

Gabo cinéaste*

par Orlando Senna

Gabriel José de la Concordia García Márquez, notre Gabo, aimait voir les magiciens de cirque lorsqu'il était enfant. Ils l'enchantaient, ils l'éblouissaient. Il voulut devenir magicien. Ce sujet apparut plusieurs fois lors de longues et plaisantes conversations que nous eûmes à La Havane, où nous avons passé un bon bout de temps de vie ensemble. À ce sujet j'aimais faire durer le plaisir de la conversation car de mon côté, plutôt vers la fin de l'adolescence, j'ai pratiqué un certain nombre de tours, je me disais « *magicien amateur* » et je divertissais les gosses avec ça, inspiré par Orson Welles, qui, lui, était un véritable magicien amateur. Gabo disait qu'il avait renoncé à être magicien à cause de toute cette manipulation d'éléments matériels, tous ces objets qui sont fondamentaux dans la réalisation des tours, essentiels pour créer l'illusion. Au cours d'un de ces dialogues, il me confia que telle était l'origine de son abandon de la vocation de magicien, de sa décision de devenir cinéaste. Pour une raison très simple, « *así de simple* », me dit-il : être cinéaste, c'est ce qui se rapproche le plus d'être magicien. Et il saluait en passant Georges Méliès, l'illusionniste de théâtre qui a inventé le cinéma de fiction.

En tout cas cette idée est restée dans la tête de Gabo, et elle y était déjà lorsqu'il écrivit ses premiers textes, comme journaliste, faisant ses débuts en tant que critique de cinéma. Cette pulsion de magie était tellement forte qu'il la ressentait comme une vocation, ce qui le conduisit à réaliser le court métrage surréaliste *La langosta azul* (« La langouste bleue »), en 1954, une création collective avec trois amis colombiens, l'écrivain Álvaro Cepeda Samudio, le peintre Enrique Grau et le photographe Nereo López. De même c'est ainsi qu'il partit ensuite à Rome, étudier au Centro sperimentale di cinematografia, qui ouvrait droit à des exercices pratiques dans les studios de Cinecittà. C'est là qu'il fit la connaissance, et se lia avec eux, des jeunes cinéastes

* Ce texte a été publié par Orlando Senna (écrivain brésilien, cinéaste, scénariste; professeur, initiateur et directeur de maintes expériences d'enseignement du cinéma au Brésil, ou en d'autres pays d'Amérique latine dont Cuba, chargé de la politique audiovisuelle nationale lors du ministère de Gilberto Gil à la Culture), le 23 avril 2014, soit quelques jours après la mort de son ami l'écrivain colombien Gabriel García Márquez, mort au Mexique à l'âge de quatre-vingt-sept ans, dans le « blog » dont il pratique aujourd'hui régulièrement l'exercice d'écriture sous la référence <<http://cadernodecinema.com.br/blog/o-cineasta-Gabo>>. (N.d.T.)

cubains Tomás (« Titon ») Gutiérrez Alea et Julio García Espinosa, ainsi que de l'Argentin Fernando Birri, étudiants du Centro comme lui. En cette année agitée de 1955, il écrivit *La hojarasca*¹ ou en termina l'écriture. La ville de Macondo y fait son apparition.

Les machines et la démiurgie

Passionné jusqu'à la racine des cheveux par la question de la dramaturgie, et avec ces neurones toujours incandescents qui faisaient son charme, il plut à Cesare Zavattini, le scénariste et l'âme du néoréalisme italien, l'un des professeurs du Centro. Le puissant mouvement néoréaliste en était alors à sa phase finale. Vittorio De Sica filmait *Il tetto* (*Le Toit*, 1956), Visconti *Senso* (1954). Quant à Fellini, il réalisait ses derniers films selon la ligne narrative qui caractérisait le mouvement, *La strada* (1954) et *Il bidone* (1955). Zavattini exposa la complexité du cinéma au jeune écrivain devant une Moviola, une de ces vieilles tables de montage, lui expliquant que pour faire un bon scénario il fallait connaître le fonctionnement technique du montage, et que pour faire un bon film il fallait prendre en compte les nuances de la photographie, les mouvements de caméra, les possibilités de travail du son, l'apparence des acteurs. Tandis qu'il travaillait avec le grand maître, en même temps qu'il s'enchantait de plus en plus de ce langage magique, de cette syntaxe du rêve, il comprit que cette affaire-là ne serait pas la sienne. Il sentit qu'il n'arriverait pas à inventer ni à développer les histoires qu'il voulait raconter avec tout cet enfer d'équipement qu'exigeait le cinéma, ces machines, ces producteurs, cette armée de techniciens et d'assistants. Lorsque, des années plus tard, il déclara qu'il était « *un cinéaste frustré* », il précisa que la partie technique du faire cinématographique était pour lui « *inconcevablement compliquée* ».

La même raison qui l'avait éloigné du *modus operandi* des magiciens, soit la dépendance vis-à-vis des technologies et des manipulations matérielles, lui fit prendre ses distances avec la pratique pleine et entière du cinéma : pas question pour lui d'être « directeur » de films. Dans ce lieu même du Centro sperimentale de Rome, il acquit la conviction que ses pauvres compétences avec les machines, ainsi que la nécessité pour lui d'une concentration absolue dans l'acte de travail, lui montraient le seul chemin dont il disposait pour exercer sa puissance divine de création : la solitude de la littérature. Il avait déjà mis en pratique dans *La hojarasca* ce qu'il avait appris avec Jorge Luis Borges, Kafka et Virginia Woolf, c'est-à-dire que dans l'écriture tout est possible. Il gagna la certitude absolue que pour quelqu'un comme lui, insuffisant du côté des machines et de leur maniement, mais bien pourvu spirituellement d'un univers caché plein d'énergie, c'était à faire glisser le stylo sur le papier ou par son

1. Une traduction française de ce roman parut en France en 2004 sous le titre *Des feuilles dans la bourrasque*, chez Grasset, dans la collection « Les Cahiers rouges ». (N.d.T.)

toucher subtil sur le clavier des lettres que la démiurgie du conteur d'histoires pourrait se manifester. Et il en fut ainsi, et sa lumière fut, car ce petit gars d'Aracataca¹ a créé une Amérique latine merveilleuse et réelle, ainsi qu'un univers inédit, dont la splendeur intérieure peut toucher personnellement n'importe qui, n'importe quelle sensibilité. Cette part divine, il l'a atteinte. Une perfection.

Le chemin fut trouvé, le succès de l'écrivain fut énorme, et cette déclaration moitié ironique selon laquelle il aurait été un cinéaste frustré ne voulait pas dire que Gabo abandonnerait le cinéma. Ce dont il ne voulait pas (il disait qu'il ne savait pas), c'était de cette responsabilité la plus haute dans une œuvre audiovisuelle, celle de l'auteur entre tant d'autres auteurs de l'œuvre filmique, avec pouvoir de décision sur sa forme finale, celle du chef d'orchestre. Sa relation avec le cinéma fut cependant multiple : cinéophile, scénariste, professeur, mécène. Sans oublier naturellement de donner son accord pour que ses écrits (à l'exception de *Cent ans de solitude*) fussent adaptés au cinéma ou servissent d'inspiration, ou de motivation, à des dizaines de films.

À ce propos, des polémiques sans fin n'ont pas manqué de surgir au sujet d'une supposée perte de substance de ses romans, contes ou phrases lors de leurs transpositions vers l'écran. Certains analystes, et de nombreux spécialistes de son œuvre, n'accordent à aucune œuvre audiovisuelle issue de ses écrits la réussite de répéter la magie des lettres. Un vieux contentieux entre la littérature et le cinéma se trouve exacerbé dans son cas par le degré de qualité littéraire de l'œuvre. Je ne sais pas, en tout cas je ne me rappelle pas, si Gabo s'est jamais prononcé publiquement à ce sujet, mais lors de nos conversations, et cela j'en suis sûr, cela semblait un peu le cadet de ses soucis. Le thème a fait surface quelquefois, bien sûr, y compris à propos de tel ou tel film précis, et son commentaire retombait toujours sur l'affaire des multiples lectures : que chacun lit une histoire différente dans le même texte, que chacun fait lecture personnelle et unique des émotions communiquées par l'écrivain. Y compris les cinéastes.

Comme tout le monde, personnellement je préfère les livres. Mais en parallèle je peux dire que le débordement surréaliste du film de Fernando Birri *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (« Un monsieur très vieux avec des ailes énormes », 1988)² ainsi que tous les films de Ruy Guerra issus de García Márquez (*Eréndira*, *Fábula de la Bella Palomera*, *O Veneno da Madrugada*³) m'ont beaucoup ému et fait

1. Aracataca est la petite ville de Colombie proche du littoral caribéen où naquit l'écrivain en 1927. (N.d.T.)

2. Cette nouvelle fait partie d'un recueil publié par l'écrivain en 1972, dont la traduction française (par Claude Couffon) parut chez Grasset en 1982, *L'Incroyable et Triste Histoire de la candide Eréndira et de sa grand-mère diabolique* (titre d'une autre nouvelle du recueil, qui fut portée au cinéma par Ruy Guerra dans le long métrage *Eréndira* en 1983). (N.d.T.)

3. *O Veneno da Madrugada* (« Le poison de l'aube »), film brésilien réalisé par Ruy Guerra en 2004 adapté du roman de García Márquez *La mala hora* (« La mauvaise heure »), de 1962, et sorti en France sous ce titre original en 2006. Traduction française du roman, sous ce titre même, par Claude Couffon, parue en 1988 en Livre de poche. Quant à *Fábula de la Bella Palomera* (« Fable de la belle colombière »), il s'agit d'un film, inédit en France, réalisé par Ruy Guerra pour la télévision espagnole en 1988, sur

plaisir. *Fábula de la Bella Palomera* fait partie de la série *Amores difíceis*, six films réalisés en 1988 en coproduction avec la télévision espagnole, à partir de textes courts, idées ou phrases de Gabo, dont deux au moins méritent d'être remarqués car l'atmosphère qui s'en dégage rappelle ce doux frisson dans la nuque dont nous sommes saisis à chaque fois que nous entrons dans la ville de Macondo : *Cartas del Parque*, du Cubain Tomás « Titon » Gutiérrez Alea, et *Milagro en Roma*, du Colombien Lisandro Duque.

L'homme d'action

Les polémiques se taisent pour saluer le grand mécène qu'a été Gabo. C'est l'homme qui a rendu possible la Fondation du nouveau cinéma latino-américain (Fundación del nuevo cine latinoamericano, ou FNCL), et l'École internationale de cinéma et télévision (EICTV) de San Antonio de los Baños, connue dans le monde entier comme l'École de cinéma de Cuba. Depuis l'époque du Centro sperimentale de Rome où, initialement au travers de ses amis Birri, Titon et Julio García Espinosa, il s'était lié au groupe du *Cinema Novo* brésilien (en ami de Glauber Rocha) et à celui du *Nuevo Cinema* des pays hispanophones (en ami d'Alfredo Guevara¹), Gabo s'est rapproché du Comité des cinéastes de l'Amérique latine formé à partir de ces divers liens en 1967. Avec ce « Comité », composé de cinéastes de divers pays (Nelson Pereira dos Santos, Geraldo Sarno, Silvio Tendler et Cosme Alves Neto y représentaient le Brésil), et qui comptait parmi ses adhérents d'autres artistes du dedans et du dehors du continent latino-américain, il a réussi à créer la Fondation en 1985, et l'École internationale, qui fut inaugurée l'année suivante. Le tout à Cuba, pour le symbole, et parce que Gabo avait réussi à convaincre un autre de ses grands amis, Fidel Castro, d'offrir l'hospitalité, de prendre le pari, et de s'engager à fournir une partie des ressources nécessaires à ces deux institutions internationales sur le sol cubain.

Gabo endossa personnellement la responsabilité pour une autre partie des ressources, mais cet aspect matériel et financier ne fut pas le plus important dans la liste de ses tâches de mécène. Il s'y donnait entièrement, assumant la présidence de la Fondation, participant aux réunions, et toujours présent à l'École pour y donner des cours aux élèves et y animer son fameux atelier annuel de dramaturgie « Como contar un cuento » (« Comment raconter un conte »). À travers la Fondation, et un partenariat avec le producteur mexicain Jorge Sánchez, il organisa des coproductions

la base d'un scénario original coécrit par lui-même et par Gabriel García Márquez. Ce film sortit aux États-Unis sous le titre *Fable of the Beautiful Pigeon Fancier*. (N.d.T.)

1. Alfredo Guevara (1925-2013), principal artisan de la politique culturelle de Fidel Castro et en particulier créateur et dirigeant de l'ICAIC, Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques. Homonyme du Che par le patronyme, mais pur Cubain de La Havane, Alfredo Guevara est l'un des premiers articulateurs cohérents d'une politique de développement solidaire novatrice et libre pour les cinématographies du continent latino-américain. (N.d.T.)

de films et de séries télévisées entre les pays de notre continent et l'Espagne, inaugurant le concept de coproduction multiple, avec participation de divers pays, lequel est aujourd'hui le plus communément pratiqué dans les pays de langue hispanique. Quant à son École (qui est aussi celle de Birri, de García Espinosa, de Titon et de tous les cinéastes du monde), elle en est aujourd'hui à ses vingt-huit ans d'activité incessante, accueillant plus de huit cents élèves, de trente-trois pays, candidats au diplôme du cursus régulier d'études, et formant des milliers d'organiseurs d'ateliers répartis sur la planète entière. Tous ceux qui fréquentent cette école ou ont eu l'occasion de s'en approcher ont éprouvé qu'il s'agit d'un lieu spécial, où quelque chose de magique plane dans l'air et sur les eaux de la belle piscine du campus.

Le scénariste

Le scénariste Gabo séparait avec une clarté absolue son activité en tant que membre d'une équipe de création et l'obsession solitaire, le territoire sacré de la littérature. La majorité de ses scénarios s'écrivit dans le cadre d'un collectif, avec échange d'idées, suggestions et rejets, des pages écrites entières qui finissaient à la corbeille. Gabo aimait ce jeu, et il le pratiquait dans les divers ateliers de l'École. Ses vrais débuts de scénariste datent des années 1960, lorsqu'il vint vivre au Mexique. Entre 1964 et 1979 il écrivit près d'une quinzaine de scénarios, des histoires originales ou des adaptations de ses propres œuvres littéraires : *El gallo de Oro*, *En este pueblo no hay ladrones*, *Tiempo de morir*, *Juego peligroso*, *Patsy mi amor*, *Presagio*, *La viuda de Montiel*, *Maria de mi corazon*, *El año de la Peste*.

Après avoir reçu le prix Nobel, en 1982, il continua son travail de scénariste, se consacrant pendant un certain temps à scénariser quelques-uns de ses romans en liaison avec les metteurs en scène : Ruy Guerra pour *Eréndira*, Birri pour *Un señor muy viejo...*, Lisandro Duque pour *Milagro en Roma*. Pendant les années 1990, il participa à la création de *Mi querido Tom Mix* (« Mon cher Tom Mix »)¹, et il écrivit le scénario d'*Edipo alcalde*. Dans ce qui est probablement son dernier scénario (certains ont pu n'être jamais filmés), il se remit à travailler sur un de ses livres, *Memoria de mis putas tristes*², son dernier roman, en tout cas le dernier qu'il publia de son vivant, en 2004. Ce scénario, il en conçut l'architecture avec Jean-Claude Carrière, en 2008 et 2009, et le film sortit en 2011.

1. Ce film mexicain inédit en France a été réalisé en 1991 par Carlos García Agraz. Étrange fable que son scénario : comment le héros de cinéma Tom Mix inspira à ses fans en Amérique latine des idéaux de force contre l'injustice dont ils se mirent à rêver de les appliquer sur place. (N.d.T.)

2. *Mémoire de mes putains tristes*, traduction française par Annie Morvan, Grasset, 2005. Le film a été réalisé en 1991 par le Danois Henning Carlsen, en une coproduction Espagne/Mexique/Danemark. (N.d.T.)

L'enchantement de la tragédie

J'ai participé à l'un de ces scénarios, celui d'*Edipo alcalde*, en 1996. Lors des années où nous avons vécu très proches à Cuba, y compris à l'intérieur de l'École où nous sommes intervenus, Gabo et moi, dans le département de dramaturgie, et à l'exception d'un projet que nous avons écrit ensemble pour une adaptation en série télévisée de *La mala hora*, nous n'avions jamais collaboré à un scénario. Mais finalement cela ne s'est pas fait, il préféra confier l'histoire à Ruy Guerra, qui réalisa le film en 2004. Et pourtant, un jour, voilà qu'il m'apparaît avec l'*Œdipe roi* de Sophocle sous le bras, et qu'il lance dans ma direction à la fois le livre et le défi : « *¿Te provoca?* » Ce qui pourrait se traduire par : « *Tu paries?* »

Comme tout bon raconteur d'histoires, Gabo avait une passion pour celle du fils qui tue le père sans savoir qu'il est son père, et qui engrosse sa mère sans savoir qu'elle est sa mère. La narration circulaire, qui se termine là où elle commence, celle qui conduit l'enquêteur à découvrir que la personne qu'il poursuit, c'est lui-même. Quelques producteurs le harcelaient pour qu'il autorisât le filmage de plusieurs de ses romans, et il leur fit la contre-proposition d'écrire un scénario qui transposerait la tragédie d'Œdipe en Amérique du Sud. Nous l'avons écrit à six mains, lui, moi et Stella Malagón, une jeune Colombienne que nous avons eue tous les deux comme élève à l'École. Il donna la forme finale. Le plaisir qu'éprouva Gabo à créer son propre Œdipe, à re-raconter, à sa manière, une histoire qu'il aurait aimé avoir inventée, était évident, il sautait aux yeux et aux oreilles. Je suis resté profondément marqué par ces moments auxquels j'ai participé, en la partageant, à l'aventure de création d'un des plus grands conteurs d'histoires de l'humanité.

Cinéphile, il l'a été toute sa vie, depuis qu'il a déménagé, encore enfant, de sa ville natale Aracataca pour Barranquilla, une ville portuaire colombienne tournée vers la mer des Caraïbes où il y avait de nombreux cinémas à la fin des années 1930. Au sommet de sa liste de grands cinéastes se trouvaient Glauber Rocha, Woody Allen, Roman Polanski, ce dernier principalement à cause du film *Le Pianiste*. Mais sa liste était longue, avec des Japonais, des Chinois, des Iraniens et des Grecs, et naturellement avec sa bande de Latino-Américains, les « petits fous », les « *loquitos* » comme il nous appelait. Les dernières années, il perdit cette habitude de se déclarer « *un cinéaste frustré* », et il insista quelquefois, à haute et intelligible voix : « *Après l'écriture, mon domaine c'est le cinéma.* » Nous du cinéma, c'était notre mot d'ordre fraternel : « *Lumière, caméra, imagination.* »

(Traduit du portugais par Sylvie Pierre Ulmann)