Rebecca, mon coeur vous appartient. Je vous aime. Adieu.

Il sort et Rebecca court s'asseoir sur sa chaise berçante et pleure en silence. La lumière disparaît doucement. On entend le piano mécanique.

Scène 5 , tableau 2

Le petit poisson d'or

Lorsque la lumière revient , Rebecca est dans la même position. Elle mange la terre d'un pot à plantes. Une jeune fille entre. C'est Amparo. Elle est accompagnée de sa petite soeur, Remedios. Aureliano entre et reste paralysé à la vue des deux filles.

Rebecca Qui es-tu?

Amparo Je suis Amparo. C' est ma petite soeur, Remedios.

Rebecca Les filles du corrégidor?

Amparo Oui.

Rebecca Qu'est-ce que tu veux?

Amparo (*À demi-voix.*) Je vous apporte une lettre de Pietro Crespi.

Elle lui donne une lettre, Rebecca la cache rapidement dans son corsage et sort en courant. Remedios s'accroche à sa soeur.

Aureliano Entre! Tiens! Je vais te donner un petit poisson d'or.

La petite Remedios part à courir, effrayée, sa soeur Amparo part à courir derrière elle.

Amparo Remedios!

Aureliano Remedios! Remedios! (*À voix basse.*) Je t'aime.

Il marche lentement vers l'extérieur, comme un somnambule, répétant sans arrêt la même phrase.

Remedios... je t'aime.

Scène 5, tableau 3

Pilar Ternera

Dans un autre coin de la scène, sous un rayon de lumière bleue, apparaît Pilar Ternera. Pieds nus, elle est enveloppée d'un immense drap blanc. Elle est très surprise de voir entrer Aureliano Buendia, qui est immobile devant elle. Il est saoul, les yeux grands ouverts.

Pilar Ternera Aureliano!

Aureliano Je viens coucher avec vous.

Pilar Ternera *Elle tend ses mains à Aureliano, qui vient se cacher en dessous du drap. Pilar Ternera le caresse maternellement. Elle parle en murmurant.*

Mon pauvre petit garçon.

Pendant qu'ils font l'amour, elle répète la même phrase, comme si elle n'avait pas de plaisir, tandis qu'Aureliano respire comme un animal et crie en dessous du drap. Lorsqu'il atteint l'orgasme, il se met à pleurer comme un enfant

Pilar Ternera Qui est-ce?

Aureliano Remedios Moscote.

Pilar Ternera éclate de rire.

Pilar Ternera Il te faudra finir de l'allaiter!... Ne t'en fais pas, Aureliano Buendia; je vais parler à l'enfant et tu vas voir si je ne te la sers pas sur un plateau d'argent.

Elle sort en éclatant de rire, en même temps que la lumière bleue disparaît.

L'éclairage revient sur José Arcadio père, qui est toujours attaché à l'arbre. Ursula est à ses côtés. Aureliano reste debout sur place jusqu'au retour de la lumière.

Scène 5, tableau 4

Les fiançailles

- José Arcadio B. L'amour est une peste! Ce n'est pas les jeunes filles jolies et honnêtes qui manquent, mais la seule chose qui te vient à l'esprit, c'est de te marier avec la fille de l'ennemi!
- Ursula Je ne vois pas de mal, les sept soeurs Moscote sont belles, travailleuses et d'une très bonne éducation. Je me réjouis de la sagesse de mon fils.
- José Arcadio B. Mais ça n'a aucun sens. Le corrégidor a six autres filles, et voilà qu'Aureliano pose ses yeux sur une petite fille de neuf ans qui pissoit encore au lit. Elle n'est même pas encore en âge de concevoir.
- Ursula On attendra jusqu'à ce qu'elle ait ses règles, s'il le faut.
- José Arcadio B. D'accord, mais en contrepartie, Rebecca épousera Pietro Crespi.

Ursula Je vais lui annoncer notre décision. Elle arrêtera de manger la terre du jardin.

Elle sort, suivie d'Aureliano. Tandis que la scène reste presque noire, Pilar Ternera croise Aureliano, qui s'arrête un moment.

Pilar Ternera Aureliano Buendia, je dois te parler.

Aureliano Bon, dis-moi ce qu'il y a.

Pilar Ternera Il y a que tu es bon pour la guerre, Aureliano Buendia. Quand tu vises, tu mets dans le mille. Tu seras père.

Aureliano Ah! (*D'une voix ferme et tranquille.*)

Je le reconnaiss. Il portera mon nom. (*// sort.*)

Lorsque la lumière revient, Pietro Crespi est en train de mettre de l'ordre dans quelques instruments de musique. Il a dans ses mains un jouet à ressorts.

Scène 5, tableau 5

Mauvaises nouvelles

Rebecca est assise sur sa petite chaise à bascule; avec elle, Pilar Ternera. Pendant qu'elles parlent, entre Amaranta par derrière. Elle écoute attentivement la conversation.

- Pilar Ternera Remedios Moscote est morte.
- Rebecca Alors, je ne peux pas me marier la semaine prochaine.
- Pilar Ternera La petite Remedios s'est réveillée au beau milieu de la nuit baignant dans son sang bouillant qui a explosé dans ses entrailles avec une sorte de rot déchirant. Elle est morte empoisonnée par son propre sang et une paire de jumeaux en travers du ventre.
- Amaranta Rebecca aura été la plus chanceuse.
- Rebecca Pourquoi?
- Amaranta Ursula a décidé que ce sera à toi d'inaugurer l'église par tes noces.
- Rebecca (*Enragée.*) Au rythme où progresse la construction, l'église ne sera pas achevée avant cinq ans.
- Amaranta (*Doucement.*) Peut-être dix.
- Rebecca C'est toi qui as trouvé cette solution. Je te maudis! Amaranta Buendia!

Amaranta C'était la solution la moins pire. Comme ça, dans les trois ans qui viennent, je n'aurai pas à te tuer moi-même.

Scène 5, tableau 6

Le retour de José-Arcadio

Ursula José Arcadio, notre fils Arcadio est revenu!

José Arcadio B. Quand?

Ursula Vers deux heures de l'après-midi.

Amaranta Où est-ce qu'il est?

Pilar Ternera Chez Catarino. Il a exhibé sur le comptoir son immense virilité. On m'a dit qu'elle est toute tatouée avec des inscriptions en bleu et en rouge, écrites en plusieurs langues. Il a mis sa queue en loterie à dix pesos le numéro. C'est beaucoup, mais toutes les filles ont accepté. Il s'est finalement partagé entre deux. Les femmes qui ont couché avec lui disent que pas un millimètre de son corps n'est sans tatouages.

Ursula Personne dans cette maison ne t'a demandé de venir, Pilar Ternera. (*Celle-ci sort en riant.*)

Entrée de José Arcadio fils. C'est un véritable colosse. Il a une petite médaille au cou, les bras et le torse constellés de

tatouages, un bracelet au poignet droit, un ceinturon énorme et un sac à la main d'où il sortira un hamac.

José Arcadio fils (À Ursula et à son père.) Salut!

(Puis à Aureliano.) Salut! (Amaranta entre.)

Salut Amaranta! (Il va vers Rebecca. Il la regarde de haut en bas) Te voilà une vraie femme, petite soeur!

Il installe le hamac dans un coin sans se soucier des autres. Rebecca mange de la terre, visiblement troublée.

Aureliano Où étais-tu allé?

José Arcadio fils Par là.

Il se couche en caleçon dans le hamac et se met à ronfler. Un rayon de lumière éclaire à peine Rebecca pendant que les autres disparaissent. Elle passe à côté de José-Arcadio, celui-ci la prend par le poignet. Rebecca parle à voix basse.

Rebecca Pardon, je ne savais pas que vous étiez là.

José Arcadio fils Viens ici, petite soeur.

Elle s'approche de lui et lui, du bout des doigts, lui caresse les chevilles, puis les mollets et les cuisses.

Ah petite soeur! Ah petite soeur!

En même temps que la lumière s'éteint, il la soulève par la taille et l'attire sur lui dans le hamac. Dans le noir on entend Rebecca remercier Dieu de l'avoir fait naître, ainsi que des cris de douleur et de joie mêlés aux jurons.

Scène 5, tableau 7

Le mariage

Lorsque la lumière revient, ils sont encore couchés. Amaranta entre et les pointe du doigt. Derrière elle arrivent Pietro Crespi, Ursula et Pilar Ternera. José Arcadio fils se lève et fait face à tous.

- José Arcadio fils J'épouse Rebecca.
- Pietro Crespi C'est votre soeur.
- José Arcadio fils Puis? Ça m'est égal.
- Pietro Crespi C'est contre nature. Et de plus, la loi le défend.
- José Arcadio fils Je chie et je rechie sur la nature. Et ne demandez rien à Rebecca.
- Pilar Ternera De toute manière, ils ne sont pas vraiment frère et soeur.
- Ursula Pour moi, vous êtes morts, je ne vous pardonnerais jamais ce manque de respect. Je vous défends de remettre les pieds dans ma maison.
- Elle sort. Pietro Crespi est encore immobile, les yeux remplis de larmes.*
- José Arcadio fils Si c'est la famille qui vous plaît, il vous reste encore Amaranta.
- Pietro Crespi envoie à Amaranta un regard interrogatif, elle lui répond avec un sourire presque moqueur.*
- Amaranta Bien entendu, Crespi, mais attendons de nous connaître un peu mieux. Il n'est jamais bon de vouloir précipiter les choses.

- Pietro Crespi Je ne peux plus attendre. Nous allons nous marier le mois prochain.
- Amaranta Ne sois pas naïf, Crespi! Même morte, je ne me marierai pas avec toi. Ne perds pas ton temps et ne remets plus les pieds ici. Va!

Scène 6, Tableau 1

La révolte

Sur la scène, il y a deux tables. À la première, Aureliano Buendia joue aux dominos avec le corrégidor. Derrière eux, il y a des gardes armés. Sur la deuxième table, il y a une boîte de carton scellée avec les bulletins de vote.

- Corrégidor Remarie-toi, Aurelito. J'ai six filles encore, tu as le choix.
- Aureliano Ce n'est pas le moment de se mettre à penser au mariage, beau-père. Les libéraux sont décidés à se lancer dans la guerre.
- Corrégidor Les libéraux sont du mauvais monde, Aurelito.
- Aureliano Pourquoi?
- Corrégidor Parce qu'ils sont francs-maçons. Des gens aux mauvais instincts, ils sont partisans de pendre les curés, d'instaurer le mariage, le divorce, de reconnaître les mêmes droits aux

enfants naturels et aux légitimes, de faire éclater le pays par un système fédéral qui dépouillerait le pouvoir central de ses prérogatives.

Aureliano Et les conservateurs?

Corrégidor Les conservateurs? Ils tiennent le pouvoir directement de Dieu lui-même, ils veillent sur la stabilité de l'ordre public et la morale familiale, ils sont les défenseurs de la foi du Christ, du principe d'autorité, ils ne sont pas disposés à permettre que le pays soit écartelé en communautés autonomes.

Aureliano Ah!?

Le corrégidor fait un geste aux gardes pour qu'ils ouvrent la boîte de suffrages. Dans la boîte, il y a a peu près autant de bulletins rouges que de bleus. Le sergent ne laisse qu'une dizaine de rouges et donne le reste au corrégidor. Celui-ci les met dans un tiroir et lui redonne une poignée de bulletins bleus. Ensuite, ils scellent encore la boîte et le corrégidor signe sur le ruban. Ils reprennent le jeu de dominos.

Aureliano Les libéraux partiront en guerre.

Corregidor Si tu dis ça à cause des échanges de bulletins, non, ils ne partiront pas en guerre. On laisse exprès quelques bulletins rouges pour qu'il n'y ait pas de réclamations.

Aureliano Si j'étais libéral, je partirais en guerre pour cette histoire des bulletins, beau-père.

Corrégidor 'Si tu étais libéral, mon pauvre Aurelito, même si tu étais mon gendre, tu n'aurais pas assisté à l'échange des bulletins.

Aureliano S'il faut appartenir à quelque chose, je serais libéral, parce que les conservateurs sont des tricheurs.

Il se lève et sort d'un pas décidé. En même temps, un groupe de femmes entre, escorté par les gardes armés.

Scène 6, tableau 2

L'état de guerre

Femme 1 Monsieur le corrégidor, vos soldats sont venus de maison en maison pour confisquer les armes de chasse, les machettes et jusqu'aux couteaux de cuisine.

Corrégidor Je le sais. Et j'ai aussi interdit pour quarante-huit heures toute vente de boissons alcoolisées, ainsi que les rassemblements de plus de trois personnes n'appartenant pas à la même famille. Donc, retournez chez vous avant que je ne vous fasse arrêter.

Femme 2 Nous voulons juste qu'on nous restitue nos couteaux de cuisine, monsieur le corrégidor.

Corrégidor Les soldats ont apporté les armes confisquées comme preuve que les libéraux se préparent à la guerre, alors...

Ursula entre en courant, affolée.

Ursula La guerre a éclaté! La guerre a éclaté!... Aurelito! Mon fils! Où est mon fils? Aurelitoooo!

Aureliano entre d'un pas sûr. Il est à moitié habillé en uniforme de militaire. Avec lui entre Arcadio, son neveu,, il est identique à son père, José Arcadio fils, mais sans tatouages sur le corps et avec des lunettes. Arcadio apporte les bottes d'Aureliano et l'aide à les chausser pendant le dialogue..

Aureliano Arrêtez de crier, je suis ici. Nous avons déclaré la guerre. Nous avons pris la garnison par surprise et récupéré les armes. Nous avons aussi fusillé le capitaine et les quatre soldats qui avaient massacré une femme.

Corrégidor Aurelito, tu ne vas pas rejoindre le général Victorio Medina, c'est un révolutionnaire de la pire espèce.

Aureliano Beau-père, vous allez rester tranquille. Vous avez ma parole d'honneur que le nouveau commandement garantit votre sécurité personnelle ainsi que celle de votre famille.

Corrégidor Tu es en train de faire une bêtise, Aurélito!

Aureliano Aucune bêtise. Nous sommes en guerre. Et ne mappelez plus Aurelito. Je suis maintenant le colonel Aureliano Buendia. Et je nomme mon neveu Arcadio, ci-présent, commandant civil et militaire de la place.

(À Arcadio.) Nous te laissons Macondo, nous te le laissons en bon ordre. Fais en sorte que nous le retrouvions encore en meilleur état.

Il sort, suivi des femmes; seul Arcadio et le corrégidor restent sur la scène.

Scène 7, tableau 1

Confidences

Dans un coin, la lumière éclaire le mari d'Ursula, attaché à l'arbre. Il est tout blanc, peau et vêtements. Ursula s'approche lentement en même temps qu'elle parle.

Ursula

Regarde où nous en sommes arrivés. Vois la maison vide, nos enfants éparpillés de par le monde, et nous deux seuls comme aux premiers temps. Aureliano est parti pour la guerre et nous ne savons rien de lui. José Arcadio est à nouveau parmi nous, c'est maintenant un homme fait, plus grand que toi et tout brodé au point de croix, mais il n'est revenu que pour jeter la honte sur notre maison... Ce matin, on a découvert le cadavre de Pietro Crespi dans le bureau de l'arrière-boutique, les poignets tranchés avec un rasoir, les deux mains dans une bassine de benjoin. Il était venu jouer de la cithare et chanter devant la fenêtre d'Amaranta, mais elle n'a même pas ouvert sa fenêtre,

la sans-coeur. J'ai cru mourir de honte, mon Dieu... Maintenant il est mort...

Ursula se met à pleurer. Elle se ressaisit. Elle le caresse comme une jeune amoureuse sans qu'il n'ait la moindre réaction.

Ne crois rien de ce que je te raconte, je ne veux pas que tu sois triste. Dieu a voulu que José Arcadio et Rebecca se marient. À présent, les voilà très heureux. Notre petit-fils Arcadio est déjà un homme posé et très courageux... très beau garçon avec son uniforme. Et Pietro Crespi, je vais l'enterrer à côté de la tombe de Melquiades.

Scène 8, tableau1

Traqué

On entend une musique de guitare. Un indien déguisé en vieille femme chante les nouvelles d'Aureliano Buendia.

Je suis Cataura l'Indienne
pour vous raconter je viens
l'histoire d'un colonel
que je connaissais très bien

Avec sa troupe fidèle
Trente-deux guerres armées
tenta mon colonel
sans une victoire jamais

Dix-sept femmes il aimait
chacune un fils lui donna
mais un à un ils sont morts
d'un tir au milieu du front.

On dit que le colonel
comme un héros immortel
du peloton se moqua,
aux attentats les plus cruels
quatorze fois échappa.

Je chante la destinée
d'Aureliano le colonel
qui perdit sa bien-aimée
après sa lune de miel
et qui n'a jamais pleuré.

Arcadio entre avec deux soldats.

Arcadio De quel droit chantes-tu l'histoire de mon oncle?

L'indien prend un air martial et fait un salut militaire.

L'indien Je suis le colonel Gregorio Stevenson. Je vous apporte de mauvaises nouvelles. Mon colonel, Aureliano Buendia, ordonne de remettre la place sans opposer de résistance, de poser comme condition que soient sauvegardés, sous parole d'honneur, la vie et les biens de tous les libéraux.

Arcadio Bien entendu, vous avez sur vous quelque message écrit.

L'indien Bien entendu, vous comprendrez que dans la situation actuelle on ne peut pas porter sur soi rien de compromettant, mais je pense que ce petit poisson d'or fabriqué par mon colonel Buendia vous suffira.

Arcadio N'importe qui pourrait l'avoir volé. Arrêtez-le.

L'indien Vous faites erreur. Je dois me rendre en mission à Curaçao pour recruter des exilés . Mais par respect, je vous rends mon arme.

Il sort un revolver caché dans sa jupe. On entend des coups de feu, des cris et des sonneries de trompettes. Des soldats font irruption et déchargent leurs fusils sur Catauro. Ensuite, ils lui arrachent la perruque et la robe. Les soldats sont commandés par le capitaine Roque Carnicero.

Capitaine Regardez-moi qui est apparu.

Soldat Merde! C'est le capitaine Grégorio Stevenson.

Scène 8, tableau 2

L'imprudence fatale

Ursula entre en trombe. Elle porte deux vieux pistolets qu'elle donne à Arcadio.

Capitaine Pas un seul de tes cinquante soldats n'a survécu à l'attaque, Arcadio Buendia. Il n'y a pas d'issue, rends-toi!

Arcadio Carajo!

Il essaie de tirer, mais le mécanisme des pistolets ne fonctionne pas. Ursula se met devant lui pour le couvrir avec son corps.

Ursula Viens, par Dieu! Assez de folies comme ça!

Capitaine Lâchez cet homme, madame! Ou je ne réponds de rien!

Il la pousse, elle sort. Les soldats amènent Arcadio vers le mur. Rebecca apparaît dans un coin de la scène. Il la regarde et crie aux soldats..

Dites à ma femme qu'elle donne à la petite le nom d'Ursula, comme ma grand-mère. Dites-lui aussi, si c'est un garçon, qu'elle l'appelle José Arcadio, en souvenir de mon grand-père.

Capitaine Allons, Arcadio Buendia, ta dernière heure est arrivée, tu n'as que quelques secondes pour te repentir.

Arcadio Je n'ai à me repentir de rien, Roque Carnicero. (*// crie.*) Bande de cons! Vive le parti libéral!

Capitaine Feu!

Les soldats tirent et Arcadio tombe. Il relève une dernière fois la tête et murmure en un dernier souffle:

Arcadio Ah! Carajo! J'ai oublié de dire que si c'est une fille, on l'appelle Remedios. (*// meurt.*)

L'obscurité se fait sur la scène.

Scène 9, tableau 1

Le colonel captif

Ursula entre en criant comme prise de folie.

Aureliano José Mon père? Où? Quand? Comment?

Ursula Aureliano Buendia a été fait prisonnier alors qu'il traversait la frontière, déguisé en sorcier indien. Seul Gérinardo Marquez a survécu, tous ses hommes sont morts. Ils l'ont ramené à Macondo pour l'exécuter.

Elle pleure inconsolable.

Scène 9, tableau 2

Le temps tourne en rond

La scène est exactement comme le premier tableau de la pièce. On entend la même musique. Aureliano Buendia est assis, les yeux bandés, prêt à être fusillé. La scène est vide de décor. Dans un coin de la scène, on voit, à peine éclairé, le visage de Rebecca qui regarde Aureliano.

Aureliano Buend. C'était donc ça, mon rêve?

Ursula entre. Elle est habillée en blanc avec le foulard multicolore sur la tête, etc

Ursula Aureliano!

Aureliano Que faites-vous ici, mère?

Ursula Pietro Crespi s'est suicidé.

Aureliano Je le sais.

Ursula Ton neveu Arcadio a été exécuté.

Aureliano Je le sais. Et mon fils Aureliano José apprend à lire avec Amaranta, ma soeur. Je sais aussi que mon père va mourir attaché à un arbre.

Ursula Mon Dieu! Comment peux-tu savoir tout ça?

Aureliano N'oubliez pas que je suis devin.
Ce matin, lorsqu'ils m'ont emmené, j'ai eu l'impression d'être déjà passé par tout cela. Mère, je suis étonné de voir combien le village a vieilli en si peu de temps.

Ursula Que veux-tu? Le temps passe, mon fils.

Aureliano C'est un fait, mais pas à ce point-là.

Ursula Je t'ai apporté un revolver.

Aureliano Il ne me sera d'aucune utilité. Mais donnez-le-moi quand même au cas où on vous fouillerait à la sortie. Et maintenant, ne me dites pas adieu, ne suppliez personne et ne vous abaissez devant personne. Mettez-vous dans l'idée qu'ils m'ont déjà fusillé depuis longtemps.

Ursula Mon Dieu, le temps tourne en rond. J'ai l'impression d'avoir déjà vécu ce moment.

Ursula fait demi-tour.

Scène 9, tableau 3

L'exécution

Le peloton d'exécution entre en courant pour prendre position face au colonel Aureliano Buendia.

Capitaine Allons, Buendia! Notre dernière heure est arrivée.

Aureliano La malchance ne connaît pas de faille. Tu es né fils de pute et tu meurs fils de pute, Roque Carnicero.

Capitaine Vous avez encore quelques secondes pour votre dernière prière... Peloton!... Attention!

Aureliano marmonne entre les dents.

Aureliano Se faire avoir de cette manière. Se faire baiser au point que ces pédés se mettent à six pour te descendre sans que tu ne puisses rien faire.

Capitaine Visez!...
On entend une détonation et un cri assourdissant en même temps. C'est Arcadio, son frère, qui est entré avec un énorme fusil. Le capitaine et les soldats du peloton, effrayés, lèvent les bras.

Capitaine Ne tirez pas! C'est la divine providence qui vous envoie. Nous voulons nous joindre aux forces libérales. Vive le Colonel Aureliano Buendia!

Tout le monde sort derrière Aureliano Buendia du côté jardin .

ACTE II

Scène 1, tableau 1

Amours défendus

Vingt ans plus tard. Amaranta est assise sur un fauteuil à bascule en osier. Dans ses mains, elle a une pièce de broderie. Elle est en contemplation devant Aureliano José, qui est en train d'affiler sa lame de rasoir sur une lanière de cuir. Ce personnage doit être joué par le même comédien qui joue Aureliano Buendia, son père. Il est habillé seulement d'un caleçon, torse nu. Elle est habillée d'une robe de chambre transparente, sans soutien gorge.

Amaranta Tu es pareil à Aureliano quand il avait ton âge. Te voilà déjà un homme.

Aureliano José commence à se raser, mais il se fait une coupure. Amaranta se presse d'aller voir la gravité de la coupure.

Aureliano José Ce n'est rien, ma tante.

Tout d'un coup, le regard d'Aureliano José s'arrête sur les seins d'Amaranta. Il les pointe du doigt.

Qu'est-ce qui t'est arrivé là?

Amaranta se met à rire, elle fait semblant de se creuser la poitrine du bout des doigts.

Amaranta On m'a retiré des tranches, et des tranches et des tranches...

Aureliano José pose la main sur sa poitrine, il parle avec un trémolo dans la voix.

Aureliano José Fait mal ça?

Amaranta Non, Aureliano José, ça ne fait pas mal.

Sa main se pose sur le sexe d'Aureliano José, qui se met à l'embrasser furieusement. Ils tombent par terre, puis ils se relèvent. Elle s'échappe, il la poursuit, mais on sent que c'est un jeu auquel Amaranta participe et qu'elle encourage. Elle dit non! mais elle rit ensuite. Ils sont en train de s'embrasser lorsqu'on entend les pas d'Ursula. Ils ont à peine le temps de se séparer et sont tous les deux encore abasourdis. Ursula a la même grandeur qu'au tout début de la pièce.

Ursula Tu l'aimes beaucoup, ta tante?

Aureliano José Oui, beaucoup, beaucoup, grand-mère.

Ursula Tu fais bien.

Elle sort

Amaranta Va-t'en.

Aureliano José Non.

Amaranta Va-t'en ou je crie.

Il la caresse partout. Elle ne réagit pas physiquement, ce qui contredit ses paroles.

Je suis ta tante, Aureliano José.

- Aureliano José Je t'aime, ma tante.
- Amaranta C'est presque comme si j'étais ta mère, non seulement par l'âge mais parce qu'il ne m'a manqué qu'une chose: te donner la tétée.
- Aureliano José On peut toujours se reprendre.
- Amaranta On n'a pas le droit, je suis ta tante.
- Aureliano José Mon père fait la guerre contre les curés pour avoir le droit d'épouser sa mère si l'on veut.
- Amaranta Tu n'es qu'une brute. Ce n'est pas vrai qu'on peut traiter ainsi sa pauvre tante, à moins d'une dispense spéciale du pape.
- Aureliano José Je te promets d'aller à Rome, de parcourir l'Europe à genoux s'il le faut, et de baisser les sandales du Saint-Père. S'il te plaît, ma tante.
- Amaranta Il ne s'agit pas seulement de cela. C'est ainsi que naissent les enfants avec des queues de cochon.
- Aureliano José Et quand même il naîtrait des tatous. (*Suppliant..*) Ma tante!

Scène 1, tableau 2

La prédition des cartes

Pilar Ternera berce le hamac dans lequel est couché Aureliano José et lui chante une berceuse sur l'air de "Auprès de ma blonde". Elle est devenue obèse.

Pilar Ternera Oui, c'est vrai. Mon fils, tu n'épouseras pas Amaranta Buendia. Mais les cartes disent que tu es destiné à connaître tout le bonheur qu'Amaranta t'a refusé avec Carmelita Montiel. Avec elle, tu auras sept enfants et tu mourras de vieillesse dans ses bras

Aureliano José Tu as lu ça dans tes cartes?
Il se lève et s'apprête à partir

Pilar Ternera	Ne sors pas cette nuit, Aureliano José. Reste à dormir ici. Carmelita Montiel me supplie que je la laisse entrer dans ta chambre. Elle est vierge et en ce moment, elle prend un bain d'eau de fleur d'oranger pour toi. J'ai éparpillé des feuilles de romarin sur mon lit pour que tu y couches avec elle.
Aureliano José	Dis-lui de m'attendre à minuit. J'irai au théâtre voir <<El puñal del zorro>>.
Pilar Ternera	Ne sors pas mon fils, je t'en prie! (<i>// sort</i>) <i>Dans le noir on entend le dialogue qui suit.</i>
Capitaine	Halte là! Vos documents! Halte là ou on tire!
Aureliano José	Prenez garde, capitaine. L'homme qui mettra la main sur un Buendia n'est pas encore né.
Capitaine	Soldat, tirez!... Feu!
Voix soldat	Je ne peux pas capitaine, c'est un Buendia!
Capitaine	Bande de cons! Donne-moi ce fusil! <i>On entend des coups de feu.</i>
Une voix	Le capitaine a tué un Buendia!
Autre voix	Assassin!
Capitaine	Attention, mais qu'est-ce que vous faites? <i>On entend plusieurs détonations et le cri d'agonie du capitaine.</i>
Plusieurs voix	Vive le parti libéral! Vive le colonel Aureliano Buendia!

Scène 2, tableau 1

Le retour

Vingt ans se sont écoulés depuis le départ du colonel Aureliano Buendia. Lorsque la lumière revient Amaranta est assise et elle brode. Remedios la belle remplit d'eau une espèce de baignoire. Elle sort pour remplir une cruche qu'elle vient verser dedans. Remedios la belle est toujours toute nue, enveloppée dans un drap blanc qu'elle enlèvera lorsqu'elle entrera dans la baignoire. Elle a de très longs cheveux. Quant à Amaranta, elle est dans la cinquantaine avancée. Les cheveux blancs et la figure assez ridée. Ursula entre pour annoncer l'arrivée d'Aureliano. Elle a vieilli davantage, mais surtout beaucoup rapetissé.

Ursula Aureliano Buendia est de retour, Amaranta!

Amaranta Enfin, nous allons avoir un homme dans la maison.

Ursula Il revient avec Gerineldo. Ils arrivent.

Entrée d'Aureliano Buendia, suivi, à une certaine distance, par Gerineldo Marquez et trois femmes. Les deux hommes sont terriblement vieillis et habillés de vieux uniformes. Aureliano est en plus enveloppé avec une grosse couverture en laine. Il ne regarde même pas Remedios la Belle qui se promène, nue, avec sa cruche d'eau, sans se soucier des arrivants.

- Amaranta *Se lève, va vers Aureliano et lui montre sa main avec le pansement noir.*
 C'est moi, Amaranta, ta soeur. Regarde!
- Aureliano Comme le temps passe. C'est épouvantable!
 Il se couche dans le hamac et Gerineldo Marquez dessine un cercle de craie autour du hamac. Les femmes restent à l'extérieur. Ursula sort.
 J'ordonne qu'aucun être humain, que personne, pas même Ursula, n'approche à moins de trois mètres. Ha!... Gerineldo. Faites fusiller l'officier qui m'a proposé l'assassinat de l'indien.
- Gerineldo Il n'a fait qu'être loyal .Le colonel Téofilo Vargas n'était qu'un requin dangereux, il était pire que le ministre de la guerre pour nous.
- Aureliano Faites-le exécuter quand même.
- Gerineldo À vos ordres, mon colonel!
- Ursula revient.*
- Ursula Il y a dehors des hommes qui disent être de la commission de ton parti et qui veulent te voir.
- Les trois hommes entrent au même moment.*
- Aureliano Conduisez-les chez les putes, je sais bien ce qu'ils veulent.
- Délégué Mon colonel, la direction du parti, afin de retrouver l'appui populaire et catholique, propose: un, de renoncer à la révision

des titres de propriété; deux, de renoncer à la lutte anti-cléricale; et trois, de renoncer aux aspirations à l'égalité des droit entre fils naturels et enfants légitimes.

Aureliano Ce qui veut dire que, dès maintenant, nous ne luttons que pour le pouvoir.

Délégué Ce sont des réformes tactiques, mon colonel. Pour l'instant, l'important est d'élargir la base populaire de la guerre. Après, nous verrons.

Gerineldo M. C'est un contresens. Cela signifie que pendant vingt ans, nous avons lutté contre les sentiments de la nation.

Aureliano B Ne perds pas ton temps. Ce qui est important, c'est qu'à partir de cet instant, nous ne luttons que pour le pouvoir. Nous ne voyons pas d'inconvénient à accepter.

Gerineldo Pardonnez-moi mon colonel, mais ceci est une trahison.

Aureliano Remettez-moi vos armes. Vous resterez à la disposition des tribunaux révolutionnaires. Ils vous condamneront sûrement à mort.

Il signe et tend le document aux délégués.

Tenez, messieurs, vous pouvez les mettre où vous voulez.

Ils sortent, très dignes.

Scène 2, tableau 2

L'armistice

Ursula Je sais que tu vas faire fusiller Gerineldo et je ne peux rien faire pour l'empêcher. Mais je t'avertis d'une chose: dès que j'aurai vu son cadavre, je te jure sur les restes de José Arcadio Buendia, et devant Dieu, que je te sortirai de ton trou, où que tu te caches, et je te tuerai de mes propres mains. (*Pause.*) C'est ce que j'aurais fait de toute façon si tu étais né avec une queue de cochon.

Elle sort

Aureliano Finie la comédie, camarade. Partons d'ici avant que les moustiques n'achèvent de t'exécuter.

Gerineldo Non, Aureliano, je préfère être mort que te voir transformé en boucher.

Aureliano Tu n'es pas près de me voir. Mets tes chaussures et aide-moi à en finir avec cette merde de guerre.

Gerineldo C'est dangereux.

Aureliano Ne t'en fais pas. Mourir, c'est beaucoup plus difficile qu'on le croit.

Ursula, qui est revenue, regarde la scène.

Il faut détruire toute trace de mon passage dans ce monde. Démontez l'atelier d'orfèvrerie, enterrez les armes dans le patio

et toi, fais brûler toutes mes lettres d'amour à Remedios. Je conserve seulement le pistolet, avec une seule balle.

Ursula Si tu dois t'en aller à nouveau, tâche au moins de te rappeler comment nous étions, ce soir.

Aureliano Aujourd'hui, nous allons signer l'armistice.

Ursula C'est un jour comme celui-ci que tu es venu au monde. Avec tes yeux ouverts, tu as fait peur à tout le monde. Attends!
Elle sort.

Aureliano *Pendant qu'Ursula est partie, Aureliano ouvre sa chemise et parle à Gerineldo .*

Gerineldo, peux-tu m'indiquer l'endroit exact où il se trouve mon cœur? Dessine-moi un rond avec de l'iode.

Gerineldo Il faut demander ça au docteur.

Ursula revient avec une belle couverture neuve en laine.

Ursula Que vont penser les gens du gouvernement? Ils vont s'imaginer que tu t'es rendu parce que tu n'avais même plus de quoi te payer une couverture.(*Aureliano refuse.*)

Aureliano Mère, je vous demande pardon. C'est que cette guerre a eu raison de tout.

Ursula Aureliano, si tu rencontres là-bas le mauvais sort, promets-moi que tes pensées iront à ta mère.

Aureliano lui adresse un sourire triste. Il lève sa main ouverte et il sort avec Gerineldo Marquez.

Aureliano Ne pleurez pas mère, jamais.

Ursula Nous mourrons sur place, ici, à l'intérieur. Nous retournerons en poussière dans cette maison, mais nous ne donnerons pas à tous ces misérables la joie de nous voir pleurer.

Scène 3, tableau 1

Aureliano Secundo

Un enfant entre; c'est Aureliano Secundo, il est identique à Aureliano enfant.

Aureliano Sec. Grand-mère, qu'est-ce qu'il y a dans la petite pièce condamnée?

Ursula Mon Dieu! Tu m'as fais peur, Aureliano Secundo!

Aureliano Sec. Qu'est ce qu'il y a, grand-mère?

Ursula Oh! des papiers. Ce sont les livres de Melquiades et les choses bizarres qu'il a écrites dans les dernières années de sa vie.

Aureliano Sec. Est-ce que je peux voir?

Ursula Personne n'est entré dans ce cabinet depuis qu'on a sorti le cadavre de Melquiades et posé le cadenas. Il doit être rouillé.

Aureliano Sec. Prêtez-moi la clé, je vais voir.

Ursula Bon, mais tu me promets de ne rien déplacer. Va la chercher.

Aureliano Sec. Juré, grand mère!

Il sort heureux. Ursula doit crier sa question.

Ursula Où est José Arcadio Secundo, ton frère?

Aureliano Sec. Il est allé voir une exécution avec le colonel Gerineldo Marquez, grand-mère!

Ursula Non! J'avais pourtant défendu!

Ursula sort et l'éclairage devient bleu, comme si la lumière de la lune entrait par une fenêtre.

Scène 3, tableau 2

Melquiades

Sur un palier plus élevé, on voit apparaître Aureliano Secundo. Un rayon de lumière éclaire sa figure d'enfant. Sur un autre coin du même palier, on perçoit la silhouette de Melquiades. L'enfant prend un grand livre et commence à lire. Lorsque Melquiades lui parle, il n'est pas du tout surpris.

Melquiades Salut, Aureliano Secundo.

Aureliano Sec. Salut, Melquiades. Dis-moi. Qu'est-ce qu'il y a d'écrit dans ces manuscrits?

Melquiades Nul ne doit en connaître le sens avant que les cent ans ne se soient écoulés. Mais tu peux lire un autre livre, par exemple l'histoire de la femme qui se mettait à table pour ne manger que des grains de riz qu'elle piquait avec des épingle, ou l'histoire du pêcheur qui emprunta du lest pour son filet à son voisin, et le remercia par la suite, avec un poisson qui avait un diamant dans l'estomac, ou bien l'histoire de la lampe qui exauce tous les désirs et des tapis volants...

Aureliano Sec. Est-ce que tout cela est vrai?

Melquiades Bien sûr! Bien des années auparavant, les gitans sont venus à Macondo avec des lampes et des tapis volants. Le problème est que le monde va en finissant peu à peu.

Ursula entre, une lumière éclaire sa figure.

Ursula Avec qui es-tu en train de parler, Aureliano Secundo?

Aureliano Sec. Avec personne, grand-mère. (*// sort en courant.*)

Ursula Ton arrière-grand-père était comme ça. Lui aussi parlait tout seul!

Elle se parle à elle-même pendant qu'elle fait du ménage

Ils sont tous comme ça, tous fous de naissance. Non, non, les Aurelianos sont plus renfermés, mais perspicaces, les José Arcadio sont impulsifs. C'est sûr que dans le cas de José Arcadio Secundo et Aureliano Secundo, on ne peut pas dire la même chose. Ils sont identiques. Ils sont comme deux mécaniques bien remontées. Je me demande même si, à force de jouer à confondre le monde, ils ne se sont pas confondus eux-mêmes. Il faut une famille de fous pour mettre au monde des jumeaux si identiques.

Melquiades disparaît. On entend la voix de José Arcadio Secundo. Il est joué par le même enfant qui a joué Aureliano Secundo, en changeant peut-être un détail vestimentaire et, si possible, le ton ou le rythme de la voix .

Scène 3, tableau 3

José Arcadio Secundo

José Arcadio Sec Il est vivant! Grand-mère! Ils vont l'enterrer vivant!

Ursula Qui ça ? Où ça? De quoi parles-tu, José Arcadio Secundo?

José Arcadio Sec. Le fusillé, grand-mère. Il y a eu six détonations, six. L'homme souriait encore, même quand sa chemise était baignée de sang. Quand ils l'ont détaché du poteau pour l'enterrer, il souriait encore; ensuite, ils l'ont mis dans une caisse pleine de chaux. Il est vivant! Ils vont l'enterrer vivant!

Ursula José Arcadio Secundo, va te confesser avec le père Antonio Isabel.

José Arcadio Sec. Oui grand-mère! Je vais aussi lui demander de me montrer comment faire l'élevage de coqs de combat.

Ursula Les coqs ont déjà apporté suffisamment de malheurs dans cette maison pour que tu ne viennes, toi aussi, nous en apporter d'autres.

José Arcadio Sec. Je demanderai à ma mère, Santa Sofia de la Piedad, de me trancher la gorge quand je vais mourir. Je veux être certain qu'on ne va pas m'enterrer vivant.

Ursula Mon petit, il faut qu'il se passe beaucoup de temps avant que tu meures.

Scène 4 , tableau 1

La naissance d'Arcadio, le pape

Aureliano Secundo est adulte; il joue de l'accordéon, on entend les pleurs d'un bébé. Aureliano Secundo a un gros ventre. Assise sur une chaise berçante, Fernanda del Caspio, sa femme, allaite l'enfant. Ursula, qui est beaucoup plus petite et presque aveugle, se promène à tâtons dans la chambre. Amaranta, un peu plus loin, brode sans trop s'occuper de ce qui se passe autour. Elle a environ 80 ans, elle est donc très vieille. Dans le coin où il y avait l'arbre, le fantôme du premier José Arcadio Buendia est encore attaché, il est complètement blanc et plus vieux que lorsqu'il est mort. À côté de l'arbre, le colonel Aureliano Buendia est assis sur une chaise berçante. Il est recouvert d'une grande et vieille couverture de laine. C'est un vieux de 85 ans, le regard perdu dans le vague. Il sera là tout le temps, jusqu'à la scène de sa mort.

Aureliano Sec. Il s'appellera José Arcadio, comme mon frère jumeau.

Fernanda Je suis d'accord, il s'appellera José Arcadio, et il dirigera les affaires de la famille.

Ursula Non, Fernanda del Caspio! Écoute, Aureliano Secundo, tous ceux qui ont porté le nom de José Arcadio dans la famille ont été marqués par un signe tragique.

Aureliano Sec. Pilar Ternera, ma grand-mère, m'a prédit qu'il serait conservateur, comme mon frère José Arcadio Secundo.

Ursula Pilar Ternera a dit ça? Tant mieux. Plaise au ciel qu'il se fasse curé et que Dieu pénètre enfin dans cette maison, mais il faut lui trouver un autre nom.

Aureliano Sec. Je veux qu'il s'appelle comme mon frère jumeau, c'est tout!

Ursula D'accord, mais à une condition: je me charge de l'élever.

Fernanda Mais vous avez plus de cent ans, Ursula.

Ursula Raison de plus, nul n'est mieux indiqué que moi pour former l'homme vertueux qui redonnera le prestige à la famille, un homme qui n'aura jamais entendu parler de guerre, de coqs de combat, de femmes ni d'entreprises délirantes. Celui-ci sera curé. Et si Dieu me prête vie, il faudra bien qu'il devienne pape.

Aureliano Sec. À la santé du pape! Qu'on sacrifie six vaches! Et que tout le monde soit imbibé de champagne!

Il lève son verre, au même moment la scène se remplit d'invités qui trinquent en choeur. Aureliano reprend l'accordéon et les invités dansent, crient et lancent des fusées. On entend des bruits de fête et des feux d'artifice.

Ursula Profites-en pour économiser aujourd'hui, la chance ne va pas te sourire toute la vie.

Aureliano Sec. Ne vous en faites pas grande-mère. (*Il rit aux éclats.*)
Hors de mon chemin, les vaches! La vie est si courte! Je vais tapisser la maison de haut en bas, en dedans et en dehors,

avec des billets d'un peso! Et j'espère que maintenant, personne dans cette maison ne me reparlera plus d'argent.

Il jette un poignée de billets vers les invités qui crient de joie.

Ursula Mon Dieu, rends-nous aussi pauvres que nous l'étions quand nous avons fondé ce village, que nous n'ayons pas à te régler, dans l'autre vie, tout cet argent jeté par les fenêtres.

Scène 4, tableau 2

Fernanda del Caspio

Ursula, Amaranta et Fernanda restent seules sur scène; Ursula parle comme pour elle-même.

Ursula Mon Dieu! Dans quel guêpier s'est fourré Aureliano Secundo. Je me demande s'il n'est pas en train de voler, s'il n'a pas fini par se faire voleur de bestiaux.

Fernanda Cela serait préférable... Quand j'ai su que toute notre richesse venait de sa maîtresse, j'ai cru devenir folle de honte. Moi, Fernanda del Caspio, vivre l'humiliation d'une concubine.

Ursula Qui est sa maîtresse?

Fernanda Petra Cotes, une mulâtre qui mettait des lapins en loterie, puis après elle a continué avec des vaches.

- Ursula Mais non, Fernanda! Petra Cotes est la maîtresse de José Arcadio Secundo.
- Fernanda Au début, mais elle couchait avec les deux, sans savoir qu'ils étaient des jumeaux. C'est elle qui a montré à jouer de l'accordéon à Aureliano Secundo. Dès que notre lune de miel fut achevée, il est allé chez elle avec ses compagnons et il a fait habiller Petra Cotes avec le costume et la cape d'hermine maculée de sang que j'avais portés le jour du carnaval où j'étais reine. Il l'a fait photographier dans son lit et il a distribué les portraits parmi ses copains.
- Ursula Qui a pu t'inventer tout ça?
- Fernanda Personne. À peine deux mois qu'on était mariés, que j'étais déjà au courant de tout.
- Ursula Je me demande si tu ne portais pas une ceinture de chasteté, comme moi, lorsque je me suis mariée avec José Arcadio Buendia.
- Fernanda Non, j'ai juste laissé passer deux semaines avant de lui permettre de me toucher pour la première fois, mais lorsqu'il a vu ma chemise de nuit, il s'est mis à rire et en ouvrant la fenêtre, il a crié <<Je me suis marié avec une petite soeur des pauvres, carajo!>>
- Amaranta Elfèlefe estfè defe cesfè-gensfan quifi fontfon lesfè défegoûfoutésfè defevantfan leurfeur profoprefe merfedefef.

Fernanda J'en ai marre de ne pas comprendre ce que tu dis, Amaranta Buendia, pourrais-tu parler comme du monde?

Amaranta Je dis que tu fais partie de celles qui prennent leur cul pour la Semaine sainte et qui font les dégoûts devant leur propre merde.

On entend un bruit et le sifflet d'une locomotive. La fumée envahit la scène. Santa Sofia de la Piedad entre à la course, terrifiée.

Ursula Mon Dieu! Qu'est-ce qui arrive?

Santa Sofia de... Il arrive un machin épouvantable, comme une cuisine traînant après elle un village au complet, et Aureliano le Triste est monté dessus comme sur un cheval et salue tout le monde de la main, et les quinze autres enfants du colonel viennent avec lui, je les ai reconnus par la croix de cendre sur leur front.

Ursula Il l'avait dit qu'il ferait venir le train jusqu'ici.

Noirceur totale. On entend toutes sortes de voix et de bruits de train.

Scène 5, tableau 1

Mr. Herbert

Dans le noir, on entend les voix et les rires de beaucoup de monde. Aureliano Secundo revient avec un groupe de gens; parmi eux, un Américain blond et typé, Mr Herbert. Il parle avec un accent américain très prononcé. Tous s'assoient à table, Fernanda fait un geste à Santa Sofia de La Piedad pour qu'elle dépose un grand plat de bananes sur la table, puis elle sort.

Mr. Herbert C'est effroyable, il ne restant plus un chambre vacancy au Jacob Hotel. Je étant obligé de retake next train.

Aureliano Sec. Vous n'avez qu'à rester ici, Mr Herbert, la maison est grande et il y a de la place pour tout le monde.

Mr Herbert Vous étant very aimable, Mr. Buendia.

Aureliano Sec. Quel vent vous a amené vers Macondo?

Mr Herbert Je faire commerce de ballons captifs, j'ai colporting dans une foule des pays avec so beaucoup profits, bat in Macondo,

Aureliano Sec. En attendant qu'on nous apporte la viande, tenez, essayez nos bananes tigrées.

Il met un grand plat de bananes sous le nez de Mr. Herbert, qui en détache une sans grand enthousiasme; mais, tout en parlant, il continuera à manger, savourant, mastiquant , tout en regardant attentivement le fruit à chaque bouchée.

Mr. Herbert

Merci, On trouve que cette merveilleuse invention, qui être le train, être une régresssion si comparant aux tapis volants des gitans. Humm! Est-ce que je peux avoir un autre fruit comme ça? C'est extraordinaire!

On lui donne une autre banane, puis il sort de sa valise d'homme d'affaires une petite boîte avec des instruments optiques; il examine attentivement la banane, il la sectionne avec un bistouri, il soupèse chaque morceau avec un trébuchet de pharmacien et mesure le diamètre à l'aide d'une jauge d'armurier. Il sort aussi des instruments servant à mesurer l'intensité de la lumière, l'humidité, etc. Tout le monde le regarde intrigué. Il se lève et sort dans un état d'immense fébrilité. Les autres sortent derrière lui.

Il faut que j'appelle Mr. Brown, il faut faire venir les hydrologues, les topographes, les arpenteurs, les ingénieurs, les experts...

Scène 6, tableau 1

Le carnage des Aurelianos

- Ursula Viens saluer ton père.
- Colonel Qu'est-ce qu'il dit?
- Ursula Il est très triste. Il croit que tu vas mourir.
- Colonel Dites-lui qu'on ne meurt pas quand on veut, mais quand on peut.
Il s'asseoit et cache sa tête entre ses bras pour dormir, assis sur son petit banc.
Dans le cadre de la porte apparaît Pilar Ternera, très grosse et vieille.
- Pilar Ternera On a tué tes dix-sept fils, Aureliano Buendia! Aureliano le Triste sortait de chez sa mère, vers sept heures, quand un coup de fusil tiré dans le noir lui a fait un trou en plein milieu du front. Aureliano le Centième a été tué dans son hamac, avec un piquet à glace enfoncé entre les sourcils, Aureliano Serrador et Aureliano Alcallaga, quand ils venaient par la rue des Turcs. Ils ont reçu une décharge de Mauser tirée dans le noir. Le seul qu'on n'a pas encore trouvé mort est Aureliano l'Amoureux, mais on ne sait plus rien de lui. Tous les autres sont morts d'un tir sur la croix de cendres qu'ils avaient sur le front.
- Colonel A.B. C'est de la faute au père Antonio Isabel, il a marqué mes fils de cendre indélébile pour que mes ennemis puissent les identifier.

On entend un bruit de tonnerre et la scène reste dans le noir pendant quelques secondes.

Scène 6, tableau 2

Retrouver

Santa Sofia de la Piedad entre avec un bol de café fumant pour le colonel. Celui-ci est encore assis près du hamac, sans bouger.

- Santa Sofia Quel jour de la semaine on est, colonel?
- Colonel A. B. On est mardi, le onze octobre.
- Santa Sofia Quelle pluie!
- Colonel A. B. Octobre... C'était un onze d'octobre, en pleine guerre. Une femme m'a posé la même question avant de dormir; je me suis réveillé un heure après et elle était morte à côté de moi.
- Santa Sofia C'était un présage, je crois.
- Colonel A. B. Cette nuit, j'ai rêvé que j'entrais dans une chambre vide, avec les murs tout blancs, juste un miroir dans un mur, et dans le miroir, il y avait mon père et un homme qui s'appelait Prudencio Aguilar. J'ouvais la porte et je passais dans une autre chambre identique à la première, avec le même miroir.

Après, je passais dans une autre, exactement pareille, et après dans une autre. Cela ne se terminait jamais, dans le miroir il y avait toujours Prudencio Aguilar et mon père. Dans le rêve, je me suis rappelé que j'avais fait le même rêve la nuit dernière et aussi toutes les nuits de ces dernières années.

Santa Sofia C'est un présage, j'en suis sûre.

Colonel *Il parle comme un enfant, (à moins que ce soit l'enfant qui parle.)* Gerineldo Marquez m'a promis un jour qu'il me trouverait un cheval blanc avec une étoile blanche sur le front, je n'en ai plus entendu parler depuis.

On entend un bruit de fanfare de cirque, des voix d'enfants joyeux. Le colonel lève sa tête avec des yeux brillants.

Qu'est-ce que c'est?

Santa Sofia C'est le cirque, colonel.

Dans un changement de luminosité, on voit émerger du hamac le même enfant qui est allé faire connaissance avec la glace, au début de la pièce. Il va vers la porte d'entrée et reste là, debout. La scène est obscure; de l'extérieur, une lumière éclatante illumine l'enfant en contre-jour.

Aureliano enfant Regarde papa! Les clowns! Regarde la femme en or sur la nuque de l'éléphant. Regarde les gitans! Papa? Papa! Attends-moi! Ne me laisse pas tout seul!

L'enfant part à la course et la fanfare s'éloigne.

ACTE III

Scène 1, tableau 1

Mémé

Lorsque la lumière se refait sur la scène, Amaranta est couchée sur une table, comme si elle était exposée dans un salon funéraire.

Ursula Mémé? Où est-ce qu'elle est, Mémé? Est-il vrai qu'elle est revenue enfin?

Fernanda Oui, Ursula, ma fille Renata a achevé ses études. La virtuosité avec laquelle elle a interprété des thèmes populaires du dix-septième siècle à la fête organisée pour célébrer le couronnement de ses études a montré qu'elle avait bien mérité le diplôme qui la consacrait claveciniste. Plus que son art, ce fut son talent peu commun qui força l'admiration de tous les invités.

Ursula Mais où est-elle maintenant?

Amaranta Je veux lui faire mes adieux.

Fernanda Elle est allée chez l'une de ses trois camarades américaines, Patricia Brown, je pense, qu'elle s'appelle. Mr Brown a ouvert sa maison à ma fille. C'est de la faute à Aureliano Secundo. Quand j'ai appris que ma fille Renata était chez les Amerloks, je vous jure que j'ai même oublié momentanément ma petite

Amaranta Ursula. Imaginez un peu ce que va penser le colonel dans sa tombe.

Ursula Il n'y a rien de mauvais à ce que Mémé se rende à ces soirées et qu'elle fasse des liens avec les Américains de son âge? Pourvu qu'elle garde sa fermeté de jugement et ne se laisse pas convertir à la religion protestante. Elle pourrait même apprendre l'anglais, pourquoi pas?

Fernanda C'est à peine si les cadavres du colonel Aureliano Buendia et de tous les Aurelianos étaient refroidis, qu'Aureliano Secundo avait déjà illuminé la maison et il l'avait remplie d'ivrognes qui jouaient de l'accordéon et barbotaient dans le champagne, comme des chiens. Il ne s'occupe pas assez de sa fille aînée, encore moins d'Amaranta Ursula, la plus petite.

Ursula Fais tes adieux à Fernanda, Amaranta. Une seule minute de réconciliation mérite mieux que toute une vie d'amitié.

Amaranta Ce n'est déjà plus la peine. Mère, donne-moi un miroir.

Remedios la belle entre, apportant un miroir qu'elle donne à Amaranta. Remedios est enveloppée dans un grand drap blanc, il est évident qu'elle est nue en-dessous.

Santa Sofia de la Piedad entre et va vers Amaranta.

Santa Sofia Amaranta, le père Antonio Isabel est à la porte. Il dit qu'il a entendu la rumeur que tu vas mourir ce soir et que les gens viennent te porter des lettres pour leurs parents morts.

- Amaranta C'est vrai, qu'est-ce qu'il veut?
- Santa Sofia Te confesser.
- Amaranta Je n'ai besoin d'aucune sorte d'assistance spirituelle parce que je meurs avec la conscience nette.
- Elle se couche sur la table avec un bouquet de fleurs entre les mains, comme une morte qui se fait veiller.*
- Fernanda Quel épouvantable péché aura bien pu commettre cette pauvre Amaranta Buendia pour préférer une mort sacrilège à la honte de se confesser.
- Amaranta Que personne ne se fasse d'illusions. Amaranta Buendia quitte ce monde vierge, comme elle y est venue!
- Entrée de Mémé. C'est une jeune fille, qui ressemble un peu à Amaranta lorsqu'elle était jeune. Elle est de toute évidence sous l'effet de l'alcool et sa voix est chargée de haine.*
- Fernanda Renata, qu'est-ce qui t'arrive?
- Mémé Rien, maman. Rien, sinon qu'il m'a presque fallu attendre ce soir pour découvrir combien je vous aime.
- Fernanda (Elle est très émue.) Oh! Mémé, ma fille.
- Mémé sort en courant et en riant. On l'entend vomir quelque part.*

Scène 1, tableau 2

L'ascension de Remedios la Belle

- Amaranta Quelle date sommes-nous?
- Remedios Le cinq février.
- Amaranta C'est le six février que je dois mourir, à la tombée du jour. Allez avertir tout le village, au cas où il y en aurait d'autres qui désirent que j'apporte des messages à leurs parents morts.
- Ursula Le temps est détraqué. Les années de maintenant ne sont plus comme dans le temps... Autrefois, les enfants tardaient beaucoup à grandir. On n'a qu'à se souvenir du temps qu'il a fallu pour que José Arcadio, mon fils aîné, s'en aille avec les gitans, et de tout ce qui s'est passé avant qu'il ne revienne peinturluré comme une couleuvre et parlant comme un astronome. Aussi tout ce qui est arrivé avant qu'Amaranta et Arcadio n'aient oublié la langue des indiens pour apprendre à parler espagnol. On n'a qu'à revoir toutes ces journées de soleil et ces nuits à la belle étoile qu'avait supporté le pauvre José Arcadio Buendia, mon défunt époux, sous le châtaignier, et tout le temps qu'il m'a fallu pleurer sa mort avant qu'on m'amène le colonel Aureliano Buendia, mon fils moribond, qui malgré trente-deux guerres et après avoir tant souffert, n'avait pas encore cinquante ans. Dans le temps, après toute une journée passée à confectionner des petits animaux en caramel, il me restait encore du temps pour m'occuper des enfants et

voir dans le blanc des yeux s'ils avaient besoin d'huile de ricin, tandis que maintenant, le manque de qualité du temps nous oblige à laisser les choses à moitié.

Fernanda, qui était sortie, revient avec une pile de draps qu'elle commence à plier.

Fernanda Remedios! Pourriez-vous aider votre belle-soeur à plier? (Silence) Je serais reconnaissante si vous ne preniez pas mes draps en toile de Brabant pour vous envelopper.

Remedios ne répond pas; elle est très pâle, elle sourit.

Amaranta Tu ne te sens pas bien?

Remedios *Elle a pris un bout du drap à Fernanda pour commencer à l'aider.*

Au contraire, jamais je ne me suis mieux sentie.

On entend comme un son de vent qui se lève, une lumière aveuglante éclaire la scène et le drap qui est dans les mains de Remedios s'étend comme par magie. Remedios commence à s'élèver dans les airs. Elle est souriante et fait des signes d'adieu avec des gestes très doux. Fernanda et Ursula tombent à genoux et font des signes de croix. Amaranta reste étendue et souffle sur le miroir pour se convaincre qu'elle est encore en vie. Pour cette scène, on peut se servir d'une <<black ligth>> afin de faire ressortir le blanc et de cacher le mécanisme servant à soulever Remedios la Belle.

- Amaranta Mère, qu'est-ce qui arrive?
- Ursula Remedios la Belle, soeur de Aureliano Secundo et de José Arcadio Secundo, traverse les régions de l'air où il n'est plus quatre heures de l'après-midi. Remedios Buendia, fille d'Arcadio Buendia et de Santa Sofia de la Piedad, avance et se perd à jamais dans les hautes sphères où les plus hauts oiseaux de la mémoire ne pourront jamais eux-mêmes la rejoindre. Remedios Buendia, mon arrière-petite-fille, est montée au ciel corps et âme, Amaranta.
- Amaranta Son odeur ne rendra plus fous d'autres étrangers et le souffle troublant qu'elle exhalait ne fera plus mourir d'amour ceux qui la regardaient.
- Fernanda Dieu de miséricorde! Je te prie de me rendre mes draps en toile de Brabant!

Noir.

Scène 2, tableau 1

Tel père ...

Aureliano Secundo est assis à côté de sa fille Mémé sur un petit banc. Ils sont de très bonne humeur et parlent en riant.

- Mémé Ma mère pensait que j'avais attrapé un virus. Mais c'était du scotch qui me sortait par les oreilles.
- Aureliano Sec. Coquine, si ta mère savait ça! Quelle fille!
- Mémé Tu m'as demandé de tout te raconter, non?
- Aureliano Sec. Tout, même ta première relation amoureuse. En échange, je te promets que je garderai le secret.
- Mémé Bon, c'est fait.
- Aureliano Quoi? Tu as un fiancé?
- Mémé Disons que je <<sympathise>> avec un rouquin du nord qui est venu passer ses vacances chez ses parents.
- Aureliano Sec. Avec un Amerlok? Quelle horreur! Si ta mère savait ça!
- Mémé Il est déjà retourné dans son pays et il n'a plus donné signe de vie. Tu peux être tranquille. (*Court silence.*) Amène-moi chez Petra Cotes, papa.
- Aureliano Sec. J'ai promis à ta mère que je ne le ferais jamais. Il va falloir que j'y aille, Mémé.

Mémé Vas-y, papa. J'irai te voir. (*Elle rit aux éclats.*)

Aureliano Secundo sort en riant lui aussi. Mémé reste toute seule. Un homme s'approche d'elle par derrière, il a l'air très sûr de lui, elle ne le regarde pas. Fernanda apparaît dans le noir et regarde la scène qui suit.

Scène 2, tableau 2

Mauricio Babilonia

Mauricio B. Bonjour, mademoiselle Renata.

Mémé Allez-vous-en, Mauricio Babilonia. Vous n'avez rien à venir chercher chez les honnêtes gens.

Mauricio Bab. Pourquoi êtes-vous venue à l'atelier de mécanique?

Mémé Je voulais regarder les nouveaux modèles.

Mauricio Bab. C'est un bon prétexte.

Mémé Qu'est-ce que vous essayez d'insinuer? Je peux appeler...

Mauricio Bab. (*// parle à voix basse.*) N'aie pas peur. Ce n'est pas la première fois qu'une femme devient folle d'un homme. Je t'attendrai samedi au cinéma.

Mémé Allez-vous-en ou bien je crie.

Il part. Mémé fait un saut lorsque Fernanda lui parle.

Fernanda Qui est-ce?

Mémé fait un saut, elle parle à sa mère sans la regarder.

Mémé Mauricio Babilonia.

Fernanda D'où sort-il?

Mémé Il est mécanicien dans les ateliers de Mr Brown.

Fernanda Voilà un homme bien étrange. As-tu vu les papillons jaunes qui le suivent partout?

Mémé Non, je l'ai pas regardé.

Fernanda On lit sur sa figure qu'il ne va pas tarder à mourir.

Mémé sort en courant.

Scène 3, tableau 1

Le mal d'amour

Pilar Ternera est assise sur une grande chaise. Mémé est debout à l'entrée, en silence. Pilar Ternera lui fait un geste amical pour l'inviter à s'approcher, Mémé parle sans bouger.

- Mémé On m'a dit que vous lisiez dans les cartes.
- Pilar Ternera Viens ici, assieds-toi. Je n'ai pas besoin de cartes pour chercher à connaître l'avenir d'un Buendia.
- Mémé Comment le savez-vous?
- Pilar Ternera Je suis ton arrière-grand-mère, ma petite; de plus, il y a 80 ans que je dirige un bordel.
- Mémé Je ne vous crois pas. Mon arrière-grande-mère est Ursula Iguaran.
- Pilar Ternera J'ai eu un enfant de José Arcadio Buendia, le frère du colonel. On l'a appelé Arcadio. Arcadio s'est marié avec Santa Sofia de la Piedad, elle a donné naissance à Remedios la Belle et à deux frères jumeaux, José Arcadio Secundo et ton père, Aureliano Secundo. Et toi, tu portes en toi Aureliano Babilonia, le dernier de la lignée .
- Mémé Je ne vous crois pas. Je veux savoir ce que je dois faire pour...
- Pilar Ternera (*La coupant..*) Ce genre de mal ne se calme qu'au lit, ma petite. C'est ça, l'amour.

- Mémé Mais... cette sorte d'amour détruit l'autre amour.
- Pilar Ternera Pourquoi?
- Mémé Parce que ma mère dit qu'il est dans le tempérament des hommes de répudier leur femme une fois que la faim est comblée .
- Pilar Ternera Erreur! C'est une erreur que les puritains s'amusent à perpétuer pour tuer l'amour! (*Pause*) Écoute, ma petite Mémé. Je t'offre le lit où j'ai conçu Arcadio, ton grand-père, et où j'ai conçu après Aureliano José, qui reposent en paix tous les deux.
- Mémé Je porte encore le deuil de la mort d'Amaranta.
- Pilar Ternera Je le sais. Si Amaranta avait fait ce que je te conseille de faire, elle ne serait pas morte rongée par la haine; laisse-la reposer en paix. Je te montrerais aussi comment empêcher une conception indésirable, avec des cataplasmes à la farine de moutarde, en guise de bouillotte; tu vas voir, si tu as des embêtements, ils vont expulser jusqu'aux remords de conscience, ma fille.
- Elle rit d'un rire compulsif, comme une sorcière dans les contes d'enfants; elle n'arrête pas de rire jusqu'à ce que Mauricio Babilonia apparaisse, nu, dans le hamac éclairé d'une lumière bleue où Mémé va le rejoindre. Pendant qu'ils font l'amour, les rires de Pilar Ternera et les exclamations des amoureux*

Scène 3, tableau 2

Le départ

Dans le noir, on entend une détonation, ainsi que le cri de Mauricio Babilonia; on entend des cris et des ordres. La scène s'éclaire à peine pour voir Mémé qui court se cacher dans un coin, nue et désemparée. Fernanda entre, accompagnée de deux gardes qui prennent le corps nu de Mauricio Babilonia et le sortent en le traînant.

Fernanda C'est par ici, les gardes! Vous l'avez bien surpris le voleur de poules, ça fait plusieurs nuits qu'il vient et plusieurs poules qu'il nous vole! Emmmnez-le en prison et qu'on ne le voie plus jamais parmi les honnêtes gens!

Lorsque les gardes sortent avec Mauricio Babilonia, une lumière aveuglante éclaire Mémé, tremblante comme un petit chien apeuré. Fernanda s'approche d'elle et la couvre avec un drap.

Allons-y, Renata. Tes bagages sont faits. Le train part dans une demi-heure. (*Mémé reste immobile et muette.*)

Deux religieuses entrent et s'approchent d'elle, l'une des deux tend son bras vers Mémé; celle-ci se laisse conduire sans dire un mot.

Religieuse Allons-y, Renata.
Les trois sortent.

Fernanda se met à genoux et sort son rosaire pour prier. Le noir se fait sur la scène et on entend des prières, ce qui donne la sensation d'un couvent.

Scène 4, tableau 1

Amaranta Ursula

Aureliano Secundo est à quatre pattes. Sa fille Amaranta-Ursula, une enfant d'environ dix ans, mais d'une grandeur d'adulte, est montée à califourchon sur lui, comme s'il était un cheval. Ursula, qui est devenue très petite et complètement aveugle, court après eux en essayant de coiffer Amaranta-Ursula. La comédienne qui joue Ursula peut s'habiller d'une jupe assez large qui lui permettra de marcher à genoux afin de donner l'impression d'être toute petite. Fernanda entre avec une valise à la main. Personne ne la regarde, même lorsqu'elle parle.

Fernanda Je suis revenue dans un train protégé par des policiers armés. Les gens sont nerveux. Quelqu'un m'a raconté pendant le voyage que José-Arcadio Secundo est en train d'inciter les travailleurs de la compagnie bananière à faire la grève.

Amaranta Ursula Est-ce que c'est vrai ça, papa?

Aureliano Sec. Oui, Amaranta Ursula, c'est vrai. Il a renoncé à ses fonctions de chef d'équipe à la compagnie bananière pour prendre le parti des travailleurs. La police est à sa recherche. Depuis la nuit de l'attentat, on ignore où il a élu domicile.

Amaranta Ursula Pourquoi, papa?

Aureliano Sec. Une nuit qu'il sortait d'une réunion secrète, il a échappé par miracle à quatre coups de revolver qu'un inconnu a tirés sur lui.

Il sort, toujours à quatre pattes. Amaranta Ursula fait le geste de l'éperonner avec ses talons, comme s'il s'agissait d'un cheval.

Fernanda Il ne nous manquait plus que ça, un anarchiste dans la famille.
Elle sort.

Ursula J'ai l'impression de revivre l'époque où mon fils Aureliano Buendia venait d'empocher les pastilles homéopathiques de la subversion. La même chose. Le monde fait des tours sur lui-même, tout se répète. Il faut que je parle à José Arcadio Secundo pour le mettre en garde.

Elle se rend compte qu'Aureliano Secundo et Amaranta Ursula sont partis, puis elle sort à leur recherche.

Scène 5 , tableau 1

La grève

José Arcadio Secundo est monté sur un banc et, au fur et à mesure qu'il parle, la scène commence à se remplir d'hommes, de femmes et même d'enfants, qui l'écoutent attentivement et réagissent à son discours.

- José-Arcadio Sec. Camarades! Ça fait sept jours que nous occupons la gare. Aujourd'hui, le gouvernement a décrété l'état de siège. Les soldats ont entouré la gare. Le général Carlos Cortez Vargas viendra nous parler. Ils veulent écouter nos revendications.
- Une voix On demande à la compagnie de ne plus couper de bananes le dimanche!
- Autre voix Nos habitations sont insalubres!
- Autre voix Nous voulons des services médicaux!
- Autre voix On veut qu'on nous paie avec de l'argent et non pas avec des coupons qui servent seulement pour acheter de la nourriture aux comptoirs de la compagnie!
- Plusieurs voix Nous voulons rencontrer Mr Brown, le patron!
- José-Arcadio Sec. Camarades! Lorsque nous avons essayé de rencontrer Mr Brown pour lui faire part de nos revendications, il a fait accrocher au train le wagon de verre et il est disparu de Macondo avec les autres représentants de la compagnie.

- Une voix On nous a dit que Mr Brown a été surpris en train de voyager incognito dans un wagon de troisième classe!
- Autre voix Il faut le faire comparaître en cour, camarade Buendia!
- José Arcadio Sec. Oui, c'est vrai, et on lui a fait signer notre cahier de pétitions. Il a même comparu devant les juges, mais avec les cheveux teints en noir et parlant parfaitement l'espagnol. Les avocats ont prouvé que ce n'était pas Mr Jack Brown, surintendant de la compagnie bananière, né à Prattville en Alabama, mais un commerçant né à Macondo, du nom de Dagoberto Fonseca.
- Une femme Il faut s'adresser au tribunal suprême. Ils vont nous écouter.
- José-Arcadio Sec. Les avocats de la compagnie ont affiché dans des lieux publics le certificat de décès de Mr Brown, authentifié par tous les consuls et attachés de l'ambassade. Ils font foi que Mr Brown a été écrasé par un camion de pompiers à Chicago. Les avocats de la compagnie ont prouvé en cour que nos réclamations n'avaient aucune valeur pour la simple raison que la compagnie bananière n'avait pas, n'avait jamais eu et n'aurait jamais de travailleurs à son service. Il fut établi et proclamé solennellement par le tribunal suprême que la compagnie n'existe pas, que Mr. Brown n'existe pas, que par conséquent les travailleurs n'existaient pas et n'avaient jamais existé!
- Une voix Je propose qu'on brûle les plantations!
- Plusieurs voix Oui! Oui!

José Arcadio Sec. Camarades! Camarades! Écoutez-moi!... Si nous détruisons les plantations de bananes, nous n'aurons plus de travail après. Ce qu'il faut faire, c'est d'obliger les Américains à nous écouter. Nous sommes ici plus de trois mille personnes, sans compter vos enfants. Je propose qu'on bloque les chemins vers le port et qu'on déclenche une grève générale! À trois mille, ils ne peuvent pas nous ignorer!

Voix de femme Vive la grève générale!

Plusieurs voix Vive la grève générale!

Scène 5, tableau 2

Le massacre

On entend un clairon qui fait taire les voix. La lumière des projecteurs balaie la scène. On entend des sons de camions et de tanks qui entourent la place. Un enfant monte sur les épaules d'Aureliano Secundo.

Enfant Regardez! Les soldats ont installé des mitrailleuses!

Voix (haut-parleur) Écoutez! Écoutez-moi bien!

Protestations et huées des travailleurs.

Je vous prie de garder un peu de silence! Un noble militaire, le général Carlos Cortez Vargas, va s'adresser à vous! Vous avez intérêt à l'écouter attentivement!

Le silence se fait.

Voix du général Cela ne sert à rien de faire tant de comédie. Arrêtez d'inventer des conneries. Vous n'êtes que des bandits! Des traîtres à la patrie. Des violeurs de femmes! Des fainéants! Des ignorants! Des brigands qui se livrent au vol et au pillage! Des malandrins qui ne méritent même pas les balles de mes soldats!

Un silence de stupeur se fait, le général continue d'une voix lente et fatiguée.

Mesdames et messieurs, vous avez cinq minutes pour dégager la gare. Commencez immédiatement, autrement vous pourriez le regretter.

Quelques-uns des travailleurs protestent et crient, d'autres regardent autour, une femme prend la parole et parle lentement.

Femme Vous, mon général, vous ne pouvez pas nous comprendre, nous voulons juste un peu de justice. Nous ne sommes pas du bétail, mais des humains. Nous continuerons d'attendre coûte que coûte. Nous donnerons l'exemple pour l'avenir, et l'histoire nous rendra justice pour nos enfants! Si vous voulez nous menacer, n'hésitez pas, voilà ma poitrine , vous pouvez tirer .

Elle découvre sa poitrine d'un geste fier.

- Voix du général Les cinq minutes sont presque écoulées. Encore une minute et l'on fera feu!
- José-Arcadio Bande de cons!
Il fait descendre l'enfant de ses épaules.
- Va-t-en d'ici, mon petit, ces cons sont bien capables de tirer.
Il montre sa poitrine et il crie.
- On vous fait cadeau de la minute qui vous manque!
- Voix du Général Feu!
- Le noir se fait sur la scène. Une rafale de mitrailleuse ouvre un vrai concert de cris, de détonations. On devine des corps qui roulent ou qui font des pirouettes avant de tomber.*
- José-Arcadio Sec. Plaquez-vous au sol! Plaquez-vous au sol!
- Voix d'enfant Aaaaî, mamita!
- Une épaisse fumée envahit la scène. On entend un bruit de tonnerre et de pluie diluvienne. Peu à peu le silence devient total, seul le son de la pluie reste, comme bruit de fond. Ce bruit restera pour les scènes suivantes.*

Scène 6, tableau 1

La poupée de Babilonia

Lorsque la lumière revient, Amaranta-Ursula est en train de coiffer Ursula, qui est assise par terre comme une vieille poupée décrépite. La fille va en courant et regarde vers la chambre de Melquiades.

- Amaranta-Ursula Viens jouer avec ma poupée, Aureliano Babilonia!
L'enfant apparaît dans le cadre de porte et s'approche lentement.
- Aureliano Babil. Elle est vieille, ta poupée, Amaranta-Ursula.
- Amaranta-Ursula Je sais. Avant, elle était mon arrière-arrière-grand-mère, mais maintenant elle attend seulement que la pluie s'arrête pour mourir. Elle est très comique quand elle parle, tu vas voir.
- Aureliano Babil. Quand est-ce que la pluie va s'arrêter?
- Ursula Qui es-tu?
- Aureliano Babil. Je suis Aureliano Buendia.
- Ursula C'est vrai. Il est temps que tu commences à apprendre l'orfèvrerie. Ton père est attaché à l'arbre et ton frère est parti avec les gitans. (*Les deux enfants rient aux éclats.*)
- Aureliano Bab. Amaranta-Ursula, je vais chercher des scorpions pour mettre dans la paillasse de ta poupée, veux-tu? C'est très drôle!

Amaranta Ursula Pauvre petite arrière-arrière-grand-mère, voilà qu'elle est morte de vieillesse.

Ursula Je suis vivante!

Amaranta Ursula Tu vois? Elle ne respire même plus.

Ursula Mais je parle!

Aureliano Babil. Elle ne parle même plus , elle est morte comme un cri-cri.

Aureliano Secundo fait son entrée. Il porte une valise et un accordéon. Il est debout et regarde les enfants. Ursula ferme les yeux et reste immobile.

Ursula Mon Dieu! Ainsi, c'est cela, la mort?

Les deux enfants éclatent de rire. Aureliano Secundo rit aussi à belles dents et il commence à jouer de l'accordéon. Les enfants courent le retrouver.

Amaranta Ursula Papa! Tu es revenu? Tu ne partiras plus chez Petra Cotes?

Aureliano Sec. Je resterai ici jusqu'à ce que la pluie s'arrête. Beaucoup d'habitants de Macondo attendent que la pluie cesse pour mourir.

Ils sortent en riant.

Scène 6 , tableau 2

La mort

Ursula reste seule sur la scène dans la pénombre. Elle bouge lentement, comme une aveugle. Elle est recouverte d'une tunique noire. On entend des voix qui l'appellent. Elle les cherche.

Voix Ursula, Ursula, Ursula Iguaran...

Ursula Où, où êtes-vous?

Tous les personnages qui commencent à apparaître sont couverts d'une tunique noire. Ce sont les fantômes de Macondo. Ils forment un grand cercle autour d'elle.

Personnage 1 (*Doucement.*)Ursula, le temps est venu de nous rejoindre.

Ursula Qui êtes-vous?

Personnage 2 Nous sommes revenus, Ursula.

Personnage 3 Il n'y aura plus de ténèbres.

Ursula Quoi?

Tous Les ténèbres, l'obscurité, Ursula...

Ursula La lumière de mes yeux va revenir?

Tous Nous irons avec toi la chercher.

- Ursula J'aurai à nouveau mes yeux ?
- Personnage 5 Tu verras enfin le soleil.
- Ursula Aureliano?... Aureliano!
- Elle s'approche affolée et tente de le toucher.*
- Personnage 5 Tu connaîtras l'océan.
- Ursula (*Émerveillée.*) Oui!
- Personnage 6 La mer est la fin et le début de l'infini.
- Ursula Melquiades!
- Personnage 6 Le commencement de tout.
- Ursula Et Macondo?
- Personnage 6 Macondo est en train de mourir.
- Ursula C'est vrai, je le vois (*Triste.*) Le soleil n'éclaire plus le ciel de Macondo.
- Personnage 1 Ursula Iguaran, ta condamnation est terminée.
- Ursula Et Macondo?
- Personnage 6 Macondo ne sera bientôt qu'un tourbillon de poussière et de décombres.
- Le grand cercle commence à se fermer autour d'Ursula.*

- Tous Ursula Iguaran, le temps qui réunira le début à la fin sera bientôt arrivé.
- Ursula Le premier de la lignée est encore attaché à l'arbre.
- Tous Le dernier est en train de servir de nourriture aux fourmis.
- Ursula Les hommes cherchent la mort sans la trouver.
- Tous Ils souhaitent la mort mais la mort ne veut pas d'eux.
- Ursula La furie d'un ouragan s'est déchaînée sur Macondo.
- Tous Les scorpions et les papillons jaunes d'un bain crépusculaire pourront assouvir leur goût de luxure sur la femme en révolte.
- Ursula Moi, Ursula Iguaran, je possède la solitude du temps sans partage, j'ai vu les années et la pluie s'abattre sur Macondo. Les hommes roulent vers l'abîme tels des oiseaux sans ailes. Les hommes de Macondo sont nés aveugles. Ils se sont perdus dans un des points cardinaux, sans connaître l'arôme de la mort parfumée des fleurs. La grande guerre a rasé la terre, a fait craquer les miroirs de la ville de Macondo et, avec eux, les mirages. Lointains sont les jours où la pierre n'était que pierre et non guerre, le temps où le feu n'était que chaleur et non pas flammes qui consomment les hommes. Ces beaux jours, ces jours avec des aubes luminescentes, où sont-ils? Où?.... Hallucinés, les hommes s'en vont retrouver leur destin, la destinée de Macondo. Moi, je ne verrai pas la fin; après le déluge et avant que le ciel ne se déchire sur les hommes de

Macondo, je serai déjà partie retrouver ceux qui sont allés en quête de l'océan. La ville aux miroirs sera rasée par le vent biblique. Elle sera déterrée de la mémoire des hommes à l'instant même où toi, Aureliano Babilonia, tu déchiffreras le dernier vers.

Je ne pleurerai pas ta mort, Aureliano Buendia. Je ne te pleurerai pas parce que tu n'existes plus... parce que Macondo n'existe plus... Macondo n'existe plus.

Elle meurt.

Scène 7, tableau 1

La mort de José-Arcadio Secundo

Dans le noir, parmi un épais nuage de fumée, on entend la voix enregistrée de Pilar Ternera qui chante:

Bien des années plus tard,
dans son lit d'agonie
Aureliano Secundo devait se rappeler
devait se rappeler,
l'après-midi pluvieux où il a connu son fils
où il a connu son fils

Pilar Ternera

Bien des années plus tard, sur son lit d'agonie, Aureliano Secundo devait se rappeler ce lointain et pluvieux après-midi

de juin où il fit connaissance avec son premier fils. Peu avant, son frère identique, José Arcadio Secundo, se rappellerait, avant de mourir, du train de deux cents wagons chargés de travailleurs de la compagnie bananière et de leurs familles.

José Arcadio Secundo, dans l'atelier de Melquiades, est assis devant les parchemins . Devant lui le petit Aureliano, fils de Mémé. José Arcadio Buendia est un vieux d'environ 70 ans, il a les cheveux blancs et le teint extrêmement pâle.

José Arcadio Sec. Souviens-toi toujours, Aureliano Babilonia, qu'ils étaient plus de trois mille et qu'on les a tous précipités à la mer.

Il ouvre grand les yeux et reste immobile, le regard vers l'enfant.

Aureliano enfant Oui, José-Arcadio Secundo.

José Arcadio Secundo tombe le nez sur les parchemins, il est mort. L'enfant sort en courant pendant que le noir se fait sur la scène.

Santa Sofia de La Piedad! Santa Sofia de la Piedad!

Santa Sofia .. (*En voix off.*) Qu'est-ce qu'il y a? Aureliano Babilonia?

Enfant José Arcadio Secundo est mort!

Santa Sofia Déjà? Je lui ai promis de lui trancher la gorge pour m'assurer qu'il ne sera pas enterré vivant; apporte-moi le grand couteau à viande, Aureliano Babilonia.

Scène 7, tableau 2

Mort d'Aureliano Secundo

Dans un autre coin de la scène, on éclaire Aureliano Secundo qui est en train de mourir. Il est joué par le même comédien qui a fait José Arcadio Secundo, la scène précédente. Il est couché par terre. Il essaie désespérément de respirer, Fernanda le regarde sans aucune réaction de pitié.

- Aureliano Sec. C'est comme des crabes de fer qui me déchiquètent la gorge.
C'est fini, Fernanda del Carpio; je suis revenu pour mourir ici,
comme je l'avais promis. Petra Cotes a oublié de me donner
mes souliers, elle viendra les enfiler dans mes pieds avant mon
dernier soupir.
- Fernanda Je le sais, elle est à la porte, mais je t'avertis qu'elle n'entrera
pas dans ma maison.
- Petra Cotes (*En voix off.*) Par pitié, laissez-moi entrer.
- Fernanda Je ne vous laisserai pas franchir le seuil de la porte.
- Petra Cotes Mettez-vous à ma place. Imaginez combien j'ai pu l'aimer pour
supporter pareille humiliation.
- Fernanda Il n'y pas de pire humiliation que d'adresser la parole à une
concubine.
Elle va vers l'extérieur et crie.

Attendez donc qu'en meure un autre, parmi tous ceux qui vous restent, pour lui enfiler ses souliers!

Aureliano Sec. Hors de mon chemin, les vaches! La vie est si courte!

La respiration d'Aureliano Secundo augmente fébrilement d'intensité. Soudain, il meurt. Dans le coin du hamac, Pilar Ternera berce un enfant et chante la même berceuse qu'elle chantonnait à Aureliano José.

ACTE IV

Scène 1, tableau 1

Amaranta Ursula

Tout est sombre et à l'envers lorsque Amaranta Ursula fait son entrée. Elle est le portrait exact d'Amaranta Buendia jeune. Elle est habillée d'une robe couleur ivoire avec un collier de perles qui lui descend presque jusqu'aux genoux. Elle est accompagnée de son mari, Gaston, un homme élégant d'âge mûr, qui tient dans sa main une énorme cage remplie d'oiseaux. De l'autre main, il traîne un chariot rempli de valises.

Amaranta Urs. Mon Dieu! Ça se voit qu'il n'y a pas de femme dans cette maison!
Attends-moi, Gaston. Ne bouge pas d'ici tant que je ne te le dirai pas.

Laissant son mari seul, elle monte jusqu'à la chambre de Melquiades où est Aureliano; celui-ci est surpris par la spontanéité de sa tante, qui lui saute dans les bras en riant
Quel barbare! Regardez-moi comme il a grandi mon neveu.

Aureliano Amaranta Ursula? Ma tante?

Amaranta Urs. Mon anthropoïde adoré!
Elle court jusqu'à la porte et crie.
Gaston! Tu peux entrer les valises! On reste!
Gaston commence tranquillement à transporter les valises.
Gaston est, il est...

- Aureliano Ton mari, il est aviateur et tu l'as connu voilà trois ans. Vous avez fait l'amour pour la première fois dans son aéroplane à cinq cents mètres d'altitude. Tu lui parlais de Macondo et de cette maison qui sentait l'origan, où tu aurais aimé vivre pour toujours aux côtés d'un mari fidèle et de deux garçons qui s'appelleraient Rodrigo et Gonzalo, en aucun cas Aureliano ni José Arcadio, et d'une fille du nom de Virginia mais jamais de Remedios, alors il a consenti à venir, pour te prouver que tu n'étais qu'une victime des mirages de la nostalgie et que...
- Elle le coupe.*
- Amaranta Urs. Mon Dieu! Comment sais-tu tout ça? Cela n'est pas dans les encyclopédies?
- Aureliano Tout se sait.
- Amaranta-Urs. *Elle court vers son sac à main, sort un appareil de musique moderne et fait jouer une musique.*
Viens, je vais te montrer les danses à la mode.
Même si Aureliano résiste, elle le prend par la taille, se colle à lui et l'oblige à danser pendant qu'il parle.
- Aureliano Il faut que je déchiffre les parchemins. Si j'arrive à découvrir le destin lévitique du sanskrit, j'aurais la possibilité de voir le futur, par transparence dans le temps, comme on peut voir à contre-jour ce qui est écrit au verso d'une feuille de papier.
Le ton de sa voix trahit l'impulsion sexuelle qui l'envahit.
Amaranta Ursula ponctue son discours par des "oui!" qui créent davantage un sentiment de fébrilité.

Amaranta Urs. Oui, continue!

Aureliano Si je n'arrive pas à déchiffrer les prophéties, elles risquent de s'altérer par elles-mêmes... comme la destruction de la Cantabrie annoncée dans les Centuries de Nostradamus. Il me faut absolument chiffrer les prophéties pour qu'elles ne s'altèrent pas d'elles-mêmes....

Elle l'interrompt.

Amaranta Urs. Les fourmis! J'avais oublié qu'il faut jeter de la chaux sur les fourmilières.

Elle sort sur un pas de danse et, avant de disparaître, elle lui envoie un baiser du bout des doigts. Le son de la musique augmente considérablement de volume.

Noir.

Scène 2, tableau 1

Gaston

Amaranta Ursula et Gaston sont couchés et se font des caresses dans le hamac. Aureliano lit les parchemins dans sa chambre. De toute évidence, son attention est centrée plus sur ce qui arrive dans le hamac que sur les parchemins.

Gaston Ça fait deux ans aujourd'hui.

Amaranta Urs. Deux ans de quoi?

Gaston Que nous sommes revenus à Macondo.

Amaranta Urs. Que veux-tu? Le temps passe.

Gaston J'ai déjà disséqué tout ce qu'on peut trouver comme insecte dans la région...

Amaranta Urs. Es-tu sûr?

Gaston Je parle l'espagnol comme les natifs d'ici.

Amaranta Urs. C'est vrai.

Gaston J'aime bien la cuisine créole...

Amaranta Urs. Hier, tu as mangé quatre-vingt-deux oeufs d'iguane en grappe, gourmand.

Gaston Mais je commence à trouver le temps long.

Amaranta Urs. Nous avons tout ce qu'il faut à Macondo. C'est bon! N'arrête pas!

Gaston Je pense que mes associés sont en train de me tromper.

Amaranta Urs. (*Très sensuelle.*) Gaston, Gaston, oui Gaston!

Gaston Ils m'ont annoncé il y a longtemps que l'aéroplane avait été chargé sur un bateau, mais il n'y a aucun bateau d'arrivé depuis deux ans.

Amaranta Urs. Viens dans moi, Gaston.

Ils commencent à faire l'amour sans arrêter de parler.

Gaston Oui, Amaranta-Ursula, mes correspondants maritimes m'ont dit que le bateau n'arrivera jamais.

Amaranta Urs. Ils peuvent aussi te mentir.

Gaston On pourrait peut-être faire un petit voyage rapide à Bruxelles et revenir avec l'aéroplane?

Amaranta Urs. Je ne partirai pas de Macondo.

Gaston Oui! Amaranta Ursula. Oui! Oui!

Amaranta Urs. Non! Gaston, non! Oui! Oui! Ah oui, viens! Viens! Non!

Aureliano sort à la course.

Scène 3, tableau 1

Le miroir du temps

Dans le noir, on entend une musique de danse. La lumière éclaire un espace minuscule, entouré d'un treillis à poulailler et envahi par la fumée; on aperçoit beaucoup de monde. Ce sont des prostituées voilées et des clients dont on ne voit pas les figures. Sur une pancarte, on lit <<L'enfant d'or>>. Sur une espèce de trône à bascule en rotin, on voit Pilar Ternera, entourée d'animaux (caïmans, serpents, cochons, chiens, etc.) empaillés ou en carton. Elle est incroyablement vieille et grosse, assise en plein milieu du lieu. Lorsqu'elle voit entrer Aureliano, elle laisse échapper un grand soupir. Dans un autre coin de la scène, à peine éclairé, Amaranta Ursula prend son bain.

Pilar Ternera Aïe! Aureliano! Je suis en train de revoir le colonel Aureliano Buendia tel que je l'ai vu, à la lumière d'une lampe, bien avant les guerres, bien avant la désolation de la gloire et l'exil de la désillusion.

Aureliano se met à pleurer dans le giron de Pilar Ternera pendant qu'elle lui gratte la tête du bout des doigts .

Bon, mon tout petit, arrête de pleurer et dis à ta trisaïeule de quoi il s'agit.

Aureliano Je n'en peux plus! Je me lève au milieu de la nuit pour pleurer de rage sur le linge intime qu'elle laisse sécher dans le bain. J'oblige la gitane Nigromanta à se mettre dans le cou le parfum

que je lui vole, à criailer comme une chatte et à me sangloter à l'oreille <<Gaston, Gaston, Gaston>>, mais c'est pire, je n'en peux plus, je n'en peux plus...

Pilar Ternera Ne t'en fais, pas mon tout petit. Où qu'elle se trouve en ce moment, elle est en train de t'attendre.

Aureliano sort au pas de course. Pilar Ternera continue de parler, les hommes et les femmes viennent l'entourer et commencent à se couvrir avec des tissus noirs .

Pilar Ternera C'est lui. Je le vois par cette aube lointaine où il vint jusqu'à ma chambre pour donner le premier ordre de sa vie... Faites-moi l'amour, qu'il m'a dit. Mon Dieu. Ça, c'est arrivé quand? J'ai arrêté de compter le temps le jour de mes quarante-cinq ans. Depuis ce jour-là, j'ai continué à vivre dans le temps statique des souvenirs, le temps sans futur, sans les tromperies cruelles des cartes... Maintenant, c'est la fin. Écoutez-moi! Je veux qu'on m'enterre sans cercueil, assise dans mon fauteuil à bascule. Je veux que huit hommes avec des cordes me fassent descendre dans un trou que vous allez creuser au centre de la piste de danse. Après, vous allez empoisonner les bêtes, condamner les portes et les fenêtres avec des briques et du mortier. Seulement après avoir fait tout ce que je vous demande, vous allez vous disperser à travers le monde avec tout ce que je vous ai donné.

Les femmes et les hommes commencent à pleurer, mais d'un geste Pilar Ternera les fait taire.

Je ne veux pas de larmes, je veux des rires. Le miroir du temps est enfin brisé. Le temps de Pilar Ternera est arrivé au début de l'oubli éternel. Adieu.

Elle meurt et tous se mettent à rire tragiquement. Avec la lumière qui s'éteint graduellement, les hommes la portent vers l'extérieur de la scène.

Scène 4 , tableau 1

L'adultère

Lorsqu'Aureliano fait son entrée, Amaranta-Ursula est sortie du bain et finit d'enfiler son peignoir. Gaston est dans la chambre de Melquiades, en train de réparer une bicyclette. Elle est épouvantée de la présence d'Aureliano et lui fait des signes pour faire comprendre que Gaston n'est pas loin. Il sourit.

Amaranta-Urs. Va-t-en.

Aureliano Tu m'attendais.

Il la prend par la taille, la soulève et la fait tomber dans le hamac. Brutalement, il la dépouille de son peignoir. Il se déshabille rapidement et saute sur elle. Elle se défend avec ardeur, en silence. L'éclairage est au minimum. À un moment donné, elle commence à rire avec les lèvres serrées, toujours en se défendant des attaques d'Aureliano. Peu à peu les ébats se

transforment en caresses et, dans un moment de relâche, il la surprend d'un mouvement rapide pour consommer l'acte sexuel. Elle cherche à tâtons une serviette qu'elle serre entre ses dents afin d'étouffer ses cris de jouissance. Le noir se fait et pendant la transition, on entend les bruits et les sons déchaînés du couple. Lorsque la lumière revient, Gaston a disparu et ils sont à moitié habillés, quoique toujours couchés dans le hamac. On se rend compte que du temps s'est écoulé. Tout est détruit ou par terre. Amaranta Ursula est enceinte et partout sur la scène on voit traverser les fantômes de tous les personnages.

Scène 4, tableau 2

Le dernier de la lignée

Amaranta Urs. (*En riant.*) Ce qui me fait le plus souffrir, c'est tout le temps que nous avons perdu.

Aureliano Ça fait deux ans que Gaston est parti. Il doit être à la veille de revenir.

Amaranta Urs. Il ne reviendra plus.

Aureliano Comment le sais-tu?

Amaranta Urs. Je lui ai écrit pour lui dire que j'attends un enfant.

Aureliano Qu'est-ce qu'il t'a répondu?

- Amaranta Urs. De lui renvoyer son vélocipède.
- Aureliano Les fourmis ont fini de manger le jardin, nous n'avons plus rien à manger.
- Amaranta Urs. (*En riant.*) Merde! Qui aurait cru que nous finirions vraiment par vivre comme des anthropoïdes.
- On entend les pas d'une femme qui arrive.*
- Aureliano Qui êtes-vous?
- Femme La sage-femme. C'est le temps. Couchez-vous ici, sur la table.
- Amaranta Ursula obéit et la sage-femme monte à califourchon sur son ventre et commence à simuler un genre de galop. Amaranta-Ursula hurle. Au paroxysme, on entend un puissant pleur de bébé.*
- Quel beau garçon! C'est incroyable! Il a les yeux ouverts. Dieu du ciel comme il est costaud!
- Amaranta Urs. C'est tout un anthropophage! Il s'appellera Rodrigo.
- Aureliano Non! Il s'appellera Aureliano et il gagnera trente-deux guerres.
- Femme Il a une queue de cochon.
- Aureliano Une queue de cochon?
- Femme Mais ce n'est pas si grave que ça! Comme cette queue ne sert à rien, on pourra bien la couper au moment où ses premières dents vont percer.

Aureliano Regardez! Le sang s'échappe d'Amaranta Ursula comme de l'eau! Il faut faire quelque chose!

Amaranta Urs. Ne t'en fais pas, Aureliano, les femmes de la famille Buendia ne sont pas faites pour mourir contre leur volonté.

Elle essaie de rire mais elle s'évanouit. .

Femme Je ne peux plus rien faire. Je vais aller chercher une femme pour réciter des prières cauterisantes. Elle sera ici pour lundi.

Elle sort. Aureliano dépose l'enfant sur une corbeille et sort en criant.

Aureliano À l'aide! Par pitié, à l'aide! Pilar Ternera!

Une lumière bleue éclaire à peine la scène, les fantômes de Macondo l'envahissent, Amaranta Ursula va les rejoindre. Peu à peu, ils disparaissent dans le tissu qui les enveloppe, tout en restant sur la scène.

Épilogue

Aureliano revient , la scène est apparemment vide. Il a le regard perdu.

Aureliano

Les amis sont tous des enfants d'pute!

Il cherche du regard pendant que les fantômes commencent à se relever.

Amaranta-Ursula! Est-il possible qu'elle soit revenue de la mort pour s'occuper de l'enfant?

On entend la voix de Melquiades.

Voix de Melqu.

Le premier de la lignée est attaché à un arbre.

Tous

Et le dernier est en train de se faire dévorer par les fourmis.

Aureliano

Il répète, comme pour se souvenir:

Le premier de la lignée est attaché à un arbre et le dernier est en train de se faire dévorer par les fourmis. Les parchemins!

Il court chercher les parchemins, les dépose par terre et commence à lire fébrilement. À l'extérieur commence à s'entendre le bruit du vent qui ira en crescendo.

Le troisième Arcadio sera lui même exécuté, naîtra la plus belle femme au monde, elle est en train de monter au ciel corps et âme, viendront aussi au monde deux frères jumeaux qui renonceront à déchiffrer les parchemins. Et moi? Et moi?

Il avance les feuilles frénétiquement

Entre les scorpions et les papillons jaunes d'un bain crépusculaire, un simple ouvrier assouvisait son goût de luxure avec une femme qui se donnait à lui par rébellion.

Le vent est au maximum, on entend les voix des fantômes.

Tous La ville aux miroirs sera rasée par le vent biblique, elle sera déterrée de la mémoire des hommes à l'instant même où toi, Aureliano Babilonia, tu déchiffreras le vers final.

Aureliano Et tout ce qui est écrit ici ne pourra jamais se répéter jusqu'à la fin des temps parce... parce que...

Tous Parce que les lignées condamnées à cent ans de solitude n'auront jamais une seconde chance sur la terre.

Il meurt et on entend le vent pendant qu'on baisse le

RIDEAU FINAL

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
PAR
MIGUEL RETAMAL

DEUXIÈME PARTIE

REFLÉXION THÉORIQUE SUR L'ADAPTATION THÉÂTRALE
DU ROMAN CENT ANS DE SOLITUDE

DÉCEMBRE 1993

L'adaptation théâtrale du roman *CENT ANS DE SOLITUDE*

de Gabriel Garcia Marquez

Le théâtre doit égaler la vie, non pas la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les CARACTÈRES mais à une sorte de vie libérée que balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet. Créer des mythes, voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerais à nous retrouver.

Antonin Artaud

Introduction

Cette lettre d'Artaud à Jean Paulhan¹ et la fascination que l'univers de *Cent ans de solitude* exerce sur moi, depuis environ vingt-cinq ans, sont la bougie d'allumage de mon projet de création qu'est l'adaptation théâtrale de ce gigantesque roman.

Cent ans de solitude est la source la plus magnifique qu'on puisse imaginer pour un théâtre qui reflète la VRAIE vie, telle que la conçoit Antonin Artaud, celle qui colle à ma peau et mon imaginaire d'exilé en quête d'un espace et d'un temps où exister. Parce que *Cent ans de solitude*, le roman du grand écrivain colombien

Gabriel García Marquez, est un genre d'épopée où se mêlent le réel et l'onirique le plus délirant, les personnages les plus fantastiques mais combien réalistes.

Tout était là pour faire une pièce de théâtre sur l'imaginaire mythique de l'Amérique latine (et en même temps l'imaginaire universel). D'une part, le patriarche, José-Arcadio Buendia, qui fonde un village isolé du reste du monde afin d'échapper à la justice et à la malédiction qui pèse sur lui et sa femme, Ursula Iguaran, qui vit cent vingt-cinq ans; leurs trois enfants , dont l'un devient colonel et organise trente-deux guerres, un autre qui fait le tour du monde avec des gitans et leur soeur qui refuse tous ses prétendants pour mourir vierge le jour où elle choisira de mourir. D'autre part, Melquiades, un gitan qui vit au-delà de la mort et qui écrit dans un langage mystérieux l'histoire de la famille pour les prochains cent ans. Ensuite, il y a toute la descendance d'hommes qui trouvent leur nom dans la combinaison José-Arcadio-Auréliano, dont la majorité meurent de manière tragique, tandis que les femmes, peu nombreuses, vivent longtemps et possèdent le vrai pouvoir de décision. Enfin, des petits-enfants bâtards qui ont la même destinée que leurs ancêtres, l'installation de compagnies bananières américaines et j'en passe. Bref, tout un univers de personnages racontés par le narrateur du roman qui attendaient quelqu'un pour les faire vivre au présent; en apparence, tout était question de deixis et d'anaphores. Il fallait que quelqu'un prenne le risque de les faire revivre. Alors je me suis dit: pourquoi pas moi?

Bien sûr, c'était beaucoup plus qu'une simple question de pronoms personnels ou de démonstratifs. Après maints et maints recommencements , le projet d'écrire un texte théâtral à partir du roman *Cent ans de solitude* a fini par se concrétiser et devenir une pièce de théâtre, qui a pour titre **MACONDO**.

La pièce de théâtre étant terminée, il s'agit à présent d'en faire une analyse critique,

ce qui n'est pas moins ardu que la création de la pièce de théâtre elle-même.

En effet, faire une analyse critique de sa propre création équivaut à essayer de faire expliquer à un poète, par la sémiotique, un poème qu'il a écrit en plein milieu d'une nuit d'insomnie, ou encore, à demander au chirurgien de commenter une intervention chirurgicale pratiquée sur lui-même. Dans mon cas, il s'agit de l'écriture d'une pièce de théâtre à partir d'un roman qui hante mon imaginaire depuis presque vingt-cinq ans et qui m'habite depuis la toute première lecture. Autant je suis à l'aise comme créateur, autant je suis dans mes petits souliers comme autocritique.

Il fallait trouver une grille d'analyse qui puisse convenir à l'esprit de cette création. Je ne voulais pas faire une simple analyse sémiotique de la pièce de théâtre, même si la richesse sémiologique de l'objet théâtre est énorme, étant donné les multiples points de vue possibles sur le phénomène théâtral: le théâtre comme expression verbale, comme pratique scénique (décors, personnages, costumes, spatialité, etc.). Depuis les années '70, nombreuses sont les études à ce sujet. Sans doute, j'aurais pu construire une grille d'analyse à partir des études de Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Marco de Marinis, Franco Ruffini, Alessandro Serpiero et André Elbo, pour n'en nommer que quelques-uns. Mais je voulais plutôt démontrer en quoi et où réside l'intérêt global du processus inhérent à l'adaptation théâtrale d'un roman aussi considérable que *Cent ans de solitude*.

Il fallait tenir compte de plusieurs aspects. D'abord comme pratique littéraire, un double objet: le texte du roman et le texte de la pièce. Ensuite, il fallait considérer que le texte théâtral comporte une dimension littéraire et une dimension scénique, laquelle ne repose pas seulement sur des composants linguistiques mais aussi sur des composants paralinguistiques.

Quelle que soit l'approche utilisée, une question primordiale surgit lorsqu'on prétend globaliser le phénomène littéraire et théâtral dans une même analyse. Quelle est la différence entre le texte du genre théâtral (ou spectaculaire) et le texte du genre romanesque (ou littéraire?) Répondre à cette question équivaut à résoudre la problématique de mon travail, à savoir: quelle est la spécificité de la pièce de théâtre *MACONDO* (mon texte de création) par rapport au roman de Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de solitude* (l'hypotexte de l'adaptation théâtrale)?

Pour en arriver à une réponse, il fallait nécessairement considérer l'aspect le plus important des deux pratiques littéraires, le temps. D'ailleurs, dès les premiers chapitres, nous nous attarderons sur quelques réflexions au sujet du temps.

Il fallait aussi répondre à la question: la deixis fait-elle toute la différence entre les deux genres? Dans cette optique, nous avons choisi comme grille d'analyse les études philosophiques de Paul Ricoeur contenues dans les trois tomes de *Temps et récit*², particulièrement ce qui concerne la <<triple mimesis>> .

Paul Ricoeur, dans son introduction au concept de la triple *mimesis*, affirme:

*Il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle. Ou pour le dire autrement: que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'expérience temporelle.*³

Ricoeur prend comme fil conducteur de cette exploration entre temps et récit les trois moments de la mimesis d'action d'Aristote. Il construit le rapport entre les trois

modes mimétiques en fonction du temps raconté, du temps préfiguré et du temps figuré par l'auteur, lequel devient un temps refiguré par le lecteur à travers la médiation de l'acte de lecture.

La pensée de Ricoeur à ce sujet se résume à peu près à dire que le cercle herméneutique de la narrativité et de la temporalité ne se résout pas dans le cercle vicieux de la mimesis, mais plutôt dans une spirale sans fin qui fait passer la méditation plusieurs fois par le même point, mais à une altitude différente .

Tel est l'objectif de ma recherche: donner à mon adaptation théâtrale le statut d'une création, d'une oeuvre de théâtre où l'on retrouve la même histoire que dans le roman, mais avec une spécificité propre au texte dramatique (ou spectaculaire).

Chapitre 1

1.1 Du roman au théâtre

La première question qui surgit lorsqu'on prétend faire l'adaptation théâtrale d'un roman est, bien sûr, la suivante: quelle est la différence entre la pratique théâtrale et d'autres pratiques artistiques, et plus précisément la pratique littéraire? Répondre à cette question implique une analyse du problème de la spécificité du discours théâtral et ce, pas seulement en tant que système signifiant ou expression linguistique du texte, mais bien en tant que phénomène global du processus de communication.

1.2 Le discours théâtral

Avant de préciser la notion de discours théâtral, il faut d'abord préciser la notion de discours selon une perspective strictement linguistique:

Le terme de discours désigne tout énoncé supérieur à la phrase, considéré du point de vue des règles d'enchaînement des suites de phrases. ⁴

Dans le travail de Fernando de Toro sur <<La sémiologie théâtrale>>, on trouve une définition plus éclairante de la notion du discours lorsqu'il cite Louis Guespin, pour qui le discours est synonyme d'énoncé:

L'énonciation est l'acte individuel d'utilisation de la langue, alors que l'énoncé est le résultat de cet acte, c'est l'acte de création du sujet parlant. Ainsi, l'énonciation est constituée par l'ensemble des facteurs et des actes qui provoquent la production d'un énoncé. ⁶

Cette définition incorpore un élément très important: l'énonciation. Énoncé et énonciation sont partie intégrante du discours comme phénomène de communication. L'énonciation est l'acte individuel d'utilisation de la langue, alors que l'énoncé est le résultat de cet acte. Les termes s'opposent comme fabrication s'oppose à objet fabriqué.

Pour Emile Benveniste, la communication engendrée par le discours est donnée à partir de deux catégories universelles du discours: la personne (je / tu / espace), et le temps.

Or, un des composants indispensables du discours théâtral est la relation du locuteur (le sujet parlant qui produit des énoncés) et de l'allocataire (celui qui les reçoit et y répond), qui est la structure de base du dialogue, sans laquelle, je crois, il ne y peut avoir de théâtre. Cette relation est plus complexe au théâtre que dans d'autres discours littéraires, étant donné qu'au théâtre se produit un dédoublement de l'émetteur-récepteur et des signes-messages. Selon Anne Ubersfeld, le modèle de communication en théâtre comporte une série complexe d'émetteurs, de messages et deux systèmes de signes, l'un verbal, celui du texte, et l'autre, non verbal, celui de la représentation.

1.3 Deixis

Le discours théâtral implique donc, comme tout discours, la présence d'un émetteur et d'un récepteur, d'une situation de communication dans un contexte précis, lequel se réalise presque toujours comme un acte de langage au présent. La contextualisation se réalise à travers la deixis et l'anaphore, lesquelles ont une grande importance dans la communication du message ainsi que dans la détermination des temps verbaux.

La <<deixis>> vient d'un mot grec employé pour nommer l'action de montrer, d'indiquer, tandis que l'anaphore est un processus syntaxique consistant à reprendre par un segment, un syntagme nominal antérieur. Autrement dit: l'anaphore implique référence à un contexte antérieur.

Parmi les déictiques, on a les pronoms personnels, les verbes au présent, les adverbes de temps et de lieu, les noms propres, ainsi que tous les moyens de mimique, gestuels ou prosodiques, pour indiquer les coordonnées spatio-temporelles de la situation d'énonciation.

La deixis joue un rôle fondamental au théâtre, au point de constituer l'une des ses caractéristiques spécifiques, étant donné que tout ce qui arrive sur la scène est relié à cette définition ostensive.

Chaque locuteur (personnage ou discours verbaux iconiques) organise à partir de lui-même son espace et son temps. Le comédien est un des éléments déictiques par excellence du spectacle théâtral. Tout l'espace et tout le temps s'organise autour de lui.

1.4 Le temps au théâtre

Dans le roman, généralement le temps est raconté au passé par le narrateur, même si l'auteur peut se servir des jeux avec le temps afin de déjouer la chronologie logique, comme c'est le cas dans *Cent ans de solitude*, mais le point de vue de l'action est quand même toujours braqué vers le passé. Au théâtre, par contre, l'intervention d'un narrateur n'est nullement nécessaire pour décrire la situation déictique, puisqu'elle est structurée pour être vue (définition ostensive) et la scène se vit dans l'action qui est toujours au temps présent, sauf lorsque les personnages racontent quelque chose qui est arrivé avant. Même dans cette occurrence, le

comédien est devant nous, en action, ici et maintenant, en train de nous raconter. Même lorsqu'il s'agit d'une analepse ou d'une prolepse, le texte est toujours en fonction déitique hic et nunc du spectAteu. Comme si l'action survenait pour la première fois, dans notre temps présent de spectateur, devant nos yeux.

Selon Anne Ubersfeld, la question fondamentale que pose le texte de théâtre est justement celle de son inscription dans le temps :

De même qu'il y a deux espaces, un espace extra-scénique et un espace de la scène, avec entre les deux la zone médiatisée, celle où se fait l'inversion des signes, c'est-à-dire celle du public, de même il y a dans le fait théâtral deux temporalités distinctes, celle de la représentation (une heure ou deux ou plus dans certaines cultures) et celle de l'action représentée. ⁷

Dans le théâtre classique, la tradition veut que le temps de l'action et le temps de la représentation soient à peu près semblables. Un spectacle est considéré "bon" lorsque sa durée concrète n'est pas disproportionnée par rapport à la durée de l'action réelle, mesurable par l'horloge et le calendrier. Dans le théâtre classique, l'unité de temps renvoie toute épaisseur temporelle à l'extra-scène, c'est-à-dire que c'est dans les discours des personnages qu'on lit le rapport entre l'individu et le temps ou l'histoire.

Par contre, lorsqu'il y a des trous temporels, comme dans le cas de **MACONDO**, le spectateur sera obligé de faire le travail dialectique qui consiste à faire l'aller et retour entre son propre temps de spectateur et l'épaisseur de la durée historique-psychique qu'il sera contraint d'imaginer. Il sera obligé de combler les trous temporels du texte théâtral et de reconstituer l'histoire parce que toute coupure temporelle conduit le spectateur à reconstituer un rapport temporel, qui ne sera pas

donné à voir, comme dans le théâtre classique.

«*Le présent du passé c'est la mémoire, le présent du présent c'est la vision*» , disait saint Augustin dans ses *Confessions*.⁸

Cette courte citation contient l'essence même du temps théâtral, elle nous fait prendre conscience du fait qu'en réalisant une transposition du mode narratif au mode dramatique, ce n'est pas seulement la configuration de la mise en intrigue qui sera différente, mais aussi les sens auxquels on s'adresse. La narration du roman s'adresse à la vision et à la mémoire, tandis que par l'action théâtrale on fait appel en plus de ces deux sens, à l'ouïe.

Même l'appel à la vision et à l'imagination est différent. Dans le roman, le lecteur voit les caractères d'imprimerie qui lui suggèrent, selon sa culture et ses acquis, un univers sans limites. Lorsqu'il lit «*ciel bleu*» il va s'imaginer «*son propre*» bleu. Il va ré-inventer et s'approprier l'univers que l'auteur lui suggère. Par contre, en théâtre, la scène a des limites physiques. Le bleu qu'il peut y avoir sur la scène sera le même bleu pour tous les spectateurs (sans entrer dans des subtilités sur les capacités visuelles des spectateurs).

Donc, après avoir fait ma propre lecture des vingt chapitres construits avec des fragments de temps, des fragments de dialogues éclatés et disséminés par bribes tout au long du roman, mon problème était encore le «*comment les ré-insérer dans un contexte compréhensible et ce sans avoir recours à un narrateur*» ? Nous allons voir quelques exemples pratiques dans le chapitre que j'appellerai *mimesis II* de **MACONDO**.

Chapitre 2

Le temps

2.1 Qu'est-ce que le temps?

Avant même de commencer mon travail d'analyse sur l'importance du temps dans le roman *Cent ans de solitude* et sur son incidence sur un projet d'adaptation théâtrale, je vais essayer de clarifier quelques concepts de base sur le temps dans ses diverses acceptations; on verra ensuite son importance en rapport avec la mimesis d'action.

Qu'est-ce que le temps?... Petite question banale, voire même ingénue, petite question qui nous laisse tout le temps devant nous pour trouver une réponse. Oui... qu'est-ce que le temps, au fait?

Le Petit Robert 1 dit:

T e m p s I. Milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leurs changements, les événements et les phénomènes dans leur succession . (...)

A. Considéré dans sa durée (chronométrie) . Durée globale.

(...) V. Prochainement. En peu de temps. V. Rapidement. Un laps, un bout de temps. V. Long (à la longue). <> (Considéré comme une grandeur mesurable) Mesure du temps, traditionnellement fondée sur l'hypothèse de la constance de la vitesse de rotation de la terre. Temps atomique, basé sur certaines constantes de la physique atomique (Symb. TA).

Unités de temps . V. Jour, heure, minute, seconde, etc.

B. *Considéré dans une succession (chronologie).* 1. *Point repérable dans une succession par référence à un <<avant >> et un <<après>>* V. *Date, époque, moment; et aussi Passé, présent, avenir, futur.*

C. *Le temps (abstrait).* 1. *Le temps: entité (souvent personnifiée) représentative du changement continual de l'univers. <<rien ne peut arrêter le temps>>.* ⁹

Autrement dit, le temps est toujours là, partout, "tout le temps", mais la petite question n'a pas encore reçu de réponse.

Il y a le concept de "temps vulgaire", lequel peut se caractériser comme une suite de maintenants ponctuels dont les intervalles sont mesurés par l'horloge. Le temps file d'un maintenant à l'autre et la datation se fait à partir d'un maintenant quelconque, etc. Ensuite, il y a le concept de temps cosmologique, qui mesure les mouvements des astres dans le cosmos. Dans l'une comme dans l'autre définition, on parle de mesure du temps. Mais point de réponse à la question:

Qu'est-ce que le temps?

<<Le temps est>>, dit saint Augustin au seuil de sa méditation. Il arrive à la conclusion que le temps est dans l'âme et qu'il n'existe qu'un triple présent, le présent du passé (la mémoire), le présent du présent (la vision) et le présent du futur (l'attente), que l'âme se distend dans le souvenir ou dans l'attente (*Distentio Animi*) .

Si personne ne me pose la question, je sais, mais si quelqu'un me pose la question et que je veuille l'expliquer, je ne sais plus, le temps est dans l'âme. ¹⁰

Or, si le temps est dans l'âme, l'âme est donc un lieu, puisque saint Augustin fait appel à la notion de spatialité pour expliquer le temps. Malgré cela, il s'est posé la question mille et une fois et avec lui bien d'autres penseurs, idéalistes autant que matérialistes.

D'une part, les idéalistes pensent que le temps et l'espace sont des idées de notre esprit (Kant a été le premier à l'affirmer), que l'espace, tout comme le temps, sont des formes que nous donnons aux choses et que tous deux naissent de l'esprit de l'homme. Les matérialistes, d'autre part, affirment au contraire que l'espace n'est pas en nous, mais que nous sommes dans l'espace et dans le temps. Ils affirment aussi que le temps est une condition indispensable au déroulement de notre vie, que par conséquent, le temps et l'espace sont inséparables de ce qui existe en dehors de nous, c'est-à-dire, de la matière.

Les formes fondamentales de tout être sont l'espace et le temps, un être en dehors du temps est une absurdité aussi grande qu'un être en dehors de l'espace.¹¹

Alors, l'âme n'existe pas puisqu'elle n'est pas dans un espace matériel; si le temps est dans l'âme, le temps non plus ne peut exister puisqu'il n'y aurait pas d'espace où il pourrait se loger. On est encore plus loin de la réponse à la question du début. Autrement dit: on ne sait plus sur quel temps danser. Bien que d'un côté comme de l'autre on continue à parler quand même du temps, du même temps. Heidegger parle du temps ontologique (par rapport à l'homme); Husserl, du temps subjectif et de la connaissance objective du temps (analyse de la connaissance). Einstein soutenait (comme Kant l'avait fait avant lui) que le temps n'est qu'une illusion. Stephen Hawking (le célèbre physicien britannique paralysé) reprend ses affirmations qui décrivent un univers statique, un tout bien géométrique et

déterminé dans lequel le temps n'a pas de place. Ils décrivent cet univers comme une nature automate, pré-établie dans les moindres détails et ils sont même convaincus que nous pourrions un jour arriver à prédire le mouvement de tout ce qui existe dans l'univers: de la trajectoire d'une balle au mouvement des planètes, même le devenir des êtres vivants, qui ne seraient que des machines particulièrement complexes, que tout cela n'est qu'une question d'avancement de la science.

Cependant, pour bien d'autres, comme Ilya Prigogine, Prix Nobel de chimie et directeur de l'Institut de Physique et de Chimie de Belgique, le temps n'est pas une illusion; il est convaincu que le temps c'est une flèche bien réelle et irréversible; que l'homme vieillit, que les choses changent, meurent; en somme, que l'homme ne peut pas vivre sans le temps.¹²

Mais ...Qu'est que...?

2.2 L'aporie du temps

Invariablement, les théoriciens arrivent tous à l'impasse lorsque ma question <<Qu'est-ce que le temps?>> revient à la surface. Nous sommes devant une aporie: **l'aporie du temps**. Il n'y a pas, en effet, de phénoménologie pure du temps; ce dernier est insaisissable. Pourtant, l'analyse de mon travail de création est bel et bien axée sur le temps et la temporalité. Comment est-il possible de faire une analyse du temps dans le récit?

Arrivé à ce carrefour, je me suis tourné vers les études de Paul Ricoeur, qui, comme on l'a dit auparavant, pour contourner l'aporie du temps, se sert de la confrontation entre l'aporétique de la temporalité et une poétique de la narrativité, essayant ainsi de résoudre par le récit, le problème de la **réfiguration du temps**. Il affirme

qu'entre l'expérience de la <<distention de l'âme>> par le temps, telle qu'Augustin l'a décrite au livre X des *Confessions* et le travail de composition de l'intrigue, en lui-même achronique, tel qu'il est décrit par Aristote dans sa *Poétique*, il y a contraste. Or, c'est pourtant à l'intérieur de ce contraste que se trouverait nécessairement placée toute figuration, et finalement toute pensée, du temps. Autrement dit: l'hypothèse de base de Paul Ricoeur est que le temps humain est un temps raconté, qu'il requiert la médiation du discours indirect de la narration puisque le temps ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie.

Chapitre 3

3.1 La triple *mimesis*

Dans son ouvrage, *Temps et récit*, tome I, Ricoeur montre d'abord que le récit comporte trois rapports mimétiques: le premier c'est le rapport au temps agi et vécu (*mimesis I*); le deuxième, c'est le rapport à la mise en intrigue (*mimesis II*) et le troisième, c'est le rapport à la lecture (*mimesis III*). C'est la base de la triple *mimesis*.

Il y a donc plusieurs temps qui s'entrecroisent, qui se côtoient, qui se dédoublent, qui se comparent ou qui se superposent entre l'acte d'écrire et l'acte de lire; le temps de l'intrigue préfiguré par l'auteur, le temps vécu par l'auteur pendant qu'il écrit, le temps configuré par la mise en intrigue ou chronologie du récit, le temps qui

s'écoule entre l'acte d'écriture et l'acte de lecture, le temps réel que le lecteur prend pour lire le récit ainsi que le temps fictif refiguré par le lecteur, car le temps de lecture n'est pas le temps fictionnel, il n'est pas non plus le temps ordinaire. Le temps refiguré varie d'un lecteur à l'autre selon sa propre expérience du temps. .

3.2 *Mimesis I*

C'est la pré-signification ou la pré-compréhension du monde de l'action. La composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action, qu'on peut appeler aussi <<le champ de référence de l'action>>. Ricoeur explique au sujet de la *mimesis I* :

Quelle que puisse être la force de l'innovation de la composition poétique dans le champ de l'expérience temporelle, la composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel. Ses traits sont plutôt décrits que déduits. ¹³

Si l'on simplifie au maximum le concept de *mimesis I*, on peut la qualifier comme étant la pré-histoire de l'histoire racontée. Quant à la pré-compréhension du monde de l'action, elle a trois caractères fondamentaux:

- a) La pré-compréhension de l'agir humain, ou l'interaction de l'action par ses traits structurels.
- b) La pré-compréhension de la sémantique (ou les médiations symboliques) de l'action, qui caractérise toute la compétence linguistique de l'interaction humaine.

- c) La pré-compréhension des structures temporelles de l'action humaine qui appellent la narration. Cette pré-compréhension est résumée comme <<être à venir>>, <<ayant été>> et <<rendre présent>>

Selon Ricoeur, sous le régime de l'oeuvre littéraire, cette pré-compréhension du monde de l'action recule au rang du <<répertoire>>, lequel sera retenu, intégré et récapitulé par l'intelligence narrative pour en faire sa propre histoire. Il conclut sa définition de *mimesis* I en disant que:

Imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain: de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C'est sur cette pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur, que s'enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire. ¹⁴

3.3 Mimesis I de *Cent ans de solitude*

3.3.1 L'auteur et son temps

Gabriel Garcia Marquez est né en 1928 à Aracataca, un petit village de la Colombie dont il parle à travers toute son oeuvre. Journaliste, auteur de cinéma et ardent défenseur des droits de la personne, il écrit un livre par pays où il séjourne. Il se plaît à dire qu'il a commencé à écrire *Cent ans de solitude* à l'âge de dix-sept ans. Auteur de plusieurs romans et de nouvelles telles que *L'automne du patriarche*, *Pas de lettre pour le colonel*, *Chronique d'une mort annoncée*, *L'amour aux temps du choléra*, *L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique*, *Les funérailles de la grande Mémé*, *Le général dans son labyrinthe* et *Récit d'un naufragé*, pour ne nommer que quelques titres, il a mérité le prix Nobel de littérature en 1982. Il est le témoin vivant de l'époque la plus sanglante de l'Amérique latine, celle des interminables guerres civiles, des dictatures militaires et des coups d'État à n'en plus finir, des innombrables révoltes populaires terminées en bains de sang. Le massacre des trois mille travailleurs de la compagnie bananière de Macondo et le vrai massacre de trois mille mineurs du salpêtre et leurs familles en 1928, au Chili, ne font qu'un.

Tout ce qu'on trouve dans le Macondo fictif de *Cent ans de solitude*, on le retrouve dans l'Amérique latine réelle: des mouvements terroristes de gauche qui assassinent les paysans et les Indiens sans aucune pitié (Pérou), les assassinats des prêtres catholiques par des extrémistes de droite ou de gauche (Le Salvador), des guérisseurs qui se présentent comme candidats à la présidence de la république (Brésil), des compagnies américaines dont les cadres ne parlent que l'anglais et vivent dans des quartiers exclusifs avec leurs propres lois et règlements

peu importe le pays. Même le temps est aussi relatif que dans le roman. En hiver, alors que la nuit en Colombie dure douze heures, à l'extrême sud de l'Argentine et du Chili (Antartique), elle dure cinq mois. Par contre, en été, c'est le jour qui dure six mois.

On doit aussi relever la situation politico-sociale de la Colombie, pays qui atteint son autonomie de l'Espagne le 7 août 1819, jour où Simon Bolivar remporta sur les Espagnols la victoire de Bocaya. La même année, le Congrès fonde la Grande Colombie, qui englobait aussi le Venezuela, le Panama et l'Equateur, coalition qui éclata à la mort de Bolivar en 1830. Dès lors, la vie politique colombienne fut dominée par les relations entre l'Église et l'État et les conflits entre conservateurs centralistes et libéraux fédéralistes. Ces derniers l'ont emporté en 1863, imposant la Constitution fédérale des États-Unis de Colombie. De 1886 à 1930, ce sont les centralistes qui l'emportent, faisant du pays une république unitaire. Depuis cette date, conservateurs et libéraux se succéderont au pouvoir et ce jusqu'en 1948, année où de sanglantes émeutes tournèrent en guerre civile. Depuis 1948, le coup d'état du général Rojas Pinilla (1953-1957), la guerrilla, les guerres de caciques, les enlèvements, la corruption, les clans des narco-trafiquants, etc., sont à la base d'un climat d'insécurité permanente.

Gabriel García Marquez est et a été l'ami personnel de personnages aussi différents que Fidel Castro, Graham Greene, François Mitterrand, Salvador Allende, le Général Torrijos (supposément assassiné par la C.I.A. lors d'un vol et remplacé au pouvoir par Noriega), Pablo Neruda, Carlos Fuentes et tant d'autres qu'il a connus. Il a vécu en Argentine, au Mexique, en Espagne, en France, sans compter les innombrables séjours au Panama, à Cuba et un peu partout dans le monde.

L'existence du temps, sa nature et la place qu'il tient dans le monde auront obsédé

Garcia Marquez toute sa vie; il se rappelle même du moment et du jour où il a écrit la toute première phrase de *Cent ans de solitude* :

*Recuerdo muy bien el dia en que terminé con mucha dificultad la primera frase, y me pregunté aterrorizado qué carajo vendría después.*¹⁵

*Je me rappelle très bien le jour où j'ai terminé, avec beaucoup de difficulté, la première phrase, et je me suis demandé, terrifié, ce qui, d'antre, viendrait après.*¹⁶

De la même manière, il se rappelle du jour et du moment où il l'a terminé, dix-huit mois d'écriture plus tard, jour après jour, de neuf heures du matin jusqu'à trois heures de l'après-midi:

*Había escrito dieciocho meses, todos los días, de nueve a tres de la tarde. Sabía sin duda, que aquél sería el último día de trabajo. Pero el libro llegó a su final de modo intempestivo, como a las once de la mañana. Mercedes no estaba en casa y no encontré por teléfono a nadie a quién contarselo. No sabía que hacer con el tiempo que me sobraba y estuve tratando de inventar algo para poder vivir hasta las tres de la tarde.*¹⁷

J'avais écrit pendant dix huit mois, à tous les jours, de neuf heures du matin à trois heures de l'après-midi. Sans aucun doute, ce jour-là allait être le dernier jour de travail. Mais le livre est arrivé à sa fin de manière inattendue, vers les onze heures du matin. Mercedes n'était pas à la maison et je ne trouvais personne au téléphone à qui raconter cela. Je ne savais pas quoi faire du temps qui restait et je m'efforçais pour inventer

quelque chose afin de pouvoir vivre jusqu'à trois heures de l'après-midi.

Quant au traitement de la temporalité et l'agencement du temps dans la narrativité, Garcia Marquez avoue la grande influence que Virginia Woolf a exercé sur lui:

Yo seria un autor distinto del que soy si a los veinte años no hubiese leido esta frase de la señora Dalloway: <<No habia duda de que dentro del coche se sentaba algo grande: grandeza que pasaba, escondida, al alcance de las manos vulgares que por primera y ultima vez se encontraban tan cerca de la majestad de Inglaterra, el perdurable símbolo del estado que los acuciosos arqueólogos habian de identificar en las excavaciones de las ruinas del tiempo, cuando Londres no fuera mas que un camino cubierto de hierbas, y cuando las gentes que andaban por sus calles en aquella mañana de miércoles fueran apenas un monton de huesos con algunos anillos matrimoniales, revueltos con su propio polvo y con las emplomaduras de innumerables dientes cariados. ¹⁸

J'aurais été un auteur différent de celui que je suis, si à l'âge de vingt ans je n'avais pas lu cette phrase de madame Dalloway: <<Il n'y avait aucun doute qu'à l'intérieur de la voiture prenait place quelque chose de grand: grandeur qui passait, cachée, à la portée des mains vulgaires qui pour la première et dernière fois, se trouvaient si proche de la majesté d'Angleterre, symbole perdurable de l'Etat, celui que les archéologues allaient identifier lors des excavations des ruines du temps, lorsque Londres ne serait plus qu'un chemin couvert d'herbe et que les gens marchant dans les rues ce matin du mercredi ne seraient à peine qu'un minuscule tas d'os avec quelques bagues de noce,

enveloppé de leur propre poussière et des plombages des innombrables dents cariées».

D'ailleurs, si l'on observe attentivement, on peut s'apercevoir que cette influence est manifeste dans la façon dont Gabriel Garcia Marquez manipule la narration du temps (tout en ayant un style magistralement personnel).

*À aucun moment de sa vie Aureliano n'avait été aussi lucide qu'en cet instant où il oublia ses morts et la douleur de ses morts.*¹⁹

ou bien:

*Macondo était déjà un effrayant tourbillon de poussière et de décombres centrifugé par la colère de cet ouragan biblique.*²⁰

Mais il serait injuste et sans doute erronée d'essayer de comparer Garcia Marquez à n'importe quel autre auteur, car sa façon d'agencer la temporalité est incomparable. Je me contenterai seulement de constater les innombrables jeux avec le temps dont il s'est servi dans la mise en intrigue de *Cent ans de solitude* et ce, afin de mieux les contourner, sans toutefois trahir l'esprit de l'action.

3.4 **Mimesis II**

3.4.1 La mise en intrigue

Avec la *mimesis II* s'ouvre le royaume de la configuration, du <<comme si>>. C'est le passage du paradigmatique au syntagmatique.

Paul Ricoeur reprend le concept de *muthos* aristotélicien que la poétique définit comme "agencement des faits" et le place dans une position de médiation entre l'amont et l'aval de la configuration. Sa fonction, c'est la médiation entre la pré-compréhension (*mimesis I*) et la post-compréhension de l'ordre de l'action (*mimesis III*) et des traits temporels. D'abord, la *mimesis II* fait la médiation entre des événements ou des incidents individuels, et une histoire prise comme un tout.

Ricoeur décrit la mise en intrigue comme <<la synthèse de l'hétérogène>> qui reflète le paradoxe augustinien du temps, et qu'elle résout, non sur le mode spéculatif, mais sur le mode poétique.

La mise en intrigue combine deux dimensions temporelles, l'une chronologique, l'autre non chronologique. La première constitue la dimension épisodique du récit. La seconde est la dimension configurante proprement dite, qui tire son unité d'une totalité temporelle.

Ricoeur signale différents traits temporels de la dimension configurante :

- a) L'arrangement configurant transforme la succession des événements en une totalité signifiante.

- b) La configuration de l'intrigue impose à la suite indéfinie des incidents <<le sens du point final>>.
- c) La reprise de l'histoire racontée constitue une alternative à la représentation du temps s'écoulant vers le futur, selon la métaphore de la flèche du temps. En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons à lire le temps lui-même à rebours.

Pour résumer, nous dirons que la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession, une configuration. La mise en intrigue met ensemble des facteurs aussi hétérogènes que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats inattendus (paradigmes) et les transforme en une totalité signifiante (passage du paradigmatic au syntagmatique). Autrement dit: la *mimesis* il est la partie qui institue la littérarité de l'oeuvre.

chapitre 4

La mise en intrigue de *Cent ans de solitude*

4.1 Le réalisme magique de Gabriel Garcia Marquez

Sans vouloir entrer dans une analyse, encore moins dans une description du <<Réalisme magique>>, courant ou concept littéraire (d'origine picturale) auquel Garcia Marquez a été le plus souvent identifié, car cela risquerait de me faire dévier de mon propos, je me permettrai seulement de suivre le fils conducteur de la mise en intrigue de *Cent ans de solitude*. De cet exercice se dégageront automatiquement les lignes directrices propres au réalisme magique, et ce, malgré l'imprécision entourant le contenu du terme.

Parallèlement au temps réel de l'intrigue, le roman *Cent ans de solitude* se déroule sur un autre plan narratif où la chronologie est abolie et où l'expérience de Garcia Marquez (qui est aussi celle de son peuple) est revécue dans la conscience du narrateur, son double et <<moi>> spirituel. Par sa médiation, le récit s'ouvre à la frontière de la vie et de la mort, à une autre réalité existant en parallèle à celle de l'auteur. Une réalité mystérieuse, intangible, non factuelle, qui affleure ça et là en visions évanescentes pour redisparaître ensuite, comme une rivière souterraine qui coule dans le plus profond de notre psyché. Le temps s'efface et c'est la mise en intrigue qui établit une tension entre le récit réel, objectif, limité dans le temps et dans l'espace, et les perceptions visionnaires du narrateur:

La dernière défense, qu'Aureliano commençait à percer à jour

quand il se laissa terrasser par l'amour d'Amaranta Ursula, avait consisté pour Melquiades à ne pas échelonner les faits dans le temps conventionnel des hommes, mais à concentrer tout un siècle d'épisodes quotidiens de manière à les faire tous coexister dans le même instant..²¹

Tout en étant très attentif à l'aspect sensible des choses, Garcia Marquez professe une conception totalisante de l'univers. La réalité n'est pas étanche, stable et unidimensionnelle mais plutôt poreuse, mouvante et variée à l'infini. Elle est marbrée de fissures par lesquelles s'enlisent de constants mouvements de va-et-vient entre le monde physique et le monde de l'esprit, entre le passé et l'avenir. La réalité est toujours à découvrir parce qu'elle est soumise à l'érosion du temps éternel qui, comme l'océan, détruit implacablement les châteaux de sable des hommes. Telle est l'histoire de Macondo et de ses habitants, une temporalité qui subsiste dans la mort. Une dualité temporelle qui se fonde sur l'opposition vie-mort. La dimension quotidienne coexiste avec la dimension imaginaire, la redoublant et l'intensifiant jusqu'à l'hallucination.

4.2 La structure du roman

Tout comme les barrières spatiales, les barrières temporelles s'effondrent dans *Cent ans de solitude*. C'est l'immarcescible présent de l'enchantedement, le temps mystique, le temps de l'éternel retour; tout se répète, tout se dédouble, se refléchit. Tout est déjà passé et rien n'est vraiment neuf. L'idée est renforcée par la fréquence de doubles.

Le roman compte vingt chapitres sans numérotation. Les neuf premiers chapitres racontent une histoire, les neuf chapitres suivants recommencent la même histoire, à l'envers, presque comme un miroir, mais un miroir inversé. Le chapitre un

commence avec : <<*Muchos años después, el coronel Aureliano Buendia... había de recordar aquella tarde...*>>. Le chapitre dix commence avec le même mouvement, se référant à Aureliano Secundo, l'un des descendants du colonel. Les deux derniers chapitres racontent la débâcle finale, la vie après la vie (d'Ursula et de tous les membres de sa descendance) . Dans ces deux derniers chapitres, on visualise l'extérieur de la maison, les rues de Macondo, le bordel de Pilar Ternera. Le cercle vicieux du temps qui tourne autour de soi-même deviendra une spirale telle que la conçoit Paul Ricoeur.

Dans la première partie du roman, il y a une femme qui gouverne la maison, Ursula Iguaran. Dans la deuxième, c'est Fernanda del Caspio. Ursula engendre deux hommes (José Arcadio et Aureliano) et une fille (Amaranta), tandis que Fernanda engendre deux filles (Renata ou Mémé et Amaranta Ursula) et un garçon (José Arcadio le pape).

Le personnage principal de la première partie s'appelle Aureliano. Son frère José-Arcadio part avec les gitans et, lorsqu'il se marie, il va vivre avec Rebeca. Celui de la deuxième partie s'appelle Aureliano Secundo et son frère José Arcadio Secundo s'engage comme contremaître dans la compagnie bananière.

L'histoire des cent ans de Macondo est écrite en sanskrit sur des parchemins par Melquiades, le gitan, qui meurt après avoir donné les parchemins au premier José Arcadio de la lignée. Le roman s'achève lorsqu'Aureliano Babilonia, le dernier, aidé du même Melquiades (avant qu'il ne parte pour la mort définitive), finisse de déchiffrer l'histoire de la famille, en même temps que les fourmis rouges mangent son fils. Plus encore, le livre commence avec le colonel Aureliano Buendia qui se rappelle des souvenirs d'enfance, et finit avec Auréliano Babilonia, qui se souvient de toute l'histoire de la famille.

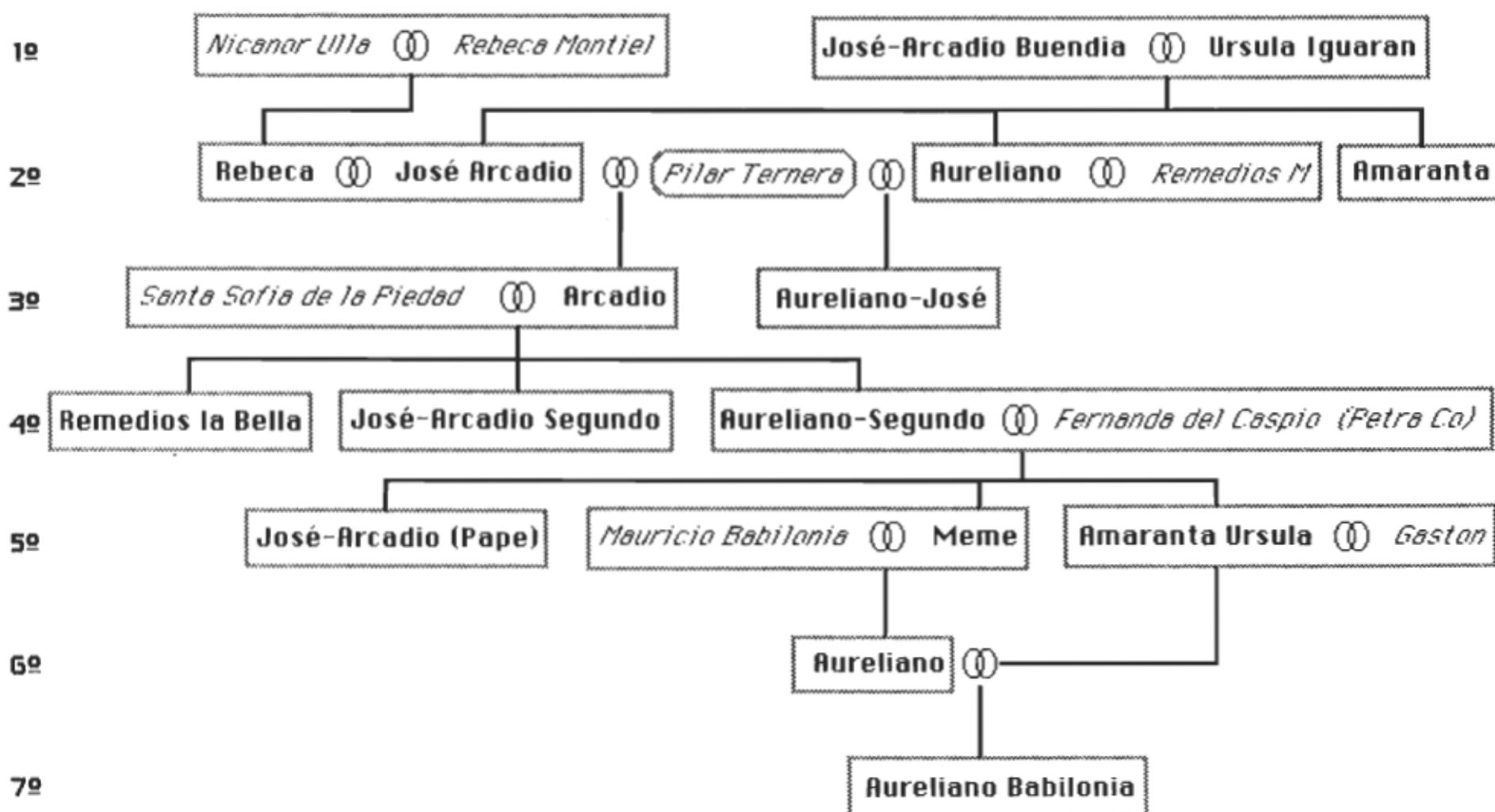
Dans la première partie, il y a une jeune fille, Remedios, qui meurt pendant sa grossesse, avant d'être femme; dans la deuxième, Remedios <<la Bella>> monte au ciel corps et âme sans avoir connu les plaisirs de la chair. Autrement dit, avant d'être une femme adulte.

Dans la première partie, Pilar Ternera est partagée par Aureliano Buendia et par son frère José Arcadio Buendia; elle aura un enfant de chaque frère. Dans la deuxième partie, Pilar Ternera sera la grand-mère de deux jumeaux, José Arcadio Secundo et d'Aureliano Secundo. Les deux partageront le lit de Petra Cotes au début de leur jeunesse.

L'histoire se répète sans cesse. Amaranta, la fille d'Ursula, aime son neveu Aureliano José, fils de son frère Aureliano, tandis qu'Amaranta Ursula vit une passion défendue avec son neveu Aureliano Babilonia, fils de sa soeur Renata.

Arbre généalogique

Générations



4.3 Ordre chronologique de sept générations

4.3.1 Première génération

L'histoire de Macondo commence avec les amours de **José Arcadio Buendia** et sa cousine, **Ursula Iguaran**, sur qui pèse une malédiction. Si le couple se marie, il seront punis et au lieu d'enfants, ils engendront des animaux semblables aux lézards. Malgré cela, l'amour triomphe sur la peur. Avec vingt autres familles, ils fondent le village de Macondo, où ils ont trois enfants: deux garçons et une fille.

4.3.2 Deuxième génération

José Arcadio, Auréliano et Amaranta. Un quatrième enfant vient s'ajouter à la famille, **Rebeca**, petite fille qui arrive par le chemin du marigot sans que personne ne sache d'où, traînant avec elle un petit sac en cuir contenant les ossements de ses parents. Elle amène aussi avec elle la peste de l'insomnie, maladie qui entraîne les malades vers la perte de mémoire la plus complète. Melquiades revient d'au-delà de la mort pour apporter un remède.

José Arcadio, le fils qui, sans être un animal mythologique, est muni d'un impressionnant équipement sexuel, découvre cet aspect de la vie grâce à Pilar Ternera, une jeune femme qu'Ursula avait fait venir pour tirer les cartes à son fils. Cette relation se solde par la naissance d'un enfant, lequel est porté par Pilar Ternera chez les Buendia. Ursula accepte à contrecoeur qu'on l'appelle **Arcadio**, simplement pour ne pas créer de confusion. Cependant, elle n'accepte pas qu'il porte le nom de famille des Buendia.

José Arcadio, le fils d'**Ursula** et **José Arcadio Buendia** part avec les gitans. **Aureliano Buendia**, son frère, qui plus tard deviendra le colonel Aureliano Buendia, est plus introverti que le premier. Il passe son temps dans l'atelier de son

père, perfectionnant sa technique de fabrication de petits poissons en or.

Aureliano Buendia devient passionnément amoureux de **Remedios Moscotte**, la fille du corrégidor, **Apolinar Moscote**, laquelle est âgée de neuf ans. Il lui offre un poisson sculpté en or. Ils se marient un dimanche de mars et **Remedios** meurt lors de sa grossesse.

Triste, et aussi déçu des tricheries du corrégidor, Aureliano organise une armée, s'autodésigne colonel et avec vingt hommes, il s'en va faire la guerre contre les conservateurs. Il organise une guerre après l'autre, jusqu'à trente-deux, et chaque fois il est vaincu. Il échappe à quatorze attentats, à soixante-trois embuscades et au peloton d'exécution. Son fidèle compagnon est le colonel **Gérineldo Marquez**, éternel amoureux d'**Amaranta**, qui ne correspondra jamais à ses attentes.

4.3.3 Troisième génération

De dix-sept femmes différentes, le colonel Aureliano Buendia eut dix-sept enfants mâles, lesquels furent exterminés l'un après l'autre au cours d'une même nuit. Le seul de ses fils qui va vivre dans la maison des Buendia est **Aureliano José**, conçu avec **Pilar Ternera**. Cet enfant est élevé par Amaranta Buendia, sa tante, avec qui il vit une passion sans limite, qui ne s'est pourtant jamais consommée.

Lorsque **José Arcadio** revient dans la maison familiale quelques années plus tard, il retrouve **Rebeca** devenue femme. Il se marient à leur tour, mais quand ils reviennent de l'église, Ursula défend aux jeunes mariés de remettre les pieds à la maison. Elle ne pardonne pas à **Rebeca** l'affront et la peine que celle-ci cause à **Pietro Crespi**, professeur de danse italien envoyé par la compagnie qui avait vendu le piano mécanique. Il était promis à Rebeca; plus tard, il se suicide devant le refus d'Amaranta de l'épouser. **José Arcadio** devient travaillant et responsable. Il

commence à accumuler des terres. Un jour, **José Arcadio** est trouvé mort d'un coup de pistolet. **Rebeca** s'enferme chez elle jusqu'à sa propre mort.

Arcadio, fils de José Arcadio, sans savoir que **Pilar Ternera** est sa propre mère, essaie de l'obliger à partager son lit. Celle-ci lui propose de revenir pendant la nuit. Elle profite de l'obscurité pour envoyer à sa place une fille vierge du nom de **Santa Sofia de la Piedad**. Avec elle, Arcadio aura eu trois enfants. Il meurt fusillé.

Quant à **Aureliano José**, le fils du colonel Aureliano Buendia et Pilar Ternera, il est assassiné d'une décharge de fusil, à son retour de la guerre, bien que sa mère, Pilar Ternera, ait lu dans les cartes qu'il serait heureux et qu'il aurait beaucoup d'enfants.

4.3.4 Quatrième génération

Remedios, et deux garçons identiques **José Arcadio Segundo** et **Aureliano Segundo**; enfants d'Arcadio et Santa Sofia de la Piedad. Remedios, surnommée <<La belle>>, monte au ciel, corps et âme, sans avoir jamais connu le plaisir de la chair, et ce, malgré sa beauté qui était telle que ceux qui ont eu le malheur de la regarder sont devenus fous d'amour.

José Arcadio Segundo s'intéresse à l'alchimie, aux parchemins et à la politique. Il devient contremaître pour la compagnie exportatrice de bananes. Il prend la tête du soulèvement des ouvriers et il demeure le seul survivant de trois mille travailleurs qui sont massacrés par les soldats et transportés dans un train de cent-vingt wagons pour être jetés à la mer.

Par contre, **Aureliano Segundo** est un bon vivant, il joue de l'accordéon et mange tellement qu'il atteint cent-vingt kilos. Il est marié à **Fernanda del Caspio**, mais il entretient une maîtresse, **Petra Cotes**, avec qui il mène une vie de débauche. Il

invite chez eux Mr. Herbert, un Américain qui découvre la qualité des bananes et décide d'installer une compagnie exportatrice de bananes.

4.3.5 Cinquième génération

De son mariage avec Fernanda naissent trois enfants; un garçon, **José Arcadio**, et deux filles, **Renata Remedios (Mémé)** et **Amaranta Ursula**.

José Arcadio est élevé en vue de devenir "Pape". On l'envoie faire des études à Rome, d'où il échange une intense correspondance avec sa mère, *Fernanda del Caspio*.

4.3.6 Sixième génération

Mémé devient amoureuse d'un homme considéré comme <<bâtard>> par la famille. Il s'appelle **Mauricio Babilonia**. Ils vivent en secret une passion sans limites. Accusé d'être un voleur de poules, Mauricio Babilonia se fait tuer. Se rendant compte que Mémé est enceinte, sa mère l'enferme dans un couvent pour le reste de sa vie. Elle accouchera d'un enfant qui s'appellera **Aureliano**. Fernanda enfermera l'enfant dans la chambre d'alchimie afin que personne n'apprenne son existence, sauf **Amaranta Ursula**.

Entre temps, Ursula Iguaran est encore vivante. Elle refuse de mourir tant et aussi longtemps que la pluie n'arrêtera pas de s'abattre sur Macondo. En attendant, Amaranta-Ursula et le petit Aureliano se servent de la vieille Ursula Iguaran pour jouer à la poupée.

Finalement, elle meurt à l'âge approximatif de cent-vingt ans, peu après la mort d'Amaranta, sa fille et celle de Rebeca, sa fille adoptive.

Amaranta Ursula part de Macondo et revient longtemps après, mariée à **Gaston**, un

catalan riche et patient.

Aureliano est devenu un homme, il aime passionément Amaranta Ursula, sa tante, même s'il se réfugie dans les bras de Nigromanta, une jeune mulâtre prostituée. Comme Amaranta-Ursula est elle aussi attirée par son neveu, ils succombent à la passion et Gaston, le mari, retourne dans son pays.

4.3.7 Septième génération

Amaranta-Ursula accouche d'un bébé qu'ils appelleront **Aureliano Babilonia**. Ils s'aperçoivent que le bébé a une queue de cochon. Amaranta Ursula meurt après l'accouchement, victime d'une hémorragie. Aureliano s'enferme dans la chambre d'alchimie et finit de déchiffrer les parchemins pendant qu'un ouragan apocalyptique terrasse la maison et la ville, et que l'enfant est en train de se faire dévorer par les fourmis rouges.

Pilar Ternera est la dernière des femmes à mourir. Elle se fait enterrer dans son bordel, assise dans son fauteuil, à l'endroit où se trouvait son lit.

Chapitre 5

Le jeu avec le temps dans *Cent ans de solitude*

Cent ans de solitude est l'histoire d'une dynastie et de la fondation de Macondo, un village perdu dans un coin de la Colombie. Mais c'est aussi le récit du passage inéluctable du temps, d'une période allant de la fondation de la maison familiale à sa destruction totale, cent ans plus tard. Durant cette période, le temps tourne apparemment en rond. Nous faisons connaissance avec l'apogée de Macondo, marquée par la magie, les gitans, l'alchimie et le progrès. Ensuite, avec la décadence, le déluge et la mort de tout ce qui est vivant, personnages, animaux et même la ville, qui sera arrachée de ses bases et rasée par un vent apocalyptique, bannie à tout jamais de la mémoire des hommes.

L'histoire de Macondo avait été écrite sur des parchemins par **Melquiades**, qui avait donné les parchemins au premier José Arcadio Buendia, le patriarche fondateur du village. Ces parchemins seront déchiffrés par Aureliano Babilonia, le dernier de la lignée à l'instant même de la destruction totale de Macondo, tel qu'il avait été écrit.

Le temps est obsédant et omniprésent dans le roman de Garcia Marquez, au point de devenir presque un sujet autonome. La manière dont l'auteur agence les différents traits temporels font de *Cent ans de solitude* un roman qui est extrêmement complexe à décoder.

En effet, dans l'agencement des faits qui constituent la mise en intrigue du récit, Garcia Marquez se permet toutes les transgressions et toutes les astuces imaginables afin de déjouer la notion temporelle du quotidien et de tenir ainsi le lecteur en haleine d'un bout à l'autre de la narration. Les succès et les défaites de cette famille, fondée par Ursula Iguaran et José Arcadio Buendia, sont étales par bribes, ici et là, parfois entre les lignes, tout au long des 360 pages du livre.²² On

trouve de tout: des analepses, des prolepses, des micro-ellipses et des macro-ellipses, des télescopages d'époques, des prosopopées et tout ce qui peut désaimanter la boussole du lecteur lorsqu'il pénètre dans l'espace-temps fictionnel de *Cent ans de solitude*. Garcia Marquez utilise souvent l'imparfait d'habitude. Il commence la narration par l'utilisation d'une anticipation (qui n'en est pas une). Dès la première ligne, l'auteur s'amuse à déjouer la chronologie du temps vulgaire .À la seconde ligne il fait un saut en arrière:

*Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se rappeler ce lointain après-midi au cours duquel son père l'emmena faire connaissance avec la glace.*²³

Par cette phrase, il déjoue les <<ici-maintenant>> qui conforment la mesure du temps pour les disperser de façon presque magique; bien malgré nous (et à notre plus grand agrément), en tant que lecteurs, nous nous trouvons comme suspendus dans un temps relatif.

Dans cette première ligne, qui a priori nous semble une anticipation temporelle, Garcia Marquez nous fait comprendre qu'il ne va pas nous raconter une action du passé mais plutôt du futur: <<bien des années plus tard>>. Cependant, ce futur est un futur relatif, puisque pour nous, lecteurs, ce futur fictionnel sera du passé à partir de la page 140, moment où le colonel Aureliano Buendia est sauvé du peloton d'exécution par son frère José Arcadio. À partir de là, c'est du passé aussi pour le narrateur.

C'est un futur relatif, disais-je, puisqu'il s'appuie sur un passé qui sera révélé au lecteur dans une narration future. C'est un futur qui est un passé, et ce, non pas seulement dans la première situation mais bien dans tout le contenu du roman.

Cette affirmation est valide jusqu'à la dernière ligne du récit, puisque Aureliano Babilonia, le dernier de la lignée, est en train de vivre ce futur qui était annoncé dans les parchemins et qui s'accomplit au moment où il les déchiffre, en même temps que le lecteur.

Les dernières lignes du roman font converger les lignes du passé et du futur dans un temps circulaire; le futur d'Aureliano est le résultat d'un passé écrit qui est, nonobstant, déchiffré par le lecteur en même temps que le personnage, après les événements.

Si l'on revient à la première phrase, on s'aperçoit que dans ce <<*Bien des années plus tard*>>, il y a en puissance deux éléments qui sont les piliers de l'intrigue. D'abord, désorienter le lecteur en dérégulant ses attentes, le laissant dans l'incertitude sur le point de savoir où il veut en venir à la fin. En même temps, il fait appel à la liberté du lecteur et lui donne la responsabilité de faire sa propre refiguration du temps <<*Bien des années plus tard*>>. On peut se demander: plus tard que quand? Parce que si c'est la première phrase, qu'est-ce qu'on met avant pour que le souvenir du colonel soit après? C'est cette question qui nous donne une des premières clefs vers une transposition de genres, sans qu'on trouve nécessairement une réponse. Comment agence-t-on les faits du roman pour en faire une adaptation théâtrale cohérente? Qu'est-ce qu'on met avant, et qu'est-ce qu'on met après pour qu'il y ait une suite logique pour le spectateur?

Si le roman était narré dans une linéarité temporelle, une adaptation théâtrale ne poserait pas beaucoup de difficultés, mais lorsqu'on pénètre dans le monde de *Cent ans de solitude*, le monde du texte, on pénètre dans un espace temporel où la règle est l'irrégularité, la discordance, l'anomalie, où l'ordre temporel est inversé dès la première ligne, un monde où le présent de lecture est particulièrement paradoxal. Le narrateur n'est pas situé en 1967, année où le roman a été publié, mais bien des années avant que le colonel Aureliano Buendia passe ses nuits dans

la prison de Macondo.

Donc, le narrateur ne se sert pas d'une analepse au début du récit; au contraire, il est situé dans un passé lointain d'où il raconte la plus grande partie des actions et des choses dans une projection vers le futur. Par contre, dans la deuxième partie du roman, il se sert des retours en arrière, parfois dans la diégèse, comme au chapitre quatorze (où le narrateur raconte les nostalgies d'Amaranta), ou bien par la bouche des personnages. Dans le même chapitre treize, Ursula s'exclame:

*Les années de maintenant ne sont plus comme dans le temps,
avait-elle coutume de dire, sentant la réalité quotidienne lui
échapper des mains. -Autrefois, les enfants tardaient beaucoup
à grandir.²⁴*

Et tout de suite après, elle retourne trente-cinq ans en arrière. Pendant de longs passages, on apprend des choses qui s'étaient déroulées mais que le narrateur n'avait pas racontées dans les chapitres couvrant cette période. Par exemple, lorsque Ursula s'est aperçue qu'elle devenait aveugle. Le narrateur met la responsabilité de la narration sur les épaules d'Ursula Iguaran, qui, dans le même chapitre, quelques pages plus tard, va encore plus loin dans cette reconstitution du passé que le narrateur avait laissé filer devant nous sans glisser mot:

*A l'époque où l'on préparait José Arcadio pour le séminaire,
elle avait déjà effectué une récapitulation infinitésimale de ce
qui avait été la maison depuis la fondation de Macondo (...)
Une nuit qu'elle le portait encore dans son ventre, elle l'avait
entendu pleurer. C'était une plainte si distincte que José
Arcadio Buendia, qui dormait à côté d'elle, se réveilla et se
réjouit à l'idée que l'enfant allait être ventriloque.²⁵*

Les exemples comme celui-ci sont innombrables. Le narrateur amène le lecteur

d'exécution en exécution. Les ellipses aussi sont nombreuses. Les enfants du colonel Aureliano Buendia parlent et grandissent dans une seule phrase avant que le lecteur ne prenne connaissance de leur naissance.

En moins de douze ans, ils baptisèrent du prénom Aureliano tous les fils que le colonel avait semés sur tous les champs de batailles; soit dix-sept. 26

C'est une narration où le temps est versatile et volubile, un roman où le temps n'avance pas également pour tous à travers la narration. L'exemple le plus frappant est celui de Pilar Ternera, qui est âgée de vingt-deux ans lorsqu'elle commence l'exode vers Macondo. Cinq générations plus tard, elle est dans toute sa splendeur et en pleine possession de ses facultés mentales pour conseiller Aureliano Babilonia au sujet de ses amours avec Amaranta Ursula, sa tante.

C'était Pilar Ternera. Il y avait des années de cela, quand elle avait atteint ses cent quarante-cinq ans, elle avait renoncé à la pernicieuse habitude de tenir le compte de son âge et continué à vivre dans le temps statique et marginal des souvenirs, dans un futur parfaitement révélé et en vigueur, bien au-delà des futurs perturbés par les embûches et les suppositions captieuses des cartes. Depuis cette nuit-là, Aureliano s'était refugié dans la tendresse et la compatissante compréhension de sa trisaïeule ignorée. 27

Les personnages vivent en dedans et à l'intérieur du temps. Remedios-la-Belle, fille d'Arcadio et Santa Sofia de la Piedad et soeur d'Aureliano Secundo, sort du temps vulgaire lorsqu'elle s'élève dans les airs pour s'en aller au ciel enveloppée dans un drap blanc, pour entrer dans un espace hors du temps:

Ursula, déjà presque aveugle, fut la seule à garder suffisamment de présence d'esprit pour reconnaître la nature

*de ce vent que rien ne pouvait arrêter, et laissa les draps partir au gré de cette lumière, voyant Remedios-la-Belle lui faire des signes d'adieu au milieu de l'éblouissant battement d'ailes des draps qui montaient avec elle, quittaient avec elle le monde des scarabées et des dahlias, traversaient avec elle la région de l'air où il n'était déjà plus quatre heures de l'après-midi pour se perdre à jamais avec elle dans les hautes sphères où les plus hauts oiseaux de la mémoire ne pourraient eux-mêmes la rejoindre.*²⁸

Les personnages vivent même après leur mort. Avant l'exode, José-Arcadio Buendia tue Prudencio Aguilar parce qu'il s'était moqué de sa virilité. Le mort, se sentant trop seul dans le monde des morts, commence à visiter le couple et à boire de l'eau chez eux presqu'à chaque nuit. Un jour que José Arcadio surprend le mort en train de laver ses blessures dans sa propre chambre, il décide d'entreprendre la traversée de la sierra. Ce qui n'empêche pas que, trente-cinq ans plus tard, Prudencio Aguilar aille le rejoindre à Macondo.

En réalité, le seul avec qui il pouvait entrer en rapport depuis bien longtemps, c'était Prudencio Aguilar. Déjà presque réduit en poussière par la profonde décrépitude de la mort, Prudencio Aguilar venait deux fois par jour bavarder avec lui; ils parlaient de coqs de combat. ²⁹

Les prosopopées sont multiples. Les morts reviennent dans le récit pour dialoguer avec les personnages vivants, annulant ainsi la notion du temps de la façon la plus naturelle. Melquiades, le gitan, qui meurt au premier chapitre après avoir donné les parchemins à José Arcadio Buendia, revient tout au long du récit pour montrer au premier comme au dernier des Buendia les secrets de l'alchimie. Il revient aussi

pour apporter le remède à la peste de l'insomnie. Il meurt pour de bon au quatrième chapitre, et ce, même s'il avait solennellement déclaré qu'il avait atteint l'immortalité.

On l'inhuma sous une pierre tombale érigée au centre du terrain qu'ils destinèrent au cimetière, avec une plaque sur laquelle demeura écrite la seule chose qu'on sût de lui: MELQUIADES. ³⁰

Il est donc bien mort et enterré. Mais qu'à cela ne tienne, dans la deuxième partie du roman, au chapitre dix, soit environ trente ans après sa mort, lorsque Aureliano Secundo est en train de lire dans la salle de travail (ou salle d'alchimie):

Se découplant sur la réverbération de la fenêtre, Melquiades était assis, les mains sur les genoux. Il n'avait pas plus de la quarantaine. Il portait le même gilet anachronique et son chapeau en ailes de corbeau, et le long de ses tempes blafardes ruisselait la graisse des cheveux fondu par la chaleur, comme l'avaient remarqué Aureliano et José Arcadio dans leur enfance. ³¹

Il faudrait se convaincre que Melquiades est vraiment immortel puisque, au chapitre dix-huit, soit environ quatre-vingt-dix ans après la fondation de Macondo, alors que presque toute la lignée est déjà disparue, on le retrouve encore dans la chambre d'alchimie:

Santa Sofia de la Piedad croyait qu'Aureliano parlait tout seul. En fait, il conversait avec Melquiades. Par un midi brûlant, peu après la mort des frères jumeaux, il vit se découper sur la réverbération de la fenêtre le lugubre vieillard avec son chapeau en ailes de corbeau. ³²

Avec ce procédé, celui de faire cohabiter les morts avec quelques-uns des vivants, Garcia Marquez fait surgir une espèce de non-temps dans lequel les personnages transitent comme entre le rêve et la réalité. Il n'a pas besoin d'un magicien pour évoquer les fantômes du passé. Son réalisme magique est une réalité vécue, dissimulée mais omniprésente dans la réalité quotidienne de l'Amérique latine. Il est capable de dépasser la réalité factuelle pour explorer, au-delà des apparences, les zones qui constituent l'essence même des êtres et des choses. Le rêve se voit ainsi littéralement greffé sur le monde sensible; dans *Cent ans de solitude*, l'imaginaire acquiert la dimension de la réalité empirique.

On trouve un exemple clair de ceci vers la fin du chapitre sept, passage que je cite intégralement afin d'expliquer plus tard comment je l'ai intégré dans l'adaptation théâtrale sans en perdre le sens:

Quand il était tout seul, José Arcadio Buendia se consolait en rêvant à une succession de chambres à l'infini. Il rêvait qu'il se levait de son lit, ouvrait la porte et passait dans une autre chambre identique à la première, avec le même lit à tête en fer forgé, le même fauteuil de rotin et le même tableau avec la vierge des Remèdes sur le mur du fond. De cette chambre, il passait à une autre exactement semblable, dont la porte livrait passage dans une autre exactement semblable, puis dans une autre, à l'infini. Il aimait aller ainsi de chambre en chambre comme dans une galerie de glaces parallèles, jusqu'à ce que Prudencio Aguilar vint lui toucher l'épaule. Il s'en retournait alors de chambre en chambre, s'éveillant au fur et à mesure qu'il revenait en arrière et parcourait le chemin inverse, et trouvait Prudencio Aguilar dans la chambre de la réalité. ³³

C'est dans l'une de ces chambres qu'il trouve la mort, lorsqu'il rencontre Prudencio Aguilar dans une chambre qui n'était pas la chambre de la réalité, où il demeura à

jamais.

Donc, sa mort et son enterrement arrivent au chapitre sept. À notre grande (et agréable) surprise, on le retrouve au chapitre douze, au pied du châtaignier, en train de consoler la vieille Ursula, qui pleurait la mort prochaine de son fils, le très vieux colonel Aureliano Buendia.

Tout au long du roman, le passé et le futur font bloc avec le présent. Souvent, on croirait que la notion du temps est annulée, que la distinction entre présent et futur ou présent et passé n'existe pas. Des êtres soustraits au temps traversent l'histoire de Macondo:

Un matin, il trouva Ursula en larmes sous le châtaignier, assise sur les genoux de son mari. Le colonel Aureliano Buendia était le seul, dans la maison, à ne pas voir comme dans le passé le puissant vieillard tout courbé par un demi-siècle d'intempéries. <<Viens saluer ton père>>, lui dit Ursula . Il s'arrêta un instant devant le châtaignier et put constater que cet espace vide, lui non plus, ne réveillait en lui aucun sentiment d'affection. -Qu'est-ce qu'il dit? demanda-t-il. -Il est triste, lui répondit Ursula. Il croit que tu vas mourir. 34

On pourrait montrer des exemples de jeu avec le temps presque pour chaque page du roman. Mais l'exercice ne consiste pas seulement à trouver les mécanismes mis en place par Garcia Marquez; il s'agit plutôt de les démonter ou de les contourner afin de réussir à les transformer en dialogues d'action. Avant d'en arriver à ce stade, qui correspondra à la *mimesis II* (agencement des actions) de **MACONDO** , je voudrais compléter la grille proposée par Paul Ricoeur et ce, afin de bien situer ma propre démarche de création. Donc, le pas suivant dans mon cheminement est, logiquement, la *mimesis III*.

Chapitre 6

Mimesis III

Paul Ricoeur affirme que *mimesis* III marque l'intersection du monde du texte et du monde du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur. L'intersection du monde configuré par l'auteur et du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique. Par là, il signifie que c'est chez le lecteur que s'achève le parcours de la *mimesis*.

Le texte ne devient œuvre que dans l'interaction entre texte et récepteur. C'est sur ce fond commun que se détachent les deux approches différentes, celle de l'acte de lecture et celle de l'Esthétique de la réception. 35

Autrement dit: l'histoire de *Cent ans de solitude* que Garcia Marquez m'a racontée, après avoir franchi les stades de *mimesis* I et *mimesis* II, je la reçois avec ma propre expérience de vie, mes valeurs, mes références temporelles, politiques, morales, etc. Je fais ma propre refiguration (*mimesis* III), en vue de reconstruire la même histoire (*mimesis* II), mais selon un autre mode d'action et un autre agencement temporel, celui qui correspond aux règles d'une adaptation théâtrale. De cette manière, si l'on suit la grille d'analyse empruntée à Paul Ricoeur, le récit de *Cent ans de solitude*, écrit par Garcia Marquez, fait partie du champ de référence de *Macondo*, l'adaptation théâtrale, mais il n'est pas l'unique et seul élément. On se rappellera que la pré-compréhension du monde de l'action, sous le régime de *mimesis* I, est caractérisée par la maîtrise du réseau d'intersignifications de la sémantique de l'action, par la familiarité avec les médiations symboliques et avec les ressources pré-narratives de l'agir humain. L'être au monde selon la narrativité, c'est un être au monde déjà marqué

par la pratique langagière afférente à cette pré-compréhension.

Donc, la *mimesis* I de Garcia Marquez devient la << pré-histoire >> de ma pièce de théâtre, *Macondo*. Le champ d'action et le langage de *Cent ans de solitude* constituent l'ensemble des paradigmes (*mimesis* I de *Macondo*), qui seront sédimentés et ré-aménagés par moi sur l'axe syntagmatique, créant ainsi un nouvel agencement de l'intrigue (*mimesis* II de *Macondo*), sur un mode temporel propre au texte théâtral. La *mimesis* III de la pièce de théâtre *Macondo* aura son plein sens lorsque la pièce sera lue par quelqu'un ou jouée par des comédiens devant des spectateurs, lesquels, à leur tour, feront leur propre refiguration de la mise en intrigue. D'ailleurs, dans sa *Poétique* , Aristote dénote que la *mimesis* achève son parcours chez l'auditeur ou chez le lecteur à travers la *catharsis* et l'*hamartia* .

Le cercle herméneutique du récit et du temps ne cesse ainsi de renaître du cercle que forment les stades de la *mimesis* mais à une altitude différente, rejoignant ainsi la thèse de Ricoeur, qui argumente ceci:

Je voudrais affronter le soupçon de circularité vicieuse que ne manque pas de susciter la traversée de mimesis I à mimesis III à travers mimesis II. Le point d'arrivée semble ramener au point de départ, ou pire, le point d'arrivée semble anticipé dans le point de départ. Si tel était le cas, le cercle herméneutique de la narrativité et de la temporalité se résoudrait dans le cercle vicieux de la mimesis. Que l'analyse soit circulaire n'est pas contestable! Mais que le cercle soit vicieux peut être réfuté! À cet égard, j'aimerais parler plutôt d'une spirale sans fin qui fait la méditation plusieurs fois par le même point, mais à une altitude différente. 36

Chapitre 7

Mimesis I de *Macondo*

Avant de transposer le récit du roman au texte dramatique de la mise en intrigue de la pièce, j'ai tenté de regrouper les dialogues dispersés par bribes tout au long du récit de *Cent ans de solitude*, afin de pouvoir les restructurer dans un contexte d'action et construire des scènes théâtrales cohérentes pour le spectateur, mais aussi (et surtout) par rapport au récit de Garcia Marquez.

J'ai défini et identifié *mimesis I* comme étant la pré-signification ou la pré-compréhension du monde de l'action où est enracinée la composition de l'intrigue

Méthodologie

Tel que je laisse voir dans l'introduction, cette adaptation théâtrale est une idée qui m'obsède depuis la toute première lecture. Avec la fougue de mes vingt ans et dans un élan d'enthousiasme, j'ai <<commis>> une première tentative d'adaptation théâtrale. Le résultat ressemblait à quelque chose comme un poème allégorique qui a fait sourire ceux qui l'ont lu. Comme je voulais écrire une adaptation qui ressemblerait à un tel point au roman que les spectateurs ne puissent faire la différence, le résultat fut, évidemment, un échec.

Alors, j'ai attendu longtemps avant de ré-essayer. Cette fois-ci, avant de recommencer, en plus d'avoir écrit plusieurs pièces de théâtre, j'ai lu tout ce que j'ai pu trouver ayant rapport à l'écriture théâtrale, au temps, à l'écriture de Gabriel Garcia Marquez et à son oeuvre. Sans oublier, bien sûr, les traités de sémiologie théâtrale. Finalement, je me suis arrêté sur les écrits de Paul Ricoeur, qui m'a donné la clé de ma grille d'analyse.

Fort de cet arsenal, j'ai entrepris une fois de plus mon aventure, confiant de pouvoir réussir. Mais ce n'est que lorsqu'on plonge dans l'écriture de la pièce elle-même que l'on prend vraiment conscience de toutes les embûches qu'une telle entreprise peut engendrer.

Avant même d'arriver à écrire la première scène, j'ai reconstitué l'arbre généalogique de la famille. Cela m'a permis de bien dégager les personnages les plus importants de chaque période dans les cent ans que dure l'histoire de la famille, ainsi que de reconstruire presque chronologiquement le récit du roman.

J'ai confronté également chaque personnage et son contexte avec la liste des trente-six situations dramatiques de G. Polti, énumérées par Étienne Souriau, à savoir:

1. Implorer ; 2. le Sauveur ; 3. la Vengeance poursuivant le crime ; 4. Venger proche sur proche ; 5. Traqué ; 6. Désastre ; 7. En proie ; 8. Révolte ; 9. Audacieuse tentative ; 10. Enlèvement ; 11. l'Enigme ; 12. Obtenir ; 13. Haine des proches ; 14. Rivalités des proches ; 15. Adultère meurtrier ; 16. Folie ; 17. Imprudence fatale ; 18. Involontaire crime d'amour ; 19. Tuer un des siens inconnu ; 20. Se sacrifier à l'idéal ; 21. Se sacrifier aux proches ; 22. Tout sacrifier à la passion ; 23. Devoir sacrifier les siens ; 24 Rivalité d'inégaux ; 25. Adultère ; 26. Crime d'amour ; 27. Apprendre le déshonneur d'un être aimé ; 28. Amours empêchées ; 29. Aimer ennemi ; 31. Lutte contre Dieu ; 32. Jalousie erronnée ; 33. Erreur judiciaire ; 34. Remords ; 35. Retrouver ; 36 Perdre les siens.³⁷

J'ai divisé ensuite l'ensemble du projet en séquences. Si on entend par séquence une trame d'action qui comporte en soi un développement linéaire et complet. Chaque séquence est constituée par une situation initiale, le texte d'action, et une situation d'arrivée. Chaque scène correspond donc à une séquence, laquelle pourra

être segmentée ou regroupée, ce qui nous donne deux séquences additionnelles: micro-séquences (tableaux), et macro-séquences (actes) .

Ensuite, j'ai repertorié tous les passages où les personnages disent textuellement quelque chose, soit en dialogue ou en soliloque. Par exemple, à la page cent soixante-un du roman, Amaranta Buendia dit à son neveu, Aureliano José: <<Tu n'es qu'une brute(...) Ça n'est pas vrai qu'on puisse traiter ainsi sa pauvre tante>>. Même chose en ce qui a trait au discours des personnages racontés par le narrateur. Comme exemple, on peut mentionner le même passage, où le narrateur dit: <<Aureliano José promettait d'aller à Rome, promettait de parcourir l'Europe à genoux, et de baisser les sandales du souverain pontife pourvu qu'elle voulût bien baisser ses ponts-levis>>.

J'ai classé chaque discours par thème et par personnage. Par exemple, les dialogues entre Amaranta et Aureliano José, Amaranta et Rebeca, Ursula Iguaran et José Arcadio Buendia, Ursula Iguaran et son fils le colonel Aureliano Buendia, etc., puis j'ai construit des séquences.

Il fallait ensuite trouver le fils conducteur qui rattacherait ensemble toutes les séquences d'action afin de construire la structure dramatique de la pièce. Autrement dit: créer un univers organique avec un réseau de relations, d'actions et de réactions interreliées en même temps par des forces intérieures et cosmiques.

J'ai cherché le caractère mythologique dissimulé dans chacune de séquences.

Mon point de départ pour cette classification est l'affirmation de Maurice Lebel, à savoir qu'il y a quarante-deux tragédies mythologiques apparues en France, et l'analyse qu'il fait des principaux mythes et thèmes auxquels les auteurs dramatiques contemporains se sont intéressés. J'ai effectué un inventaire sommaire des mythes qu'on trouve dans le roman *Cent ans de solitude* et que le génie de Garcia Marquez a transposés dans un symbolisme latino-américain moderne.

Dans un premier temps, je me suis contenté de cerner les mythes et symboles en

rapport aux personnages, sans nécessairement en faire un tri sélectif. Je ferai un peu plus loin le rattachement avec les situations dramatiques et les séquences dramatiques de l'ensemble, au fur et à mesure que je décrirai l'enchaînement chronologique des scènes.

Chaque personnage qui apparaît dans l'adaptation est identifié à un mythe et chacune des actions à un symbolisme qui est rattaché à l'une ou l'autre des trente-six situations dramatiques identifiées par Souriau.

Ainsi, Ursula est identifiée à la situation 36. Perdre les siens ; son mari, le patriarche José Arcadio Buendia, à la 16. Folie ; leur fils, José Arcadio (le frère du colonel) à la 22. Tout sacrifier à la passion; son frère, le colonel, à la 2. Le sauveur; leur soeur Amaranta Buendia à la 28. Amours empêchées; Rebeca à la 10. Haine des proches; Melchiades à la 2. Le sauveur ; Pietro Crespi à la 1. Implorer ; Pilar Ternera à la 11. L'éénigme; son fils Arcadio à la 30. L'ambition; son demi-frère Aureliano José à la 17. Imprudence fatale; Santa Sofia de la Piedad à la 21 Se sacrifier aux proches; Aureliano Secundo à la 25. L'adultère; José Arcadio Secundo à la 5. Traqué; Remedios la Bella à la 11. Enigme; Fernanda del Caspio à la 20. Se sacrifier à l'idéal; sa fille Mémé à la 8. La révolte; sa soeur Amaranta-Ursula à la 25. Adultère et Aureliano Babilonia à la 35. Retrouver.

L'étape suivante a été celle d'identifier et d'isoler les mythes qu'on retrouve dans le roman ayant une valeur symbolique dans l'adaptation. Par exemple:

- *Le voyage initiatique*.

Le couple José Arcadio Buendia et Ursula Iguaran, accompagné de vingt familles, fait la traversée de la sierra en quête de la mer. Au bout de ce voyage, qui dure deux ans, ils fondent le village de Macondo, en plein milieu d'un marigot.

- *Prométhée*.

José Arcadio Buendia, le patriarche, influencé par Melquiades et hanté par la quête du savoir, est considéré fou. Il est alors attaché à un arbre pour le reste de sa vie et même au-delà de la mort, comme *Prométhée* enchaîné.

- *La Célestine*

Pilar Ternera, la tireuse de cartes qui engendre un enfant avec chacun des frères Buendia de la deuxième génération (Arcadio avec José Arcadio et Aureliano José avec le colonel Aureliano Buendia), arrange le mariage d'Aureliano Buendia et Remedios Moscotte, qui comme on sait, n'est âgée que de neuf ans. Plus tard, elle achète une fille vierge pour son fils Arcadio. Elle prête son lit à Mémé pour qu'elle y fasse l'amour avec Mauricio Babilonia. Finalement, elle conseille à Aureliano Babilonia d'aller au bout de sa passion avec sa tante Amaranta Ursula, ce qui provoque la fin de la lignée par la naissance d'un enfant.

- *L'ascension de la vierge*

De l'union de la fille-vierge (Santa Sofia de la Piedad) et d'Arcadio naissent deux frères jumeaux et une fille. Cette dernière, appelée Remedios la Bella, vierge et pure, s'enveloppe un jour dans un drap blanc et monte au ciel corps et âme, devant toute sa famille.

On peut passer rapidement sur plusieurs autres mythes universels qu'on trouve dans la fable de *Cent ans de solitude*. Par exemple, la similitude avec *la crucifixion du Christ* qu'on trouve dans l'action du début, lorsque le colonel Aureliano Buendia est devant le peloton d'exécution, où sa mère vient lui rendre visite pour lui demander de se libérer, sans succès, pendant qu'il pense à son père. Ou bien José Arcadio, le frère du colonel Aureliano Buendia, qui part avec les gitans et qui revient (comme *le fils prodigue*), le corps tatoué d'écritures étrangères. Il prend pour femme sa demi-soeur Rebeca. Ursula, sa mère, n'accepte pas ce manque de respect et les chasse de la maison familiale, raison pour laquelle

Arcadio se voit dans l'obligation de travailler pour vivre. Autrement dit: ils se font chasser du paradis, comme *Adam et Ève*.

On ne peut pas pas ignorer non plus *Le déluge*, qui entraîne la mort des animaux et la totale décadence de Macondo, qui finit comme *Sodome et Gomorre*, puisque, de plus, autre désolation, on ne trouve dans le récit que des prostituées. Arcadio, le pape, revient à Macondo et s'adonne à la luxure et à la sodomie avant d'être assassiné par de jeunes adolescents. Relevons aussi l'amour coupable d'Amaranta Ursula et Aureliano Babilonia.

Melquiades est de loin le plus énigmatique des personnages du roman. Melquiades est le chef des gitans qui donne au patriarche José Aureliano Buendia les parchemins écrits en langue ancienne; dans ces parchemins se trouve l'histoire de Macondo. Dans *Le livre des secrets trahis*, j'ai pris connaissance de l'existence du *Livre d'Enoch*, lequel a été rapporté d'Abyssinie et dont l'original a été écrit en Chaldéen et en Araméen. On considère que ce livre est le plus ancien manuscrit du monde. Qu'il aurait servi de modèle aux livres sacrés que nous connaissons. Dans *Le livre d'Enoch*, on parle de la naissance de Melchisedec.

Le livre des secrets d'Enoch (textes slaves), chapitre XXIII,
relate la naissance de Melchisedec (qui signifie roi de justice),
une relation que nous résumons: Sophomin, femme de Nir,
était stérile, et pourtant, un jour, elle se trouva enceinte et
mourut en accouchant. L'enfant sortit de son cadavre et se mit
aussitôt à parler pour bénir le seigneur. Nir et Noé
l'appellèrent Melchisedec. Le seigneur le fit enlever de la
terre et placer en garde pour qu'il échappât au déluge. Plus
*tard, il fut placé à la tête des prêtres de sa race.*³⁸

Mais le plus important des mythes, celui qui m'a permis de trouver l'univers

cosmique et de toutes les séquences, c'est *le mythe du Minotaure* .

José Arcadio Buendia et Ursula Iguaran, les premiers de la lignée, tout comme Adam et Eve, décident de se marier malgré la malédiction qui pesait sur eux, à savoir que, si quelqu'un osait marier un membre de la famille, ils pouvaient enfanter une créature mi-humaine, mi-animale. Amaranta Ursula et son neveu Aureliano Babilonia, le dernier couple de la lignée, défient la malédiction sans le savoir et elle enfante un bébé avec une queue de cochon, lequel est dévoré par les fourmis, au moment même où la lumière se fait sur l'histoire de la famille, lorsqu'Aureliano Babilonia réussit à déchiffrer les parchemins et que le vent se lève pour raser <<la ville des miroirs>> et la bannir de la mémoire des hommes.

Or, on sait que le minotaure est le fils de Pasiphaé et qu'il est un monstre à corps d'homme et à tête de taureau pour lequel son père, le roi Minos, fit construire le labyrinthe, où il l'enferma. Il le nourrissait périodiquement de sept jeunes gens. Thésée parvint à le tuer et à sortir du labyrinthe grâce à la lumière du fil de la couronne d'Ariane. Ce monstre symbolise un état psychique, la domination perverse de Minos, mais c'est surtout la symbolisation d'un amour coupable, un désir injuste, une domination indue, la faute réfoulée et cachée dans le labyrinthe du subconscient. Le mythe du Minotaure symbolise dans son ensemble le combat spirituel contre le refoulement.

Si l'on esquisse un parallèle, on s'aperçoit que dans la lignée de la famille Buendia, tous les descendants vivent des amours coupables, des désirs refoulés.

Outre l'union défendue de José Arcadio Buendia, le patriarche, et sa cousine Ursula Iguaran, il y a aussi le sentiment de culpabilité de José Arcadio, leur fils qui , lorsqu'il fait l'amour pour la première fois avec Pilar Ternera, crie le nom de sa mère au moment de l'orgasme. Il marie plus tard sa demi-soeur Rebeca, malgré l'opposition d'Ursula, sa mère. Pour sa part, son frère, le colonel Aureliano Buendia, en plus de partager le lit de Pilar Ternera et d'avoir un fils avec elle, tombe en amour avec une

petite fille de neuf ans, Remedios, allant jusqu'au mariage, qui se termine par la mort de la jeune fille pendant sa grossesse; Arcadio, fils de José Arcadio et Pilar Ternera, veut coucher avec sa propre mère, ignorant (*comme Oedipe*) qu'elle est sa mère; tandis qu'Aureliano José, fils du colonel Aureliano Buendia, vit une passion coupable et inassouvie avec sa tante, Amaranta. Les deux hommes de la quatrième génération, Aureliano Secundo et son frère jumeau, José Arcadio Secundo, partagent le lit de Petra Cotes pendant leur jeunesse. Le premier en fera sa maîtresse jusqu'au jour de sa mort, malgré son mariage avec Fernanda del Caspio. Les enfants de ce couple n'échappent pas à leur destinée. Renata (Mémé), vit une passion coupable avec Mauricio Babilonia et termine ses jours dans un couvent, où elle enfante un bébé, lequel est confié à sa grand-mère Fernanda del Caspio par les religieuses. Celle-ci enferme le petit Aureliano Babilonia dans la chambre d'alchimie. Amaranta Ursula, la soeur de Mémé, qui est envoyée faire ses études en Europe, revient mariée à un étranger, mais elle vit une passion sans bornes avec son neveu Aureliano Babilonia, tandis que le frère des deux femmes, José Arcadio, le pape, est assassiné par de jeunes adolescents qui venaient le frotter dans son bain et lui donner des massages.

D'autre part, il y a le symbolisme du vent, une force élémentaire qui appartient aux titans, qui est à la fois violence et aveuglement. Dans les traditions bibliques, le vent est le souffle de Dieu, l'instrument de la puissance divine; il vivifie, il châtie et enseigne. <<*Lorsque le vent apparaît dans les rêves, il annonce qu'un événement important se trame, qu'un changement va surgir*>>. Le vent est porteur de vérité ou de danger. Cette clef, trouvée dans *Le Dictionnaire des symboles*, m'a permis de trouver un fils conducteur qui attache les macro-séquences à la super-séquence, puisque le vent est omniprésent tout au long de la pièce *Macondo*; il servira dans la pièce de théâtre pour annoncer des événements importants de l'action.

Chapitre 8

8.1 MIMESIS II de MACONDO

Dans la première scène, afin de commencer exactement comme dans le roman, j'ai commencé, moi aussi, par la première phrase du roman, phrase que je considère incontournable.

Dans le noir, on entend une voix "off" qui prononce :<<*Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution...*>>. Mais en réalité, lorsque la scène s'éclaire, la première scène correspond aux actions du chapitre sept, à la page cent trente-deux du roman (version française), lorsque, dans le récit, le colonel Aureliano Buendia est condamné à mort et qu'il reçoit la visite de Ursula Iguaran, sa mère. Grâce à ce procédé, je fais commencer la pièce de la même manière que le roman, mais avec une différence radicale, puisque l'action amorcée par la première phrase est complétée .

Une fois que cette première scène atteint son paroxysme, c'est-à- dire, lorsqu'on entend l'ordre de tirer, j'arrête l'action par un <<black out>>, et je la reprends tout au début du roman, lorsque José Arcadio Buendia, le père du colonel Aureliano Buendia, l'amène faire connaissance avec la glace. Cette séquence constitue ma seconde scène. C'est en se souvenant de tout ce qui n'existe plus que Macondo reprend vie devant nos yeux. De cette manière, l'action de la pièce fait aussi un saut en arrière, comme dans le roman, m'assurant, toutefois, que les deux actions sont complétées.

Avant de pousser plus loin les différents procédés auxquels j'ai fait appel dans ma transposition, on verra en détail la façon dont je me suis pris pour transposer le texte narratif en texte d'action. Étant donné l'envergure, je me limiterai aux séquences de trois premières scènes, qui donnent quand même un bon aperçu pour le reste de la pièce.

8.2 Structure séquentielle de MACONDO

La pièce est divisée en trois actes ou macro-séquences. J'ai essayé de respecter la structure du roman, qui compte, comme on l'a vu auparavant, trois parties, dont la première a neuf chapitres. Le premier acte est donc divisé en neuf scènes, chaque scène est construite autour d'un ou deux personnages principaux et d'un thème principal. Les scènes sont divisées en tableaux, selon les actions rattachées au personnage-thème de la scène.

8.2.1 Ainsi, dans la première scène, le personnage principal est le colonel Aureliano Buendia et elle est divisée en deux tableaux:

Le premier tableau concerne la visite que sa mère, Ursula, lui rend à la prison au moment il s'apprête à être exécuté. La première phrase prononcée dans la pièce par le colonel Aureliano Buendia, <<C'était donc ça mon rêve?>> est tirée de la page cent trente-neuf du chapitre sept du roman, juste après que le capitaine Roque Carnicero eut dit <<Allons Buendia. Notre dernière heure est arrivée>>, à quoi le colonel répond: <<C'était donc ça mon rêve. J'étais en train de rêver que mes abcès avaient crevé>>.

Après cette première phrase, prononcée en soliloque, on fait entrer sa mère, Ursula. Le dialogue qui suit est sous-entendu dans la narration de la page 134, qui raconte sa visite:

Elle trouva le colonel Auréliano Buendia dans la pièce transformée en cellule (...) Il parut à Ursula plus pâle qu'au moment de son départ, un peu plus grand aussi et plus solitaire que jamais. Il était au courant du moindre détail de ce qui

s'était passé à la maison: le suicide de Pietro Crespi, la tyrannie d'Arcadio et son exécution, l'impossibilité de José Arcadio Buendia sous le châtaignier. Il savait qu'Amaranta avait consacré son veuvage de vierge à éllever Aureliano José et que celui-ci commençait à donner des preuves d'un très bon jugement, et qu'il commençait à lire et à écrire dans le même temps qu'il apprenait à parler (...) Elle se montra surprise qu'il fût si bien renseigné. <<Vous n'ignorez pas que je suis devin>>, dit-il en plaisantant.

Le deuxième tableau commence avec l'entrée du capitaine Roque Carnicero à la tête du peloton d'exécution. C'est lui qui prononce la première réplique :
<<Allons Buendia, notre dernière heure est arrivée>> . À quoi le colonel répond <<La malchance ne connaît pas de faille. Tu es né fils de pute et fils de pute tu meurs, Roque Carnicero>>.

Au fait, dans le roman, à la page 138, c'est Roque Carnicero qui a dit les deux phrases, sachant que celui qui exécuterait un membre de la famille Buendia ne survivrait pas à sa victime.

Ce soir-là, les officiers jetèrent dans une casquette sept petits papiers où ils avaient écrit leurs noms, et l'inclément destin du Capitaine Roque Carnicero lui valut de tirer le billet gagnant; <<La malchance ne connaît pas de faille, dit-il avec une profonde amertume. Je suis né fils de putain et je meurs fils de putain>>. À cinq heures du matin, il désigna les hommes du peloton d'exécution par un autre tirage au sort, les fit s'aligner dans la cour et alla réveiller le condamné avec une formule prémonitoire: <<Allons Buendia, lui dit-il. Notre dernière heure

est arrivée >>.

La premier tableau se termine lorsque le capitaine Carnicero donne l'ordre de tirer. On entend une détonation et un cri assourdissant en même temps que l'obscurité totale envahit la scène. Sans savoir ce qui est arrivé tout de suite après.

8.2.2 La scène deux est axée sur le couple José Arcadio Buendia et sa femme, Ursula Iguaran, à travers le souvenir du colonel Aureliano Buendia. Cette scène compte quatre tableaux:

Le premier, c'est le souvenir d'enfance, avec l'arrivée des gitans. Le patriarche avec ses deux enfants font la connaissance de la glace.

Le deuxième, c'est le souvenir du progrès de Macondo.

Le troisième tableau, c'est le souvenir des prodiges apportés par les gitans.

Le quatrième, c'est le souvenir de la folie de José Arcadio, lorsqu'il essaie de convaincre sa femme, Ursula Iguaran, de quitter Macondo pour s'en aller dans un endroit plus civilisé, ce qu'elle refuse, déclarant que son mari est fou.

Dans le roman, ces passages sont racontés au premier chapitre, mais la séquence de la glace est à la dernière page du chapitre, tandis que la séquence de la folie de José Arcadio Buendia est déjà racontée à la quatrième page du premier chapitre. Les dialogues de l'adaptation sont pris tels qu'ils sont écrits dans la narration, quoique pas dans le mêm ordre.

8.2.3 La scène trois a comme fil conducteur les présages d'Aureliano enfant. Chaque tableau introduit un personnage différent.

Le premier tableau résume les différents passages où il est question de José Arcadio, le fils, avant qu'il ne parte avec les gitans. Pour une question de logique dans l'action, le présage du bonheur de José Arcadio qui, selon le narrateur, est prononcé par Pilar Ternera à la page trente-trois, je le fais dire par le jeune José

Arcadio lui-même. Dans le roman on peut lire:

Vers cette époque venait à la maison une femme enjouée, effrontée, provocante, qui aidait aux travaux ménagers et savait lire l'avenir dans les cartes. Ursula lui parla de son fils. Elle pensait que la disproportion dont il se trouvait affecté était quelque chose d'aussi contrenature que la queue de cochon du cousin. La femme éclata d'un rire sonore qui se répercuta dans toute la maisonnée comme une volée de cristal : <<Au contraire, dit-elle. Il sera heureux >>.

Ce paragraphe est résumé en une seule phrase, prononcée par José Arcadio, le jeune fils d'Ursula, quinze ans, qui entre en courant, heureux :

Mère! Pilar Ternera a vu dans ses cartes que je serai heureux!

La réponse de sa mère est l'argumentation qu'Ursula utilise pour décourager son mari, peu avant leur mariage, à la page vingt-huit, tandis que la réponse de son fils <<Peu m'importe d'avoir des petits cochons, pourvu qu'ils parlent>>, est la réponse avec laquelle son père, José Arcadio Buendia, avait convaincu Ursula de l'épouser.³⁹ Comme cette menace guette toute la famille, elle ne perd pas sa valeur ni sa pertinence dans la pièce de théâtre.

On pourrait peut-être continuer cette description pour tout le reste de la pièce de théâtre, mais tel que je l'annonce au début du chapitre, les autres scènes ont été construites sur le même principe, de sorte que la structure et le contenu du roman sont respectés même si l'ordre est changé et même si, parfois, une longue tirade est ramenée à une seule réplique. C'est la raison pour laquelle on arrêtera ici le travail de réflexion qui justifie la pertinence de mon travail de création.

Conclusion

La conclusion qui s'impose à mon esprit, au terme de mon parcours, c'est de signaler les limites qu'a rencontrées mon projet. Puisqu'il s'agissait de la création d'une pièce de théâtre à partir du roman *Cent ans de solitude*, roman gigantesque de Gabriel Garcia Marquez, les quelques pistes de réflexion théorique ne pourraient qu'effleurer des sujets qui mériteraient chacun pour soi un développement plus approfondi.

En effet, je suis conscient que, pour que le développement de mon travail de création soit complet en soi, il faudrait que je fasse une analyse semblable à ce que j'ai esquissé aux derniers chapitres, mais pour toutes et chacune des séquences, ainsi qu'une explication des choix, des omission de certains personnages ou des changement de focalisation par rapport à d'autres.

C'est en toute lucidité que j'ai omis toute référence à l'espace et la mise en espace, ainsi qu'aux signes sémiotiques du passage du temps dans les idascalies. Ce sujet fera partie de la proposition pour une mise en scène dans la continuation de mon travail de création au niveau du doctorat.

Par contre, je crois avoir mis en évidence la justesse de la grille d'analyse de Ricoeur par rapport à ma démarche de création, ainsi que les aspects les plus importants de deux pratiques littéraires, soit le roman et le théâtre.

La première question qui a surgi lorsque j'ai voulu globaliser les deux genres dans une même analyse a été: Quelle est la différence entre le texte du genre romanesque (littéraire) et le texte théâtral (spectaculaire)?

Pour répondre à cette question, il fallait, comme on a pu le voir, tenir compte de la

double dimension du texte théâtral, la dimension littéraire et la dimension ostensive, pour dénoter ensuite les différences, étant donné que le texte théâtral ne se repose pas uniquement sur des composants linguistiques mais aussi sur des composants paralinguistiques.

La réponse, à travers la grille d'analyse de la triple mimesis, m'a conduit à l'aspect le plus important dans chacune des deux pratiques littéraires, soit le temps. C'est le fil conducteur qui a guidé ma démarche d'amont en aval de la création théâtrale. En même temps, ma démarche a reproduit le cercle herméneutique dont Ricoeur parle tout au long de son ouvrage, et fait la preuve qu'il ne s'agit pas d'un cercle vicieux, car la création passe plusieurs fois sur le même point, mais à une altitude différente.

Mais par dessus tout, je crois que ma pièce, **MACONDO**, est le reflet fidèle du roman *Cent ans de solitude* et ce, malgré les innombrables changements que j'ai été obligé d'apporter pour mieux suivre l'histoire et la pensée de Gabriel Garcia Marquez.

Je crois que mon objectif est atteint, bien que je doive reconnaître que Gérard Genette savait très bien de quoi qu'il parlait lorsqu'il écrivait, à la page trois cent quarante de Palimpsestes:

Il n'existe pas de transposition innocente qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte.⁴⁰

-
- ¹ Artaud, Antonin, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1964
- ² Ricoeur, Paul, (1913), philosophe français, disciple de Gabriel Marcel et l'un des plus grands philosophes contemporains. Il a été marqué par l'existentialisme de Karl Jaspers et par la phénoménologie de Husserl (qu'il contribue à faire connaître en France). Il contribue aussi à constituer les bases d'une "phénoménologie existentielle"
- ³ Ricoeur, Paul, Temps et récit, tome 1, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 85.
- ⁴ Dubois, Jean, Giacomo, Mathée, Guespin, Louis, Marcelllesi, Christiane, Marcellasi, Jean-Baptiste, Mével, Jean-Pierre, Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 1973.
- ⁵ Guespin, Louis, Types de discours ou fonctionnements discursifs? Paris, Langages, 11 (Mars 1976) p. 3-12.
- ⁷ Ubersfeld, Anne, Lire le théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 203.
- ⁸ Temps et récit, cité par Paul Ricoeur, p. 28
- ⁹ Définition partielle et non exhaustive de 1988 du Petit Robert I.
- ¹⁰ Temps et récit, cité par Paul Ricoeur, p. 22.
- ¹¹ Politzer, Georges, Principes élémentaires de philosophie, Paris, Éd. Sociales, 1977, p. 80
- ¹² Picard, Michel, Lire le temps, Paris, Les Éditions de minuit, 1989.
- ¹³ Temps et récit, tome 1, pp. 87-100, Ricoeur fait un emprunt à la phénoménologie herméneutique de Heidegger pour expliquer ce troisième trait de mimesis I, à savoir que "être dans le temps" c'est avant tout compter avec le temps et en conséquence causer. Dire "maintenant" est l'articulation dans le discours d'un rendre présent qui se temporalise en union avec une attente, donc,

le temps est une suite des maintenant.

14 Ibid., p. 100.

15 Garcia Marquez, Gabriel, et Mendoza, Plinio-Apuleyo, *El olor de la guayaba*, Madrid, Bruguera, 1982, p. 111.

16 La traduction est personnelle. C'est la même chose pour les notes 17 et 18.

17 Ibid., p. 111

18 Ibid., p. 67

19 Bien que l'adaptation ait été faite à partir de la version originale en espagnol, les notes feront référence aux pages de la version française, pour une meilleure compréhension. *Cent ans de solitude*, Seuil, Points R-18, Paris, 1968. p. 435.

20 Ibid., p. 435

21 Ibid., p. 436

22 Version espagnole, Éditorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975.

23 Incipit de la version française.

24 Ibid., p 259

25 Ibid., p 263

26 Ibid., p 163

27 Ibid., p 36

28 Ibid., p 251

29 Ibid., p 150-151

30 Ibid., p 83

31 Ibid., p 197

32 Ibid., p 374

33 Ibid., p 151

34 Ibid., p 256

-
- 35 Temps et récit, Par cette affirmation, Paul Ricoeur essaie de faire la preuve que le cercle herméneutique du récit et du temps ne cesse de renaître du cercle que forment les stades de la mimesis. pp. 110-117
- 36 Ibid., p 110-128
- 37 Souriau, Étienne, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950
- 38 Charroux, Robert, Le livre des secrets trahis, Paris, Laffont, 1964, p 118
- 39 Cent ans de solitude, p. 28
- 40 Genette, Gérald, Palimpsestes, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p

340

|

BIBLIOGRAPHIE

Garcia Marquez, Gabriel, Cien años de soledad. Buenos Aires, 1967, Editorial Sudamericana.

Ibid., Traduction française, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, R-18, 1986.

Garcia Marquez, Gabriel, Los funerales de la mama grande, Barcelona, Ed. Bruguera, 1980.

Garcia Marquez, Gabriel, El coronel no tiene quién le escriba, Mexico, Ed. Era narrativa, 1961.

Garcia, Marquez, Gabriel, El amor en los tiempos del colera, La Habana, Editorial Arte y literatura, 1986.

Garcia Marquez, Gabriel, L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique, Paris, Grasset, 1977.

Garcia Marquez, Gabriel, L'automne du patriarche, Paris, Grasset, Le livre de poche # 5692, 1977.

Garcia Marquez, Gabriel, Chronique d'une mort annoncée, Paris, Grasset, 1981.

Garcia Marquez, Gabriel, El olor de la guayaba, Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, Barcelona, Editorial Bruguera, 1982.

Angenot, Marc, Glossaire pratique de la critique contemporaine, Québec, Hurtubise, HMH, 1979.

Arrabal, Fernando, La panique, Paris, Union Générale, coll. 10/18, 1973.

Artaud, Antonin, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964

Barthes, Roland, Le plaisir du texte, Paris, Seuil, Points, 1973.

Barthes, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, Points, 1972.

-
- Barthes, Rolland, *Essais critiques*, Paris, Seuil ,Points, 1964.
- Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1967
- Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1967.
- Brecht, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1970.
- Brook, Peter, *L'espace vide*, Paris, Seuil, 1977.
- Chaikin, Joseph, *Nouvelles tendances du théâtre*, Paris, Laffont, 1975.
- Charroux, Robert, *Le livre des secrets trahis*, Paris,Laffont, 1964.
- Dupriez, Bernard, *Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale, coll. 10/18, 1984.
- De Toro, Fernando, *Brecht en el teatrot Hispano-americano contemporaneo*, Ottawa, Girol Books inc., coll. Telon, 1984
- Dort, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, coll. Points, 1960.
- Eco, Humberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, Livre de poche, 1985
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.
- Gomez Millas, Juan, Vial Larrain, Juan de Dios, Saavedra, Igor, Mardones Restat, Jorge, Quintana Bravo, Fernando, Krebs, Ricardo, Gyarmati, Gabriel et Corbo, Vittorio, *El tiempo en las ciencias*, Chili, Editorial Universitaria, 1981.
- Greimas, Algirdas J., *Les actants, les acteurs et les figures*, Paris, coll. Larousse, 1975.
- Grotowski, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Paris, Coll. Théâtre vivant, 1971.
- Hall, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, coll. Points # 89, 1971.
- Hall, Edward T., *Au-delà de la culture*, Paris, Seuil, coll. Points # 191, 1979.

-
- Hall, Edward T., La danse de la vie, Paris, Seuil, coll. Points # 247, 1984.
- Hall, Edward T., Le langage silencieux, Paris, Seuil, coll. Points # 160, 1984.
- Hebert, Pierre, Le temps et la forme, Sherbrooke, Éd. Naamam, 1983.
- Kristeva, Julia, Le geste, pratique ou communication?, Paris, Seuil, Tel quel, 1969.
- Ley Piscator, Maria, Piscator et le théâtre politique, Paris, Payot, 1983.
- Martinet, Jeanne, Clefs pour la sémiologie, Paris, Éd. Seghers, coll. "P.S.", 1978.
- Meyerhold, V., Écrits sur le théâtre, Lausanne, La cité, L'âge de l'homme, 1973.
- Minot, Gilles, L'espace et le temps aujourd'hui, (dix-neuf scientifiques interrogés par Émile Noël), Éd. du Seuil, coll. Sciences, S36, 1983.
- Mounin, Georges, Clefs pour la linguistique, Paris Éditions Seghers, 1977.
- Pavis, Patrice, Problèmes de sémiologie théâtrale, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1986.
- Pavis, Patrice, Voix et images de la scène, Lille, Presses universitaires de Lille, 1982.
- Pavis, Patrice, Dictionnaire du Théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale, Paris, Éditions Sociales, 1980.
- Peeters, Benoît, Autour du scénario, Bruxelles, Revue de l'Université de Bruxelles, 1986/ 1-2.
- Picard, Michel, Lire le temps, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- Poulet, Georges, Etudes sur le temps humain, Paris, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, 1972.
- Ricoeur, Paul, Temps et récit, tome I, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 1983.
- Ricoeur, Paul, Temps et récit, tome II, La configuration du temps dans le récit de

fiction, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 1985

Ricoeur, Paul, Temps et récit, tome III, Le temps raconté, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 1985.

Souriau, Étienne, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950.

Todorov, Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, coll., Points # 73, 1970.

Ubersfeld, Anne, Lire le théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1977.

Ubersfeld, Anne, L'école du spectateur, Paris, Éditions Sociales, 1977.

Vonarburg, Elisabeth, Comment écrire des histoires, Beloeil, La lignée, 1986.

Watzlawick, Paul, La réalité de la réalité, Paris, Seuil, coll. Points # 162, 1978.

Weisgerber, Jean, Le réalisme magique, Bruxelles, L'Âge de l'homme, Centre d'études des avant-gardes littéraires, 1988.

ARTICLES ET REVUES

Angenot, Marc, L'intertextualité, enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel, Lille, Revue des sciences humaines, tome LX, # 189, janvier-mars 1983.

Bérubé, Renald et autres, Le tour du texte, Rimouski, Revue Urgences # 19, 1988.

Couchot, Edmond, A la recherche du temps réel, Paris, Traverses # 35, le jour, le temps, pp. 41-47, 1985

Hamon, Philippe, Clauses, Paris, Poétique # 24, 1975.

Raymond, Jean, Ouvertures, phrases seuils, Paris, Seuil, Pratiques de la littérature, roman, poésie, coll. Pierres vives, 1978

Riffaterre, Michel, Sémiotique intertextualité, l'interprétant, Paris, Revue d'esthétique, 1979, 1-2.