



**HAL**  
open science

# Portée esthétique et documentaire de l'oeuvre journalistique de Gabriel García Márquez entre 1980 et 1996.

Raúl José Díaz

► **To cite this version:**

Raúl José Díaz. Portée esthétique et documentaire de l'oeuvre journalistique de Gabriel García Márquez entre 1980 et 1996.. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030067 . tel-02121714

**HAL Id: tel-02121714**

**<https://theses.hal.science/tel-02121714>**

Submitted on 6 May 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**  
**ÉCOLE DOCTORALE EUROPE LATINE – AMÉRIQUE LATINE**

**Thèse de Doctorat**  
**Études hispaniques et latino-américaines**

**Raúl José DÍAZ**

**PORTÉE ESTHÉTIQUE ET DOCUMENTAIRE  
DE L'ŒUVRE JOURNALISTIQUE DE  
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ ENTRE 1980 ET 1996**

**Thèse dirigée par M. Claude FELL**

**Soutenue le 13 juin 2009**

**Jury :**

**M. François DELPRAT. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3**

**M. Claude FELL. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3**

**Mme. Carla FERNANDES. Université de Lyon II**

**Mme. Caroline LEPAGE. Université de Bordeaux III**

**Mme. Emmanuelle SINARDET-SEEWALD. Université Paris X – Nanterre**

*“This discovery, modest at first, humble, in fact, deferential, you might say, was that it just might be possible to write journalism that would... read like a novel. Like a novel if you get the picture.”*

Tom Wolfe, *The New Journalism*<sup>1</sup>

*“Apresar la realidad es más complicado que inventársela.”*

Gabriel García Márquez, à propos de *Noticia de un secuestro*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism – with an anthology edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson*, London, Picador, 1996, p. 21-22.

<sup>2</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Ultima obra de Gabo – La ‘más triste’ trazada por su pluma”, Interview de l’agence de presse EFE (s.a.), *El Colombiano*, Medellín, 15.05.1996, p. 7.

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	9
1. LES CHRONIQUES : UN ESPACE D'ÉCRITURE SUBSIDIAIRE .....	41
1.1. QU'EST-CE QU'UNE « CHRONIQUE » ? QU'EST-CE QU'UNE «NOTA DE PRENSA» ?.....	43
1.1.1. Pour une équivalence conceptuelle.....	43
1.1.2. L'espace de la <i>columna</i> , le temps de la « chronique » .....	47
1.1.3. La perspective du lecteur ; le destinataire de la chronique marquezienne.....	48
1.1.4. Servitude littéraire et ampleur créative.....	50
1.1.5. Les gammes génériques, la typologie incertaine : un papier variable comme l'humeur.....	52
1.1.6. Chronicité et évolution.....	55
1.1.7. L'affinité littéraire.....	57
1.2. ENVIRONNEMENT ET SITUATIONS .....	61
1.2.1. Colombie : l'éternel retour.....	61
1.2.2. L'incident de 1981 .....	69
1.2.3. Le prix Nobel : contingences et questionnements .....	77
1.3. LA CHRONIQUE COMME ESPACE D'INVENTION .....	83
1.3.1. Travaux précurseurs, œuvre littéraire parallèle .....	83
1.3.2. «El cuento del cuento» : une sorte d'auto-exégèse .....	84
1.3.3. <i>Doce cuentos peregrinos</i> et sa variante « journalistique » .....	91
1.3.3.1. Le « fait journalistique » et la transposition littéraire.....	91
1.3.3.2. Altérité et recherche identitaire.....	100
1.3.3.3. Une sorte de traitement symbolique .....	102
1.3.3.4. Un support poétique certain : «El avión de la bella durmiente» .....	105
1.3.3.5. Mais (en conclusion) un texte pseudo-journalistique .....	108
1.4. MOTIF ET FORME D'UN EXERCICE DE STYLE.....	111
1.4.1. « Quelque chose qui me fasse écrire ».....	111
1.4.2. Contrainte et improvisation .....	112
1.4.3. L'inscription dans un processus général.....	120
1.4.4. L'impossible dissidence d'un style.....	125
1.4.5. La série journalistique et l'édition en livre .....	127
1.4.5.1. La relation auteur-éditeur : âpretés et connivences .....	127
1.4.5.2. Cacher sa vie ou « se frotter au monde » ? .....	130
1.4.5.3. Approche extérieure de l'ouvrage.....	133
1.4.6. Constantes et variantes de construction .....	136
1.4.6.1. Maîtriser la forme brève .....	136
1.4.6.2. Consolidations stylistiques et rhétoriques.....	139
1.4.6.3. Les para-textes : du jeu créatif à l'empîement sur l'écrit.....	142
1.4.7. Les grandes lignes thématiques .....	146
1.4.7.1. Actualisations et nouveautés.....	146
1.4.7.2. La contrainte référentielle.....	147
1.4.7.3. Trois axes distincts et une seule véritable doctrine esthétique .....	148

1.4.7.4. Reprises, refontes et palimpsestes.....	151
1.4.7.5. Un certain regard sur le cosmos : une rose défiant le vide sidéral.....	152
1.4.7.6. Des villes, des champs et des hommes .....	155
1.4.8. Hégémonie et omniprésence de l'anecdote.....	164
1.4.8.1. Trait culturel ou option esthétique ? .....	164
1.4.8.2. L'anecdote en tant qu'élément structurant.....	169
1.4.8.3. "Mi Hemingway personal" : de la forme brève narrative considérée comme une <i>faena</i> .....	173
1.5. L'EXPLORATION AUTOBIOGRAPHIQUE.....	177
1.5.1. Problèmes de représentation de la réalité, limites d'un travail de mémoire .....	177
1.5.1.1. La mimésis et la synthèse : une confusion théorique.....	178
1.5.1.2. Le champ documentaire comme espace de création.....	184
1.5.2. Les Mémoires avant la lettre.....	187
1.5.2.1. Intertextualité et environnement générique : un jeu spéculaire déformant... ..	187
1.5.2.2. « Pacte autobiographique et pacte fantasmatique » .....	190
1.5.3. Facettes d'un parcours sinueux (autour de la Caraïbe natale) .....	193
1.5.3.1. "Vuelta a la semilla" : l'équivoque démythification d'Aracataca.....	195
1.5.3.2. "El río de la vida" : un voyage d'initiation conradien .....	200
1.5.3.3. "Bogotá 1947" : nouvelle d'un premier exil.....	206
1.5.3.4. "Caribe mágico" : la confrontation temporelle et ses symboles concomitants .....	211
1.5.3.5. "Un payaso pintado detrás de una puerta" : recherche sur la mémoire des lieux .....	217
1.5.3.6. "Regreso a la guayaba" : les fantômes de l'exil .....	220
1.5.4. Un monde (l'Europe) revisité .....	225
1.5.4.1. "Roma en verano" : le repérage spatial par association et contraste .....	228
1.5.4.2. "La larga vida feliz de Margarito Duarte" : de la vraisemblance comme condition narrative .....	234
1.5.4.3. "Me alquilo para soñar" : kitsch latin à Vienne.....	240
1.5.5. Le "Gabo" errant.....	247
1.5.5.1. « Un exil peut en cacher un autre » (New York, le Deep South, Mexico, l'Espagne... ) .....	247
1.5.5.2. Héritages, alliances, syncrétismes.....	253
1.5.5.3. Pour conclure : une mémoire, un cheminement poétique.....	256
1.6. LA TRACE POLITIQUE .....	257
1.6.1. L'écrivain engagé, le journaliste militant .....	257
1.6.1.1. La période d' <i>Alternativa</i> : dénonciation et contre-information .....	259
1.6.1.2. Ubiquité et radicalisme de l'expression idéologique .....	264
1.6.2. Le réquisitoire anti-nord-américain .....	271
1.6.2.1. "Del malo conocido al peor por conocer" : forme pamphlétaire et discours conceptuel .....	271
1.6.2.2. "USA: mejor cerrado que entreabierto" ou la critique par le biais de l'anecdote .....	278
1.6.3. "Recuerdos de periodista", activisme politique et compromis journalistique : dilemme ou alternative ? .....	283
1.6.4. Graham Greene : une certaine filiation politico-littéraire.....	291
1.6.4.1. « Sentir un pays », « déchiffrer le tropique ».....	291
1.6.4.2. « L'autre et son double ».....	293
1.6.4.3. Évasion et " <i>Involvement</i> " .....	296
1.6.4.4. Le caudillo ou le dictateur.....	301
1.6.4.5. « Greenland » et Macondo : deux univers, un vieux démon historique.....	304

TABLE DES MATIERES

1.6.5. “Polonia: verdades que duelen” : l’Europe de l’Est à la veille de l’effondrement communiste .....	309
1.6.6. La tendance « déviante » : le diptyque sur Feliza Bursztyn .....	315
1.6.7. En guise de conclusion : affirmation politique et « forme littéraire », un équilibre instable .....	317
<b>1.7. CRITIQUES ET MÉDITATIONS SUR LES PHÉNOMÈNES ESTHÉTIQUES .....</b>	<b>321</b>
1.7.1. Les options littéraires mineures .....	324
1.7.1.1. Maugham et les écrivains de deuxième catégorie : “Las glorias del olvido” .....	324
1.7.1.2. La recherche littéraire indirecte (autour de Mercè Rodoreda et María Moliner) .....	329
1.7.2. L’attaque contre l’ <i>establishment</i> culturel .....	334
1.7.2.1. “La vaina de los diccionarios” et autres brûlots anti-académiques .....	334
1.7.2.2. Les vérités contradictoires : “¿Para que sirven los escritores?” .....	339
1.7.2.3. Portrait de l’ <i>homo politicus</i> sous l’angle favorable de la littérature .....	343
1.7.2.4. Contre l’interprétation : “La poesía al alcance de los niños” .....	350
1.7.2.5. Approximation ludique et anacronismes critiques : “La literatura sin dolor”, “Está bien, hablemos de literatura” .....	355
1.7.3. La marque identitaire : “Fantasía y creación artística”, “Algo más sobre literatura y realidad” .....	360
1.7.3.1. La restriction historico-géographique .....	360
1.7.3.2. Rejeter le cartésianisme, assumer un syncrétisme .....	363
1.7.3.3. De « l’insuffisance du langage » à « l’hécatombe rhétorique » .....	370
1.7.3.4. L’artiste et sa circonstance : les portraits de Darío Morales et Alejandro Obregón .....	374
1.7.3.5. De la « pureté » du vallenato à la « contamination » des Beatles .....	378
1.7.3.6. Pour conclure : une exception culturelle latino-américaine ? .....	381
<b>2. LES REPORTAGES OU LA RECHERCHE D’UNE CONVERGENCE GÉNÉRIQUE .....</b>	<b>385</b>
<b>2.1. FACE À LA THÉORIE .....</b>	<b>387</b>
2.1.1. Un genre hybride .....	387
2.1.1.1. La notion utilitaire <i>versus</i> l’option esthétique .....	387
2.1.1.2. Plaisir, aventure, transgression .....	388
2.1.1.3. Factualité et pré-structure dramatique .....	392
2.1.1.2. La tutelle académique et la configuration marketing sur mesure .....	396
2.1.2. Les « règles » du reportage .....	403
2.1.2.1. L’interdit journalistique .....	403
2.1.2.2. La radiation du champ littéraire .....	410
2.1.2.3. Le reportage, un genre objectif ? .....	415
2.1.2.4. Le distinguo et la distinction générique : “Like a novel” .....	421
<b>2.2. DANS LA PRAXIS (I) : GARCÍA MÁRQUEZ ET LE REPORTAGE MODERNE EN COLOMBIE .....</b>	<b>427</b>
2.2.1. Une « invention » à développement durable .....	427
2.2.2. Antécédents, tendances, projections .....	429
2.2.3. Plinio Apuleyo Mendoza, la revue <i>Sábado</i> , un reportage d’Elvira Mendoza .....	433
2.2.4. El Grupo de Barranquilla, Cepeda Samudio et une certaine influence nord-américaine .....	438
2.2.4. L’intermède européen : déviations de la forme .....	442

2.3. DANS LA PRAXIS (II) : PERSISTANCE D'UN MODÈLE.....	449
2.3.1. Constantes thématiques et formelles.....	449
2.3.1.1. La dualité destin individuel-processus collectif.....	449
2.3.1.2. L'auteur, le personnage et le « Je narrant » : trois voix distinctes et un seul véritable style.....	454
2.3.1.3. Restriction du champ et omniscience du narrateur.....	458
2.3.1.4. La fragmentation narrative : les enjeux du reportage-feuilleton.....	461
2.3.2. Corrélations littéraires : “La mala hora” de 1991.....	464
2.3.3. Defoe, Hersey, Camus : dernier rappel de trois influences décisives.....	470
2.4. NOTICIA DE UN SECUESTRO : COMME UN ROMAN ? .....	475
2.4.1. Les nouvelles conditions de l'enquête.....	475
2.4.1.1. “El intrincado material de base”.....	476
2.4.1.2. Lorsque l'enquête n'est pas le reportage.....	478
2.4.2. Contexte et situations.....	480
2.4.2.1. Origine.....	480
2.4.2.2. Les ateliers de reportage, la Fondation du Nouveau Journalisme Ibéro-américain, le discours face à la SIP.....	482
2.4.2.3. “Un episodio del holocausto bíblico de Colombia” : séquence historique et gestation de l'œuvre.....	486
2.4.2.4. Pablo Escobar et la thématique du pouvoir.....	489
2.4.2.5. Implication et volontarisme.....	493
2.4.2.6. Révéler, accuser, dénoncer : le reportage et ses épiphénomènes.....	497
2.4.2.7. Les sources et le secret de l'enquête.....	500
2.4.3. La réception.....	502
2.4.3.1. Du « document pour l'histoire » à la « narration magistrale ».....	502
2.4.3.2. Le reportage lu comme un roman.....	506
2.4.4. Aspects de la construction narrative.....	508
2.4.4.1. Paratextes.....	508
2.4.4.1.1. L'édition en livre et la condition unitaire du reportage.....	508
2.4.4.1.2. La présentation austère de l'ouvrage.....	510
2.4.4.2. Récit et mise en intrigue.....	512
2.4.4.2.1. L'enquête et la pré-structure narrative.....	512
2.4.4.2.2. La structure alternante du plan.....	514
2.4.4.3. Espace/temps.....	518
2.4.4.3.1. Jeux et enjeux du mouvement narratif.....	518
2.4.4.3.2. Circularité et fatalité dans la corrélation espace/temps.....	520
2.4.4.3.3. Le temps narratif et le temps verbal.....	526
2.4.4.4. Lignes de fugue.....	530
2.4.4.4.1. Structure et orientation du récit.....	530
2.4.4.4.2. Mise en intrigue et combinatoire(s) narrative(s).....	535
2.4.4.4.3. Solution littéraire d'un problème journalistique.....	541
2.4.4.5. Focalisations.....	545
2.4.4.5.1. La « vision avec » et la « perspective polyscopique ».....	545
2.4.4.5.2. Le narrateur « caméléon » et le rôle focalisateur des acteurs.....	549
2.4.4.5.3. L'enquêteur « hors champ » et le nous expiatoire.....	552
2.4.4.5.4. Figures dans un « cercle infernal ».....	556
2.4.5. Avant de conclure : un « distillat de la réalité ».....	566
CONCLUSION.....	571

ANNEXE .....	597
LE REPORTAGE : INJONCTIONS, DÉMOLITIONS ET DÉFENSES AU FIL D’UN PARCOURS SINGULIER .....	597
1. La filiation littéraire, une constante évolutive .....	598
1.1. La forme rudimentaire .....	598
1.2. Le reportage et les reflux du courant naturaliste.....	601
1.3. Consonances et divergences entre les modèles français et américain.....	610
1.4. “La influencia catalizadora del cine” .....	610
2. Un journalisme du « vécu » et de l’aventure .....	615
2.1. « Le corps explorateur et la conversion esthétique ».....	615
2.2. L’autre parcours du reporter .....	621
2.3. L’ <i>insight</i> et le régime d’énonciation littéraire .....	624
BIBLIOGRAPHIE.....	629
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	649
INDEX.....	657
REMERCIEMENTS.....	673





## INTRODUCTION

C'est un corpus multiforme gravitant autour de planètes majeures, celles d'une œuvre plutôt bien implantée dans l'univers littéraire contemporain. Cela pourrait paraître mineur pour les uns, marginal pour les autres, et pourtant ce corpus fait partie d'un ensemble, participe au mouvement d'un système. De fait, l'auteur lui-même, Gabriel García Márquez, a veillé à ce que cette traînée d'« astéroïdes » ne se dissipe pas dans la masse imposante de ses travaux de fiction : il a tenu (ou accepté) à ce que ces textes de presse — car c'est de cela dont il s'agit —, soient tous mis à l'abri sur un support plus durable et plus prestigieux que celui d'origine. C'est en effet sous forme de livre que le lecteur d'aujourd'hui en prendra connaissance.

En approchant ainsi, pour la première fois, cette œuvre journalistique, le lecteur peut remarquer un certain éparpillement. Il y a une profusion d'anthologies, de petits opuscules, d'éditions uniques quelque peu suspectes (le piratage y a sévi, à coup sûr), de livres préfacés par l'auteur mais qui arborent leur marginalité comme une enseigne<sup>3</sup>. Aussi, découvre-t-il qu'il existe heureusement une compilation dont les éditions — à la charge de quatre maisons différentes<sup>4</sup> — se sont succédées à un rythme très soutenu depuis 1981. Ce n'est pas encore une vraie intégrale mais, en la soupesant, il pourra apprécier l'épaisseur considérable de ces cinq volumes : ils se suivent dans un strict ordre chronologique et les trois premiers ont été précédés d'une dense et érudite étude de leur compilateur, Jacques Gilard.<sup>5</sup> C'est à ce chercheur, justement, que revient le mérite d'avoir accompli l'immense tâche « archéologique » d'exhumer et de recueillir, avec exhaustivité et rigueur scientifique, les

---

<sup>3</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Relato de u n naufrago*, Barcelona, Tusquets Editores, coll. Cuadernos Marginales, 1990 ; *Cuando era feliz e indocumentado*, Caracas, Ediciones El Ojo de Camello, 1973, Barcelona, Plaza & Janes, coll. Rotativa, 1974. Pour plus de détails sur ces recueils et éditions indépendantes, voir notre **Bibliographie**.

<sup>4</sup> De 1981 à 1990, La Oveja Negra en Colombie et Bruguera en Espagne assuraient ces éditions ; depuis, ce sont le Grupo Editorial Norma en Colombie et l'Editoriale Mondadori en Espagne, qui bénéficient du droit d'impression et de distribution de ces recueils sur les marchés du monde hispanophone.

<sup>5</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Textos costeños*, Compilación y prólogo de Jacques Gilard, Barcelona, Editorial Bruguera, coll. Narradores de Hoy, 1981 ; *Entre cachacos* 1 y 2, Compilación y prólogo de Jacques Gilard, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1983 ; *Notas de prensa 1980-84*, Madrid, Mondadori, 1991 ; *Por la libre*, Barcelona, Mondadori, Coll. Biblioteca García Márquez, 1999. Les premières éditions ci-dessus citées ont toujours leur double car ce sont des maisons différentes qui fournissent les marchés espagnol et latino-américain. Cela peut créer des confusions dans le classement. *Por la libre*, par exemple, a été indexé par Norma (Colombie) comme le quatrième volume de cette œuvre, tandis que Mondadori (Espagne) le classe comme le cinquième.

précieux « vestiges » laissés par l'écrivain colombien dans son parcours initial. Gilard, le premier et mieux qu'aucun autre, a su montrer la valeur annonciatrice de cette somme (dans sa première partie du moins), en faisant fi du préjugé tenace qui entoure toujours le mot *journalisme*, y compris lorsqu'il s'agit d'un écrivain reconnu.

Puisqu'il est fort probable que le lecteur aille à la rencontre du célèbre créateur de fictions et non de l'auteur de reportages, il constatera, non sans surprise, que ces livres ont été rangés dans le rayon « Roman ». Ou bien, la stricte classification des bibliothèques n'a pas bien fonctionné, ou l'on est ici devant un singulier (aberrant ?) phénomène de convergence générique<sup>6</sup>. Face à ces indices équivoques, il convient, sans doute, d'y regarder de plus près.

En se plongeant plus avant dans l'œuvre, le lecteur trouvera des textes aux thématiques les plus diverses : articles humoristiques, chroniques de voyages, nombreuses notes éditoriales, dépêches, notes de lectures, ingénieuses “greguerías”, gloses sur le manque de sujet ou à propos d'un sujet quelconque, comme l'importance de la lettre X ou l'histoire d'une vieille porte<sup>7</sup>. Il y a aussi un travail de critique cinématographique assez suivi, des proses lyriques à contre-courant de leurs prétextes informatifs qui déploient avec élégance leur composante anecdotique, des saynètes ou de petits feuilletons comiques, des divertissements autour d'une bande dessinée, voire d'un personnage anonyme aperçu dans la rue. Parmi ce bric-à-brac journalistique, on pourrait aussi extraire des tiroirs des correspondances, des commentaires sur l'actualité éphémère ou sur l'éternelle littérature, des profils biographiques bien esquissés, des variations sur l'angoisse de la page blanche ou la peur de l'avion, ou encore de longs feuilletons sur un fait divers, des pamphlets et réquisitoires, de petits textes ébauchés en fin d'édition, et des articles sur commande pour combler des vides dans le journal du lendemain. La liste est encore longue. Il est nécessaire cependant de souligner qu'au beau milieu de tout cela le lecteur découvrira un ensemble de reportages de taille considérable, où le mot *aventure*, inscrit dans le titre ou suggéré dans les sous-titres, constitue un appel irrésistible à la lecture. « Cela démarre comme... un roman », se dira-t-il très probablement en lisant les premières lignes de ces reportages<sup>8</sup>. Laissons notre lecteur curieux, égaré dans le labyrinthe de

---

<sup>6</sup> Il n'est pas anodin de constater que cela arrive aussi avec d'autres auteurs, comme Truman Capote, Norman Mailer et Tom Wolfe, dont les œuvres possèdent le même double « versant » narratif.

<sup>7</sup> Cf. GARCIA MARQUEZ, Gabriel, “La importancia de la letra X”, *Textos costeños*, op. cit. et “Un payaso pintado detrás de una puerta”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit.

<sup>8</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre* (Prologue : “La historia de esta historia”), Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1970 ; *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1986, et *Noticia de un secuestro*, Bogotá, Editorial Norma, 1996, 336 p.

cette œuvre, faire ses choix, et confrontons à présent nos propres impressions et interrogations.

Ces textes de presse jalonnent-ils un parcours créatif d'une manière incidente ou fondamentale ? Ont-ils servi de simple journal de bord d'un voyage vital et littéraire ? Ont-ils dépassé, peu ou prou, le stade de « travail alimentaire » pour devenir autre chose de plus substantiel ? Sont-ils des débris ramassés dans un chantier plus vaste et, à l'instar des astéroïdes, auraient-ils une importance capitale pour la compréhension de la genèse d'un système ? Ont-ils été ainsi placés sous haute surveillance car ils paraissent voués à la désintégration et peuvent provoquer dans leur chute des collisions préjudiciables à une œuvre d'imagination qui a fait largement ses preuves ? Ou, au contraire, seraient-ils les éléments précurseurs de la fondation d'un véritable espace de création littéraire et de confluence générique ?

Dans cette thèse, nous tenterons principalement d'apporter des éléments de réponse à la dernière de ces questions en nous concentrant — à la différence de Gilard — sur la phase terminale de cette œuvre journalistique, dont la caractéristique la plus marquante, à nos yeux, est justement celle de la consolidation d'un projet visant à la fusion générique.



La chronique et le reportage sont deux pratiques journalistiques qui apparaissent tôt et tardivement dans l'œuvre de Gabriel García Márquez : dans les années 50, alors qu'il n'est qu'un apprenti et, dans les années 80, déjà romancier consacré. Quoique les circonstances personnelles, à l'un et l'autre moments, soient bien différentes, le journalisme, dans son cas, apparaît toujours comme une possibilité d'écriture qui dépasse le simple cadre de la presse et ses tâches strictement informatives et éditoriales. Plus qu'une simple pause dans son travail de romancier, la reprise de ces deux pratiques (successivement en 1974 et en 1980<sup>9</sup>) obéit, comme nous le verrons, à un désir constant d'explorer à nouveau ce domaine incertain de la *non-fiction* dans lequel s'inscrit la chronique — en tant que forme d'essai bref — et le reportage — en tant que forme narrative expérimentale proche du roman.

---

<sup>9</sup> En 1974, ayant terminé *El otoño del Patriarca*, García Márquez entame sa période de collaboration avec la revue *Alternativa* pour une série de travaux dont l'intermittence, l'indétermination générique (mi-chronique, mi-reportage) et l'intention militante trop marquée, obligent à une analyse séparée. On pourrait y voir une sorte de période transitionnelle sans relief particulier (nous le considérerons ainsi, brièvement, dans un de chapitres) vers cette seconde partie du cycle journalistique s'ouvrant proprement en 1980, avec une chronique de publication hebdomadaire.

Il ne faut pas perdre de vue le sens du processus inscrit dans cette œuvre journalistique. Nous examinerons la seconde partie de ce qui pourrait s'apparenter à un cycle interrompu. Nous verrons, en premier lieu, les caractéristiques prépondérantes de la série des chroniques allant de 1980 à 1984. Ensuite, nous prendrons en compte l'exploration de la forme narrative dans les reportages de cette dernière période qui culmine avec le plus important d'entre eux : *Noticia de un secuestro* (1996).

Dans l'œuvre de García Márquez, la chronique et le reportage font partie globalement d'une même volonté fusionnelle entre journalisme et littérature. Pour cette raison, l'hypothèse générale de travail que nous énoncerons ci-après concerne, sans distinction, ces deux genres. Cependant, leurs typologies différentes et l'ordre chronologique de leur apparition durant la seconde période imposent une approche séparée du phénomène.

La chronique est la forme qu'emploie l'auteur dans ses premières réalisations journalistiques en 1948 et, à nouveau, en 1980, lors d'une nouvelle étape de « formation » à l'écriture (ou une sorte de mise à jour stylistique, pour être plus précis). Sur ce plan, elle représente donc autant une pratique d'initiation qu'une pratique de consolidation ; tantôt un espace fondateur d'écriture auquel l'écrivain accède, dépourvu de toute expérience journalistique, et dans lequel il s'installe immédiatement pour parler de tout et de rien, et d'une manière qui lui est propre ; tantôt un espace de mémoire et de réflexion vers lequel il revient, au bout de 26 ans, avec une grande expérience et le poids de la célébrité, pour s'exprimer, à nouveau, de manière parfaitement libre.

Pour situer, sur le plan diachronique, la part de son œuvre régie par ce genre bref et libre qu'est le commentaire ou la “nota de prensa” — comme préfère l'appeler García Márquez<sup>10</sup> —, il paraît nécessaire d'aborder deux grandes séries<sup>11</sup> qui, étant séparées par presque trois décades, présentent chacune des circonstances historiques et biographiques, des préoccupations thématiques et des contours créatifs particuliers. Mais, il y a, comme nous le disions, un lien de continuité essentielle entre les deux séries. Si bien, qu'en premier lieu,

---

<sup>10</sup> Car il y a plus que du commentaire dans sa chronique. Nous considérerons dans ce travail la configuration particulière du genre, même avec ses débordements et inconsistances flagrants.

<sup>11</sup> Rappelons : la première grande série, analysée par Gilard, comprend les chroniques que García Márquez signe successivement pour *El Universal* de Cartagena de Indias, entre mai 1948 et juillet 1949 (“Punto y aparte”) et *El Heraldo* de Barranquilla, entre janvier 1950 et décembre 1952 (“La Jirafa”, sous le pseudonyme de Septimus). Suivent les chroniques écrites pour *El Espectador* de Bogotá, dont la spécificité critique d'une d'entre elles (“El cine en Bogotá”) et la co-rédaction anonyme de l'autre (“Día a Día”) rendent difficile l'inclusion dans ce groupe. Autant dire que dans ce premier groupe tout n'est pas exactement « chronique ». La deuxième grande série correspond à la colonne de presse que García Márquez assure entre octobre 1980 et avril 1984 pour une publication simultanée dans *El Espectador*, *El País* (quotidien espagnol) et *El Excelsior* (quotidien mexicain). Cf. *Textos costeños*, op. cit., *Entre Cachacos 1 y 2*, op. cit. et *Notas de prensa 1980-84*, op. cit.

durant ce long interlude des années 60 et 70, les intérêts créatifs vont se concentrer dans le domaine primordial de la littérature, l'aspect journalistique restant, quant à lui, important mais maintenu en latence, comme le prouve la reprise de cette activité par l'écrivain, en 1980. En second lieu, même en ce moment de maturité, la chronique continue à se révéler chez lui comme un formidable exercice d'écriture. Ainsi, on pourrait finalement percevoir dans le rapprochement entre ces deux ensembles, l'existence d'un cycle essentiellement déterminé par un objectif d'ordre stylistique.

Cette affirmation suppose déjà une hypothèse de travail : que ce soit sous la forme de la chronique ou sous la forme du reportage, le texte journalistique marquezien répond à une volonté de transformation esthétique de la matière documentaire. Il faudrait dès lors expliquer les limites de sens que nous accordons au terme *documentaire*. Le dictionnaire le définit comme ce « qui a le caractère d'un document, repose sur des documents ». Selon ce même dictionnaire, *document* : (a) « Tout écrit qui sert de preuve ou de renseignement » et (b) « Tout ce qui sert de preuve, de témoignage. »<sup>12</sup> La première acception du terme paraît convenir ici dans la mesure où elle rend compte du lien étroit entre les deux mouvements du processus créatif dans le domaine journalistique que sont l'enquête et l'écriture. L'écriture journalistique repose indéfectiblement sur le document. Cette condition a donc ici une valeur déontologique restrictive : le reporter ou le chroniqueur sont obligés de ne pas altérer le fait, la preuve, le témoignage recueillis lors de son parcours des lieux ou obtenus au moyen d'une investigation. Par conséquent, l'interrogation principale qui régit notre recherche est la suivante : jusqu'où est allé García Márquez dans l'expérimentation des formes au sein d'un espace régi par une rigueur documentaire ?

Cette idée même de frontière à ne pas franchir apparaît ici quelque peu problématique ; elle évoquerait une proximité difficile entre littérature et journalisme. En même temps, elle nous place devant un présupposé théorique : tout récit journalistique, en tant que production textuelle, n'est qu'une construction linguistique, même s'il renvoie *obligatoirement* à un référent réel (à des êtres en chair et en os, à des faits qui se sont bel et bien produits). Dans une chronique, dans un reportage, aussi strictement documentés soient-ils, il n'y aurait, en conséquence, que des *effets de réel* (selon le concept établi par Roland Barthes<sup>13</sup>) et, de ce fait, ils ne seraient rien de plus qu'une autre fiction. Cela invaliderait d'emblée le terme *non-fiction* que nous employons ici fréquemment pour « classer » génériquement les travaux de

<sup>12</sup> *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire Analytique et Alphabétique de la Langue Française*, version électronique (v 2.1), sur CD Rom, Paris, Dictionnaires Le Robert/ VUEF, 2001.

<sup>13</sup> BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 81.

presse de García Márquez. Il faudra donc, dès à présent, faire la part de choses et signaler avec Yves Reuter (*L'analyse du récit*) que :

« La notion de *fiction* n'est qu'un concept théorique de l'analyse interne, forgé pour distinguer ce qui est textuel et ce qui ne l'est pas (...) Cela n'empêche d'ailleurs nullement, *d'opérer des distinctions entre récits de relation d'événements réels et récits d'invention* (...) Ces catégories peuvent s'avérer précieuses pour analyser les textes et leurs rapports au hors texte ainsi que des modes d'écriture ou des effets de lecture sensiblement différents. En effet, on n'écrira sans doute pas de la même façon une histoire selon qu'elle s'est réellement produite ou non, et selon les relations que l'on souhaite établir entre son discours et le lecteur : désir de fidélité et d'exhaustivité ou non. »<sup>14</sup>

Cette distinction est importante car elle montre des modalités (ou des « catégories ») génériques différentes qui *ne* sont pas pour autant étanches, ce qui rendrait impossible tout rapprochement sur le plan esthétique. C'est dans ce mouvement singulier du travail du reporter ou de chroniqueur — dans ces renvois à une réalité tangible — que se concentre une particularité du texte de presse voulant accéder à un statut esthétique : s'appuyer sur le document (ou le témoignage) pour se projeter, grâce à un travail poussé de style et de forme, dans le domaine littéraire. Ceux-ci sont des caractéristiques et non des obstacles empêchant définitivement tout essai d'imbrication générique. Car, comme l'écrit Anthony Burgess : « La littérature n'est pas au premier chef invention : elle consiste à ordonnancer en modèles esthétiques les données d'une large expérience »<sup>15</sup>.

C'est une problématique que l'on commence à reconnaître aujourd'hui, comme le signalent Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, à la suite de Paul Ricœur (*Temps et récit*) : « Si l'analyse structurale et sa variante sémiotique ont favorisé la prise en compte du texte dans sa réalité formelle et la description de son fonctionnement, elles l'ont autonomisé de façon regrettable. »<sup>16</sup> On comprendra donc que ce cloisonnement du texte a été opéré par voie théorique mais sans possibilité de confrontation dans la praxis, comme l'admet Yves Reuter :

« Il est évident, là encore, que la partition n'est pas simple à tenir (...) D'abord, parce que tout mot ou toute histoire réfère à notre univers et ne peut être compris qu'en référence à celui-ci. L'approche narratologique se veut interne, considérant le texte essentiellement comme un ensemble linguistique clos. Cette clôture est un parti pris méthodologique nécessaire (...) (mais) aucun texte ne peut faire sens en dehors de ses renvois aux autres textes et aux réalités du monde. »<sup>17</sup>

Nécessaire mais trop fragile car ayant émancipé l'étude du texte littéraire, ce parti pris méthodologique aurait donné lieu à quelques faux débats sur la représentation du réel. Dans

---

<sup>14</sup> REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin (coll. Littérature, n° 128), p. 9-11 (c'est nous qui soulignons).

<sup>15</sup> BURGESS, Anthony, *Ce sacré Hemingway*, Paris, Fayard, 1978, p. 32.

<sup>16</sup> ADAM, Jean-Michel et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 10.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 100-107.

notre perspective, il serait même à l'origine du mépris qu'affichent les très rares études sémiologiques et typologiques consacrées au reportage.

Fort heureusement, d'anciens tenants de l'analyse structurale, tel Tzvetan Todorov, font aujourd'hui amende honorable et s'essaient avec rigueur et honnêteté à contrecarrer « la thèse selon laquelle la littérature n'entre pas en relation significative avec le monde »<sup>18</sup>. En soulevant en 2007 une polémique par ailleurs très salutaire, Todorov signale :

« (...) On décide maintenant (pour ne citer qu'une formulation parmi mille) que "l'œuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres" (J. Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1962, p. II) à l'exclusion d'un rapport au "monde empirique" ou à la "réalité" (des mots qu'on n'emploie plus qu'entre guillemets). Autrement dit, on représente désormais l'œuvre littéraire comme un objet langagier clos, autosuffisant, absolu. En 2006, à l'université française, ces généralisations abusives sont toujours présentées comme des postulats sacrés. »<sup>19</sup>

Sans doute, nous revient-il d'examiner en quoi ces « généralisations abusives » remettent en question ce rapport tautologique de la non-fiction et du texte journalistique avec la réalité (supprimons les guillemets !) Par ailleurs, c'est déjà une affaire prise très au sérieux par des écrivains de l'Hexagone, qui en mars 2007 font monter d'un cran la polémique en cosignant le manifeste *Pour une « littérature-monde » en français*, où nous lisons ce qui suit :

« Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le "réfèrent" : pendant des décennies, ils auront été mis "entre parenthèses" par les maîtres-penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, faisant, comme il se disait alors, "sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation". Le roman était une affaire trop sérieuse pour être confiée aux seuls romanciers, coupables d'un "usage naïf de la langue", lesquels étaient priés doctement de se recycler en linguistique. Ces textes ne renvoyant plus dès lors qu'à d'autres textes dans un jeu de combinaisons sans fin, le temps pouvait venir où l'auteur lui-même se trouvait de fait, et avec lui l'idée même de création, évacué pour laisser toute la place aux commentateurs, aux exégètes. Plutôt que de se frotter au monde pour en capter le souffle, les énergies vitales, le roman, en somme, n'avait plus qu'à se regarder écrire. »<sup>20</sup>

Il faudra donc franchir cette « clôture » (cette parenthèse !) pour considérer les *potentialités* esthétiques d'un nouveau journalisme, car sa participation dans ce mouvement

<sup>18</sup> TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. Café Voltaire, 2007, p. 37.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

<sup>20</sup> « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde des livres*, édition du 16-03-2007. Signataires : Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Édouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi. <http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3260,36-83572,0.html?xtor=RSS-3260>. Page consultée le 18-03-2007.



de « jeunes troublions se (tournant) vers le vaste monde, pour y respirer un peu plus large »<sup>21</sup>, est déjà vieille d'un demi-siècle.

Nous reviendrons, dans les chapitres qui précèdent l'analyse des chroniques et des reportages de García Márquez (notamment dans les sous-sections **1.5.1. Problèmes de représentation de la réalité, limites d'un travail de mémoire** et **2.1.2.3. Le reportage, un genre objectif ?**), sur cette polémique et ces questions théoriques fondamentales que l'on ne peut tout simplement pas négliger.



Les travaux pionniers de Jacques Gilard<sup>22</sup>, dont la qualité indépassable rend vaine, pour ainsi dire, toute nouvelle approche critique, analysent les chroniques que le jeune García Márquez assure entre 1948 et 1954 pour les quotidiens *El Universal*, *El Heraldo* et *El Espectador*. Aussi serait-il inutile de réexaminer un ensemble abordé sous ses aspects les plus intéressants par Gilard qui prouve que la chronique fut pour García Márquez à la fois une formidable école de style et une “manifestación de un ideario estético y cultural.”<sup>23</sup> Nous considérerons donc seulement les *Notas de prensa 1980-84*, telle qu'est connue aujourd'hui cette nouvelle série<sup>24</sup>. Cependant, bien que notre analyse se porte uniquement sur cet échantillon, le bilan de Gilard est incontournable : il est un patron de mesure au regard du nouveau corpus ; quelque part, il sert ici à étayer une hypothèse de travail.

Notre approche débutera par un rappel des notions établies sur cette forme journalistique par guides et manuels, afin de les confronter à la façon très personnelle avec laquelle García Márquez envisage la pratique de ce genre. Ces textes à finalité didactique ne manquent pas de poser certains problèmes : en réalité, il n'existe pas de théorie journalistique proprement dite dans ce domaine et rien — hormis le compromis déontologique inhérent au documentaire — n'a valeur de règle. Néanmoins, nous les citerons volontiers car, par contraste, ils mettent en relief l'aspect singulier de la chronique marquezienne<sup>25</sup> et servent à animer un débat ; plus important encore, en confrontant notre propre hypothèse à la notion académique, ils

---

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> Nombreux sont les travaux où Gilard aborde cette œuvre. Il faudrait néanmoins se référer principalement aux prologues (ci-dessus cités) de sa grande compilation comprenant la période 1948-1960. Les deux premiers volumes de celle-ci contiennent justement les analyses des premières séries de chroniques. Cf. GILARD, Jacques, *Prólogos a Textos costeños y Entre cachacos*, op. cit.

<sup>23</sup> Cf. GILARD, Jacques, *Prólogo a Textos costeños*, op. cit., p. 34 et 42.

<sup>24</sup> Plus précisément, entre octobre 1980 et mars 1984. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Notas de prensa 1980-84*, op. cit.

<sup>25</sup> Les ouvrages d'Emil Dovifat, *Periodismo I y II* (México, Uteha, 1964), encore en vigueur dans certaines écoles de journalisme, s'inscrivent dans cette tradition.

participent à une démarche théorique incontournable pour un travail qui se veut peu consensuel sur ce plan. Comme nous le verrons, les meilleurs traités journalistiques reconnaissent les limites du genre, la portée expérimentale de celui-ci et établissent le caractère composite de la chronique, espace de relative autonomie et de liberté<sup>26</sup>, lieu de création qui appelle toujours créativité, sens critique, travail de style.

En effet, ce qui est en jeu dans une chronique, ce sont les qualités stylistiques et dialectiques du discours, le fond culturel, l'esprit d'investigation, y compris le tempérament du chroniqueur. L'humeur, par exemple, est considérée par certains auteurs<sup>27</sup> comme un trait définissant la chronique ; d'autres vont jusqu'à considérer l'article d'opinion (pour utiliser une autre dénomination du genre) comme un espace ouvert en perpétuel renouvellement, grâce à des plumes fortes et novatrices qui n'ont jamais sous-estimé les possibilités créatives du journalisme.<sup>28</sup> Mais actuellement le journalisme n'échappe pas à un certain conformisme ambiant et il n'est pas rare de trouver, réactivée, cette notion académique confinant le genre au domaine strict du commentaire.

Dans un second temps, une mise en place historique et biographique s'impose. À cet égard, nous tenons à exprimer nos réserves quant au type d'approche critique fondée principalement sur la chronologie. Nous croyons, avec Roland Barthes, que la seule conjoncture biographique ne parvient pas à expliquer les origines toujours complexes d'une œuvre<sup>29</sup> ; de même, le seul contexte historique n'arrive à rendre compte que très partiellement de l'origine d'un projet comme celui-ci, et cela malgré le souci d'authentification historique qu'impose le journalisme. Chez García Márquez, la pratique de la chronique, comme celle du reportage, répond, en premier lieu et essentiellement, à un besoin littéraire, à un désir *omniprésent* d'expérimentation de la forme et du style. Cet impératif reste constant en dépit des aléas et des impondérables d'une vie et de circonstances historiques. À l'un ou l'autre des moments de sa carrière, en province comme dans la capitale, entre "costeños" ou entre "cachacos"<sup>30</sup>, à Paris comme à Caracas, pendant la période sanglante qui suit le "Bogotazo"

<sup>26</sup> Relativement libre vu le formatage des pages d'opinion, les contraintes et pressions, subtiles ou manifestes, que subissent les chroniqueurs.

<sup>27</sup> À l'instar de José de Broucker qui classe la « chronique » parmi les « papiers d'humeur ». BROUCKER, José de, *Pratique de l'information et écritures journalistiques*, Paris, CFPJ, 1995, p. 123.

<sup>28</sup> Voir à ce propos : MOURIQUAND, Jacques, *L'écriture journalistique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1997, p. 51. Nous traitons ce sujet plus amplement dans la sous-section **1.1.5. Les gammes génériques, la typologie incertaine : un papier variable comme l'humeur.**

<sup>29</sup> « Je ne crois pas à une détermination venue de la biographie ; certes, les événements privés peuvent avoir une influence décisive sur une œuvre ; mais cette influence est complexe, s'exerce à retardement (...) » BARTHES, Roland, « Ça prend », *Magazine Littéraire*, N° 350 (janvier 1997), p. 45-47.

<sup>30</sup> C'est ainsi qu'on nomme en Colombie respectivement les gens de la région de la côte atlantique ou ceux de l'intérieur du pays (notamment de Bogotá). Le sobriquet régionaliste a servi à donner deux beaux titres : *Textos costeños* et *Entre cachacos* (op. cit.).

jusqu'au moment de la Guerre du Cartel de Medellín, on verra le journaliste García Márquez — chroniqueur ou reporter — animé par un dessein immuable, né presque spontanément au début de sa carrière et maintenu tout au long de celle-ci, en dépit de la longue pause des années 60-70.

C'est donc un trait d'union *intemporel*, si l'on peut dire, qui unit les deux parties de ce cycle. Car finalement, ce qui le fera persévérer dans le journalisme, comme nous tenterons de le montrer, c'est la proximité des deux formes de production textuelle-narrative de son œuvre. Du début jusqu'à la fin, il a bien compris — à la différence de tant d'autres écrivains — que ce voisinage était profitable. Son journalisme se nourrit de la littérature dans ce qu'elle a de créatif, d'effort artistique et vice versa<sup>31</sup>. Autrement dit, ce qui offre une transcendance, un relief à son œuvre journalistique c'est la construction d'un nouveau champ de création qui n'entre toutefois jamais en conflit avec son travail littéraire.

Notre hypothèse de travail, complétée par cette nouvelle certitude, doit ainsi être reformulée : la tentative de transformation esthétique inscrite, de manière singulière, dans les chroniques et les reportages de García Márquez, aura donné lieu à la création d'un espace particulier dans l'ensemble de son œuvre, espace propice à l'expérimentation et à une tentative de fusion générique, espace subsidiaire enfin, mais non marginal sur le plan littéraire.

Il existe donc des déterminants littéraires primordiaux qu'il est nécessaire de mettre en valeur face à cet ensemble de facteurs historiques et biographiques parfois surestimés. Car, en dernière instance, ce qui est en jeu dans les chroniques bien mal payées d'*El Herald*o, ou dans les « notas de prensa » très bien rémunérées qu'il écrit à partir de 1980, dans les reportages des années 50 du journaliste à peine connu, ou dans ceux des années 80 et 90 que signe l'écrivain distingué par le Prix Nobel, c'est l'écriture avant toute autre nécessité d'expression militante, ou de résolution de problèmes financiers (ceux du moins dont il a souffert à ses débuts)<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Chez García Márquez, ce phénomène de complémentarité bénéfique entre deux métiers est évident et doit être rappelé ; mais nous sommes là devant un sujet trop vaste et général qui n'est pas exactement celui de notre thèse.

<sup>32</sup> Le journalisme — “El mejor oficio del mundo”, comme aime à le qualifier García Márquez — ne sera jamais un refuge, un simple gagne-pain ou une source financière supplémentaire. En cela, son exemple est quelque peu différent de celui, assez paradoxal, d'Hemingway, qui le méprisait toujours, le considérant comme une tâche marginale, sans aucun rapport avec son travail de romancier et dont le seul intérêt était économique (en tant que reporter il était bien payé et cela suffisait). Pourtant, il n'a jamais cessé d'explorer le reportage comme une forme narrative proche du roman, ainsi que le montre William White dans le prologue à : HEMINGWAY, Ernest, *By-Line: selected articles and dispatches of four decades*, Editor William White, Commentaries by Philip Young, London, Grafton, 1989.

Cependant, si l'aspect historico-biographique de cette œuvre n'est pas ici un critère réduisant notre champ d'analyse, il n'en est pas moins négligé. En tout état de cause, il ne peut pas l'être : l'écriture et le travail de création sont des phénomènes complexes qui se nourrissent de multiples sources et sont modelés (ou affectés) par une infinité de circonstances. Par conséquent, la concomitance évidente entre vie et œuvre ne peut absolument pas être ignorée. Tout au long de cette recherche, il sera dès lors nécessaire d'évoquer ces *situations* — c'est le terme que nous utiliserons — qui entourent particulièrement cette phase terminale de l'œuvre journalistique de García Márquez, malgré notre réticence à les considérer, séparément ou globalement, comme les déterminants principaux d'un processus.

Dans ces rappels « situationnels », il y en a un qui semble particulièrement intéressant car il concerne le milieu de la presse colombienne. Mais ce n'est qu'un lien paradigmatique que l'on peut établir ici, l'auteur de *Relato de un naufrago* continuant à l'heure actuelle en Colombie, à faire figure de modèle, après avoir fait figure de précurseur. Nous allons traiter cet aspect contextuel dans le cadre très précis de notre hypothèse et, par conséquent, pour de plus amples perspectives, nous ne manquerons pas de renvoyer le lecteur à la bibliographie existant dans ce domaine<sup>33</sup>.

Deux faits issus de la période 1980-1984 retiendront tout particulièrement notre attention : l'exil de García Márquez au Mexique, début 1981, après l'échec de son retour en Colombie, et l'obtention du Prix Nobel de Littérature en 1982. Ces deux épisodes marquants sont évoqués par l'auteur à plusieurs reprises dans sa chronique et s'y inscrivent de façon singulière. Dans le chapitre **1.2. Environnement et situations**, nous les considérons indépendamment avant de voir comment elles alimentent le travail du chroniqueur.

C'est surtout la première de ces situations qui constitue une sorte de catalyseur sur le plan politique et biographique. En effet, après avoir traité la question de l'exil sous forme de pamphlet ou de diatribe contre le gouvernement de l'époque<sup>34</sup>, l'auteur réussit à le décliner comme propice à une critique plus posée de la réalité colombienne et latino-américaine et surtout à un travail de mémoire. De fait, nombre d'articles de cette série constituent déjà une véritable concrétion d'un projet autobiographique dont on connaît aujourd'hui le premier

---

<sup>33</sup> Le travail référentiel dans ce domaine est à nos yeux l'*Antología de grandes reportajes colombianos* (Bogotá, Ed. Nueva Frontera, 1976), dont le prologue de Daniel Samper Pizano montre bien le rôle précurseur joué par García Márquez et l'affinité intellectuelle et générationnelle le liant à des écrivains comme Plinio Apuleyo Mendoza et Alvaro Cepeda Samudio.

<sup>34</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Breve nota de adiós al olor de la guayaba" et "Punto final a un incidente ingrato", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 80 et 83.

volet : *Vivir para contarla*<sup>35</sup>. Dans ce premier tome de ses Mémoires, on retrouve ces textes à peine retouchés et parfois mal intégrés à un discours dont la structure est bien autre, ce qui prouve qu'ayant été créés dans le cadre très précis d'une chronique, ils avaient gagné une sorte d'autonomie formelle, comme nous le montrons dans le sous-chapitre **1.5.2. Les Mémoires avant la lettre.**

Le cinquième chapitre de notre travail est précisément consacré à observer les constantes de cette première exploration autobiographique entreprise par le biais du retour aux lieux de mémoire. Pendant cette époque, en effet, García Márquez voyage sans cesse et parfois selon un itinéraire singulier dont *Notas de prensa 1980-84* constituent la meilleure trace. Itinéraire de la mémoire, car il s'agit ici d'un retour à la source. Comme par hasard, la note "Vuelta a la semilla", qui parle d'un voyage dans l'Aracataca natale, est une des dernières de la série. À la manière du conte éponyme de Carpentier, cette remontée vers les arcanes de la mémoire est le véritable fil conducteur de cette exploration autobiographique et, dès lors, la perspective devient proprement poétique ; en tout cas, García Márquez y est plus « styliste » que jamais. Que la remémoration ait lieu ou non sur l'emplacement de l'exil, chaque halte est symboliquement marquée par la collecte de reliques d'un parcours antérieur. Acheter une racine de gingembre à l'aéroport de Paramaribo, évoquer une rencontre sur un pont de Paris, découvrir le « pentimento » d'un dessin incongru sur une vieille porte dans une taverne à Cartagena, remonter le fleuve Magdalena ("El río de la vida") en amont du poème de Manrique, sont aussi des gestes, des actions, des attitudes marquant les escales de ce voyage. Nous considérons leur portée symbolique, la manière suggestive dont ils ponctuent ces textes.

Les souvenirs de l'Europe des années 50, qui s'insèrent aussi dans ce périple, sont également la base d'un projet littéraire qui prend déjà forme dans ses chroniques : les *Doce cuentos peregrinos* (1992)<sup>36</sup>. Nous relèverons quelques correspondances entre ce livre et *Notas de prensa 1980-84*. Les problèmes inhérents à cet envahissement, transitoire mais très significatif, de l'espace journalistique par la fiction sont traités dans le sous-chapitre **1.3.3.1. Le « fait journalistique » et la transposition littéraire.**

Ces tournées de l'écrivain en exil sont aussi l'occasion d'observer les grands bouleversements de l'ordre international dans ces années-là : la guerre des Malouines, le triomphe sandiniste au Nicaragua, l'éruption du volcan politique centre-américain, la percée libertaire de Solidarnosc en Pologne, les prémices de la chute du communisme dans l'Est, la

---

<sup>35</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Vivir para contarla* (Memorias), Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2002.

<sup>36</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Doce cuentos peregrinos*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1992.

souveraineté retrouvée du Panama, les amples mouvements de décolonisation qui arrivent à terme en cette fin de siècle. Le tiers-mondisme de García Márquez y trouve un terrain propice. À la manière sartrienne, l'écriture et en l'occurrence le journalisme doivent être entendus comme un acte d'engagement permanent : “*Del periodismo me ha venido lo mejor que tengo: mi conciencia política*”, répète-t-il à cette époque<sup>37</sup>. Sa présence dans des forums internationaux ou dans les sanctuaires du pouvoir (chez François Mitterrand, Fidel Castro, Felipe González, Omar Torrijos, Jimmy Carter, les sandinistes, etc.) s'inscrit dans cette démarche. En rendant compte de ces rencontres, l'écrivain colombien réaffirme ses choix idéologiques, tout en sachant que le pouvoir l'intéresse aussi comme thème littéraire. À cet égard, on relèvera la présence complice de Graham Greene, compagnon de voyage et d'aventures politiques, dont une filiation politico-littéraire est constamment évoquée et revendiquée par lui. Malgré cette prédominance de l'aspect idéologique, nous préférons rester dans le cadre de notre hypothèse : dans le chapitre **1.6 La trace politique**, nous nous concentrons sur l'aspect stylistique et narratif, même lorsque la chronique acquiert une coloration proprement militante.

L'importance du second « jalon » biographique qu'est l'obtention du Prix Nobel de Littérature en 1982 est relative mais, à sa façon, très révélatrice. Dans *Notas de prensa 1980-84*, cet événement sera en effet évoqué avec une certaine pudeur. L'auteur n'y fait référence qu'une seule fois de manière directe<sup>38</sup>, mais toujours en rapport avec une thématique largement abordée dans la série et qui le concerne très personnellement : la notoriété. Des notes comme “Las glorias del olvido”, “¿Una entrevista? No, gracias”, “Desde el mejor oficio del mundo”, “Dos tonterías de Anthony Quinn”, développent une question que l'écrivain avait déjà posée dans le texte inaugural de la série (“Los fantasmas del Premio Nobel”). Il y analysait à travers le cas paradoxal de Borges ou d'autres grands prosateurs injustement oubliés par l'Académie suédoise, les rapports toujours confus de l'écrivain avec la célébrité. Ce sujet, dont l'aspect sociologique n'est à nos yeux que secondaire, va lui permettre de faire en parallèle une réflexion sur la création artistique. C'est justement ce contenu et la forme selon laquelle il s'est développé qui nous intéresse particulièrement.

Nous analysons donc dans le chapitre 7 la manière dont se profile cet autre grand axe de la chronique marquezienne des années 80, cette « mise à jour » de ce « catalogue » d'options culturelles et esthétiques dont parlait Gilard au regard des premiers textes de presse. D'une

<sup>37</sup> García Márquez, cité par CEBRIAN, José Luis, *Retrato de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores (col. Galería de Grandes Contemporáneos), 1997, p. 46.

<sup>38</sup> Concrètement dans “Cena de paz en Harspund”. Cf. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 350 et 353, respectivement.

part, García Márquez reste foncièrement anti-intellectuel et anti-académique mais, sa position de romancier reconnu et admiré aidant, il s'autorise à lancer maintenant une grande offensive contre l'*establishment* culturel : critiques, académiciens, professeurs de littérature y sont épinglés sans cesse. Pourtant, sa critique elle-même est affaiblie par des inconsistances et de graves limitations. D'autre part, il devient de plus en plus habité par l'idée que la détermination géographique joue un rôle principal dans la représentation littéraire de la réalité. De ce fait, il pousse à fond le concept, à nos yeux discutable, de l'identité culturelle comme facteur déterminant de la production littéraire latino-américaine (côté caraïbe surtout). Ces postures soulèvent des interrogations diverses auxquelles nous nous référons dans les sous-sections : **1.7.2. L'attaque contre l'*establishment* culturel** et **1.7.3. La marque identitaire : "Fantasía y creación artística", "Algo más sobre literatura y realidad"**.

Dans un autre registre, il est question de filiation et García Márquez en profite pour rappeler le rôle qu'Hemingway, Graham Greene et autres grands romanciers ont joué dans sa formation. Faulkner, qui était la référence absolue dans ses premières chroniques, a été étrangement relégué dans cette série, du moins aucune note ne lui est consacrée. Il lui reste fidèle, bien entendu, mais dans ce travail nous chercherons à analyser les raisons de ce subtil changement de perspective lorsqu'il préfère insister, au fil de très beaux portraits, sur le magistère d'Hemingway et de Greene. Cependant, la véritable nouveauté vient plutôt du fait d'avoir voulu se pencher cette fois-ci avec un intérêt inédit sur des auteurs que ses exégètes n'ont jamais mentionnés, tels Somerset Maugham ou Mercè Rodoreda. Il les classe comme des écrivains de « deuxième division », tout en se déclarant fier de l'influence importante qu'ils ont eue sur son travail. Ce sont les "Glorias del olvido", tels qu'il les nomme dans un texte qui ouvre pour nous une piste intéressante. Nous la suivons volontiers dans le sous-chapitre **1.7.1. Les options littéraires mineures**.

Cette réflexion sur la création s'étend vers des formes d'expression artistique autres que littéraires. En bon connaisseur, García Márquez parle de cinéma (et surtout de son travail de scénariste) ; en profane, de musique classique et de peinture (il y fait le portrait de deux peintres de Cartagena : Obregón et Morales) ; et en initié, de la musique de son pays "costeño" : de son cher "vallenato". Cette facette éclectique du commentateur qui « empiète » sur des domaines qui ne sont pas les siens, mérite d'être encore une fois jugée à la lumière du débat sur l'identitaire, car la question de la détermination culturelle et géographique y reste omniprésente.

Il y a donc trois grands groupes thématiques ou catégories de textes dans *Notas de prensa 1980-84* : le travail de mémoire, l'analyse et critique de la réalité politique nationale et internationale, et la méditation sur la création artistique. Du point de vue formel, nous considérons cet autre dénominateur commun — hormis le travail de style — qui les entrelace génériquement, qui les rend parties d'un ensemble : l'anecdote. Ici, tout doit être dit, tout doit être introduit, tout doit être abordé de manière proprement narrative. Pour l'auteur, il ne faut pas dépasser l'anecdote, tout au contraire, il faut y *rester* pour raconter cette autre histoire que les historiens ne pourront jamais écrire<sup>39</sup>, celle de l'intime, de l'impalpable, de l'expérience humaine profonde. L'anecdote devient ainsi un patron structurant de la chronique marquezienne et un fin instrument d'analyse. Ce serait donc le choix — et en même temps la limite — d'un écrivain qui abhorre les postures intellectuelles, les approches rationalistes (les “ideas abstractas”, ainsi qu'il les nomme) propres d'un système de pensée « cartésien » imposé, selon lui, par l'Occident. Par ailleurs, cela nous renvoie à la question parfois problématique de l'identité car l'auteur défend l'anecdote comme un mode d'expression déterminé essentiellement par le milieu culturel et géographique. Autrement dit, elle serait un élément consubstantiel à l'homme de la Caraïbe (censé être un raconteur d'histoire-né, un homme qui, pour employer un mot de Sartre, vivrait sa vie comme s'il la racontait). Cet argument, parfois trop appuyé (en fait, trop idéologique), devra donc être soumis à débat.

Tout au long de cette première partie, et plus concrètement dans le chapitre 1.4., nous considérons le fonctionnement de ce procédé, ainsi que la revalorisation de l'anecdote comme mode d'abordage tangentiel de la réalité. Plus en détail, nous y examinons les indices d'imbrication générique qui se dégagent de la façon d'envisager, très narrativement, le commentaire, et les problèmes inhérents à la question identitaire qui lui sont rattachés.

On comprendrait mieux le rôle polyvalent que l'anecdote joue chez le chroniqueur en observant comment elle devient *le* commentaire : quelquefois pur *divertimento* narratif (“Cuentos de caminos”, “Fantasmas de carreteras”, “Como sufrimos las flores”, “Las esposas felices se suicidan a las seis”<sup>40</sup>), elle est plus fréquemment l'illustration distancée d'une idée, d'une pensée, d'une critique ; idéalement, elle peut prendre la forme d'une parabole, d'un apologue. De ce fait, la perspective formelle est plutôt littéraire et on peut y voir encore un autre indice de convergence générique. Cela est évident, par exemple, dans “Desde París, con

<sup>39</sup> Car, comme l'explique l'écrivain Jean Rouaud en se penchant sur la question : *Pourquoi les historiens, à la différence des romanciers, ont-ils été incapables de rendre palpable la Grande Guerre ?*, les premiers « ont surtout subi ce que Georges Duby appelait « la loi d'airain du positivisme ». Cette dernière évacuait comme non scientifique tout ce qui relevait de l'émotion ou de la poésie. » Cf. « Entretien avec Stephan Audoin-Rouzeau et Jean Rouaud », *Télérama* (n° 3069, 8-14 novembre 2008, p. 25).

<sup>40</sup> Cf. *Notas de prensa 1980-84*, p. 144, 186, 189, 228, respectivement.



amor”, où l’auteur essaie de répondre à la grave question : « Quel est le “chez-soi” de l’étranger ? » On y parle en effet d’altérité, d’identité, d’appartenance culturelle, d’ancrage communautaire, et plus généralement de la condition de l’homme en exil ; pourtant ces termes n’y sont jamais utilisés, l’auteur préférant raconter un épisode de son séjour parisien dans les années 50<sup>41</sup>. La manière est similaire dans “Mi Hemingway personal”<sup>42</sup>, autre grand texte où l’on parle d’écriture, du métier de l’écrivain, sans pour autant avoir recours au jargon technique, au langage d’initiés : encore une fois, la réflexion est chiffrée d’une façon très anecdotique. Ces deux textes, que l’on peut tenir parmi les plus beaux et intenses de toute la série, nous servent à examiner ce rôle hégémonique de l’anecdote chez le chroniqueur García Márquez.

La chronique paraît se prêter parfaitement à cette pratique narrative : en tant que genre hybride, elle montre une grande souplesse pour accueillir des contenus très divers, tout en demandant un travail de forme exigeant. Ces libertés, ces contraintes du texte journalistique, ont été considérées par García Márquez dans “Se necesita un escritor”. Dans cette autre note centrale de la série, il examine bien à sa façon, c’est-à-dire à travers l’anecdote — et avec quel brio ! —, le sens, la portée, les limites de cet exercice qu’il s’est imposé pour, dit-il, « garder la main » entre deux romans, mais qui paraît l’avoir conduit vers un constat plus grave : il y aurait toujours, dans la *non-fiction*, une voie à explorer, une *terra incognita* à conquérir. Nous serons amenés à revenir constamment sur ce texte excellent où cette « nouvelle » conviction s’affirme : le journalisme serait un travail créatif en soi.

Mais au-delà, le langage et ce qui est, en soi, l’essai précurseur de formes journalistiques — la chronique, dans ce cas — s’ouvrent à un vaste univers de corrélations (esthétiques, littéraires) qui donnent, en dernière analyse, un véritable sens à cette œuvre journalistique et une véritable direction de recherche à notre travail.



Faut-il réduire le reportage à sa dimension strictement informative ? C’est l’avis de plusieurs auteurs actuels. Jean Dominique Boucher, par exemple, est formel : il faut libérer le genre de toute prétention littéraire car « le reportage ne saurait être considéré comme un art de luxe, ou comme un exercice gratuit, utilisé pour le plaisir. »<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> “Desde París, con amor”, *Notas de prensa 1980-84*, p. 354.

<sup>42</sup> “Mi Hemingway personal”, *Notas de prensa 1980-84*, p. 132.

<sup>43</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *Le reportage écrit*, Paris, Éditions du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, coll. Les Guides du CFPJ, 1993, p. 11.

Dans la seconde partie de ce travail, nous opposons à cette interdiction un modèle qui se permet toutes les libertés. Nous parlons du reportage tel que l'entend et le pratique Gabriel García Márquez, un « raconteur d'histoires » qui continue à l'être, bien qu'il ait commencé à ses débuts par être un « informateur » dont le penchant littéraire était un « surplus » toléré. Nous étudions un modèle qui, dans ses meilleurs moments, peut être considéré comme « un art de luxe » ou, tout au moins, comme un exercice de style bien trempé, qui n'a jamais été commandé par les exigences plus immédiates de l'actualité. Nous encensons un modèle qui arrive toujours à procurer beaucoup de plaisir, plaisir de la lecture, bien entendu, mais aussi plaisir de l'enquête et de l'écriture (c'est en tout cas la perspective défendue par lui dans le discours "El mejor oficio del mundo"<sup>44</sup>). Par conséquent, nous abordons un type de reportage dont la visée informative est très secondaire par rapport à sa finalité littéraire primordiale.

En effet, le reportage marquezien ne semble pas s'épuiser dans le pur travail informatif ; son affinité littéraire est forte et incontestable et, en tant que modèle, il peut servir à vérifier cette prévision énoncée par Tom Wolfe<sup>45</sup> dans son célèbre essai-manifeste *The New Journalism* :

"I think there is a tremendous future for a sort of novel that will be called the journalistic novel or perhaps documentary novel (...) based upon the same painstaking reporting that goes into the New Journalism (...) A form that is not merely *like a novel*. It consumes devices that happen to have originated with the novel and mixes them with every other device known to prose. And all the while, quite beyond matters of technique, it enjoys an advantage so obvious, so built-in, one almost forgets what a power it has: the simple fact that the readers knows *all this actually happens*."<sup>46</sup>

*Like a novel* ... La préconisation de Wolfe, reconsidérée et réduite à des dimensions plus modestes, ainsi que l'exige un travail comme le nôtre, nous oblige à la reformuler ici conformément à une hypothèse déjà énoncée, à savoir que cette forme de journalisme, dans son environnement documentaire propre, peut être redimensionnée sur le plan narratif, en faisant usage ou en adaptant les techniques ou les ressources propres au conte ou au roman.

Mettre en toile de fond la vision étroite de Boucher, remettre en cause le modèle défendu avec tant de zèle par ce dernier et par d'autres essayistes, utiliser, à ce propos, l'exemple hétérodoxe de García Márquez, signifie prendre le risque de faire renaître une vieille et âpre polémique sur deux fronts : contre les puristes de la forme journalistique et contre les puristes

---

<sup>44</sup> Discours cité.

<sup>45</sup> Faute de version française de cet ouvrage fondamental de l'histoire du journalisme, nous nous permettrons de le citer dorénavant en anglais : WOLFE, Tom, *The New Journalism – with an anthology*, édité par Tom Wolfe et E.W. Johnson, London, Picador, 1975. Profitons-en pour mentionner l'excellente traduction espagnole de cet essai : WOLFE, Tom, *El nuevo periodismo*, traduit de l'anglais (États-Unis) par José Luis Guarner, Barcelona, Anagrama, coll. Contraseñas, 1976.

<sup>46</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 49-50 *et passim*.

de la forme littéraire. Il ne nous appartient pas de juger de la légitimité absolue de cette opposition systématique entre deux conceptions du reportage — l'une utilitaire, l'autre esthétique — souvent antagonistes, mais il nous semble que cette confrontation entre deux modèles opposés est utile et se justifie sur le plan méthodologique. Elle est déjà une manière de préciser les aspects d'un problème très diffus sur le plan théorique. D'une part, les auteurs de manuels et guides — à l'exemple de Boucher — ont essayé de le définir à travers le patron rigide du produit de presse, passant sous silence sa filiation littéraire essentielle<sup>47</sup>. D'autre part, la théorie littéraire l'a ignoré ou, dans le meilleur des cas, l'a relégué comme un pur épiphénomène narratif (de la para-littérature). Signalons que dans ce dernier domaine les études sur le reportage sont très rares et, à notre avis, très approximatives, même si parfois l'appareil analytique peut impressionner. Dans son étude sémiotique du reportage, Jacques Fontanille<sup>48</sup> prend quelques exemples d'un soi-disant journalisme narratif pour les soumettre à l'hypothèse selon laquelle une pratique textuelle telle que le reportage serait « susceptible de susciter un type de lecture “littéraire” et même d'être intégrée et exploitée à l'intérieur d'une œuvre littéraire »<sup>49</sup>. L'énoncé est très précis, sauf que dès le début la procédure présente quelques vices flagrants. Tout d'abord, cet auteur puise son corpus dans la rubrique « Enquêtes et reportages » du *Courrier International*. En regardant de plus près, nous constatons que son choix s'est porté sur quatre travaux sans aucun relief littéraire (bien que valides sur le plan informatif<sup>50</sup>). L'échantillon manque donc de pertinence au regard de l'hypothèse précitée. Les conclusions de cet auteur sont ainsi prévisibles : le genre « se contente de l'effet d'authenticité ; (il) n'affiche pas une quête du nécessaire, et des structures profondes (analogiques ou symboliques), mais un recueil plus ou moins livré au hasard des aléas figuratifs qui constituent ce qu'on pourrait appeler la “signature” du lieu ».<sup>51</sup> (Saluons toutefois la nouveauté scientifique de l'article de Fontanille : ses instruments d'analyse et sa méthode sont d'une grande complexité).

Entre ces deux extrêmes, le modèle proposé par García Márquez (un échantillon assurément plus valide que celui choisi par Fontanille) montre en quoi le reportage est un genre hybride et « en expansion », qui a déserté, pour ainsi dire, l'espace plus formaté de

---

<sup>47</sup> Cette notion du reportage est soumise à une critique dans la sous-section **2.1.2. Les « règles » du reportage.**

<sup>48</sup> FONTANILLE, Jacques, « Quand le corps témoigne : voire, entendre, sentir et être-là (Sémiotique du reportage) », *Littérature et reportage*, Actes du Colloque international de Limoges (26-28 avril 2000), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 88.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>50</sup> Ils n'ont, en effet, qu'un but informatif (ou illustratif d'une problématique sociale ou géopolitique) ; en cela, ces travaux s'adaptent bien au profil du *Courrier International*, publication par ailleurs très respectable mais qui n'a rien à voir avec le Reportage (avec majuscule). Plus en détail, nous considérons un des cas étudiés par Fontanille dans une section de l'annexe : « **Le corps explorateur et la conversion esthétique** ».

<sup>51</sup> FONTANILLE, Jacques, *art. cit.*, p. 95.

l'information pour se rapprocher de celui de la littérature. En réalité, dès son origine, le reportage se projette en tant que forme expérimentale, soumise aux alliances et aux symbioses. La distinction réside donc dans son ubiquité générique et son inachèvement en tant que forme narrative. Compte tenu de ce statut générique indéfini, toute classification reste, pour l'instant, provisoire. À ce propos, Fontanille admet que tout essai de rapprochement comparatif entre ces deux univers socio-culturels de production textuelle que sont la littérature et le journalisme est, dès lors, condamné à l'échec :

« Malheureusement, l'état de l'art, concernant l'un et l'autre de ces genres et de ces univers, est fort déséquilibré ; d'un côté, celui de la littérature, la pléthore des distinctions génériques, léguées par la tradition, les conventions et les apports de la critique, ne rencontrent, du côté du reportage, que des typologies encore balbutiantes, ou qui demandent à être validées ; de l'autre, celui du reportage, on aperçoit sans trop de difficulté comment la catégorie générique pourrait être définie, alors que la prétendue "littérarité" des textes littéraires est toujours sujette à grande controverse. »<sup>52</sup>

Ces typologies « balbutiantes » définissent à peine un état de choses ; les termes « hésitant » ou « changeant » seraient plus justes. En tant que genre en perpétuelle transformation, il est sûr que le reportage ne parvient pas à se positionner selon un ordre précis. Peut-être est-ce là son essence : évoluer en quête d'alliances et de symbioses sur un territoire « étranger ». Ce caractère « évolutif » le définit bien en tant que forme expérimentale inachevée. Ainsi, toute typologie unique, toute catégorisation immuable ne sont qu'indicatives d'un état tout juste initial de la recherche.

Cette problématique spécifique constitue le thème du premier chapitre consacré au reportage. Nous servant du modèle hétérodoxe de García Márquez, nous y abordons ces deux positions extrêmes : le formatage du reportage effectué par guides et manuels, et le rejet du reportage par la théorie littéraire comme genre susceptible d'obtenir un aval esthétique.

Rejet théorique ou appropriation académique, dans l'un ou l'autre cas, l'impasse sur l'histoire du reportage est toujours flagrante. Un rappel sur l'évolution du genre nous semble par conséquent essentiel pour comprendre justement cet aspect expérimental de la forme. Car c'est peut-être de l'origine et de l'évolution du reportage — et de l'analyse d'un corpus plus significatif — que l'on peut extraire quelques-uns des éléments qui font découvrir sa nature changeante, ses contours imprécis, ses limites, ainsi que son ouverture vers d'autres formes génériques. L'éventail est large : de ses origines, dans la presse nord-américaine à la fin du XIXe siècle jusqu'à l'exemple majeur de *De sang froid* de Truman Capote, en passant par Ernest Hemingway, John Hersey, Albert Londres, John Reed, García Márquez, Ryszard

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 85.

Kapuscinski, Norman Mailer, Tom Wolfe, Jimmy Breslin et toutes les autres figures du *New Journalism* nord-américain.

La vision historique du phénomène paraît donc s'imposer, mais elle risque aussi d'outrepasser les limites de ce travail. Nous avons donc préféré l'aborder dans une annexe dont le titre (**Le reportage : injonctions, démolitions et défenses au fil d'un parcours singulier**) prétend déjà signaler cette opposition tenace entre praxis et théorie qui marque toute l'évolution du genre. Malgré le caractère complémentaire (mais pas marginal) de cette annexe, nous ne manquerons d'y rappeler la contribution singulière du journalisme de García Márquez, qui même dans cette perspective globale et historique, et en tant que précurseur dans un contexte plus que latino-américain, montre ce que les détracteurs du reportage (dans sa version littéraire) peinent à intégrer à leurs analyses : la transgression de la norme (ou la rébellion contre la règle), qui serait le propre de toute quête artistique, est une affaire individuelle qui appelle pourtant des phénomènes de filiation, de transmission et d'accompagnement ou de — le mot se justifie — complicité communs à toute activité créative. La formation de courants (*the new journalism*), écoles ou groupes (la Fondation et les Ateliers de García Márquez) ne seraient ainsi que les épiphénomènes confirmant plutôt des coïncidences dans cette quête que trahissant la formation d'un front doctrinaire. La singularité (ambiguïté voulue dans notre titre) tient ainsi autant à celui d'une trajectoire individuelle atypique que à celle d'un genre réfractaire à toute injonction. En analysant le reportage marquezien, les renvois constants à cette annexe — et vice versa — nous paraissent donc essentiels.

Évolution sinueuse que celle du reportage dont un seul facteur paraît constant : son enracinement littéraire, tel que le montre Thomas Ferenczi dans *L'invention du journalisme en France - Naissance de la presse moderne à la fin du XIXe siècle* :

« Reportage et littérature ont (...) dès l'origine, partie liée. Nées au tournant du siècle leurs affinités continuent d'être perceptibles dans l'entre-deux-guerres. (Mais) sans doute le journalisme est-il encore trop proche de la littérature pour ne pas être ressenti comme un concurrent par ceux qui regrettent de voir les reporters, grands ou petits, confondus avec les "vrais" écrivains. À la faveur de cette confusion, le journalisme gagnera en prestige et en autorité. Le temps viendra où il s'estimera assez fort pour affirmer son autonomie. Mais il ne coupera jamais complètement ses liens avec la littérature. »<sup>53</sup>

Depuis son origine, le reportage n'a cessé de se réclamer de cette ascendance littéraire. Cependant, le prestige et l'autorité que le journalisme aurait gagnés avec ce genre seraient

---

<sup>53</sup> FERENCZI, Thomas, *L'invention du journalisme en France - Naissance de la presse moderne à la fin du XIXe siècle*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot/279, 1996, p. 72. Voir spécialement le chapitre 2 : « Le grand reportage comme genre littéraire », *Ibid.*, p. 47.

encore à vérifier. Car, comme nous l'affirmons, ce qui distingue le reportage, au-delà de sa nature hybride, c'est la manière avec laquelle il se projette sur l'espace littéraire et le rejet qu'il y subit, tel un corps étranger dont la volonté d'intégration est le préalable exigé et contradictoirement dénié par le corps récepteur. Il est voué cependant à accomplir une mission ou, plus précisément, à remplir une tâche à toutes fins utiles, ainsi que l'ont envisagé quelques études récentes sur l'intertextualité. Le reportage pourrait, par exemple, servir de « greffon textuel » selon la métaphore utilisée par Alain Tassel dans un de ces travaux (*Du reportage au roman ou la greffe au cœur d'une poétique narrative*) :

« Carnets d'enquêtes, les reportages approvisionnent les romans en savoirs qui assurent un ancrage référentiel à l'intrigue et répondent à une intention didactique. Ces reprises (...) ressortissent plutôt à la pratique de la greffe (ou du greffage) au sens médical ou botanique du terme. (...) Le greffon textuel est également susceptible d'être élagué par le romancier, de même que les horticulteurs pratiquant la greffe en couronne taillent les greffons prélevés à la fin de l'hiver. Dès lors, pour désigner les manipulations opérées sur le greffon textuel, nous proposons de forger une métaphore empruntée au lexique du jardinage. Si l'épaulement est le terme technique employé pour dénommer la taille du greffon végétal avant son insertion dans le porte-greffe, nous appellerons épaulement textuel l'opération qui consiste à remanier le greffon de telle façon qu'il s'insère opportunément dans le texte romanesque. »<sup>54</sup>

Autrement dit — et c'est la conclusion qui se dégage de ce travail —, sur sol étranger, toute possibilité d'épanouissement comme pratique créative en soi ne sera jamais accordée au reportage, tout au plus, un statut provisoire dans l'accomplissement de cette fonction accessoire — Tassel encore — « d'épaulement et approvisionnement » : greffe, patch, rustine induisant un « remodelage » du texte romanesque<sup>55</sup>.

Bien que le but de l'article de Tassel ne soit pas exactement celui de démontrer l'inaptitude générale du reportage à la convergence générique, la question néanmoins y est constamment posée, de manière tacite ou manifeste, comme lorsqu'il dit : « En définitive, cette pratique intertextuelle nous invite, d'une part, à redéfinir les rapports entre récit factuel et récit fictionnel, et, d'autre part, à interroger les processus rédactionnels à l'œuvre dans l'une des phases de la genèse romanesque. »<sup>56</sup> La perspective générale de son analyse et surtout la terminologie utilisée sont assez révélatrices. Elles sont bien en phase avec la posture critique actuelle qui force le respect toujours au regard des outils d'analyse (dans ce cas, ceux fournis par la théorie de l'intertextualité), et échoue lamentablement dans la sélection d'un échantillon légitime.

<sup>54</sup> TASSEL, Alain, « Du reportage au roman ou la greffe au cœur d'une poétique narrative », *Cahiers de Narratologie - Nouvelles approches de l'intertextualité*, N°13, septembre 2006.

URL : <<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=356>> (page consultée le 4-11-2006).

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

Pourtant, sa métaphore rappelant un phénomène d'hybridation nous ramène au cœur d'une problématique dont il sera question tout au long de notre travail. Car, admettons-le, c'est paradoxalement ce lien filial avec le roman qui empêche encore le reportage d'évoluer en tant que forme autonome. C'est bien le facteur « génétique », le croisement entre deux espèces, qui est en jeu. Cependant, une telle condition bâtarde du reportage ne doit pas être nécessairement vue comme un obstacle : la parenté avec les grandes formes narratives — ce que le reportage a hérité ou copié du roman — lui a peut-être ouvert un horizon créatif.

À cet égard, Tom Wolfe a bien montré comment le reportage arrive à s'affranchir de cette « double fonction matricielle et nutritive » (Tassel<sup>57</sup>), pour « greffer » à son tour les techniques narratives du roman, même les plus sophistiquées. La méfiance suscitée par les reporters (à ne pas confondre avec les « véritables » écrivains !) ayant empiété sur le territoire littéraire, est une question dont Wolfe fait une « radiographie » très exacte, en fait une sorte d'approche socio-littéraire et historique qui sert à cerner cette problématique de manière plus complète que ne le fait Tassel dont l'analyse, restreinte au cas « paradigmatique » de Pierre Mac Orlan, empêche de considérer le sujet dans toute son ampleur<sup>58</sup> :

“Throughout the twentieth century literary people had grown used to a very stable and apparently eternal status structure. (...) The literary upper class were the novelists; the occasional playwright or poet might be there, too, but mainly it was the novelists. They were regarded as the only ‘creative’ writers (...). They had exclusive entry to the soul of man, the profound emotions, the eternal mysteries, and so forth and so on... The middle class were the ‘men of letters’, the literary essayists, (...); the occasional biographer, historian or cosmically inclined scientist also (...). The lower class were the journalists, and they were so low down in the structure that they were barely noticed at all. They were regarded chiefly as day laborers who dug up slabs of raw information for writers of higher ‘sensitivity’ to make better use of. (...) They were the lumpenproles. (...) And so all of a sudden, in the mid-Sixties, here comes a bunch of lumpenproles, no less, a bunch of slick-magazine and Sunday supplement writers with no literary credentials whatsoever in most cases – only they’re using all the techniques of the novelists, even the most sophisticated ones.”<sup>59</sup>

Face à une attitude réfractaire de l'*establishment* littéraire, l'apparition, dans les années 60, du *New Journalism* marquerait donc un tournant. Un fait historique qui n'a nullement été pris en compte par les études précitées, qui préfèrent se référer à des travaux de qualité littéraire assez douteuse. On détectera aussi cette faille importante chez Myriam Boucharenc, dont les travaux sur le reportage manquent également d'un corpus référentiel plus relevant<sup>60</sup>. La

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Chez Tassel, en effet, la profondeur scientifique n'arrive pas à faire oublier cette restriction contextuelle. Ce sont à peine cinq travaux de Pierre Mac Orlan qui « prouvent » que la finalité du reportage serait *uniquement* celle du « document préparatoire » pour la création romanesque. *Ibid.* (URL cité).

<sup>59</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 39-40.

<sup>60</sup> Il nous semble, en effet, très difficile de considérer comme de véritables exemples de reportage littéraire les travaux de Kessel et de Cendrars analysés par Boucharenc : KESSEL, Joseph, *Bas-fonds de Berlin* (in *Nuits de Montmartre* suivies de *Bas-fonds de Berlin*, Paris, Christian Bourgois, coll. 10/18, 1990) ; CENDRARS, Blaise,

chercheuse considère que cette double détermination (littéraire et journalistique) inscrite dans son « acte de naissance » va peser « lourdement sur le destin du reportage », à quoi s'ajoute le « flou générique qui se dégage des appellations incontrôlées dont le reportage fait l'objet »<sup>61</sup>. Cet argument fait envisager une conclusion surprenante : « La diversité des dénominations traduit en fait les hésitations d'un genre hybride qui emprunte au récit de voyage, au récit de vie et, de façon plus problématique encore, au roman ».<sup>62</sup>

Les métissages — la fusion — de genres ne sont pas acceptables à l'heure actuelle : l'époque est au repli identitaire et à la défense du territoire. La situation limitrophe, les franchissements de frontières entre genres ne peuvent susciter, en effet, que des soupçons, éveiller des préjugés, produire des résistances, comme l'écrit Vargas Llosa : «El maniqueismo omnipresente en el pensamiento contemporáneo (...) exige que todo sea unívoco, que nada pueda participar a la vez de dos principios opuestos»<sup>63</sup>.

C'est donc cette nature hybride qui rend le reportage vulnérable à ce feu croisé des deux « intégrismes » et, comme nous le verrons, à une dénaturalisation effectuée par les puristes de la forme journalistique à laquelle s'ajoute un rejet de la part des puristes de la forme littéraire. Dans son entreprise de démolition du reportage littéraire, Myriam Boucharenc insistera sur cet handicap : « Bien qu'ayant beaucoup flirté avec la littérature, le grand reportage «à la française» n'a pas réussi à l'épouser. Tout au plus s'est-il laissé divertir — ou pervertir ? Une union passionnée, donc, mais journalistiquement sans lendemain — et littérairement sans grande descendance. »<sup>64</sup> Les termes employés : « flirté », « épouser », « union passionnée », « descendance » sont parlants. L'indexation s'établit — encore une fois ! — par la voie généalogique ou — si nous poussons plus loin la métaphore — par la voie génétique. En d'autres termes, la filiation littéraire n'est pas niée, mais une malformation congénitale due au croisement d'espèces distinctes est diagnostiquée. Comme dans le cas de tout métissage, le manque de pureté tend à être considéré pour certains comme un handicap plutôt que comme une qualité ou une potentialité. Mais la synthèse de Boucharenc s'avère partielle, réduite à un seul environnement ou à une seule tradition nationale, d'où des conclusions générales discutables. La première : le reportage semble avoir échoué dans cette recherche de légitimité.

---

« Panorama de la pègre », *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 1960, t. IV, p. 288. Cf. : BOUCHARENC, Myriam, *Cahiers de Narratologie*, N° 13, Nouvelles approches de l'intertextualité.

URL : <<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=320>> (page consultée le 3-11-2006).

<sup>61</sup> BOUCHARENC, Myriam, « Petite typologie du grand reportage », *Littérature et reportage*, Actes du colloque international de Limoges, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), coll. Mediatextes, 2000, p. 222.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>63</sup> VARGAS LLOSA, Mario, *La orgía perpetua – Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 260.

<sup>64</sup> BOUCHARENC, Myriam, « Petite typologie du grand reportage », *art. cit.*, p. 232.



La seconde : l'évolution du reportage aurait atteint sa phase finale, ayant été incapable de se situer à l'avant-garde d'un mouvement esthétique et de détrôner le roman en tant que genre narratif majeur. Nous revenons sur la question absurde de l'objectivité dans le chapitre 2.1 ; quant à cette ambition littéraire non atteinte, nous soulignons que l'auteur ne va pas plus loin que les références à Londres, Cendrars, Mac Orlan, Vailland, Kessel ; son analyse est circonscrite à une « école » du reportage ayant atteint son sommet vers la fin des années 40, comme il apparaît clairement dans la présentation des Actes du Colloque International de Limoges sur *Littérature et Reportage* (2000), le premier grand forum universitaire sur ce thème :

« Né en France, dans la seconde moitié du XIXe siècle, de la rencontre de l'esthétique naturaliste et du journalisme d'investigation issu du modèle anglo-saxon, le reportage joue un rôle de premier plan dans le développement de la grande presse où il s'impose peu à peu face à la chronique, non sans rencontrer la résistance des milieux littéraires et journalistiques de l'ancien jeu, qui ne voient en lui qu'un sous-produit de la littérature et un journalisme d'« encre et de sang » (... ) »<sup>65</sup>.

Derrière la confirmation selon laquelle le reportage est une invention née au sein de la presse anglophone naissante, vers le milieu du XIXe siècle, et qui a acquis ses lettres de noblesse en France, au tournant de ce même siècle, nous nous interrogeons sur ce que cache cet insistant balisage culturel et géographique du reportage. C'est ce qui — autocritique oblige — nous concerne, en premier lieu, puisque nous parlons ici du « courant nord-américain du *New Journalism* », ainsi que du « reportage colombien » et — à l'exemple de Boucharenc — du « reportage français ». Une première interrogation renvoie à la conclusion de Myriam Boucharenc, précédemment citée (« Le grand reportage “à la française” n'a pas réussi à épouser la littérature ») : ne serait-elle pas historiquement et culturellement réductrice ? Le verrouillage historique — l'expérimentation du reportage dans les années 30 en France — serait lui-même discutable dans l'espace culturel référencé, d'autant que le facteur de modernité est constamment évoqué. N'est-ce pas un signe de modernité que de garder une certaine réserve quant à l'évolution des formes, d'ouvrir un espace référentiel à d'autres environnements culturels ou encore de comprendre le phénomène dans sa projection transculturelle ? Il nous paraît, en tous cas, que son analyse ne prend pas en compte ce qui est — bien ou mal — réalisé par d'autres « courants », tel le *new journalism* aux États-Unis (dans les années 60) ou, de manière plus isolée, par des auteurs comme García Márquez en

---

<sup>65</sup> BOUCHARENC, Myriam, Joëlle Deluche, « Le reportage dans quelques-uns de ses états », *Littérature et reportage*, Actes du Colloque international de Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 7-8.

Colombie (années 50 et 80-90), Ryszard Kapuscinski (années 70 et 80) en Pologne<sup>66</sup>. La précision géographique est valide mais n'apporte pas grand chose à la définition typologique.

Compte tenu du fait qu'en France — selon Myriam Boucharenc —, on s'est rapidement débarrassé de l'idée de faire du reportage un « genre littéraire novateur »<sup>67</sup>, il resterait à démontrer si, à partir de l'évolution du modèle français (ou des modèles français puisque entre Leroux, Londres, Kessel, Malraux, Mac Orlan il y a des différences considérables), on peut établir un constat final à valeur universelle. Reconnaisant l'importance historique de cette école française, il nous semble que le modèle en question ne peut être considéré comme représentatif du reportage porté aux limites de l'expérimentation narrative.

Dans la sous-section **2.1.2.2. La radiation du champ littéraire**, nous examinons certaines constantes de cette attitude générale de la critique littéraire face au reportage, repérables, comme nous venons de le voir, dans le langage, les procédés et le choix, si discutable, de l'échantillon.

Mais c'est bien d'un genre hybride dont il s'agit. Comme le roman, qui a été également accusé du même manque de légitimité, du même « flou générique », bref des mêmes défauts « congénitaux », comme le signale Pierre Chartier, à la suite de Marthe Robert (*Roman des origines et origines du roman*) :

« Le roman (...) ne connaît pas de règles formelles ; ses origines sont floues et discutées (...). Si le roman est le seul genre qui n'ait pas de canons, c'est qu'il est le seul en perpétuel devenir, et encore inachevé. Peut-on expliquer ainsi la floraison de procès d'intention, malentendus, anathèmes, manifestes et professions de foi qui a accompagné son histoire ? (...) (Selon Marthe Robert) : “le roman est par nature impérialiste, il ‘colonise’ et annexe sans vergogne les territoires des alentours, il reprend les thèmes et les procédés de la comédie, de l'histoire, de la satire, du poème lyrique, du poème didactique, de la réflexion philosophique, etc.” »<sup>68</sup>

Tout comme le roman, le reportage fait preuve de la même tendance invasive sans frein, et du même inachèvement. Il annexe le territoire du conte et du roman, il adapte des techniques, même les plus sophistiquées, comme nous le verrons dans le **2.1.1. Un genre hybride**. En cela, rien de nouveau sous le soleil, ainsi que nous le rappelle Tom Wolfe (“The early status of the novel”), avec un clin d'œil ironique :

---

<sup>66</sup> Le cas de Kapuscinski, comme celui de García Márquez, apparaît quelque peu paradigmatique sur le plan individuel. Ses travaux doivent en tout cas figurer en bonne place dans cette bibliothèque du grand reportage. À ce propos, on remarquera son passage comme maître de conférences et directeur d'ateliers de reportage à la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano, dont la création est une initiative de l'auteur colombien. Cf. KAPUSCINSKI, Ryszard, *Le Négus* (Paris, Plon, 2000) ; *Ébène : aventures africaines* (Paris, Pocket, 2002) ; *La guerre du foot* (Paris, Plon, 2003).

<sup>67</sup> BOUCHARENC, Myriam, « Petite typologie du grand reportage », *art. cit.*

<sup>68</sup> CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, p. 2-5.

“When Truman Capote insisted that *In Cold Blood* was not journalism but a new literary genre he had invented ‘the non fiction novel’, a flash went through my mind. It was the familiar ‘Aha!’ flash. In this case: ‘Aha! the ever-clever Fielding dodge!’ When Fielding published his first novel, *Joseph Andrews*, in 1742, he kept protesting that his book was not a novel – it was a new literary genre he had invented, ‘the comic epic poem in prose’. He made the same claim for *Tom Jones*. He compared his books of the *Margites*, which was believed to be a lost comic epic of ancient Greece (by Homer, some said). What he was doing, of course – and what Capote would be doing 223 years later – was trying to give his work the cachet of the reigning literary genre of his time, so that literary people would take it seriously. The reigning genre in Fielding’s time was epic poetry and verse-drama of the classical sort. The status of the novel was so low – well, it was as low as the status of magazine journalism in 1965 when Capote started publishing *In Cold Blood* in *The New Yorker*.”<sup>69</sup>

Mais ce statut du roman — si bas à l’époque de Fielding — ne l’empêchera pas d’évoluer jusqu’à se hisser dans la hiérarchie des genres littéraires majeurs. En dépit de l’exploit de Truman Capote, le reportage peine au contraire à atteindre une acceptation et, pire encore, à proclamer son autonomie au sein d’un ordre artistique.

Reprenant à notre compte les termes de Ferenczi, nous dirons donc que le reportage ne cesse de tourner autour de la grande planète qu’est le roman, tantôt comme satellite tantôt comme corps étranger (« astéroïde ou excroissance satellitaire »). Cette proximité difficile ou cette parenté ne peuvent être niées. Il se tient à une certaine distance. Il subit, comme un satellite, une irrésistible influence. Ainsi, arrimé à la littérature, cherchant toujours cette confluence, le genre continuera à évoluer en tant que forme narrative expérimentale.

Dès lors, expérimentation ne veut dire ici qu’exploration systématique de la forme en vue d’un projet. “Trial and error”, la forme du reportage chez Wolfe, Capote, Mailer, Talese (pour ne nommer que les plus connus côté nord-américain), et chez García Márquez (pour citer l’exemple dont il est question dans notre travail) n’est pas exempte de problèmes. Chez eux, la fusion générique présente parfois des aspects inachevés ou des interférences entre document et fiction. Faire œuvre de création suppose être à contre-courant de toute norme, se moquer de toute sanction académique, défier tout dictat ; c’est aussi, se projeter dans une utopie afin de franchir les digues et abattre les obstacles. Difficile ainsi d’éviter la faute, le dérapage, voire le *clash* (García Márquez avoue s’être livré à un véritable exercice d’invention dans “Caracas sin agua” !<sup>70</sup>). Chez ces auteurs aussi le reportage est soumis de temps à autre à des mixtures génériques qui éloignent le genre de sa niche journalistique et le propulse vers d’autres domaines, comme le récit historique ou la biographie<sup>71</sup>. Peu importe,

<sup>69</sup> WOLFE, Tom, “The early status of the novel”, *The New Journalism*, op. cit., p. 52.

<sup>70</sup> Cf. “Caracas sin agua”, *De Europa y América*, op. cit.

<sup>71</sup> Les travaux de Norman Mailer sont de bons exemples de ces variations génériques : *The executioner song* (sur Gary Gilmore) ou *The Fight* (sur Mohamed Ali), *Les armées de la nuit* (très autobiographique). Aussi, peut-on voir ce type de mixtures même chez Tom Wolfe lorsqu’il aborde des sujets à longue portée historique, comme la course pour la conquête de l’espace (*That stuff*) ou chez Gay Talese, dont les reportages assez composites dans la

le reportage, en tant que forme évolutive, ouverte, migrante, mutante, paraît toujours prêt à de nouvelles symbioses, à de nouveaux métissages. Comme le roman, d'ailleurs. Par conséquent, l'expérimentation doit être comprise ici comme recherche osée, exploration à risques d'un nouvel horizon narratif. Dans la sous-section **2.1.2.4. Le distinguo et la distinction générique : « Like a novel »**, et toujours en rapport avec le cas de García Márquez, nous considérons quelques-unes de ces « espiègleries » formelles ou, si l'on veut, ces inconsistances et variations génériques dont certains se servent — parfois tendancieusement — pour prouver l'échec d'un journalisme littéraire<sup>72</sup>.

En somme, dépouiller le reportage de ces appellations d'origine contrôlée peut avoir une certaine utilité ; de fait, en littérature, on ne parle pas si fréquemment de roman ou de théâtre « à la française » ou « à l'anglaise » mais de roman français, anglais... ou, plus précisément, de drame shakespearien, de roman balzacien. Il faut, toutefois, admettre que ce fut en Angleterre et en France que ces formes littéraires ont trouvé un terrain fertile à leur floraison, ce qui ne les empêcha pas de se répandre vers d'autres pays. De même, pour le reportage.

Tout au long du chapitre **2.1. Face à la théorie**, nous opposons à ces appropriations culturelles ce qui nous semble être la condition fondamentale du reportage : sa dimension universelle, sa disponibilité et son adaptabilité à tous styles, toutes cultures, « tous terrains ». Le modèle marquezien montre en quoi — c'est du moins notre hypothèse et le thème général des deux chapitres suivants<sup>73</sup> — cette pratique n'est nécessairement qu'une praxis déterminée de manière essentielle par un contexte culturel ou professionnel. Ainsi, un rappel sur le parcours du reporter García Márquez s'impose et nous amène à formuler quelques questions, dans le cadre de cette hypothèse : quel a été le rôle exact de l'environnement (littéraire,

---

forme — ils mélangent assez souvent l'essai et la narration — sont de grandes fresques historiques : *Thy Neighbor's Wife* traite par exemple des changements de mœurs aux États-Unis dans les années 60.

<sup>72</sup> C'est ainsi que cet aspect typologique du reportage, sa malléabilité extrême, revient souvent dans la plupart des communications du *Colloque International de Limoges : Littérature et reportage*, précédemment cité. Signalons en passant qu'un intitulé plus juste de ce colloque aurait été : *Littérature et reportage en France*, d'autant que c'est à peine si a été évoquée au passage l'ancienneté du modèle anglo-saxon. Du *New Journalism: nequiquam* ! D'aucune façon ! Ni Tom Wolfe ni Truman Capote n'ont jamais mérité la moindre mention. Manque d'information ? Nous ne le pensons pas, ces auteurs étant très bien connus en France. On les ignore savamment, d'autant plus que leurs œuvres pourraient soulever des questions au moment de conforter la thèse selon laquelle le reportage reste et restera « au seuil de la véritable écriture artistique », ainsi que l'écrit Jacques Fontanille (*art. cit.*, p. 96). Côté nord-américain, le seul auteur objet d'une communication a été — assez prévisible — Ernest Hemingway. L'approche est pourtant assez conventionnelle : comme dans l'analyse intertextuelle ci-dessus citée, mais de manière plus simple, « on mesure l'apport de l'hypotexte journalistique à la création romanesque » (Tassel, *art. cit.*), et enfin, on conclut que le journalisme aurait servi à Hemingway de « prétexte à voyager et à être sur le front », tel que l'écrit l'auteur de cette communication. Cf. DURY, Juliette, « Hemingway et le reportage personnel », *Actes du Colloque International de Limoges, Littérature et reportage*, op. cit., p. 47.

<sup>73</sup> La division en deux sections **2.2. Dans la praxis (I) : García Márquez et le reportage moderne en Colombie** et **2.3. Dans la praxis (II) : Persistance d'un modèle**, obéit à cette coupure chronologique du parcours journalistique de García Márquez marquée par ce long interlude des années 60 et 70, où le reportage reste, pour ainsi dire, en attente.

journalistique) au moment où il découvre le reportage ? Son séjour en Europe pendant les années 50, induit-il d'une manière quelconque une déviation momentanée dans sa conception du genre ? Durant les années 80 et 90, le reportage est-il resté chez lui une pratique jugeable en dehors de toute notion d'école ?

La première de ces questions a déjà été traitée sous un angle différent par d'autres auteurs et notamment par Jacques Gilard. Fort modestement, nous la reformulons ici en essayant de développer une argumentation plutôt qu'une démonstration. Car le statut esthétique du reportage n'est pas établi et ne peut l'être en l'état actuel : encore moins comme le prétend parfois Tom Wolfe, qui affirme que, pendant les années 60 (aux États-Unis), le genre est parvenu à détrôner le roman comme principal exposant littéraire ("would wipe the novel as literary main event")<sup>74</sup>. Affirmation osée, aussi osée que celle de Pierre Mac Orlan lorsqu'il dit que « le reportage s'est parfois haussé aux plus hautes réussites de l'art littéraire »<sup>75</sup>. Wolfe, toutefois, se dédommage dans la conclusion de son étude lorsqu'il écrit avec prudence :

"When we talk about the 'rise' or 'death' of literary genres, we are talking about status, mainly. The novel no longer has the supreme status it enjoyed for ninety years (1875-1965), but neither has the New Journalism won it for itself. The status of the New Journalism is not secured by any means. In some quarters the contempt for it is boundless... even breathtaking... With any luck at all the genre will never be sanctified, never be exalted, never given a theology (...) All I meant to say when I started out was that the New Journalism can no longer be ignored in an artistic sense."<sup>76</sup>

Ce statut n'est pas assuré, entre autres, par manque de continuité dans le processus. Malgré la réussite indubitable, bien que ponctuelle, des romans-reportages de Truman Capote<sup>77</sup>, il resterait à vérifier si cette remise à niveau esthétique (entre le reportage et le roman) existe au sein d'un corpus plus large où l'on pourrait distinguer clairement les étapes d'une « ascension » vers la sphère littéraire. Ce que représente le *New Journalism* (et cela, malgré son apport révolutionnaire) n'offre pas de bilan vraiment convainquant. Le processus semble s'être interrompu à un certain moment, à partir des années 70, alors que Wolfe et Capote pronostiquaient encore la fusion définitive entre le champ de la fiction et celui de la

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>75</sup> Préface à *La Bête cabrée*, Les Éditions du Monde moderne, 1925, p. 3.

<sup>76</sup> Wolfe conclut sur une note pétulante, turbulente, très wolfienne au demeurant : "The rest I take back... The hell with it... Let chaos reign... louder music, more wine... The hell with the standings... The top rung is up for grabs. All the old traditions are exhausted, and no new one is yet established. All bets are off! The odds are cancelled! it's anybody's game!... the horses are all drugged! the track is glass!... and out of such glorious chaos may come, from the most unexpected form, some nice new fat Star Streamer Rockets that will light up the sky." WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 50-51.

<sup>77</sup> Chez Capote (comme chez García Márquez), on devine tout de même une progression, une quête systématique, un projet qui se construit au fur et à mesure depuis *Muses are heard* (1955) jusqu'à *Handcarved coffins: a non fiction account of an American Crime* (1980), en passant, bien entendu, par son chef-d'œuvre, *In cold blood: a true account of a multiple murder and its consequences* (1965).

non-fiction. À la question : *Le journalisme est-il la dernière zone inexplorée sur la frontière littéraire ?* ce dernier répondait tranquillement : « Je crois, oui. Mais je crois aussi que les deux activités font leur jonction comme deux grandes rivières. *La fiction et la non-fiction ?* Oui. Elles se rejoignent, divisées par une île qui va en s'amincissant et, tout à coup, ces deux rivières vont se confondre pour ne former à jamais qu'un seul courant. Cela se voit de plus en plus dans l'écriture »<sup>78</sup>.

L'île paraît plus que jamais s'élargir ; en réalité, le reportage subit actuellement cette attitude méfiante dénoncée ci-dessus par Wolfe. García Márquez, lui-même, dans le discours prononcé devant la 52<sup>ème</sup> Assemblée Générale de la Société Inter-américaine de Presse (SIP), signale une régression générale touchant le genre "estelar" du journalisme<sup>79</sup> : "Creo que es la prisa y la restricción del espacio lo que ha minimizado el reportaje, que siempre tuvimos como el género estrella, pero que es también el que requiere más tiempo, más investigación, más reflexión, y un dominio certero del arte de escribir (...)"<sup>80</sup>. Pendant les années 90, le romancier célèbre n'aura donc qu'à remettre la casquette de reporter pour voir si l'on peut encore monter d'un échelon dans cette hiérarchie générique.

La section finale de cette seconde partie est ainsi entièrement consacrée à l'examen du dernier grand reportage de García Márquez. *Noticia de un secuestro* (1996) constitue, sans aucun doute, son projet le plus important dans ce domaine. On peut lui préférer une œuvre de jeunesse comme *Relato de un naufrago* (plus spontanément concentré dans la forme, plus fraîchement lyrique dans l'élan narratif), mais *Noticia* va beaucoup plus loin comme travail expérimental. L'enquête elle-même est la plus longue, la plus compliquée et la plus rigoureuse qu'ait faite l'écrivain dans toute sa carrière journalistique. Nous distinguons ici deux étapes distinctes mais complémentaires du processus créatif de ce reportage : l'enquête proprement dite et le travail rédactionnel. Nous considérons l'aspect particulièrement créatif de l'enquête, sa mise en œuvre (pour la première fois dans sa carrière, l'auteur constitue un petit groupe de travail) et ses conditions spécifiques (à la pluralité des sources s'ajoute l'exigence de la confidentialité intrinsèque à la nature des informations utilisées).

En second lieu, nous abordons le contexte dans lequel s'inscrit l'événement dont il est question dans ce reportage : la séquestration de plusieurs journalistes colombiens entre août

<sup>78</sup> GROBEL, Lawrence, *Conversations avec Truman Capote*, trad. de l'anglais par Henri Robillot, Paris, Gallimard, coll. Arcades, 1987, p. 92.

<sup>79</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "El mejor oficio del mundo", *Por la libre, Obra periodística Vol. 4 1974-1993*, Bogotá, Norma Editorial, 1999. NB. Discours prononcé devant la 52<sup>e</sup> Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, SIP, Los Angeles, 7 octobre 1996.

<sup>80</sup> *Idem.*

1990 et mai 1991, décidée par Pablo Escobar et exécutée par ses hommes de main. Le traité d'extradition, l'émergence des "Extradables", la guerre terroriste du Cartel de Medellín, l'Assemblée Nationale Constituante de 1990, l'apogée et la fin d'Escobar et de son clan, sont des faits qui jalonnent la période allant de 1980 à 1991, et qui se manifestent dans l'enquête de García Márquez avec une relation de cause à effet évidente. Nous y revenons à plusieurs reprises car, en dernière instance, cet "episodio más del holocausto bíblico en que se consume Colombia desde hace veinte años", comme l'écrit l'auteur dans l'introduction au livre<sup>81</sup>, peut et doit être mis en relation avec un processus social et politique qui fait corps avec l'histoire de ce pays : le cycle de la violence.

Notre travail se termine par l'examen de quelques-uns des aspects de la construction narrative du reportage. Une préoccupation primordiale régit cette approche de la forme et de la structure de *Noticia de un secuestro* : de quelle manière et pour quelle finalité l'auteur y utilise-t-il des techniques et des procédés romanesques dans le maniement des matériaux que livre l'enquête (faits, témoignages...) ? Ou encore, de quelle façon cette réflexion sur la réalité colombienne, qui se fait par le biais du récit, atteint-elle un certain degré de qualité littéraire, sans porter atteinte à la rigueur documentaire ?

Nous cernons ainsi le récit en nous servant de quelques outils de l'analyse narratologique, mais en le regardant toujours comme une œuvre ouverte. Il serait par ailleurs impossible de comprendre une structure de signification comme celle d'un reportage en annulant toute référence au monde réel, en faisant abstraction d'une réalité qui est toujours si proche, si tangible. Il faudra donc — comme le préconise Paul Ricœur — aller autant en amont de la textualité (car « imiter ou représenter l'action, c'est d'abord précomprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité »<sup>82</sup>), qu'en aval (car c'est là, plus précisément au moment de la lecture que l'on peut essayer de vérifier « cette intersection du monde configuré — celui de l'histoire racontée — et du monde du lecteur ou de l'auditeur », comme écrivent Adam et Revaz)<sup>83</sup>. En sortant ici et là de la clôture structurelle, nous examinons ces mouvements particuliers de renvois à la réalité d'un pays, à celle des protagonistes, à celle de l'auteur lui-même, réalités dont la narration, la mise en texte, sont censées garder une trace profonde. Nous montrons la façon dont se déploie ce système de coordonnées spatio-temporelles. Nous suivons ces lignes de fuite, ces combinatoires narratives produisant une architecture particulière du récit dont la circularité

---

<sup>81</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, "Gratitudes" *Noticia de un secuestro*, Bogotá, Editorial Norma, première édition, 1996, p. 8.

<sup>82</sup> RICEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1985, p. 100.

<sup>83</sup> ADAM, Jean-Michel et Françoise Revaz, *op. cit.*, p. 11.

## INTRODUCTION

paraît convier la métaphore : celle dévoilant les signes patents d'une fatalité inscrite dans l'histoire d'un pays. De fait, ces mouvements sont déterminés par une vision de l'histoire qui est celle de l'auteur et qui était déjà (transposée) dans ses fictions. Ce qui nous oblige à soumettre ce reportage à la preuve de l'intertexte mais, *a contrario* des études ci-dessus citées, pour déceler ces traces de confluence et non de divergence, c'est-à-dire pour regarder la qualité fusionnelle du palimpseste littéraire dans le récit journalistique. Nous scrutons aussi la place ubiquiste du narrateur, sa nature changeante, sa manière d'investir la scène, le rôle focalisateur des acteurs, la présence hors champ d'un obscur personnage qui n'est autre qu'une représentation de l'auteur (subtile insertion qui rappelle sa présence effective tout au long de l'enquête et qui peut être vue, si l'on veut, comme un autre signe réaffirmant ce lien complexe et indéfectible entre réalité textuelle et réalité réelle). Nous considérons enfin en quoi ces « distillats de la réalité » (pour employer la belle formule de Truman Capote<sup>84</sup>) contenus dans quelques passages de *Noticia de un secuestro*, sont bien plus qu'une manière de construire la vraisemblance : la manière d'induire une poétique dans le reportage.

---

<sup>84</sup> CAPOTE, Truman, « Fantômes au soleil – Le tournage du film *De sang froid* », *Les chiens aboient. Souvenirs, Sites, Silhouettes*, traduit de l'anglais par Jean Malignon, Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 1977, p. 1241.





## 1. LES CHRONIQUES : UN ESPACE D'ÉCRITURE SUBSIDIAIRE

*“(Estas notas) las escribo con la misma voluntad, la misma conciencia, la misma alegría y muchas veces con la misma inspiración con que tendría que escribir una obra maestra.”*

García Márquez, *Notas de prensa 1980-84*<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Se necesita un escritor”, *Notas de prensa 1980-84*, p. 320.



## 1.1. QU'EST-CE QU'UNE « CHRONIQUE » ? QU'EST-CE QU'UNE “NOTA DE PRENSA” ?

### 1.1.1. Pour une équivalence conceptuelle

Cette forme journalistique que García Márquez appelle “nota de prensa”<sup>86</sup> correspondrait, plus ou moins, au commentaire émanant d'une *chronique*, tel que ce genre se conçoit et se pratique dans la presse française. Bien qu'il soit possible d'établir sommairement une équivalence, il est difficile de traduire ce terme de façon littérale (note de presse ?) qui ne s'applique, en français, à aucune modalité journalistique. Inversement, en termes journalistiques, la traduction littérale du terme « chronique » produirait en espagnol de la confusion car dans la presse espagnole et plus largement hispanophone, la *crónica* — pour compliquer un peu plus les choses — ne peut être considérée comme un genre d'opinion.

Ainsi confrontés à un phénomène de « faux amis », nous devons, dans cette section préliminaire, passer en revue une série de définitions, afin d'en recomposer une qui se rapproche de la chronique marquezienne. Consultons tout d'abord le dictionnaire. Dans leur deuxième acception du terme, les Académies française et espagnole coïncident : « *Chronique* : Histoire rédigée en suivant l'ordre des temps »<sup>87</sup> ; « *Crónica* : Historia en que se observa el orden de los tiempos »<sup>88</sup>. Le *Robert* donne une (première) définition similaire : « *Chronique* : Recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre de leur succession »<sup>89</sup>.

La notion moderne de chronique est donc différente ; elle ne concerne plus cette historicité de la matière traitée bien que — exception d'importance — un ensemble d'articles puisse être assimilé *a posteriori* à une chronique, dans le sens ancien du mot, si le chroniqueur a pris soin de noter une suite d'événements avec un certain souci historique, ce qui, soulignons-le d'ores et déjà, ne sera pas le cas de García Márquez dont les “notas de prensa” représentent

---

<sup>86</sup> En espagnol, “nota de comentario” est une dénomination plus usuelle. On peut aussi parler de façon générale d’“artículo de comentario”. Mais García Márquez a toujours préféré “nota de prensa”, un choix pas si capricieux puisque, comme nous le verrons, il y a plus qu’un simple commentaire dans ses « chroniques ».

<sup>87</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française*, 9<sup>ème</sup> édition (1986), T.1, Paris, Imprimerie Nationale-Julliard, 1994, p. 861.

<sup>88</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima primera edición, Tomo I, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 599.

<sup>89</sup> *Le Petit Robert I, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 312.

rétrospectivement plusieurs tentatives qui débordent du cadre strict du journalisme, sans volonté de composer une fresque à la manière des anciens chroniqueurs<sup>90</sup>.

Consultons maintenant nos guides et manuels de presse, qui n'omettent jamais de rappeler cette source ancienne, à l'instar de celle de Gonzalo Martín-Vivaldi :

“*Crónica*, de la voz griega cronos, que significa tiempo. Lo que viene a decirnos que la crónica -hoy género periodístico por excelencia- fue ya, mucho antes de que surgiera el periodismo como medio de comunicación social, un género literario en virtud del cual el cronista relataba hechos históricos, según un orden temporal”<sup>91</sup>.

Il existerait donc une certaine continuité entre la vieille chronique littéraire et la nouvelle chronique journalistique côté hispano-américain. De ce fait, Gonzalo Martín Vivaldi parle d'un genre essentiellement ambivalent : “La crónica periodística es, en esencia, una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado. (Pero) a diferencia del articulista, el cronista tiene la ineludible obligación de informar, de narrar, de contar algo que ha sucedido.”<sup>92</sup> À cet égard, la presse colombienne suit de près le modèle espagnol. Mais, comme le signale José Martínez Albertos dans son traité de journalisme :

“Cualquier extrapolación de este campo a otros modelos diferentes -incluso modelos europeos de lengua latina- es sumamente peligroso y aventurado. (...) El término *crónica*, aplicado a un particular género periodístico, es un vocablo absolutamente equívoco en su posible traslación de unos países a otros. En líneas generales, sin embargo, puede afirmarse que se trata de un producto literario predominantemente latino, prácticamente desconocido con estas características en el periodismo anglosajón. Lo más parecido a las crónicas latinas (...) serían los artículos de los columnistas norteamericanos o británicos. Pero las ‘columnas’ son géneros periodísticos fundamentalmente interpretativos o de comentario, en tanto que la crónica latina arrastra consigo todavía cierta dosis de carga informativa, de actividad característica de un reportero y no de un editorialista. Aún así es preciso establecer matizaciones diferenciales entre los países del área de las lenguas romances: la *chronique* francesa es de hecho lo mismo que la *columna* anglosajona; mientras que la *cronaca* italiana es prácticamente lo mismo que la crónica española. Para un periodista anglosajón, en efecto, la mayor parte de los trabajos periodísticos que aquí llamamos crónica para ellos son, simplemente, ‘reportajes de acción’ (*Action Stories*).”<sup>93</sup>

<sup>90</sup> L'imbrication générique peut se considérer aussi en sens inverse, comme le fait par ailleurs García Márquez en parlant de *Crónica de una muerte anunciada* : “Por primera vez conseguí una confluencia perfecta entre periodismo y literatura” (cité par FAJARDO, José, Gabriel García Márquez, *Diario 16*, Madrid, 28-04-1981, p. 25). C'est une boutade, évidemment, car c'est plutôt d'une rupture qu'une convergence dont il s'agit dans ce roman. Rupture d'une linéarité chronologique qui appelle de nouvelles constructions fictives : celle d'une enquête n'ayant pas eu lieu dans la réalité, celle du narrateur-enquêteur, celle d'une transposition de la diégèse originale d'un fait divers. Rupture qui, selon l'auteur, permet au narrateur de se promener “al derecho y al revés en el tiempo estructural de la novela. Por eso se llama *Crónica de una muerte anunciada*”. Cf. *El olor de la guayaba* (*op. cit.*, p. 28).

<sup>91</sup> Cf. MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, Madrid, Ed. Paraninfo, 1973, p. 129.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>93</sup> MARTÍNEZ ALBERTOS, José, *Redacción periodística - Los estilos y los géneros en la prensa escrita*, Barcelona, A.T.E., 1974, p. 123.

L'imbrication générique s'opère de la même façon — mais sous une autre dénomination — dans la presse nord-américaine, comme le signale Michel Voirol : « Le terme “chronique”, qui ne cesse d'évoluer, prend parfois le sens du mot *column* dans les journaux américains, c'est-à-dire un papier de commentaires très informatif — et souvent très informé — rédigé par un spécialiste »<sup>94</sup>.

Par un phénomène d'influences divergentes et en s'éloignant des modèles européens, le journalisme latino-américain se rapprocherait davantage aujourd'hui de celui des États-Unis ; le terme *columna* a été emprunté à la presse anglo-saxonne qui, depuis longtemps, appelle “*column*” le genre en question (le journalisme espagnol a fini par adopter la nouvelle terminologie). Après avoir établi que : “El comentario (o la columna) es un artículo interpretativo, orientador, analítico, enjuiciativo, valorativo -según los casos- con una finalidad idéntica a la del editorial”, Martínez Albertos risque enfin une définition rappelant toujours cette nature composite de la chronique : “Narración directa e inmediata de una noticia con ciertos elementos valorativos, que siempre deben ser secundarios respecto a la narración del hecho en sí”<sup>95</sup>. La narrativité du discours et sa dominante informative en sont ici les traits fondamentaux. La chronique peut être ainsi confondue avec le reportage, comme indiqué dans le livre de style du quotidien *El Mundo* de Madrid :

“La crónica y el reportaje son dos nombres para un mismo género; fundamentalmente se diferencian por la superior extensión del reportaje. También se puede agregar la distinción que hace el periodismo anglosajón al hablar de *news feature* (équivalente a la crónica) y de *feature* (reportaje): la crónica contiene más elementos estrictamente noticiosos que el reportaje y menos que la información. Son dos géneros típicos de los corresponsales y enviados especiales. (...) Requieren alguna brillantez literaria para acercar ambientes y personajes al lector, no están tan limitados por las normas de redacción y pretenden entretener tanto como informar. Sin embargo, los juicios de valor y las opiniones del redactor no están entre las licencias permitidas.”<sup>96</sup>

Ce serait donc une appropriation journalistique différente du terme qui expliquerait ce désaccord lexical et sémantique. D'une part, dans la tradition journalistique des pays de langue espagnole, on aurait plus ou moins gardé une correspondance avec les origines littéraires du genre, dans une forme de discours fondamentalement narrative, tandis que du côté français la chronique penche vers le journalisme de commentaire.

En effet, l'évolution du genre a suivi d'autres voies en France où la « chronique » a fini par désigner un type de discours proche de l'essai et non de la narration. Un premier changement a eu lieu au moment où, avec l'avènement de la presse quotidienne, le terme a été adopté par

<sup>94</sup> VOIROL, Michel, *op. cit.*, p. 66-67.

<sup>95</sup> MARTINEZ ALBERTOS, *op. cit.*, p. 139 et 146.

<sup>96</sup> *El Mundo. Libro de Estilo*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1996. p. 24-25.

le milieu journalistique<sup>97</sup>. À ces débuts, on parlait normalement de « chronique » en se référant, de façon très générale, aux « nouvelles du jour ». Selon Michel Voirol (*Guide de la Rédaction*) :

« Au sens large et ancien du mot presque tous les articles de presse sont des chroniques, puisque le terme désignait autrefois “les nouvelles qui circulent”. Il en reste l'expression “défrayer la chronique”, qui signifie provoquer des discussions, des réactions et... des articles de presse »<sup>98</sup>.

Puis, l'emploi de ce vocable s'est trouvé restreint et désigne la « partie d'un journal (...) réservée à un secteur déterminé de l'actualité. Chronique politique, littéraire, musicale »<sup>99</sup>. Cette utilisation subsiste encore mais, selon Voirol, elle perd peu à peu de sa vigueur car la terminologie journalistique évolue sans trop se soucier de nuances adjectives :

« Il est vrai que l'on parle encore de chronique politique, de chronique théâtrale, sportive, philatélique, etc. Mais le mot a pris progressivement, dans la presse, un sens plus étroit et plus précis. Il est de plus en plus souvent réservé à des articles de commentaires personnalisés, rédigés par une “plume” connue, et dont la parution est régulière. »<sup>100</sup>

Dans le *Lexique de la presse écrite*, nous trouvons une définition rejoignant en gros la précédente :

« *Chronique* : Article de commentaire ou d'expression personnelle paraissant à intervalle régulier, signé par un collaborateur extérieur ou un journaliste de renom, traitant dans un style personnel, au gré de l'inspiration de son auteur mais dans le thème de sa spécialité, d'un sujet n'ayant que des rapports diffus avec l'actualité. L'attrait de la chronique tient autant à la réputation de son auteur (“la signature”) qu'au sujet traité. »<sup>101</sup>

Dans la dernière définition soulignons les mots « inspiration », « intervalle régulier », « expression et style personnel ». Cela s'accorde déjà bien avec la manière dont García Márquez pratique la chronique. Le reste de la définition est cependant discutable puisqu'on insiste sans nuance sur l'importance de la renommée de l'auteur et des sujets traités. À ce propos, si l'on considère l'ensemble de sa trajectoire, on peut même parler d'un processus inverse : c'est un illustre inconnu — un Septimus — qui assure dans *El Heraldo* de Barranquilla une chronique au nom rigolo, *La Jirafa*, avec des thématiques à la réputation parfois douteuse, du moins en apparence<sup>102</sup> ; par la suite, il deviendra un romancier plus ou

<sup>97</sup> Cf. FERENCZI, Thomas, *L'invention du journalisme en France - Naissance de la presse moderne à la fin du XIX siècle*, Paris, Plon, 1993.

<sup>98</sup> VOIROL, Michel, *Guide de la rédaction*, 6<sup>e</sup> édition, coll. Les Guides du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes, Paris, Éditions CFPJ, 1997, p. 65.

<sup>99</sup> Dictionnaire de l'Académie Française, *op. cit.*, p. 861.

<sup>100</sup> VOIROL, Michel, *op. cit.*, p. 66.

<sup>101</sup> ALBERT, Pierre, Francis Balle *et al.*, *Lexique de la presse écrite*, Paris, Dalloz, 1989, p. 52.

<sup>102</sup> S'il fallait illustrer cela, nous pourrions, presque au hasard, citer de cette première époque “La importancia de la letra X” (*Textos costeños*, *op. cit.*, p. 285), exemple parmi beaucoup d'autres d'une “Jirafa” de Septimus (rubrique et pseudonyme woolfien de García Márquez dans *El Heraldo*), proposée, en apparence, comme une

moins connu qui décidera de descendre dans la hiérarchie journalistique pour faire du reportage : “Doy fé: a los diecinueve años (...) empecé mi carrera como redactor de notas editoriales, y fui subiendo poco a poco y con mucho trabajo por las escaleras de las diferentes secciones, hasta el máximo nivel de reportero raso”<sup>103</sup>.

En résumé : à l’origine, il y avait un genre narratif qui se définissait comme la composition rigoureusement linéaire d’une série d’épisodes historiques ; dans un second temps, le langage de la presse naissante s’en étant emparé (et la France joue ce rôle précurseur), la chronique commença à désigner les nouvelles du jour, l’information tout court ; plus tard, dans les journaux des pays occidentaux, les appropriations se font de manière divergente. Mais partout l’hybridation est la « norme » : information, oui, mais avec une liberté interprétative ; article de commentaire, oui, mais ce qui compte c’est le style, la finesse de la prose. Finalement, en Italie, en Espagne et dans les pays d’Amérique de langue espagnole, elle est adoptée comme une modalité journalistique à but informatif mais à tonalité narrative, tandis qu’en France elle est devenue une forme d’essai bref, à rattacher plutôt au journalisme d’opinion.

### 1.1.2. L’espace de la *columna*, le temps de la « chronique »

Ces nuances établies, la *chronique* française serait bien l’équivalent de la “nota de prensa” marquezienne. Mais il demeure encore des problèmes de désaccords linguistiques. Ainsi, si nous voulons trouver une correspondance adéquate en espagnol, nous devrions dire “la *columna* de García Márquez”.

En effet, chaque langue (et chaque langage) garde, pour ainsi dire, une parfaite consonance métonymique avec le mot d’origine : en espagnol, “la *columna*” fait référence à un ordre spatial (en termes typographiques, la page d’un journal ou d’une revue se divise en colonnes), tandis que dans la presse française « la chronique » indique un ordre temporel. Néanmoins, en conjuguant pertinemment les deux termes, nous trouvons le même cas : à l’intérieur d’un espace régi par une régularité temporelle, on trouve des formes identiques, soit un commentaire libre, soit des réflexions sobres sur l’actualité, soit des prises de positions et

---

variation autour d’un poncif thématique (le syndrome de la page blanche) mais qui, en réalité, s’offre comme un exercice de style exigeant. Truffée d’audacieux jeux métaphoriques, cette chronique est comme un « scherzo » qui exprime en filigrane des questions aucunement superficielles sur l’écriture (Sur quoi ? Pourquoi ? Pour qui ? Comment écrire ?), et en cela García Márquez se montre déjà conscient de l’amplitude créative et analytique que permet ce genre. Ce sont des questions qu’il reformule avec la même distance humoristique dans plusieurs *Notas de prensa 1980-84*, et notamment dans “Se necesita un escritor” (*art. cit.*).

<sup>103</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El mejor oficio del mundo”, discours cité.



d'opinions très personnelles qui reviennent à intervalle régulier sous la signature d'un collaborateur, selon la définition de Jean-Luc Martin-Lagardette<sup>104</sup>.

Ainsi, il apparaît toujours nécessaire de distinguer le contenu et le contenant puisque dans le langage journalistique français et espagnol, il existe respectivement : *l'article d e commentaire et la nota de comentario* (ou de *prensa*). L'un et l'autre constituent les unités d'un genre à caractère sériel. Les manuels et guides ignorent parfois cette distinction, c'est-à-dire qu'ils appliquent indistinctement une notion unique aux deux différentes instances<sup>105</sup>.

Par conséquent, et surtout en ce qui concerne cette première partie, nous utiliserons les termes *chronique* et son équivalent "columna" sous une forme plus restreinte : comme un espace journalistique assigné à un écrivain qui en fait une pratique régulière. Par "nota de prensa", nous entendons, dès lors, un bref essai autour d'un thème déterminé et, de manière relativement autonome, considéré comme une unité qui appartient cependant à une chronique. Ces distinctions, bien qu'évidentes, sont importantes puisqu'il sera crucial dans notre travail de tenir compte de la valeur unitaire de l'article autant que de son insertion dans un ensemble sériel et son rapport avec les autres textes. Aussi est-il possible de concevoir la *chronique* comme l'union des pièces relativement autonomes qui pourtant arrivent progressivement à constituer un ensemble. Il y aura donc une articulation essentielle du genre considéré sous son double aspect spatial et temporel.

### **1.1.3. La perspective du lecteur ; le destinataire de la chronique marquezienne**

Manuels et guides considèrent le genre principalement du point de vue du producteur, alors que celui du récepteur est aussi éloquent. En fait, toute chronique permet plusieurs types de lectures. Nous en distinguerons trois, voire quatre catégories.

Premièrement, celle du lecteur ponctuel ignorant l'orientation et la finalité d'une totalité sérielle. Ce lecteur occasionnel d'une chronique (ou *columna*) peut bien connaître l'auteur mais non ses desseins en tant que chroniqueur, et ce cas de figure est bien applicable à García

---

<sup>104</sup> MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc, *Guide de l'écriture journalistique*, Paris, Syros, 1994. p. 88.

<sup>105</sup> Et cette négligence est encore plus évidente quand on sait qu'il existe une autre forme appelée *artículo de comentario*, d'usage ponctuel puisqu'il s'agit d'un texte inséré dans le corps d'un rapport, d'une enquête ou d'un reportage, dont la fonction est, selon Martin-Lagardette, de proposer une interprétation, une analyse de l'information qu'il accompagne. Elle doit être encadrée et porter le nom de « Commentaire », qui la différencie du texte informatif qui l'entoure. MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 81 (notre traduction).

Márquez, écrivain (très) connu en tant que romancier mais plutôt méconnu comme journaliste.

Deuxièmement, celle du lecteur régulier d'une chronique qui est appelé à envisager une lecture plus large et plus complexe qui lui fait discerner peu à peu les constantes thématiques, stylistiques, idéologiques qui articulent cet ensemble. Une nouvelle nuance doit être introduite dans ce deuxième cas : ce lecteur assidu fera ces liens de façon prospective ou rétrospective, c'est-à-dire se forgera peu à peu, au rythme de chaque article, une idée générale ou le fera, comme nous, en lisant *a posteriori* l'intégralité des textes qui composent la série.

À nouveau, le cas de García Márquez est relativement singulier puisqu'en tant qu'écrivain reconnu, il savait — et probablement l'a envisagé — que ses *Notas de prensa 1980-1984* feraient l'objet d'un recueil postérieur et, plus encore, seraient naturellement vouées à intégrer la grande compilation de son œuvre journalistique<sup>106</sup>. À la différence de sa “Jirafa”, écrite en son temps et pour son temps, voire pour un cercle culturel et géographique très restreint (mais qui a tout de même perduré)<sup>107</sup>, ses chroniques des années 80 ont été écrites pour le lecteur d'aujourd'hui et de demain, en tout cas pour un « auditoire » très vaste et cosmopolite. Le troisième cas de figure, permettant une vision rétrospective et globale du *continuum* de la série, déborde forcément du contexte journalistique (fortement déterminé par l'actualité) ; les circonstances qui sont les nôtres, lecteurs d'aujourd'hui, produisent fatalement une *autre* lecture, bien différente de celle du lecteur de 1980. Face à cet inévitable déphasage temporel, notre analyse nous oblige à un effort permanent de recomposition chronologique. De ce fait, un bref rappel du contexte historique et biographique s'impose au début de chaque partie.

L'actualité étant un facteur très relatif, jouant parfois un rôle presque nul chez le chroniqueur García Márquez, on peut envisager un quatrième lecteur : une sorte de « lecteur idéal », un « destinataire », un *narrataire*, pour utiliser les termes de l'analyse narratologique. Selon Yves Reuter, « (ce lecteur) n'existe qu'en 'creux' dans le texte (...) ; il est visé par le texte, mais non figuré, reconstituable au travers des compétences, des savoirs et des valeurs que le récit suppose pour être pleinement compris et apprécié »<sup>108</sup>. Précisons encore avec Reuter que cette distinction entre les récepteurs, « loin d'être purement technique, a d'importantes conséquences pratiques. Elle autorise notamment une liberté pour l'écrivain :

---

<sup>106</sup> Relativement car il s'agit d'une pratique assez répandue entre écrivains renommés.

<sup>107</sup> Elles seront toujours lisibles, comme le prédit Gilard à la fin de son étude : “No se agotarán en mucho tiempo —si es que esto se consigue un día- las riquezas que encierran estos centenares de textos que García Márquez fue publicando en la prensa costeña durante los años de aprendizaje de escritor y periodista.” GILARD, Jacques, Prólogo, *Textos costeños*, op. cit., p. 55.

<sup>108</sup> REUTER, Yves, op. cit., p. 13.

celle de construire textuellement l'image de son lecteur et de jouer avec celle-ci, quel que soit le public réel qui lira le livre. »<sup>109</sup> Une liberté qui explique par ailleurs l'ample portée de cet exercice chez García Márquez : liberté autant sur le plan de la forme que du choix thématique ; liberté concernant la fonction : tantôt ses articles servent à l'exploration autobiographique (*Vivir para contarla* trouve son vivier dans *Notas de prensa 1980-84*), tantôt à l'exploration fictionnelle (les *Doce cuentos peregrinos* sont aussi passés par un filtre journalistique dans cette colonne), tantôt à l'expression militante.

Lecteurs ponctuels, habituels ou futurs de sa chronique, tous forment pour García Márquez une seule et même communauté démocratique d'où il faudrait cependant exclure une certaine élite intellectuelle : "Mi primer propósito con estas notas es que cada semana le enseñen algo a los lectores comunes y corrientes, que son los que me interesan, aunque esas enseñanzas les parezcan obvias y tal vez pueriles a los sabios doctores que todo lo saben"<sup>110</sup>.

#### 1.1.4. Servitude littéraire et ampleur créative

Dans "Se necesita un escritor", García Márquez considère ainsi les contraintes basiques de cet exercice de style :

"Esta servidumbre me la impuse porque sentía que entre una novela y otra me quedaba mucho tiempo sin escribir, y poco a poco, como los peloteros, iba perdiendo la calentura del brazo. Más tarde esta decisión artesanal se convirtió en un compromiso con los lectores, y hoy es un laberinto de espejos del cual no consigo salir."<sup>111</sup>

Ambiguïté significative : on parle de « servitude », mais on finit par laisser entendre que la contrainte produit une sorte de défi créatif. Il en était déjà conscient dans ses premières chroniques<sup>112</sup> ; il l'est toujours dans celles des années 80 :

"Las tres únicas veces en que tomé la determinación de no escribir más estas notas me lo impidió, con su autoritarismo implacable, el pequeño argentino que también yo llevo dentro. La primera vez que lo decidí fue cuando traté de escribir la primera, después de más de veinte años de no hacerlo, y necesité una semana de galeote para terminarla. (...) La última vez, hace ahora seis meses, cuando descubrí al despertar que ya tenía madura en el corazón la novela de amor que tanto había anhelado escribir desde hacía tantos años, y que no tenía otra alternativa que no escribirla nunca o sumergirme en ella de inmediato y a tiempo completo. Sin embargo, a la hora de la verdad no tuve suficientes riñones para renunciar a mi cautiverio semanal, y por primera vez estoy haciendo algo que siempre me pareció imposible: escribir la novela todos los días, letra por letra, con la misma paciencia, y ojalá con la misma suerte, con que picotean

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>110</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, "Se necesita un escritor", *art. cit.*, p. 320.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>112</sup> Voir *supra* note sur "La importancia de la letra X".

las gallinas en los patios, y oyendo cada día más cerca los pasos temibles de animal grande del próximo viernes (...).”<sup>113</sup>

Le processus par lequel le journalisme parvient à cette place subsidiaire s’effectue de manière un peu inconsciente à ses débuts, puis plus organique et planifiée à la maturité. Donc, malgré l’enthousiasme avec lequel l’écriture de “Punto y aparte” et de “La Jirafa” est assurée, celle-ci n’a pas la systématisation et l’intentionnalité des *Notas de prensa 1980-1984*. En d’autres termes, la chronique forme peu à peu un espace dont l’autonomie créative s’affirme à travers les années et dépasse ce niveau subalterne par rapport au travail de fiction.

Sur le plan thématique et stylistique, le chroniqueur a carte blanche mais, en contrepartie, il est assujéti aux obligations propres à tout travail journalistique. Ainsi, l’espace physique restreint de la chronique impose certaines limites (elle ne doit pas dépasser quatre à cinq feuillets) et la stricte régularité avec laquelle elle est produite peut réduire l’amplitude et la portée de ce travail. Pourtant le journalisme de García Márquez se positionne comme une valeur d’échange par rapport à son œuvre romanesque et les trouvailles (thématiques, stylistiques) effectuées dans ses chroniques et dans ses reportages ont dû irradier, d’une manière ou d’une autre, vers ce niveau supérieur qu’était le travail de fiction, et inversement.

Ce processus d’influences réciproques, cette sorte d’osmose entre l’une et l’autre instance d’écriture, que l’auteur n’a jamais revendiquée de manière claire<sup>114</sup>, est un sujet vaste et complexe qui dépasse la cadre de notre recherche. Par ailleurs, ce type d’analyse globale a été effectué de manière excellente par Jacques Gilard dans plusieurs ouvrages, dont une thèse d’État<sup>115</sup>. Nous citerons aussi sa très riche étude sur les sources d’*El coronel no tiene quien le escriba*, où il signale précisément que : “La actividad periodística es una de las explicaciones de por qué y cómo el autor de *La hojarasca* llegó a convertirse en el de *El coronel no tiene quien le escriba*, a través de un proceso de seis años (...).”<sup>116</sup>.

Tout est donc question de perspective : s’il existe chez García Márquez une proximité définitive entre l’œuvre romanesque et l’œuvre journalistique, voire une interpénétration de l’une à l’autre, nous nous limiterons à observer ce phénomène dans le domaine de la

---

<sup>113</sup> “Se necesita un escritor”, *art. cit.*, p. 322. NB : Cet article étant de 1981, le roman en question est donc *El amor en los tiempos del cólera*.

<sup>114</sup> Ses positions, à ce sujet, sont peu consistantes. Il lui arrive même de mésestimer complètement l’influence positive du journalisme, lorsqu’il est interrogé à ce sujet par Plinio Apuleyo Mendoza (Cf. *El ol or de la guayaba*, op. cit., p. 33), ce qui est en net contraste avec l’extrait ci-dessus cité et avec ce qu’il a dit dans ses ateliers de journalisme.

<sup>115</sup> GILARD, Jacques, *Gabriel García Márquez et le Groupe de Barranquilla*, Paris, Thèse d’État, Université de Paris III-Études Ibériques, 1984. Dir. Claude Fell (4 volumes).

<sup>116</sup> GILARD, Jacques, Introduction a: GARCÍA MÁRQUEZ, *El Coronel no tiene quien le escriba*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1983, p. XIV.

chronique et du reportage, en cherchant à déterminer dans quelle mesure ces deux genres arrivent à se consolider comme espaces de création dans les années 80 et 90.

### 1.1.5. Les gammes génériques, la typologie incertaine : un papier variable comme l'humeur

Arrêtons-nous un instant sur la nature générique du journalisme d'opinion à laquelle appartient, de manière constitutive, la chronique (y compris la chronique marquezienne, malgré ses particularités)<sup>117</sup>. De manière générale, la pratique de ce métier s'étend sur deux domaines : l'information et le commentaire ou, dit autrement, le commentaire doit se définir en fonction du texte informatif, et réciproquement. Il s'agit, en tout cas, de deux entités séparées par une sorte de barrière déontologique : le journaliste informatif — le reporter — n'est pas appelé à émettre des jugements de valeur sur les faits qu'il relate ; juger et mettre en valeur sont les privilèges exclusifs de l'éditorialiste ou du chroniqueur. *Facts are sacred, opinion is free*, selon les codes de la presse anglo-saxonne, du moins en théorie, alors que dans la pratique cette barrière demeure assez perméable, comme l'indique avec pertinence José de Broucker (*Pratique de l'information et écritures journalistiques*) :

« La différence essentielle entre les deux grands genres rédactionnels que sont l'information et le commentaire est que le sujet du premier est un fait tandis que celui du second est une idée. Une deuxième différence est que le papier d'information vise à faire savoir et, éventuellement, à comprendre, tandis que le papier de commentaire cherche à faire valoir une conviction, un jugement, un sentiment, une humeur. Une troisième différence est que le journaliste informateur s'efface au maximum derrière un message et sa source, alors que le journaliste commentateur s'engage complètement. (...) (Mais) ces différences de principe sont brouillées en pratique par l'articulation congénitale de l'information et du commentaire. Il n'y a pas de fait journalistique qui ne soit réfléchi et qui par sa présentation, sa sélection, sa formulation ne recèle ni n'induit une idée. Il n'y a pas d'idée journalistique qui ne soit informée, fondée sur et argumentée par des informations. (...) Le plus solennel des principes ordinaires des rédactions est le principe de séparation de l'information et du commentaire. Écrire ici *principe* plutôt que *pratique* est une manière de dire que l'application de cette règle d'or est souvent difficile, conceptuellement et formellement. (...) Plus structurellement, la règle d'or à respecter est la séparation physique de l'information et du commentaire. »<sup>118</sup>

En cherchant des correspondances au sein du domaine littéraire, nous pourrions établir, de manière spéculative, un parallélisme entre les deux grandes modalités qui composent, de manière globale, la prose littéraire : l'essai et la narration. La chronique et son produit, le

<sup>117</sup> Appartiennent à cette catégorie — nous suivons la classification de Martin-Lagardette — l'article de commentaire proprement dit, l'éditorial, la critique, la tribune libre, et le portrait (ou profil). Par opposition, dans le domaine de l'information, nous trouvons la brève, le résumé, le montage, l'information, etc. Cet auteur classe à part le reportage (un genre « noble »), l'information spéciale et l'interview. Cf. MARTIN-LAGARDETTE, J., *op. cit.*, p. 78-87.

<sup>118</sup> DE BROUCKER, José, *Pratique de l'information et écritures journalistiques*, Paris, Éditions du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes, CFPJ, 1995, p. 117 et 123.

commentaire, serait ainsi assimilable à l'essai tandis que le reportage le serait aux genres narratifs tels que la nouvelle ou le roman. Mais, comme nous le verrons plus tard, il n'est pas aisé d'établir cette correspondance chez García Márquez dont la forme d'expression favorite est l'anecdote, y compris au sein de cette forme argumentative qu'est la chronique. Le refus viscéral de toute systématisation conceptuelle abstraite des idées fait de lui plus un narrateur qu'un essayiste<sup>119</sup>. L'extrapolation n'est cependant pas inutile puisqu'elle souligne l'hybridation complexe qui s'opère entre les deux genres dans son écriture : sa chronique, assimilable en principe aux formes du journalisme de commentaire, présente des nuances narratives qui lui donnent une qualité et une singularité, tout en étant néanmoins le principal genre proprement essayiste dans lequel, jusqu'alors, se décline sa prose<sup>120</sup>.

La classification schématique entre journalisme de commentaire et journalisme informatif a été contestée par d'autres auteurs préoccupés de répertorier les genres de façon moins réductrice. En écriture journalistique, selon certains<sup>121</sup>, il n'y aurait pas de genres purs ni de compartiments étanches, vu que toute information est, consciemment ou inconsciemment, orientée et que toute opinion comporte toujours une base factuelle ; il y aurait, par contre, des gammes de genres, toute définition devant tenir compte de cette complexité. C'est en ce sens que s'oriente la classification de Jacques Mouriquand, qui distingue « le journalisme assis et le journalisme de terrain ». Cette classification ne répond pas à une conception farfelue du métier qui serait divisé entre une bureaucratie de plume et une classe ouvrière de l'information ; pour cet auteur, au-delà des devoirs informatifs du reporter et des privilèges du commentateur, il existe des facteurs, tels que le style et la forme, qui définissent et conditionnent l'écriture journalistique de manière générique :

« Le journalisme assis regroupe tous les genres journalistiques qui doivent leurs caractéristiques à l'écriture elle-même, au talent littéraire de l'auteur. Ici le style compte avant tout. C'est un journalisme qui ne suppose pas nécessairement d'avoir fait l'effort physique de se rendre sur le terrain (d'où l'idée d'un journalisme assis) (...). Dans ce genre, la fourchette va (...) du journalisme d'opinion au journalisme de combat. Tandis que le second comprend le reportage, l'enquête, l'interview, etc. »<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Cette constante de l'écriture de García Márquez apparaîtra ici et là dans notre travail. Plus spécifiquement, nous consacrons la section **1.4.8. Hégémonie et omniprésence de l'anecdote** à son examen. Cette constante de l'écriture de García Márquez sera considérée ici et là dans notre travail.

<sup>120</sup> Le principal mais pas l'unique car il existe un autre corpus relativement restreint mais très important du García Márquez essayiste : ses discours, comme les magistraux *El cataclismo de Dámocles* (Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1987), *La soledad de América Latina - Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura* (Bogotá, La Oveja Negra, 1982), les prologues de quelques-uns de ses livres (ou ouvrages d'autres auteurs) et des articles divers non assimilables aux genres journalistiques. Voir **Bibliographie**.

<sup>121</sup> Cf. MARTINEZ ALBERTOS, José, *op. cit.*, p. 124 ; MARTIN VIVALDI, Gonzalo, *op. cit.*, p. 129 ; DE BROUCKER, José, *op. cit.*, p. 123.

<sup>122</sup> MOURIQUAND, Jacques, *L'écriture journalistique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ? 1997, p. 51-70.

Le critère de sédentarité ou de mobilité peut être contesté, mais le premier de ces deux groupes englobe bien la chronique de García Márquez puisque ce qui prime, avant tout, c'est l'écriture (*ici le style compte avant tout*). Cependant, ni le style ni l'écriture ne peuvent être définis de façon abstraite et il faut chercher d'autres éléments qui établissent dans la praxis cette typologie de la chronique. José de Broucker en apporte un : il classe la chronique dans une catégorie spéciale du journalisme de commentaire : « les papiers d'humeur », puisque « le commentaire expressif peut exprimer non pas une idée ou une opinion ni un jugement de qualité, mais une humeur de l'esprit. »<sup>123</sup> D'où, selon cet auteur, ce penchant littéraire du genre :

« Ce que nous appelons ici *la chronique* est l'article dans lequel une "signature" rapporte ses observations, impressions et réflexions au fil du temps passé : d'un jour à l'autre, d'une semaine à l'autre, d'un mois à l'autre. C'est en quelque sorte un journal d'auteur à l'intérieur d'un journal de journalistes. L'auteur en question, qui d'ailleurs peut être ou ne pas être journaliste, a ses propres critères de sélection et d'appréciation du ou des sujets dont il désire s'entretenir *selon son humeur*.

Alors que le billettiste choisit son thème dans l'actualité, le chroniqueur discourt sur un ou des moments de sa propre vie : une rencontre, une lecture, un voyage, un beau coucher de soleil, une scène de rue... Ce n'est plus Voltaire. Ce peut être Saint-Simon ou Madame de Sévigné. De tous les genres journalistiques, la chronique est sans doute le plus littéraire. »<sup>124</sup>

*Selon l'humeur*. En ajoutant ce nouvel élément, la définition de Broucker sert, en outre, à comprendre la conception éclectique de la chronique marquezienne. La notion de « papier d'humeur » nous offre, au final, un autre mode d'approche de cet exercice particulier que la chronique représente pour lui. D'autant que dans les "Jirafas" d'*El Heraldo* il y a l'humeur et surtout l'humour<sup>125</sup> : elles sont en grande partie des jeux de divertissement, véritable pyrotechnie verbale qui reflète l'époque exaltante de Barranquilla : échanges festifs de signes et de clins d'œil avec les autres membres du Groupe.

Trente ans plus tard, les *Notas de prensa 1980-1984* continueront à être un exutoire d'humeurs, par leur esprit blagueur et espiègle, mais aussi par leur méditation poétique au ton grave, leur évocation autobiographique pleine de nostalgie et leur humeur atrabilaire lorsqu'elles portent sur des questions de politique, de littérature ou de journalisme.

---

<sup>123</sup> DE BROUCKER, José, *op.cit.*, p. 123.

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 207 (c'est nous qui soulignons).

<sup>125</sup> Rappelons la polysémie du mot "humor" en espagnol.

### 1.1.6. Chronicité et évolution

La chronique aurait donc un statut particulier, non seulement en tant que commentaire et papier d'humeur, mais aussi comme partie prenante d'un espace journalistique régi — comme son nom l'indique — par une stricte périodicité. Autrement dit, cet exercice est déterminé essentiellement par sa récurrence puisqu'il porte en lui la notion immanente de *continuum*, étant compris comme un phénomène progressif dans lequel chaque partie est, en dernière instance, reliée à un tout.

Cette périodicité détermine le travail du chroniqueur puisque sa pensée se déploie dans une continuité obligatoire qui, dans les meilleurs cas, suppose une systématisation du propos à long terme. Cette contrainte a été évoquée par García Márquez tout au long de sa trajectoire de chroniqueur ; elle était une préoccupation que Septimus aimait à développer de manière anecdotique dans les *Jirafas* ; elle revient dans *Notas de prensa 1980-84*, comme un sujet bien plus grave :

“Una buena prueba del sentido casi bárbaro del honor profesional lo es sin duda esta nota que escribo todas las semanas (...). La escribo todos los viernes, desde las nueve de la mañana hasta las tres de la tarde (...). Cuando no tengo el tema bien definido me acuesto mal la noche del jueves, pero la experiencia me ha enseñado que el drama se resolverá por sí solo durante el sueño y que empezará a fluir por la mañana, desde el instante que me siento ante la máquina de escribir.”<sup>126</sup>

De ce fait, le lecteur (régulier) d'une chronique se livre à un jeu de corrélations puisqu'à la lecture d'une unité s'établit une séparation toute relative d'avec l'ensemble de la série à laquelle appartient le texte. Pour ce lecteur, le contenu du texte produira forcément d'autres liens intertextuels et même hypertextuels<sup>127</sup> au sein même de ce *continuum* que nous appelons série<sup>128</sup>. Une sorte de dialogue<sup>129</sup> s'établit en creux avec le *narrataire*. García Márquez paraît en être parfaitement conscient lorsque, dans cet article, il s'interroge justement sur les exigences draconiennes de cet exercice face aux lecteurs.

---

<sup>126</sup> “Se necesita un escritor”, art. cit., p. 319.

<sup>127</sup> Si nous adoptons le néologisme informatique, l'*hypertextualité* doit être comprise ici « simplement » comme le renvoi qu'un article ou même une idée produit au sein d'un ensemble consultable : c'est bien le cas de notre lecture car elle est faite en vue d'un recueil et elle vise à déceler les innombrables connexions qui s'y sont créées. Mais la narratologie définit autrement l'*hypertextualité* : selon Yves Reuter (*op. cit.*, p. 113), c'est « la relation qui unit un texte B à un texte A qui lui est antérieur et avec lequel il ne se situe pas dans un rapport commentatif mais d'imitation ou de transformation, à des fins ludiques, satiriques ou sérieuses. En fait, cette relation est bien connue sous le nom de “textes au second degré” regroupant *pastiches*, *parodies* ou *transpositions* ».

<sup>128</sup> En revanche, le lecteur occasionnel d'une chronique pourra connaître le style, les options politiques, le tempérament artistique, le courant esthétique du chroniqueur, tout en ignorant ses propos à long terme.

<sup>129</sup> Mais ce dialogue peut devenir manifeste, lorsque les lecteurs interrogent effectivement le chroniqueur et celui-ci (c'est le cas dans plusieurs *Notas de prensa 1980-84*) utilise l'espace de presse pour leur répondre. Un phénomène que les théoriciens de la communication appellent *feedback*.



En ignorant (ou négligeant) cet aspect de la progression et du *continuum*, les définitions des manuels cités perdent de vue une autre particularité de la forme : les transformations graduelles qu'elle subit dans le temps, c'est-à-dire son caractère évolutif. Comme dans tout processus, formes et contenus expérimentent des modifications et les chroniques de García Márquez nous paraissent être un bon exemple d'évolution soutenue et même harmonieuse. Sur une période de trente-six ans (rappelons que ce cycle est la somme de deux ensembles de séries séparés par une longue interruption), le modèle de sa chronique a suffisamment évolué et cela, de manière non fortuite.

Le modèle évolue et le style du chroniqueur avec. Car dans son œuvre journalistique — pour préciser encore plus les nuances déjà annoncées précédemment — la chronique se présente comme une progression vers une sorte de projet d'écriture. Sur ces premières séries, Jacques Gilard parle justement d'une « école de style »<sup>130</sup>. Dès lors, les premiers textes du jeune García Márquez dans *El Universal* constituent les essais plus ou moins aboutis d'un débutant ; il existe des tâtonnements thématiques et un langage ampoulé, mais la prose sera vite tempérée, en partie par les exigences journalistiques de communicabilité. Dans les années 80, nous assistons plutôt à une mise à jour de ce modèle, comme il apparaît clairement dans le texte ci-dessus cité, où l'auteur de *Cien años de soledad* reconnaît que, malgré sa meilleure maîtrise, la chronique reste pour lui une discipline exigeante, un effort d'écriture soutenu poussant la forme vers d'autres domaines : «(Estas notas) las escribo con la misma voluntad, la misma conciencia, la misma alegría y muchas veces con la misma inspiración con que tendría que escribir una obra maestra.»<sup>131</sup>

Bien entendu, il n'y a pas de solution de continuité parfaite (thématique, stylistique) entre les deux temps de l'œuvre journalistique de García Márquez. Bien que la trajectoire de l'écrivain marque inexorablement la forme (l'écriture s'étant peu à peu épurée, l'expression y a gagné en qualité), il existe, dans chacune des parties du cycle, d'autres facteurs qui interviennent de façon plutôt ponctuelle et synchronique<sup>132</sup>. Cependant, dans l'une et l'autre période, son cas montre comment le style émerge de chaque série et de chaque époque, indemne, voire même revigoré

<sup>130</sup> GILARD, Jacques, Prólogo a: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Textos costeños*, op. cit., p. 42 et 47.

<sup>131</sup> «Se necesita un escritor», *art. cit.*, p. 319.

<sup>132</sup> Depuis le début, un effort d'écriture intuitif et fructueux est en jeu. Cependant, les circonstances du métier et du milieu journalistique interviennent dans ces transformations. Par rapport au contexte de chaque époque, des nuances apparaissent. Il y a en effet quelques différences entre le chroniqueur débutant et payé au feuillet d'*El Universal* et *El Herald*, et l'écrivain célèbre des années 80 qui a carte blanche dans les *Notas de prensa*. Au niveau politique, par exemple, Septimus doit garder un « profil bas » et même prudemment se taire ; en revanche, dans la seconde époque le chroniqueur peut parler d'un ton militant, faire du pamphlet une pratique récurrente, défier ouvertement toute censure.

### 1.1.7. L'affinité littéraire

« De tous les genres journalistiques, la chronique est sans doute le plus littéraire ». Bien que discutable — le reportage, expérimentalement la plus avant-gardiste des formes journalistiques<sup>133</sup>, s'est approprié aujourd'hui cette primauté littéraire —, cette affirmation de José de Broucker<sup>134</sup> met en valeur ce qui doit être plutôt défini comme une *affinité littéraire*. De fait, elle est présente depuis les origines du genre, comme l'a bien montré Thomas Ferenczi dans *L'invention du journalisme en France* : « S'il est, à la fin du siècle dernier, une forme de journalisme qui s'apparente à la littérature, au point d'attirer quelquefois les meilleurs écrivains, c'est bien le genre de la chronique. »<sup>135</sup> Mais pourquoi cette attirance ? Parce que les hommes de lettres s'y sont essayés depuis toujours ou parce qu'elle permet un travail littéraire en soi ? À ce sujet, les tergiversations sont encore nombreuses. “Lo que escribe un columnista vale por lo que valga su firma: es una opinión individual que usa el periódico para expresarse”, déclare, par exemple, Bartolomé Mostaza<sup>136</sup>. Mais la renommée serait plutôt un argument publicitaire (un motif de réclame). La célébrité, voire la qualité de la plume, ne fait pas nécessairement le bon chroniqueur, et il existe une infinité d'exemples de très bons écrivains et d'excellents essayistes (dans différents domaines) qui accèdent avec une certaine condescendance méprisante à l'espace journalistique, sans jamais parvenir à apporter quoi que ce soit, sinon le prestige de la plume.

L'équation serait donc mal posée et il faudrait en corriger les termes : ce qu'écrit un chroniqueur vaut ce que vaut son écriture et non sa notoriété ou sa carrière littéraire qui sont des valeurs antérieures qui se doivent d'être confirmées dans cet espace journalistique. La chronique serait donc littéraire, ou plutôt s'avérerait comme ayant une certaine affinité littéraire, en raison de son ampleur générique qui permet un exercice de style poussé. À ce propos, le cas de García Márquez nous semble paradigmatique : il fait du journalisme en raison de la proximité de ce métier — travail de langage et de création — avec la littérature et inversement, sa culture et ses aspirations littéraires expliquent la nature particulière de son journalisme, c'est-à-dire l'affinité littéraire même de ses chroniques. Chez lui, le genre paraît ainsi échapper à la pratique routinière du commentaire sur des faits d'actualité — si répandue

---

<sup>133</sup> Nous défendons ce point dans la partie initiale de l'annexe (**La filiation littéraire, une constante évolutive**).

<sup>134</sup> DE BROUCKER, José, *op. cit.*, p. 207.

<sup>135</sup> FERENCZI, Thomas, *op. cit.*, Paris, Plon, 1993, p. 77.

<sup>136</sup> MOSTAZA, Bartolomé, cité par MARTINEZ ALBERTOS, José, *op. cit.*, p. 146.

parmi les chroniqueurs de tout poil<sup>137</sup> —, sauf quand, à l'époque d'*El Espectador* (1954-1955), il y a été obligé par devoir professionnel au sein de la chronique « Día a Día »<sup>138</sup>. Si de temps à autre, cependant, c'est l'actualité qui lui fournit un thème, il s'agit d'un choix plus complexe, plus prédéterminé par le facteur littéraire et par son tempérament d'artiste : même ses articles sur des thèmes politiques ou autres « imposés » par cette actualité, possèdent toujours un ton personnel reconnaissable entre tous, soit par la prééminence de la composante narrative, soit par la forme soignée du langage et en général par la beauté stylistique.

La chronique appartenant à la série de 1980 possède donc un rôle ambivalent puisqu'elle se projette tantôt comme recherche stylistique et thématique, tantôt comme forme d'expression idéologique et réflexion historique (en acceptant le fait que l'actualité ait une potentialité historique). Le genre permettant un éclectisme dans le choix des thèmes et une flexibilité dans leur traitement, García Márquez fait un usage plutôt étendu de cette plasticité. Mais sa composante littéraire est toujours un trait distinctif.

Avant tout, il ne faut pas ici perdre de vue l'intervention du style. Les vases communicants existant entre les deux instances de l'œuvre de García Márquez aident à comprendre : en passant alternativement de la littérature au journalisme, son écriture — ce que nous nommons le style — ne change pas de nature et demeure forcément identique. Ce qui change c'est le continent générique (roman, conte, reportage, chronique) ainsi que l'origine de la matière première (le fait réel ou l'idée utilisée et modelée pour alimenter un discours documentaire ou de fiction), mais certainement pas le style, composante absolue et indissociable de l'écriture. Le style est unique malgré des changements qualitatifs (il peut s'affiner, gagner en sobriété et en efficacité, perdre en qualité, devenir alambiqué, etc.). Comme l'identité, il n'est pas modifiable. Le style est l'essence même de l'écriture, sa marque définitive.

Jusqu'à présent nous avons, de façon critique, passé en revue certaines notions de la chronique en les confrontant avec le modèle marquezien. Dorénavant, la confrontation se veut d'une autre nature : celle de la singularité du texte qui, dans la pratique, défie l'abstraction

<sup>137</sup> “Newspapers columns — écrit Tom Wolfe — had become a classic illustration of the theory that organizations tend to promote people up to their levels of incompetence (...). The archetypical newspaper columnist was Walter Lippman. For 35 years Lippmann seemed to do nothing more than ingest the *Times* every morning, turn it over in his ponderous cud for a few days, and then methodically egest it in the form of a drop of mush on the forehead of several hundred thousand readers of the newspapers in the days thereafter.” WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 23.

<sup>138</sup> Dans “Día a Día” — écrit Gilard — “García Márquez tuvo que hacer lo posible por acudir al tono promedio de la columna y despersonalizar su estilo”. GILARD, Jacques, Prologue à *Entre cachacos-1*, op. cit., p. 7.

QU'EST-CE QU'UNE « CHRONIQUE » ? QU'EST-CE QU'UNE “NOTA DE PRENSA” ?

généralisante de ce qui est théorique. Comment se révèle l'affinité littéraire des chroniques de García Márquez ? En partant d'une vision d'ensemble des *Notas de prensa 1980-84* et d'une étude de quelques textes-clefs, nous espérons dans les pages suivantes pouvoir répondre de manière plus complète à cette question.



## 1.2. ENVIRONNEMENT ET SITUATIONS

### 1.2.1. Colombie : l'éternel retour

Pour García Márquez, l'année 1980 a été marquée par deux décisions importantes et quasi simultanées : s'installer à nouveau en Colombie et renouer avec une activité journalistique régulière. Vingt ans avant, on voit se reproduire la même scène mais en miroir (les décisions sont inversées) : résider définitivement à l'étranger et abandonner le journalisme<sup>139</sup>. Cependant, ni à un moment ni à un autre, il n'a existé de lien causal direct entre les deux décisions, c'est-à-dire qu'en 1980, il ne décide pas de reprendre le journalisme parce qu'il est de retour au pays, et en 1961 il ne renonce pas au journalisme à cause de son exil au Mexique<sup>140</sup>. Comme nous allons le voir, c'est uniquement la littérature ou, mieux encore, son travail d'écrivain envisagé selon une perspective intégralement créative qui établit un lien complexe entre les deux faits et rend caduque, pour ainsi dire, l'explication réductrice selon laquelle, dans la trajectoire d'un écrivain, un épisode se substitue à un autre, répondant — tradition littéraire oblige — à des modèles biographiques plus ou moins établis. En effet, selon le cliché, le journalisme est une étape préliminaire pour l'écrivain qui accomplit sa veillée d'armes, une sorte de preuve, brimade ou impasse où l'on risque de rester coincé à vie (« le journalisme mène à tout à condition d'en sortir »)<sup>141</sup>, ou une roue de secours en cas de panne d'inspiration ou de finances. Mais dans son cas, le journalisme, ne passe ni avant ni après la littérature : il est toujours un métier accompagnant son travail d'écrivain, servant à une initiation et à un renouveau de son œuvre, toujours exercé avec passion et enthousiasme, toujours considéré avec respect et tendresse (“El mejor oficio del mundo”) ; il subsiste de

---

<sup>139</sup> Rappelons que c'est en 1961 qu'il décide d'habiter définitivement au Mexique, bien que son errance ait commencé bien avant, en 1955, avec son voyage en Europe et ses séjours successifs à Rome (1955), Paris (1955-1957), Londres (1957), Caracas (1957-1959), Bogotá (1960), La Havane (1960) et New York (1961). Ceux-ci sont, à proprement parler, les stations d'une première partie de ce périple qui se clôt à Mexico en juin 1961. Pour plus de détails sur cette chronologie, voir par exemple : SALDIVAR, Dasso, *Gabriel García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*, Madrid, Alfaguara, 1997, chapitres 11-13.

<sup>140</sup> Cependant, en arrivant au Mexique en 1961, il a accepté de diriger deux revues populaires (*La Familia* et *Sucesos para Todos*). La tâche était plutôt administrative et, vu le niveau des deux publications, il s'en acquitta avec un dédain certain. On ne peut donc pas parler d'un véritable exercice de journalisme. Il n'a rien dû écrire d'original. En tout cas, il ne reste rien de cette époque. Voir à ce sujet : SALDIVAR, Dasso, *op. cit.* p. 409 et ss.

<sup>141</sup> Le stéréotype a la vie dure et, à ce sujet, on ne manque jamais à rappeler ce rôle subalterne du métier. Côté latino-américain, il y en a d'autres qui ne peuvent pas être plus méprisants : “El periodismo es el servicio militar de la literatura”, “Los periódicos son los cementerios de los escritores”, etc. Cet aspect sociologique du problème sera évoqué ici dans un but de contextualisation.

façon *parallèle et subsidiaire*, à côté de ses travaux de fiction et, dans les meilleurs moments, il se présente comme une *quête* créative visant la fusion générique.

Les mots en italique mettent en évidence une sorte de dimension spatio-temporelle d'un processus qui s'opposerait au simple jalonnement logico-chronologique : en d'autres termes, ils induisent l'idée d'une espèce de géographie de l'œuvre, autre alternative à la vision séquencée établissant, par simple réflexe conditionné, une corrélation entre un parcours vital et l'avancement d'une recherche. D'où peut-être les limites de toute approche diachronique et, en général, les problèmes de la détermination biographique — signalés par Barthes<sup>142</sup> et corroborés, sous un autre angle, par Pierre Bourdieu : « (...) traiter la vie comme une histoire, c'est-à-dire comme le récit cohérent d'une séquence signifiante et orientée d'événements, c'est peut-être sacrifier à une illusion rhétorique, à une représentation commune de l'existence, *que toute une tradition littéraire n'a cessé et ne cesse de renforcer.* »<sup>143</sup> Dans ce chapitre, nous ne cherchons pas à restituer une situation historique et biographique dans une temporalité rigoureuse, moins encore à établir cette symétrie vie-œuvre qui rendrait compte d'un processus ; nous aspirons, en revanche, à signaler quelques haltes d'un périple, où s'imbriquent journalisme et littérature.

Inutile, dans ce même ordre d'idées, de reconstituer avec détail la longue errance que connut García Márquez à partir de 1955, dont il est souvent question dans les *Notas de prensa 1980-84*. Cela a été largement évoqué par de nombreux critiques et commentateurs. Cependant, il faut signaler deux ou trois choses fondamentales sur ce parcours sinueux, pour comprendre plus avant l'articulation entre les trois axes thématiques principaux de cette série : l'exploration autobiographique, les questions politiques et la méditation sur les phénomènes esthétiques.

En premier lieu, il faut relativiser le mot *exil* appliqué fréquemment à ces presque trente années passées à l'étranger (de 1955 à 1984). García Márquez lui-même l'a utilisé — et l'utilise dans cette série<sup>144</sup> —, mais il s'agit plutôt d'un exil volontaire décidé pour des raisons personnelles et professionnelles. De fait, jusqu'en 1980, il a séjourné pendant de petites périodes au pays avant de tenter, sans succès, de s'y fixer. Suit l'incident de 1981 qui — nous

<sup>142</sup> Voir **Introduction**, note 29.

<sup>143</sup> Comme si la vie, ajoute Bourdieu, était « un chemin, un déplacement linéaire, unidirectionnel (...) comportant un commencement (...), des étapes, et une fin, au double sens, de terme et de but. » BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986 (c'est nous qui soulignons).

<sup>144</sup> Le mot apparaît dans l'avant-propos de *Relato de un naufrago*, où l'auteur écrit : « Antes de dos años cayó la dictadura y Colombia quedó a merced de otros regímenes más justos, mientras yo iniciaba en París este *exilio* errante y un poco nostálgico que tanto se parece también a una balsa a la deriva ». GARCÍA MÁRQUEZ, G., « La historia de esta historia », *Relato de un naufrago*, op. cit., p. 12 (c'est nous qui soulignons).

le verrons plus loin — précipite son retour au Mexique. Mais cette situation évoluera peu après avec le changement de gouvernement en 1982. Les causes politiques ne sont pourtant pas absentes, mais doivent être comprises dans une perspective plus ample que celle d'une affaire politique marquant à chaque fois un départ<sup>145</sup>. Dans son cas, plus que d'exil, on peut parler d'un long périple à travers l'Europe et l'Amérique, avec ce pôle d'attraction permanent qu'est la Colombie, où l'auteur revient de temps à autre, sans jamais s'établir définitivement.

Le périple de l'écrivain sera donc ponctué, dans les années à venir, de séjours fréquents en Colombie et même de nouvelles tentatives, toujours infructueuses, d'installation ; dans *Notas de prensa 1980-84*, il explore les raisons de cet éternel retour au pays. Ainsi, dans la livraison du 13 mars 1983, "Regreso a la guayaba" écrite probablement en arrivant à Bogotá après deux ans d'absence<sup>146</sup>, il prend acte de ce retour qu'il sait d'avance condamné à l'échec :

“(...) sea como sea, y sea donde sea, son muy pocos los instantes en que no me pregunto cuál ha sido la razón verdadera por la cual no regresé a Colombia en el mismo avión que me llevó a París hace veinticinco años. Por todo el mundo me persiguen las noticias de mi país, por todo el mundo persigo a mis amigos de mi país sólo para hablar siempre de lo mismo, y muchas veces he despertado en la soledad de la noche perturbado por el fantasma ecuatorial del olor de la guayaba. (...) Aquí estoy, pues, con la ilusión de que no sea ya demasiado tarde para remendar el pasado.”<sup>147</sup>

Pourtant, à ce moment-là, le président Belisario Betancur, un conservateur de gauche, homme cultivé et protecteur des arts et des artistes, qui avait alors succédé au libéral de droite, Julio César Turbay (que García Márquez rendait responsable de son exil), donnait toutes les garanties à l'écrivain, fraîchement décoré du Prix Nobel de Littérature, pour qu'il se sente chez lui en Colombie.

<sup>145</sup> Son voyage de 1955, par exemple, a été maintes fois expliqué comme une mission journalistique dissimulant un refuge politique. Ainsi, dans sa biographie, Dasso Saldívar affirme sans trop apporter de preuves que : “El régimen (de Rojas Pinilla) lo tenía en la lista negra”, et bien plus loin il revient sur ces propos pour écrire de manière plus précise que : “El decurso de los hechos permite apreciar que las verdaderas razones de su viaje a Europa fueron de índole personal, vocacional y profesional”. Vargas Llosa, emballé par le relief romanesque de cet épisode, souscrit implicitement à l'explication d'un voyage précipité de l'écrivain pour des raisons politiques : “Los artículos sobre el marinero Velasco y el escándalo del contrabando le habían creado un clima hostil en el mundo oficial y *El Espectador* decidió enviarlo a Ginebra”. Gilard, pour sa part, reste plus circonspect et prudent, bien qu'il n'écarte pas tout à fait les causes politiques : “Quizá en el periódico se juzgó que el redactor debía actuar en adelante con cierta prudencia. Ese mismo criterio pudo influir en la decisión de enviarlo a Europa (...). Su talento profesional justificaba esa salida de Colombia.” Cf. respectivement : SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 346 et 323 ; VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1<sup>a</sup> edición, Barcelona, Barral Editores, coll. Breve-Biblioteca de Respuesta, 1971, p. 45-46 ; GILARD, Jacques, *Prólogo a Entre cachacos*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>146</sup> Selon José Luis Díaz Granados (*Chronologie, art. cit.*, p. 207), García Márquez “vive ese año -1983- en Colombia entre Bogotá et Cartagena de Indias”. Mais cette chronologie ne précise pas la durée de ce séjour. Celui-ci a dû se limiter à quelques semaines, entre mars et avril, car les articles du 11 mai (“Viendo llover en Galicia”) du 18 mai 1983 (“¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?”) parlent d'un voyage en Espagne. Cependant, il a pu séjourner en Colombie de manière intermittente à partir de juin de cette année, car d'autres articles se réfèrent alors à des thèmes et à des personnages colombiens : “Cartagena: una cometa en la muchedumbre” (8-6-83), “Valledupar, la parranda del siglo” (22-6-83). Cf. *Notas de prensa 1980-84*, *op. cit.*

<sup>147</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Regreso a la guayaba”, *Notas de prensa 1980-84*, *op. cit.*, p. 398.



La formule “el olor de la guayaba” lui est chère<sup>148</sup> et revient de temps à autre dans les *Notas de prensa 1980-84*, si bien que le lecteur finit par se demander si, en fin de compte, là n’est pas leur thème principal, c’est-à-dire un travail de mémoire conduit par une recherche nostalgique des racines, l’itinéraire poétique de cet impossible retour vers la Caraïbe natale. Cependant, derrière ce passage assez stylisé, on devine que l’écrivain veut faire passer une sorte d’aveu :

“Muchas veces, en los insomnios de estos dos últimos años, he llegado a pensar que tal vez el error de mi vida esté más atrás de donde lo he buscado. Tal vez no tenga origen en haber aceptado y prolongado tanto aquel viaje a Ginebra, sino en haberme ido del pueblo ardiente y polvoriento, donde mis padres me aseguran que nací, y en el cual sueño que estoy –inocente, anónimo y feliz– casi todas las noches. En ese caso no sería tal vez el mismo que soy, pero acaso hubiera sido alguien mucho mejor: un personaje simple de las novelas que nunca hubiera escrito.”<sup>149</sup>

Les raisons de cette errance (ou de ce faux exil) seront donc celles liées à la vocation : il lui a fallu voyager, partir loin, connaître du monde, se chercher ailleurs, faire le pari de l’aventure, pour devenir écrivain, pour ne pas rester ce « personnage simple » d’une œuvre inexistante, ou — ce qui est équivalent— pour ne pas subir l’existence banale de Monsieur Tout-le-Monde. Plus qu’un exil, c’est d’une sorte de dépaysement voulu dont il parle dans ce texte révélateur, bien qu’embrouillé par une belle rhétorique et par un regret mélancolique couvert de poussière, comme l’Aracataca natale.

En second lieu, il est nécessaire de définir plusieurs *intervalles* (terme dont l’ambivalence convient parfaitement dans ce cas) dans cette longue parenthèse de 1961 à 1974, soulignant comment le journalisme s’y maintient de façon latente et au final resurgit avec force. Le séjour au Mexique à partir de 1961 marque l’arrêt total du travail journalistique et un lent redémarrage de l’œuvre littéraire à venir. La « suite » est connue : subitement au milieu des années 60, le fabuleux succès de *Cien años de soledad* entraînera un changement radical : l’errance de García Márquez s’explique désormais en fonction et exclusivement de la littérature. Résidant à Barcelone à partir de 1968, il peut, pour la première fois et sans contraintes financières, se consacrer à écrire son roman sur le dictateur. Le journalisme paraît définitivement relégué, mais il n’en sera rien.

Avec la publication d’*El otoño del patriarca*, en 1974, sa réputation littéraire se consolide, marquant la fin de l’étape barcelonaise. À partir de là, alors qu’il réside à nouveau au

---

<sup>148</sup> Sur les origines et les significations métaphoriques de cette formule, voir : MENDOZA, Plinio Apuleyo, *El olor de la guayaba. Conversaciones*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1982, p. 32.

<sup>149</sup> “Regreso a la guayaba”, art. cit., p. 398.

Mexique<sup>150</sup>, un autre *intervalle* se met en place, défini cette fois par une apparente incertitude littéraire et par une reprise restreinte mais significative du journalisme. Pendant cette année, il commence à collaborer à la revue *Alternativa*, il fait du « journalisme politique » (comme il l'appelle<sup>151</sup>), dont l'intentionnalité idéologique n'arrive pas à oblitérer l'urgence de l'exercice de style : il faut exercer sa plume coûte que coûte<sup>152</sup>. En fait, ce qui se passe au niveau créatif entre 1974 et 1979 reste un peu dans l'ombre. “No volveré a escribir hasta que no caiga Pinochet”, serait la « boutade » de ces années-là<sup>153</sup>. La sortie — évasive et idéologique à dessein — est bien à la dimension du personnage qui sait faire face et exploiter avec profit les harcèlements de la presse, puisque tout paraît indiquer qu'au contraire, il s'agit d'une période de recherches et de tâtonnements intenses. Le meilleur indice<sup>154</sup> est consigné dans le prologue des *Doce cuentos peregrinos*, quand il écrit que l'idée de ce livre jaillit à ce moment-là : “Fue un hallazgo alentador, pues había terminado antes *El otoño del Patriarca*, que fue mi trabajo más arduo y azaroso, y no encontraba por donde seguir”<sup>155</sup>. Mais cette idée — explorer sur le plan littéraire le thème de la pérégrination hasardeuse des Latino-Américains en Europe — indique-t-elle une voie, alors que le projet subit de nouveaux reports ? Les ornements anecdotiques du prologue en question soulèvent quelques doutes quant à la réalité du corrélat autobiographique, crédible uniquement lorsque l'auteur parle des impasses créatives subies durant cette période. Sans doute, l'écrivain est-il travaillé par le doute et la nécessité de maintenir un niveau d'excellence atteint dans ses deux ouvrages antérieurs. Il faut rappeler, en outre, que chez lui tout projet littéraire passe par une très longue étape d'incubation. Ainsi, il n'est pas anormal que les *Doce cuentos peregrinos* aient subi un tel retard. Il est également possible de parler d'une sorte d'incertitude, voire d'une époque de stagnation créative, comme il arrive souvent chez l'écrivain ayant atteint un sommet. Cette étape difficile ne prendra fin qu'en 1979 avec le point de départ définitif du vieux projet de *Crónica de una muerte anunciada*, et c'est alors justement que l'auteur pense à nouveau sérieusement au journalisme :

“Cuando empecé *Crónica de una muerte anunciada*, en 1979, comprobé que en las pausas entre dos libros perdía el hábito de escribir y cada vez me resultaba más difícil empezar de nuevo. Por eso, entre octubre de 1980 y marzo de 1984, me impuse la tarea de escribir una

<sup>150</sup> Pendant toutes ses années d'errance, le Mexique devient pour García Márquez, une sorte de patrie adoptive, comme il le dit dans “Regreso a México” (*Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 363).

<sup>151</sup> Voir l'interview de Juan Gustavo COBO BORDA, “Cuatro horas de comadreo literario con Gabriel García Márquez”, *Para llegar a García Márquez*, Bogotá, Ediciones Temas de Hoy, 1997, p. 181.

<sup>152</sup> Nous considérons ailleurs ce redémarrage journalistique qui se fait sous le signe de l'engagement. Cf. **1.6.1.1. La période d'*Alternativa* : dénonciation et contre-information.**

<sup>153</sup> C'est à partir de 1973 que García Márquez commence à utiliser cette phrase, d'après la chronologie de José Luis Díaz Granados (COBO BORDA, Juan Gustavo, *Para llegar a García Márquez*, op. cit., p. 205).

<sup>154</sup> C'est à peine un indice car il est difficile de se procurer une documentation sur cette période. Peut-être, dans un nouveau volet de ses mémoires, pourra-t-on en savoir plus sur les projets en cours de cette époque.

<sup>155</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., Prólogo, *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 14.

nota semanal en periódicos de diversos países, como disciplina para mantener el brazo caliente.<sup>156</sup>

“Disciplina para mantener el brazo caliente”. Cela veut dire : exercice pour garder la main. Abordé ainsi comme « simple » amorçage, la reprise du travail journalistique paraît assez marginale. Mais considérons surtout la conjoncture personnelle de cette époque, car il est clair maintenant que si, en 1980, il décide de s'imposer l'obligation d'écrire une chronique journalistique, la disposition d'esprit n'est pas la même qu'antérieurement. Sans la pression financière (de ses débuts) ou l'engagement (à *Alternativa*), le journalisme est choisi en fonction d'un besoin proprement littéraire : écrire<sup>157</sup>. Plus encore : le fait que, jusqu'au début de 1982, il commence la rédaction d'*El amor en los tiempos del cólera*, sans interrompre son travail de chroniqueur, est le signe que le journalisme a imposé son propre espace créatif<sup>158</sup>.

Il est difficile de situer le moment exact où l'idée de s'installer en Colombie a pu naître chez Garcia Márquez. L'écrivain fait clairement référence à cette décision dans la chronique livrée le 3 avril 1981 : “Después de veinticinco años, tenía el propósito firme y grato de vivir en mi país”<sup>159</sup>. C'est là la seule constatation sérieuse que nous avons pu trouver parmi le large matériel journalistique de l'époque, et dans lequel ce retour est l'objet d'un traitement plutôt vague, soit sous forme de nouvelle non confirmée, soit sous forme de simple rumeur<sup>160</sup>. Du moins est-il sûr qu'il voulait tester la possibilité d'une adaptation permanente. C'est par ailleurs un texte écrit au moment de l'incident qui le fit rentrer au Mexique sous la protection diplomatique de l'ambassade de ce pays.

À travers les *Notas de prensa 1980-84*, il est pourtant possible d'établir une sorte d'itinéraire des incessants déplacements qui précèdent cette tentative frustrée de retour au pays. La première étape, immédiatement antérieure à son séjour de quelques mois en Colombie, a dû avoir lieu vers la fin de l'année 1979, selon le recoupement établi entre la chronique *El cuento del cuento (Conclusión)*<sup>161</sup> et l'extrait du prologue à *Doce cuentos peregrinos*, cité plus haut. Les précisions des deux textes référencés au début de *Crónica de*

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>157</sup> Nous reviendrons sur ce point dans la sous-section 1.4.1. « **Quelque chose qui me fasse écrire** ».

<sup>158</sup> Comme l'explique la note “Se necesita un escritor” (*art. cit.*, p. 320).

<sup>159</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Breve nota de adiós al olor de la guayaba”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 82.

<sup>160</sup> La certitude absolue sur certaines dates est un sujet érudit et historiographique de relative importance, nos objectifs nous conduisant à suivre la trace de cet itinéraire et ses raisons dans le corpus journalistique en question.

<sup>161</sup> Il dit dans cet article que vers l'automne 1979, il a senti que : “la historia (de *Crónica*) tantas veces diferida había vuelto esta vez a quedarse para siempre, y que no podía seguir viviendo un instante sin escribirla”. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 151.

*una muerte anunciada* indiquent que García Márquez est à Sucre, bourg de la région de la côte atlantique colombienne où il passa quelques années de sa jeunesse et où, selon cette chronique, il séjourna pendant quatorze semaines, essayant de s'imprégner de l'atmosphère du lieu afin de restituer certains éléments du fait divers qui sert de thème à *Crónica*<sup>162</sup>. Cela explique également le motif de son séjour en Colombie dans les derniers jours de 1979 et les premiers jours de 1980, mais l'article qui y fait référence nous donne plus de pistes sur ce qui est postérieur à sa réinstallation à Bogotá ; des raisons exactes du retour, il ne reste que l'explication selon laquelle il s'agissait d'exaucer ce désir alimenté par "mi persistente y dolorosa nostalgia del olor de la guayaba"<sup>163</sup>.

Ce sont donc les raisons secrètes du travail — renforcées par l'attrait de cet arôme nostalgique des tropiques — qui retiennent García Márquez en Colombie pendant plusieurs mois et jusqu'à une date que nous pourrions situer en février ou en mars 1980. Le reste de l'année, il est resté dans sa résidence de México et en automne, comme à l'accoutumée, il a effectué un séjour saisonnier à Paris<sup>164</sup>. Puis, survient un surprenant aller et retour entre l'Europe et l'Amérique : entre novembre et décembre de cette année<sup>165</sup>, il est à Paris, d'après la note "El nuevo oficio más viejo del mundo", qui est un texte lugubre et maussade<sup>166</sup>, comme l'automne parisien, d'où se détache une très *hemingwayenne* description de la ville<sup>167</sup>. Mais dans les chroniques suivantes, il est à nouveau question de la lumière éblouissante de la Caraïbe : début 1981 — nous suivons toujours les traces laissées par les chroniques —, il quitte Paris et se rend à Caracas après une escale à Paramaibo, où une image mémorable le plonge dans la "Caribe mágico", d'après le titre de la chronique livrée le 6 janvier 1981<sup>168</sup>. Cependant, peu de jours après, nous le retrouvons de nouveau en Europe, "de paso por Madrid", trop tard pour rencontrer María Moliner qui est gravement malade, et reprenant

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>163</sup> "Breve nota de adiós al olor de la guayaba", chronique citée, p. 82.

<sup>164</sup> Dans *El olor de la guayaba* (*op. cit.*, p. 96), qui est un ouvrage de cette période, Plinio Apuleyo Mendoza, alors fonctionnaire de l'Ambassade colombienne à Paris, dit que García Márquez avait comme habitude de passer l'automne dans son *pied-à-terre* parisien.

<sup>165</sup> García Márquez précise rarement les dates dans le texte. Nos calculs sur le moment où auraient eu lieu ces voyages sont approximatifs et suivent la chronologie de *Notas de prensa 1980-84*.

<sup>166</sup> Il écrit sur les travestis latino-américains qui se prostituent dans les rues de Pigalle et au Bois de Boulogne. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "El nuevo oficio más viejo del mundo", *Notas de prensa 1980-84*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>167</sup> Il est fort probable qu'il soit alors en train de lire (ou relire) les mémoires parisiennes d'Hemingway, livre qu'il cite dans une autre chronique de cette époque ("Mi Hemingway personal", *art. cit.*). En tout cas, dans le paragraphe d'ouverture d'"El nuevo oficio más viejo del mundo", décrivant les prémices de l'hiver, il y a assez de similitudes avec l'incipit de *Paris est une fête*.

<sup>168</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Caribe Mágico", *Notas de prensa 1980-84*, *op. cit.*, p. 44.

ensuite un avion qui le ramène en Colombie, d'après la dix-huitième livraison de la série, publiée le 10 février 1981 : "La mujer que escribió un diccionario"<sup>169</sup>.

Lors de la vingtième livraison, un essai léger et humoristique sur la peur de l'avion<sup>170</sup>, il évoque une traversée de l'Atlantique, sans escale, de Madrid à Puerto Rico, en direction de la Colombie. L'auteur est à Bogotá début février et célèbre déjà les retrouvailles avec le tumulte de la Caraïbe dans "Un domingo de delirio", où il décrit avec espièglerie une fin de semaine hallucinée à Cartagena de Indias, servant de cicérone à un éditeur incognito de Barcelone<sup>171</sup>.

Dans "La larga noche de ajedrez de Paul Badura Skoda"<sup>172</sup>, il est encore question des "hechizos del Caribe", et il y confirme son intention de s'installer à Bogotá : c'est un texte vif, linéaire, géométrique, en phase avec son sujet ; en chroniqueur mondain, García Márquez observe les déplacements d'un pianiste et joueur d'échec autrichien à Bogotá comme s'il suivait les mouvements d'une pièce sur un échiquier imaginaire<sup>173</sup>. Sans doute est-il bien ancré dans la capitale puisque dans la chronique suivante, "El río de la vida", il se montre attentif aux détails de l'actualité colombienne, comme cette simple alerte écologique lancée par les médias à propos de la contamination du fleuve Magdalena ; mais la nouvelle lui sert de prétexte pour évoquer un élément décisif dans sa vie : ses voyages d'adolescent entre Barranquilla et Bogotá. Dans ce texte fulgurant, il fait non seulement preuve de l'aisance qui caractérise sa meilleure prose de chroniqueur mais semble heureux de son retour définitif. La prose élégante, la phrase longue et gracieuse, paraît maintenant suivre les méandres infinis du fleuve. Cependant, dans la livraison suivante, "Breve nota de adiós al olor de la guayaba", datée du 3 mars 1981, il dénonce un coup monté contre lui par les militaires, annonce son départ précipité et demande la protection diplomatique de l'Ambassade du Mexique. Avec "Punto final a un incidente ingrato"<sup>174</sup>, article câblé depuis Mexico, il clôt en effet ce bref interlude colombien.

---

<sup>169</sup> "Hace tres semanas, de paso por Madrid, quise visitar a María Moliner (pero) su hijo menor me hizo saber que no era posible visitar a su madre por sus quebrantos de salud. (...) La semana pasada, cuando ya me encontraba en Bogotá, me llamaron por teléfono para darme la mala noticia de que María Moliner había muerto". GARCÍA MÁRQUEZ, G., "La mujer que escribió un diccionario", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 58.

<sup>170</sup> La peur de l'avion, les sensations que procure le vol, thème curieux et trivial, sont récurrentes dans la série (cf. "Seamos machos, hablemos del miedo al avión", "El amor en el aire", "Otra vez del avión a la mula... ¡Qué dicha!", "Remedios para volar"). Dans cette dernière chronique, il résume cet effet de suppression des repères espace-temps de manière très marquezienne : "Tras un vuelo, el alma llega después cuerpo". GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Remedios para volar", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 64-66.

<sup>171</sup> Cf. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 71.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 73-75.

<sup>174</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Punto final a un incidente ingrato", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 83.

### 1.2.2. L'incident de 1981

Lorsqu'en 1980 García Márquez frappe à nouveau aux portes des journaux pour proposer sa nouvelle chronique, aucun événement ou circonstance politique n'entoure et, moins encore, ne détermine cette démarche. Il vient de s'installer en Colombie, mais faire à nouveau du journalisme de commentaire est une décision sans véritable lien avec la situation du pays. Voici, en revanche — selon Jacques Gilard —, le fait qui précipite le début de sa carrière journalistique : le soulèvement populaire du 9 avril 1948, le “Bogotazo”<sup>175</sup>, provoqua la fermeture de l'Université nationale, ce qui l'obligea, alors qu'il était étudiant en droit, à revenir vers la Côte natale où il commença à collaborer au journal *El Universal* de Cartagena de Indias : “En ese marco histórico se sitúa el ingreso de García Márquez al gremio periodístico. Era una consecuencia directa, si bien imperceptible, del Bogotazo”<sup>176</sup>. Son texte inaugural parle déjà, avec les précautions et les sous-entendus nécessaires<sup>177</sup>, des nouvelles circonstances politiques affectant en profondeur la vie courante de tous — même dans la pacifique Cartagena — après l'éclatement du 9 avril.

S'agissant d'un auteur engagé, qui a repris en 1974 le journalisme sous le signe du militantisme et a déjà signé bon nombre d'articles pour *Alternativa*, la question politique du pays ne paraît pas, cette fois-ci, être la motivation essentielle de son travail de chroniqueur<sup>178</sup>. De fait, dans aucune des vingt-quatre premières *Notas de prensa*, il n'y fait référence de près ou de loin. Si, dans la vingt-cinquième livraison de la série — “Breve nota de adiós al olor de la guayaba” — il aborde le sujet, c'est parce que celui-ci le concerne personnellement. L'éclecticisme est bien évident dès le début de la série, et on peut même dire que la politique colombienne est un sujet relativement marginal : en faisant le bilan général des *Notas de prensa 1980-84*, celle-ci n'occupe quantitativement qu'un troisième rang (10%), largement derrière les articles consacrés à la politique centre-américaine (19%)<sup>179</sup>. Par ailleurs, la réflexion sur le fait politique n'est pas déterminée par la présence de l'auteur dans un pays quelconque ni un sujet le mobilisant, comme cela arrive dans les années 70, où ses

<sup>175</sup> Rappelons que l'assassinat du leader libéral populiste Jorge Eliécer Gaitán, le 9 avril 1948, provoqua de graves émeutes à Bogotá qui s'étendirent à diverses villes du centre de la Colombie. Le “Bogotazo” ne fut que le début d'une longue période que l'on connaît sous le nom de “La violencia”, qui dura plus de 10 ans, dont les origines remontent à l'époque de l'indépendance et dont les répercussions pouvaient encore se ressentir dans les années 1980. Signalons aussi que les départements de la côte atlantique ont été en général beaucoup moins touchés par la violence que ceux du centre du pays. Cf. CAMPOS GUZMÁN, Germán, Fals Borda, Orlando, Umaña Luna, Eduardo, *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*, Bogotá, Tercer Mundo, 1964.

<sup>176</sup> GILARD, Jacques, Prólogo a GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Textos costeños*, op. cit., p. 7-8.

<sup>177</sup> “Los habitantes de la ciudad nos habíamos acostumbrado a la garganta metálica que anunciaba el toque de queda (...) símbolo de una decadencia. (...) con esta misma sensación desconcertante de que algo se está derrumbando a nuestras espaldas.” *Art. cit.* (sans titre) in *Textos costeños*, p. 77-78.

<sup>178</sup> Elle ne l'est pas non plus en 1948, mais, comme le signale Gilard, il ne peut pas l'ignorer complètement.

<sup>179</sup> La politique « tout court », si importante comme sujet, ne pèse quantitativement que pour 35,2 % dans ce classement thématique. Voir *infra* : **Figure 3 : La politique dans les *Notas de prensa 1980-84*** (p. 275).

déplacements en terres étrangères (et notamment à Cuba et en Angola) ont aussi un but journalistique (il est alors plus reporter que chroniqueur ; il enquête de manière plus planifiée, plus méthodique). Voyageur infatigable durant les années 80, le chroniqueur García Márquez écrit en revanche sur des personnes et des lieux, sans agenda ni schéma précis. Il y est plus libre, plus spontané, moins obligé par le compromis idéologique, moins contraint par le planning du reporter. Parfois, sa présence dans un forum (à Cancun, par exemple, dans une réunion internationale sur *Coopération et Développement Nord-Sud*)<sup>180</sup> ou sa rencontre avec des hommes politiques, donne lieu à des articles militants ou à des soutiens concrets (c'est le cas avec François Mitterrand, Omar Torrijos, Alfonso López Michelsen, et d'autres). L'abordage est également spontané lorsque l'actualité « produit » une situation amenant l'écrivain à s'exprimer de manière critique, voire pamphlétaire (l'élection de Reagan, par exemple, donne lieu à un délectable éreintement<sup>181</sup>). Les *Notas de prensa 1980-84* sont donc autre chose qu'un travail systématique de réflexion sur la situation politique colombienne, bien que, rétrospectivement, nous décelions dans cette thématique un des composants de cet axe sillonnant en profondeur toute la série.

Et pourtant, la vie politique colombienne a de quoi intéresser le chroniqueur García Márquez. En août 1980, le président Julio César Turbay Ayala entre dans la troisième année de son mandat. C'est un libéral élu populairement après qu'a cessé, en 1974, le pacte entre conservateurs et libéraux, solution politique qui apaise les deux partis traditionnels depuis la longue nuit de "La violencia", mais qui se révèle *a posteriori* d'une efficacité contestable : sous un calme relatif, les multiples problèmes de la société colombienne se maintiennent de façon larvaire. La réactivation des phénomènes de violence à partir des années 80 — malgré la complexité d'un processus social et de certaines spécificités, comme l'émergence du narcotraffic — s'expliquerait diversement comme une extension de la violence des années 50. En effet, de manière plus diffuse mais toujours progressive, la Colombie connaît depuis quelques années une nouvelle montée de l'insécurité, surtout en ville. Beaucoup de feux se croisent sur la scène nationale. Le pays subit sans trêve les coups des vieilles guérillas communistes des FARC, de l'ELN (castriste et guévariste), de l'ELP (maoïste) et du plus récent M-19. Ce dernier, qui se revendique d'un gauchisme nationaliste non aligné, surprend par ses coups de force audacieux<sup>182</sup> et représente une nouvelle guérilla urbaine (ou d'action

<sup>180</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "48 horas en Cancún", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 174.

<sup>181</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Del malo conocido al peor por conocer", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 21.

<sup>182</sup> Entre autres, le très symbolique vol de l'épée de Simón Bolívar ; le saccage de l'arsenal du Militar Cantón Norte de Bogotá ; en 1980, la prise de l'Ambassade dominicaine au moment d'une réception du corps diplomatique en mission à Bogotá, dont l'ambassadeur des États-Unis ; la prise du Palais de Justice en 1985, qui a laissé des centaines de morts, dont plusieurs magistrats de la Corte Suprema de Justicia.

urbaine, surtout durant les premières années) dans un pays où les autres groupes subversifs se sont retranchés dans la forêt. D'autre part, on remarque à cette époque l'émergence de milices d'extrême-droite (responsables de l'assassinat de centaines de militants de gauche) et la recrudescence des enlèvements, ainsi qu'une escalade générale de la délinquance ordinaire. Le système judiciaire apparaît inopérant et débordé, tandis que les Colombiens assistent impuissants à l'augmentation spectaculaire du terrorisme. Enfin, la Colombie figure traditionnellement au premier rang des pays qui violent les droits de l'homme (les forces armées sont dénoncées par Amnesty International pour délits de torture et d'arrestations arbitraires). À ce chaos s'ajoutent les maux endémiques comme l'impunité et la corruption. Les mauvaises conditions qui marquèrent l'élection de Turbay en 1978<sup>183</sup> ne parviennent pas à déstabiliser un gouvernement qui commence son mandat en annonçant quelques mesures d'exception. Ainsi de vastes secteurs de la droite, qui avaient voté contre Turbay<sup>184</sup>, donnèrent une approbation tacite à son programme de durcissement sécuritaire, dont l'objectif annoncé était « l'élimination de la subversion »<sup>185</sup>, et applaudirent la suspension des relations avec le gouvernement de La Havane.

Phénomène autrement alarmant de ces années 80 : la consolidation des cartels de la drogue, avec leur immense pouvoir d'intimidation et de corruption, ce qui entraîna, premièrement, l'émergence de bandes de tueurs à gages (les fameux sicaires, jeunes issus des quartiers populaires et des bidonvilles) à la solde de mafieux et, deuxièmement, la consolidation des groupes d'auto-défense<sup>186</sup>. L'association de ces derniers avec les cartels était évidente, ainsi que leur participation dans une bonne part des attentats visant des leaders de la gauche, des juges et des hommes d'État. Sous les balles des sicaires ou des paramilitaires payés par les chefs mafieux, sont tombés, entre autres, le ministre de la Justice Rodrigo Lara Bonilla (en 1984), le candidat à la candidature présidentielle Luis Carlos Galán (en 1989), le directeur d'*El Espectador*, Guillermo Cano (en 1986), ancien patron de García Márquez.

Dans le lot des mesures prises pour combattre l'insurrection, la délinquance et le pouvoir croissant des Cartels, le gouvernement de Turbay signe avec Washington le Traité d'Extradition permettant que des nationaux ayant commis des délits en Colombie soient

<sup>183</sup> On parla même de fraude mais cette élection ne fut jamais légalement contestée par l'opposition.

<sup>184</sup> Le parti conservateur fut représenté dans cette élection par Belisario Betancur (qui obtiendra sa revanche en gagnant les élections présidentielles de 1982).

<sup>185</sup> Notamment avec la mise en vigueur d'un "Estatuto de Seguridad" et une prolongation de l'état de siège.

<sup>186</sup> Mais ces groupes ont aussi une sorte de filiation avec les anciennes milices du Parti Conservateur (les sicaires d'alors sont appelés "pájaros"), responsables de la persécution des libéraux pendant la violence des années 50, et surtout — selon de fréquentes dénonciations — d'une association avérée avec certains secteurs de l'Armée.



jugés et incarcérés aux États-Unis<sup>187</sup>. C'est un fait qui attire immédiatement l'attention de García Márquez qui, dans une chronique, exprimera son opposition frontale au Traité, profitant de l'occasion pour lancer une nouvelle diatribe contre Turbay, responsable, selon lui, de cette abdication de la souveraineté face au gouvernement nord-américain : "El Tratado de Extradición estuvo inspirado en el mismo espíritu represivo del estatuto de seguridad, la tortura sistemática y la violación sin frenos de los derechos humanos que tanto contribuyeron a hacer del Gobierno (de Turbay) uno de los más funestos de nuestra historia"<sup>188</sup>.

C'est justement dans cette ambiance de durcissement de la répression que García Márquez va finir par se sentir menacé, peu de temps après s'être installé dans son appartement du nord de Bogotá. Le 25 mars 1981, ayant été informé que la police militaire s'apprêtait à l'interroger et à effectuer une fouille de son domicile, il demande et obtient l'asile diplomatique de l'ambassade mexicaine de Bogotá. D'après lui, l'ordre de mise en détention serait tombé à la fin d'un enchaînement de faits antérieurs : premièrement, le débarquement dans le sud du pays d'un groupe de guérilleros du M-19 provenant de Cuba, où, selon les accusations du gouvernement, ils avaient été entraînés à des fins d'actions subversives en Colombie ; deuxièmement — conséquence de ce qui précède —, la suspension des relations avec Cuba ; troisièmement, un séjour de l'auteur à La Havane entre le 28 janvier et le 11 février 1981. Ce dernier fait serait, selon lui, à l'origine du mandat d'arrêt le touchant : "Aunque sólo hubiera sido por la suposición escandalosa de que ese viaje tuvo alguna relación con el posterior desembarco de guerrilleros, habría tomado precauciones para no dejarme manosear por los militares"<sup>189</sup>.

Le 26 mars 1981, García Márquez s'envole pour la capitale aztèque, entamant un nouvel exil et une errance qui, en réalité, dure encore. À Mexico, il utilise sa colonne de presse pour s'exprimer de manière plus ample sur l'affaire et pour lancer un premier grand réquisitoire contre le gouvernement de Turbay Ayala. "Breve nota de adiós al olor de la guayaba" (3 avril 1981) s'ouvre de manière significative sur une mise en perspective historique, l'auteur s'efforçant de dénoncer les machinations dont l'origine, selon lui, est une politique visant à donner satisfaction aux secteurs les plus conservateurs du pays<sup>190</sup>. Le recours dialectique est

<sup>187</sup> Ce n'est cependant pas durant sa présidence que cette mesure sera appliquée, mais durant celle de Belisario Betancur (1982-1986), qui, à la suite de l'assassinat de son ministre de la Justice, Rodrigo Lara Bonilla (en 1984), lança une vaste opération conduisant à la capture et à l'extradition, entre autres, de Carlos Lehder, un des "capos" du Cartel de Medellín.

<sup>188</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Un tratado para tratarnos mal", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 472.

<sup>189</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Punto final a un incidente ingrato", chronique citée, p. 86.

<sup>190</sup> "El señor presidente (...) inició su discurso del lunes pasado con las siguientes palabras: 'No abrigo, como seguramente ustedes tampoco, ninguna duda acerca de que a lo largo del accidentado recorrido republicano de nuestro país, jamás la subversión se había comprometido con tanta saña y persistencia en el criminal propósito

bien de lui : un grand tour de main argumentatif ; passer en revue les actions du Parti libéral pendant les guerres civiles ; montrer jusqu'à quel point elles contredisent les actes contestables du gouvernement de Turbay, les plus notables étant selon lui la suspension des relations avec Cuba sur des motifs douteux et la violation systématique des droits de l'homme dénoncée par Amnesty International<sup>191</sup>. Il a ensuite tout loisir pour annoncer sa décision de quitter définitivement la Colombie, tant que dureront les conditions qui ont produit son départ :

“Después de veinticinco años, tenía el propósito firme y grato de vivir en mi país. Pero en esta ambiente de improvisaciones y equivocaciones, recibí una información muy seria de que había una orden de detención contra mí, emanada de la justicia militar. No tengo nada que ocultar ni me he servido jamás de una arma distinta de la máquina de escribir, pero conozco la manera como han procedido en otros casos semejantes las autoridades militares (...). Las autoridades civiles (...) me dieron toda clase de seguridades de que no se intentaba nada contra mí. Pero en un Gobierno donde algunos dicen una cosa y otros hacen otra muy distinta, y donde los militares guardan secretos que los civiles no conocen, no es posible saber dónde está la tierra firme. (...) Así las cosas, con el dolor de mi alma, me he visto precisado a seguir apacentando, quién sabe por cuanto tiempo más, mi persistente y dolorosa nostalgia del olor de la guayaba.”<sup>192</sup>

Le gouvernement de Turbay Ayala et les porte-parole de l'Armée ont nié qu'il y ait eu un ordre de détention de l'auteur et l'accusèrent à leur tour d'utiliser ce scandale à des fins publicitaires. Le ministre des Affaires étrangères Lemos Simonds affirmera, sans embarras aucun, que tout l'événement peut se résumer à une “crónica de un exilio anunciado” (*Crónica de una muerte anunciada* venait de sortir en librairie). Dans “Punto final a un incidente ingrato” (publié le 8 avril 1981), García Márquez répond à Simonds :

“Distintos funcionarios, en todos los tonos y en todas las formas, han coincidido en dos cargos concretos. El primero es que me fui para darle una mayor resonancia publicitaria a mi próximo libro. El segundo es que lo hice en apoyo de una campaña internacional para desprestigiar al país. Ambas acusaciones son tan frívolas, además de contradictorias, que uno

---

de hacerse con el control del aparato del Estado, como lo ha venido intentando durante la administración que presido”. (...) Al parecer, los plumíferos del señor presidente están necesitando repasar de buena fe la historia de Colombia. Si algo bueno tiene este país es que siempre ha tenido fuerzas capaces contra la injusticia y la desigualdad, y ninguna de estas fuerzas lo ha hecho con tanta persistencia como el propio Partido Liberal (...). A lo largo del siglo XIX, el país padeció ocho guerras civiles generales, catorce locales, tres golpes de cuartel y, por último, la guerra de los mil días, encabezada por liberales tan esclarecidos como Rafael Uribe y Benjamín Herrera. Sólo en esta última perecieron no menos de 80.000 colombianos. En tiempos más recientes, el mismo Partido Liberal se lanzó a una subversión justa contra un régimen conservador sanguinario y despótico”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Breve nota de adiós al olor de la guayaba”, chronique citée, p. 80.

<sup>191</sup> “Una comisión de Amnistía Internacional comprobó que muchas de las denuncias eran ciertas. El gobierno del doctor Turbay Ayala, sin embargo, negó de plano todos los cargos, fundándose sobre todo en la falta de crédito de los guerrilleros. No obstante, bastó con que un solo prisionero declarara que fue entrenado en Cuba para que el Gobierno rompiera sus relaciones con ese país, como si se tratara de una verdad revelada. (...) Se ha señalado como una prueba de la serenidad de nuestro Gobierno el hecho de que las relaciones con Cuba no hayan sido rotas, sino suspendidas. La verdad es que en la práctica no hay ninguna diferencia.” *Ibid.*, p. 81

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 82.

se pregunta escandalizado si de veras habrá alguien con dos dedos de frente en el timón de nuestros destinos”<sup>193</sup>.

Jusqu'à aujourd'hui, de nombreux doutes subsistent quant à l'ordre de fouille et d'arrestation, compte tenu de l'immense prestige international dont bénéficiait García Márquez ; cela a pu être discuté ou suggéré par certains militaires<sup>194</sup>, mais rien n'a été prouvé à ce sujet. Dans un article bien postérieur aux faits (27-7-82), il cite les déclarations de plusieurs membres du M-19 qui ont été interrogés sous la torture pour savoir “cuál había sido mi participación en el supuesto entrenamiento que les impartieron en Cuba”<sup>195</sup>. C'est sans doute l'indice le plus solide que l'écrivain puisse fournir en sa faveur, mais cela n'a pas valeur de preuve et ne donna lieu à aucune enquête.

García Márquez consacre une large part de “Punto final a un incidente ingrato” (8-4-81) pour répondre aux attaques de la “prensa oficial” (l'auteur y inclut le journal à grand tirage *El Tiempo*). Mais sa riposte n'est pas toujours de bonne qualité : il y a dans cet article un manque certain de distance et un ton émotif qui enlève son efficacité à la plaidoirie, en particulier lorsqu'il dit : “De modo que no, ilustres oligarcas de pacotilla: nadie se construye una vida así, con las puras uñas, y con tanto rigor minuto a minuto, para salir de pronto con el chorro de babas de asilarse y exiliarse sólo para vender un millón de libros, que además ya estaban vendidos”<sup>196</sup>, ou lorsqu'il pointe : “(...) el comentario más revelador se publicó en la página editorial de *El Tiempo* (...), firmado con el seudónimo de *Ayatolá*. No sé a ciencia cierta quién es, pero el estilo y la concepción lo delatan como un retrasado mental (...)”<sup>197</sup>.

Le ton est révélateur : l'incident de 1981 paraît avoir vraiment affecté García Márquez, qui, jusqu'à ce moment-là, comme il l'affirme, avait passé sous silence attaques et injures<sup>198</sup>. Désormais, il va poursuivre sa chronique au Mexique et ne cessera de faire allusion au fait en renouvelant ses diatribes contre le gouvernement de Turbay. Il y a, au final, une sorte de continuité entre les chroniques citées, écrites durant l'incident, et trois autres bien postérieures : “Breve nota de adiós al olor de la guayaba de Feliza Bursztyn” (août 1981)<sup>199</sup>,

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>194</sup> Ainsi que le dénonce l'écrivain, citant à l'occasion un inconnu officiel de l'Armée, qui, durant un dîner au Palais présidentiel, aurait dit : “El general Forero Delgadillo tendrá el gusto de ver a García Márquez en su oficina, pues tiene algunas preguntas que hacerle en relación con el M-19”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Punto final a un incidente ingrato”, *art. cit.*, p. 86.

<sup>195</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “¿Y de la guayaba qué?”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 294.

<sup>196</sup> “Punto final a un incidente ingrato”, *art. cit.*, p. 84.

<sup>197</sup> *Idem.*

<sup>198</sup> “(...) renuncié hace mucho tiempo al derecho de réplica y rectificación (...) y, desde entonces, en ningún caso (...) he respondido a ninguno de los tantos agravios que se me han hecho, y de un modo especial en Colombia. (...) Me veo obligado a permitirme ahora una sola excepción (...)” *Ibid.*, p. 83.

<sup>199</sup> Dans ce texte et dans un autre très bouleversant (“Los 166 días de Feliza”), García Márquez retrace le calvaire de cette artiste colombienne qui subit ce même harcèlement des militaires et qui, de ce fait, dut prendre

“Y de la guayaba, ¿qué?” (juillet 1982) et “Regreso a la guayaba” (avril 1983)<sup>200</sup>. Les titres se suffisent à eux-mêmes : dans le deuxième des textes cités, il évoque toute l’affaire et décline avec courtoisie l’invitation à l’investiture de Belisario Betancur<sup>201</sup> ; il se réfère à nouveau à cet exil forcé par les circonstances politiques du pays, alléguant que le gouvernement sortant de Turbay Ayala refuse toujours d’apporter des éclaircissements sur l’incident : “Regresar a Colombia -a pesar de mi nostalgia ya casi irresistible- sería admitir como ciertas las negativas sistemáticas de las más altas autoridades, y no tanto en mi caso personal como en el de las numerosas víctimas de la represión oficial”<sup>202</sup>. Bien des années après, néanmoins, lors de l’enquête de *Noticia de un secuestro*, García Márquez et Turbay Ayala auront l’occasion de se rencontrer, la fille de ce dernier étant une des protagonistes tragiques du reportage, et García Márquez ayant l’obligation de recueillir le témoignage du père :

“Este libro (*Noticia de un secuestro*) me humanizó (...) porque cuando uno se pelea con una persona lo juzga por lo que le gusta de esa persona, por sus aspectos negativos. El (Turbay Ayala) fue muy gentil, porque yo no quería hablar de eso y él me dijo que se sentía obligado a explicarme que hubo un equívoco en ese momento. Me dijo que él dio las instrucciones de que fueran a verme y me dieran las explicaciones necesarias, él creyó que eso había sucedido. Pero yo nunca recibí esas razones”<sup>203</sup>.

Les explications de Turbay ne seront cependant pas rendues publiques par l’auteur, qui paraît néanmoins les accepter tacitement lors de l’entretien. Au moment de la publication de *Noticia de un secuestro* (1996), l’incident est clos, et l’« exil » se prolongera pour d’autres raisons. En effet, en 1997, une nouvelle tentative de retour en Colombie échouera. La journaliste colombienne María Elvira Samper, directrice de QAP, société de production télévisuelle dont García Márquez fut actionnaire, jouera le rôle de porte-parole de l’auteur : “El no quiere regresar. Está asqueado, escandalizado con lo que pasa en el país, y desilusionado con el gobierno (...). Por todo. La política, la violencia, el gobierno”<sup>204</sup>.

Quant à la situation des années 80, dans la chronique “Regreso a la guayaba” (13 avril 1983), il est déjà question d’un retour en Colombie après l’incident, l’écrivain jugeant alors que les circonstances sont propices à un bref séjour. En fait, Belisario Betancur avait adressé une nouvelle invitation officielle à García Márquez, qui finit par accepter. En outre, il a

---

aussi le chemin de l’exil : elle y est morte, l’auteur étant témoin de son décès dans un restaurant parisien, comme il le raconte dans cette dernière chronique. Cf. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 136 et 212.

<sup>200</sup> Articles cités.

<sup>201</sup> “(Betancur) un viejo y muy amigo a quien la vida le ha echado encima el gran honor y la inmensa desgracia personal de ser presidente de la República dentro de un sistema que no tiene remedio.” GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Y de la guayaba, ¿qué?”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 293.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>203</sup> CAÑÓN MORENO, Luis, “Gabo habla de su nuevo libro”: ‘Era como mandar noticias a los muertos’”, *El Colombiano*, Medellín, 24 mars 1996, p. 8A.

<sup>204</sup> María Elvira Samper citée par l’agence Reuter (*El Colombiano*, Medellín, 12 décembre 1997, p. 5A).

récemment reçu le Prix Nobel et on l'attend pour les hommages de rigueur. Le ton de la chronique a changé, empreint à nouveau d'humour et de *saudades*. C'est le moment de revoir l'itinéraire nostalgique d'un exil, de faire une dernière fois référence à l'incident de 1981, tout en explorant les raisons de l'impossible retour définitif au pays :

“En todos estos viajes, la única vez en que tuve un incidente ingrato fue hace dos años, cuando salí del país bajo la protección diplomática de México, y fue una experiencia tan amarga que he decidido expulsarla para siempre de la memoria. Pero su huella es irreparable, porque han sido éstos los únicos dos años que he consagrado a reflexionar, casi en cada minuto, en cada sitio del mundo, cuál ha sido la razón verdadera por la cual no vivo en Colombia, y no he podido encontrarla. (...) *Aquí estoy, pues, con la ilusión de que no sea ya demasiado tarde para remendar el pasado.*”<sup>205</sup>

Dans cet article, il est difficile de séparer clairement ce qui est « simple » formule et véritable expression d'une incertitude sur les raisons de cette errance. C'est, en tout cas, un thème qu'il distille avec insistance dans cette série, une sorte de leitmotiv articulant toute une quête autobiographique et dont les correspondances avec cet autre thème essentiel de l'œuvre romanesque (le retour du héros chez-lui, un fait qui marque la fin d'un cycle vital, celui du personnage et de son monde), sont palpables : il apparaît à plusieurs reprises dans *Cien años de soledad*, l'exemple le plus notable étant, bien entendu, celui du retour du Colonel Aureliano Buendía qui, après avoir perdu 32 guerres, meurt paisiblement dans la maison maternelle. Mais le thème se décline de manière presque toujours tragique chez García Márquez : dans *Crónica de una muerte anunciada*, c'est Santiago Nasar essayant, jusqu'à son dernier souffle, de rentrer chez lui, de trouver protection chez sa mère qui, par une malheureuse méprise, ferme la porte salvatrice ; ou dans « El rastro de tu sangre en la nieve », qui retrace métaphoriquement ce lien sanguin « vital » avec la terre natale : l'exil produit une séparation tragique des jeunes mariés, l'isolement de Billy Sánchez dans un chambre d'hôtel, la mort de Nena Daconte, exsangue, dans un hôpital parisien (c'est dans un cercueil qu'elle revient à Cartagena). L'idée d'un retour inabouti au foyer et au pays, sujet ressassé dans cette série sous maintes formules (“la incertidumbre del regreso” en est une autre), appellerait donc un autre type d'analyse : l'absence de la terre (natale) qui se lit comme perte de l'objet (“el error de mi vida”) ou comme indice d'une fin de parcours, qu'un García Márquez, volontairement superstitieux, conjure en disant qu'il est revenu “con la ilusión de que no sea demasiado tarde para remendar el pasado”. C'est le thème, par ailleurs, d'un autre texte central de la série, dont le titre — “Viaje a la semilla”<sup>206</sup> — nous situe à nouveau dans cette voie de l'impossible retour vers la Caraïbe nourricière.

<sup>205</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Regreso a la guayaba”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 397.

<sup>206</sup> Voir notre analyse dans : 1.5.3.1. “Vuelta a la semilla” : l'équivoque démystification d'Aracataca.

### 1.2.3. Le prix Nobel : contingences et questionnements

À cette époque, une nouvelle situation va, pour ainsi dire, oblitérer celle de 1981, García Márquez s'étant vu décerner le prix Nobel de Littérature l'année suivante. À cet égard, il y a une ou deux choses à signaler : elles concernent l'écrivain et l'homme public, deux facettes pas toujours conciliables, qui viennent pourtant s'accorder significativement dans cette période de petits et grands rebondissements.

D'une part, ce que nous appellerons, avec les guillemets nécessaires, la « prémonition » du Nobel : une allusion récurrente au prix datant de l'époque d'*El Heraldo*<sup>207</sup>. Nous ne voulons pas dire — faut-il le taire ? — que cette apparition précoce du thème présageait, à la manière « macondienne », l'événement de 1982 ; en revanche, cela en dit beaucoup sur l'attitude de García Márquez en ce qui concerne les valeurs profondes de la littérature et les valeurs contingentes et extérieures liées à la célébrité. Il est déjà pleinement significatif que le texte inaugural<sup>208</sup> des *Notas de prensa 1980-84* aborde le Prix Nobel de Littérature sous un angle très critique, évoquant les injustices flagrantes, les omissions inadmissibles de l'Académie suédoise (de Léon Tolstoï à Graham Greene, via James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf et Joseph Conrad), les bourdes impardonnables (Winston Churchill, Pearl S. Buck). Il est aussi frappant de déceler une continuité évidente entre ce texte et les allusions régulières au Nobel faites dans les chroniques de l'époque « costeña » : on y trouve un bilan similaire sur ces erreurs, le même signalement de critères extra-littéraires (géographiques, politiques, etc.) primant dans les décisions, le même recensement d'auteurs méritant le Nobel<sup>209</sup>, ce qui à l'époque supposait une sorte de répertoire personnel de l'avant-garde littéraire. Faulkner y était, bien sûr, *la* référence. Du fait des erreurs de l'Académie suédoise, García Márquez doutait à l'époque que l'auteur de *Le bruit et la fureur* pourrait intégrer un jour la liste des Nobel<sup>210</sup>. Et pourtant il l'a fait en 1949, une occasion pour Septimus de se

<sup>207</sup> Voir, entre autres : “Otra vez el Premio Nobel”, “Faulkner, Premio Nobel”, “El reportaje de Faulkner”, *Textos costeños*, op. cit., p. 246, 494, 563, respectivement.

<sup>208</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Los fantasmas del Premio Nobel I y II”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 7 et 11.

<sup>209</sup> Septimus trouvait par exemple consternant la préférence pour Gabriela Mistral au moment où Pablo Neruda atteignait les cotes les plus hautes de la poésie latino-américaine ; inconcevable la maladresse de l'Académie qui honora Pearl S. Buck, Virginia Woolf et James Joyce étant encore en vie (“Joyce, cuya obra extraordinaria, monstruosa, no lo hizo acreedor al premio tal vez por exceso”) ; impardonnable la légèreté d'avoir choisi Hermann Hesse en délaissant Aldous Huxley, etc. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Otra vez el Premio Nobel”, *art. cit.*, p. 247.

<sup>210</sup> Il est aussi intéressant de voir dans cet article comment l'auteur colombien cerne ses références, préfigurant le texte de 1980 : “Creo, sin embargo, que sería inútil insistir en el caso de Faulkner. El autor de *El Villorio* no será nunca premio Nobel por la misma razón por la cual no lo fue Joyce. Por la misma razón por *que* (sic) posiblemente no lo habría sido Proust. Por la misma razón *que* (sic) no lo fue Virginia Woolf. Si la institución del Premio Nobel fuera más antigua, posiblemente nos sorprenderíamos ahora de que no lo hubiera otorgado a Cervantes, a Rabelais o a Racine.” *Ibid.*, p. 247 (c'est nous qui soulignons les “ques galicados”, fautes grammaticales très marquezziennes).

pencher sur cette sorte d'alternative entre la valeur négligeable de la renommée et les exigences d'un métier fait de patience, de solitude et de retrait, vertus dont Faulkner était le parangon<sup>211</sup>. Car il admirait justement chez le maître cette façon de défier toute sollicitation mondaine, un artiste enfin porteur d'une « terrible vérité », bien que — Septimus passait outre la contradiction — il se soit volontiers rendu à Stockholm recevoir le Nobel et par la suite ait choisit le temple de la mondanité littéraire pour faire face à la presse :

“Faulkner cayó de improviso en la galería existencialista del Café Flora (*sic*), en el barrio de Saint Germain des Près, e hizo, a sangre, esta declaración: ‘Yo no soy un hombre de letras. Yo soy un granjero a quien le gusta contar historias’. (...) (Faulkner) fue demasiado explícito como para dejar convencido a cualquiera de esta *terrible verdad*: el más grande novelista del mundo moderno, uno de los más interesantes de todas las épocas, no es un hombre de letras sino un granjero. ‘Un hombre —ha dicho— que cultiva sus propiedades, sus tierras. Escribo por gusto, como otros hacen jaulas para grillos o descansan de sus tareas tocando el saxofón o la cítara’.”<sup>212</sup>

Dans les années 80, se sachant pressenti, García Márquez tente peut-être d'anticiper sur ce qui aurait pu être une nouvelle et intolérable omission, qui aurait touché un auteur aussi important que Graham Greene, mais qui, à la différence de celui-ci, n'était pas si indifférent à ce genre de sollicitation :

“Todos los años, por estos días, un fantasma inquieta a los escritores grandes: el Premio Nobel de Literatura. Jorge Luis Borges, que es uno de los más grandes y también uno de los candidatos más asiduos, protestó alguna vez en una entrevista de Prensa por los dos meses de ansiedad a que lo someten los augures. Es inevitable: Borges es el escritor de más altos méritos artísticos en lengua castellana, y no pueden pretender que lo excluyan, sólo por piedad, de los pronósticos anuales. (...) (Una) versión pretende que Borges era ya el elegido en mayo de 1976, pero no lo fue en la votación final de noviembre. (...) Lo cierto es que, el 22 de septiembre de aquel año, Borges había hecho algo que no tenía nada que ver con su literatura magistral: visitó en audiencia solemne al general Augusto Pinochet. (...)”<sup>213</sup>

Un geste d'asservissement lamentable chez l'auteur de l'*Aleph*, si bien que García Márquez préfère ici croire à un énorme canular. Il cite ainsi des extraits du discours de Borges devant le général Pinochet : “Es un honor inmerecido ser recibido por usted, señor Presidente. En Argentina, Chile y Uruguay se están salvando la libertad y el orden. Ello ocurre en un continente anarquizado y socavado por el comunismo”<sup>214</sup>. “Era fácil pensar —

<sup>211</sup> “El maestro William Faulkner, en su apartada casa de Oxford, Missouri, debe haber recibido la noticia (del Premio Nobel 1949) con la frialdad de quien ve llegar un tardío visitante que nada nuevo agregará a su largo y paciente trabajo de escritor, pero que, en cambio, le dejará el incómodo privilegio de ponerlo de moda. (...) La designación de Faulkner rompe una tradición. Esa es su importancia y su peligrosidad. (...) a los intransigentes admiradores de Faulkner nos resulta por lo menos incómodo ver al maestro sentado en la misma mesa con la señora Buck. (...) ¿Será posible que no exista un recurso para aliviar la desapacible sensación de inconformidad que produce el hecho de ver a uno de los autores más significativos de todos los tiempos asándose en el mismo horno en que se han puesto a dorar tantos panecillos de sobremesa.” GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Faulkner, Premio Nobel”, *art.cit.*, p. 494-495.

<sup>212</sup> “El reportaje de Faulkner”, *art. cit.*, p. 563.

<sup>213</sup> “Los fantasmas del Premio Nobel”, *art. cit.*, p. 7-8.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 8

commente-t-il, plutôt compréhensif —, que tantas barbaridades sucesivas sólo eran posibles para tomarle el pelo a Pinochet. Pero los suecos no entienden el sentido del humor porteño<sup>215</sup>. Mais il est bien probable que ces « blagues » lui coûtèrent le Nobel.

Dans “Los fantasmas del Premio Nobel”, le ton léger et l’angle d’abordage très anecdotique peuvent faire croire à un recensement purement narratif ; pourtant l’article est documenté et argumenté avec rigueur et véhicule, comme jadis, une critique devançant toute interférence idéologique, comme l’illustre bien ce regard sur le cas assez curieux de Borges, immense écrivain, mais parfois courtisan et volontairement réactionnaire ; c’est enfin une mise à jour du répertoire qu’il avait commencé à élaborer en 1949. On y trouve, par exemple, V.S. Naipaul (qui était déjà pressenti pour le Nobel mais qui devra attendre 2001), une nouvelle référence de qualité pour García Márquez, une valeur sûre, bref un excellent choix : “(...) La revista *Newsweek* lo destacó (...) como el gran maestro de la novela ; con mucha razón. (...) Naipaul nació aquí al lado, en la isla de Trinidad, de padre hindú y madre caribe, y está considerado por algunos críticos muy severos como el más grande escritor actual de la lengua inglesa<sup>216</sup>. Mais cette origine ethnique et culturelle attire chez lui un regard autrement anecdotique, c’est-à-dire, un peu étriqué car fixé sur l’identitaire, un peu réducteur car encensant naïvement cette provenance géographique, chez quelqu’un — c’est toute l’ironie de la chose — de très cosmopolite et reniant sa source caraïbe, l’auteur d’*Un chemin dans le monde* !<sup>217</sup> : “En el otoño de 1972, en Londres, Naipaul no parecía muy consciente de ser un escritor del Caribe. Se lo recordé en una reunión de amigos y él se desconcertó un poco; reflexionó un instante, y una sonrisa nueva iluminó su rostro taciturno. *Good claim*, me dijo<sup>218</sup>. C’est donc un petit bémol pour un article pourtant bien construit sur le plan stylistique et conceptuel, le narratif en plus.

D’autre part, il y a un certain bouleversement dans la vie de l’écrivain qui, en octobre 1982, se voit décerner le Nobel de Littérature<sup>219</sup>. Le prix ouvre, de manière imprévisible, une nouvelle parenthèse dans la carrière de García Márquez : plongé dans le tumulte des

<sup>215</sup> *Idem.*

<sup>216</sup> *Idem.*

<sup>217</sup> « En 1950, (Naipaul) quitte Trinité où “rien de grand n’a jamais été créé” pour faire ses études à Oxford, en Angleterre. (...) Partagé entre des racines indiennes lointaines, une île natale (Trinité) et un pays d’exil (l’Angleterre où il réside toujours), le sarcastique et anti-consensuel V.S. Naipaul aime à dire qu’il est “sans passé, sans ancêtres, sans attaches, sans racines ». *Encyclopédie Encarta*, 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation.

<sup>218</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Los fantasmas del Premio Nobel (I)”, *art. cit.*, p. 8.

<sup>219</sup> L’annonce officielle de l’Académie suédoise a été faite le 21 octobre 1982 et le prix lui a été remis à Stockholm le 10 décembre 1982. Cf. DIAZ GRANADOS, José Luis, “Cronología de Gabriel García Márquez”, *art. cit.*, p. 207.



hommages, l'auteur décide de prendre une année sabbatique<sup>220</sup>, laissant momentanément de côté le travail d'*El amor en los tiempos del cólera*. Cependant, au milieu des “solicitudes insaciables de aquel jubileo mortal”, comme il dira dans un article<sup>221</sup>, il saura préserver jalousement son temps pour sa chronique, qui continuera à paraître ponctuellement en 1982 et au-delà, jusqu'en 1984. Des raisons évidentes expliquent cette décision : il croyait sans doute qu'il convenait de maintenir une tribune ouverte dans laquelle exposer ses opinions politiques et ses réflexions sur des thèmes d'actualité et, plus important encore, sur la création artistique ; mais c'était surtout un moyen — le seul dans ce retrait temporaire — de garder la main, de maintenir cet exercice, jusqu'alors fructueux, de poursuivre, à travers elle, une sorte de recherche sur certaines thématiques en vue des ouvrages en préparation, notamment *Doce cuentos peregrinos* et *Vivir para contarla*.

Concernant le Nobel lui-même, il aura très peu à dire dans sa tribune. C'est à peine s'il le mentionne une seule fois dans “Cena de paz en Harpsund”<sup>222</sup>, lorsqu'il fait référence aux cérémonies de Stockholm ; l'écrivain apparaît discret à ce sujet, comme il se doit, et s'il l'évoque encore une fois dans sa chronique, ce sera comme par défaut, sous forme de litote, dans “Desde París, con amor”<sup>223</sup>. L'homme public, presque toujours partagé entre le personnage qui manie avec plus ou moins d'habileté sa célébrité dans le domaine politique<sup>224</sup> et l'écrivain impliqué de manière exclusive dans la littérature, paraît conscient de ce qu'il y a de discutable dans l'institution du Nobel et dans les fastes de la célébrité<sup>225</sup>. Les gestes d'affirmation culturelle et idéologique effectués à l'occasion seront donc pour lui un bon recours pour marquer une sorte d'écart sans gêner personne. Ainsi, son discours d'acceptation devant les Académiciens suédois aura un imprévisible ton politique : il y parle de *La solitud de de l'Amérique latine*, quitte à ce que la littérature elle-même devienne un corrélat. Mais l'allocution est acclamée pour sa nouveauté et, de manière générale, plutôt

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>221</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Cena de paz en Harpsund”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 352.

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *Chronique citée.*

<sup>224</sup> Certains, dont son ex-ami Vargas Llosa, parleront alors d'un opportunisme méprisable (cf. SETTI, Ricardo, *Mario Vargas Llosa - sur la vie et la politique* (entretiens), Paris, Belfond, 1989, p. 55).

<sup>225</sup> Pourtant, de manière privée, le Prix est plutôt assumé avec jubilation et sans fausse modestie par García Márquez : il dira alors, pendant une rencontre avec José Font Castro, un ami et collègue du temps d'*El Espectador*, que la résonance mondiale de la nouvelle l'avait ému : “Mereció, que yo recuerde, más de una columna en la primera página de la prensa mundial. Y esta vez ha tenido un despliegue inusitado... Creo que se debe al hecho de que, al menos en los últimos años, el Premio Nobel caía en escritores poco conocidos internacionalmente. Y el hecho de que en mi caso sea lo contrario, de que yo sea uno de los autores que más libros ha vendido en el mundo, ensancha la acústica del premio, pues cada una de las personas que me ha leído se siente participe de él.” FONT CASTRO, José, “Gabo recuerda sus 70 años: ‘No quiero homenajes póstumos en vida’”, *El Tiempo, Lecturas Dominicales* (supplément), Bogotá, 23 février 1997. p. 6.

bien reçue<sup>226</sup>, mieux en tout cas que lors d'autres manifestations extérieures que l'écrivain prend le risque d'entreprendre pendant les cérémonies de Stockholm, dont la plus connue fut de refuser d'enfiler le frac de rigueur, porteur, selon lui, de la poisse ("la pava"), choisissant à la place le liquiliqui (un costume exotique pour les Colombiens eux-mêmes !<sup>227</sup>). Tout cela s'ajoute au discutable rituel folklorique et à quelques propos de circonstances<sup>228</sup>, qui soulèvent quelques critiques. Face à celles-ci, García Márquez décide nonobstant de s'exprimer dans sa chronique. "Cena de paz en Harspund" sera donc un article entièrement consacré à défendre cette revendication identitaire. Mais ses propos paraissent assez "peregrinos", pour employer un autre terme de sa prédilection :

"Algunos espíritus puros de Colombia abrigaron el temor provinciano de que nuestra delegación cultural fuera a hacer el ridículo en la muy civilizada Escandinavia. Lo que hizo, en cambio, no fue sólo una labor excelente de afirmación cultural, sino una demostración emocionante de que nuestra identidad es bastante específica como para ser exportada sin reservas. (...) Tal vez nuestro único mérito haya sido ése: haber tenido el decoro de mostrarnos tal como somos, y no como quisiéramos que los otros creyeran que somos."<sup>229</sup>

Affirmation culturelle, c'est le terme qui peut bien définir cet épisode du Prix Nobel, le premier reçu par un Colombien. Un épisode s'inscrivant, sans trop de nuances, dans la mythologie personnelle de García Márquez : celle d'un fils de télégraphiste issu d'un village du bout du monde qui devient écrivain ; celle du métèque au physique ingrat d'immigrant kabyle, coupable de délit de faciès à Paris et qui, précisément en exil, arrive à entamer un étonnant parcours littéraire ; celle du romancier qui, à partir d'un livre sur un bourg appelé Macondo, découvre la gloire littéraire ; celle d'un écrivain qui, subitement, est traduit dans toutes les langues, et qui, dans une sorte de revanche romanesque, revient en Europe pour être reçu par un roi de la lointaine Scandinavie. La meilleure version de cet itinéraire effleurant délicieusement la légende, se trouve dans les travaux biographiques de Plinio Apuleyo Mendoza : "El caso perdido"<sup>230</sup>, "Postales de Estocolmo", *El olor de la guayaba*<sup>231</sup>. Mais une autre lecture de cet épisode devrait avoir lieu, plus complexe qu'on pourrait le

<sup>226</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *La soledad de América Latina: brindis por la poesía*, Cali, Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983.

<sup>227</sup> Costume traditionnel du Venezuela mais d'un autre temps, le liquiliqui est une tenue perpétuée par les harpistes et groupes folkloriques de la région des "los llanos" (au Venezuela et en Colombie).

<sup>228</sup> "La propia reina Silvia, que está en la vida real con los pies sobre la tierra, me habló de su pesar de no haber tenido ocasión ni tiempo para aprender a bailar la cumbia con el conjunto de nuestra delegación cultural. Me dijo que la había bailado una vez y deseaba descifrar a fondo el secreto de esa danza tan nuestra, cuya elegancia natural dejó en Suecia un rastro de dignidad y buen gusto", écrit García Márquez, défendant l'initiative du comité colombien qui l'a accompagné à Stockholm. Cf. *Cena de paz en Harspund*, *art. cit.*, p. 350. Voir aussi *Postales de Estocolmo*, très belle chronique de Plinio Apuleyo Mendoza, qui accompagna García Márquez à Stockholm. MENDOZA, Plinio Apuleyo, *Postales de Estocolmo*, *Gentes, lu gares*, Bogotá, Planeta Editorial Colombiana, 1986, p. 209.

<sup>229</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Notas de prensa 1980-84*, *op. cit.*, p. 350.

<sup>230</sup> MENDOZA, Plinio Apuleyo, "El caso perdido", *La llama y el hielo*, Bogotá, Planeta/ Seix Barral, 1984, p. 9.

<sup>231</sup> Articles et ouvrage cités.

croire, comme l'écrit Jacques Leenhardt ("La identidad cultural y el espejo del otro") en se penchant sur ces gestes et manifestations d'affirmation culturelle et sur leur « réception » en Colombie. Ils sont, explique Leenhardt, révélateurs d'une sorte de problématique identitaire caractéristique de l'Amérique Latine, continent toujours partagé culturellement et vivant difficilement cette multiplicité de modèles qui la constitue :

“Es esa alteridad en el seno del mismo que atormenta a un continente (...). Desde dentro es ‘otro’, y esto explica por qué la problemática de la alteridad, de las máscaras múltiples y los disfraces va a saturar sintomáticamente los artículos de prensa (...). ¿Quién o qué se podía, se debía reconocer en la elección pronunciada por la alta autoridad sueca? ¿Cómo iba a aparecer el chiquillo de Aracataca ante el gran rey de Suecia? Preguntas que el colombiano se planteó a través (...) un tal Gabo. (...) Epopeya y psicoanálisis a la vez fueron vividos por un pueblo entero arrancado a su soledad y proyectado al escenario mundial en el que todo hacía las veces de espejo. (...) Y es que por encima de esta realidad colombiana, latinoamericana, se cierne la mirada del otro, para quien esta realidad misma resulta incomprensible. (...) Esta experiencia de la mirada del otro alimentó un discurso muy propagado acerca del carácter ‘surrealista’ de la realidad latinoamericana. Así pues, si la atribución del premio Nobel no permite sobreponerse a la ambivalencia de las imágenes que uno se hace de sí mismo, permitirá, sin embargo, (...) una vuelta de la mirada, del mirado hacia el que mira.”<sup>232</sup>

Quant à la récompense en argent, il la réserve pour un projet d'envergure : créer un quotidien en Colombie, un journal qui se veut radicalement différent autant sur le plan créatif qu'idéologique, et pour lequel il a déjà le nom idoine : *El Otro*. L'autre ? Le nom induit encore pathologiquement (Leenhardt) le thème de l'altérité<sup>233</sup>. Mais, après quelques explorations sur sa viabilité pratique, le projet reste lettre morte, et, à la longue, devient un petit détail anecdotique dans la dense chronologie de l'auteur<sup>234</sup>, celui-ci préférant abandonner toute nouvelle démarche pour revenir à ses fictions. C'est pourtant un nouveau signe prouvant que le journalisme a une certaine importance pour García Márquez à cette époque.

<sup>232</sup> LEENHARDT, Jacques, « La identidad cultural y el espejo del otro », trad. du français par Hilda Becerril, <http://www.revistanumero.com/32nobel.htm> (page consultée le 25-12-2006).

<sup>233</sup> “Quién piensa en el otro, ¿el Nobel o Gabo? Y el propio Gabo, ¿piensa en el otro mundo, en la otra política, en el otro de la fraternidad (...) Suele decirse que el sujeto del pensamiento es uno: pienso, luego soy. Mas, ¿quién soy yo que pienso en el otro?” LEENHARDT, Jacques, art. cit.

<sup>234</sup> Selon Alexandra Pineda, envoyée d'*El Espectador* aux cérémonies du Nobel, le nom surgit de manière plutôt casuelle : “El periódico ya tiene nombre. Se va a llamar *El Otro*, y la idea original no fue de García Márquez sino de Darío Arizmendi, pero Gabo la completó. La historia es así. Durante una reunión del grupo de socios, se propuso que cada uno lanzara ideas para el nombre, y entonces Darío, que es el director de *El Mundo*, de Medellín, sugirió que el futuro diario se llamara *El Otro Mundo*. ‘Quítale la última parte y ese es el nombre’, le dijo el escritor (...)”. (PINEDA, Alexandra Pineda, *El Espectador*, Bogotá, 12-12-1982, p. 10A. 5). Peu de temps après, García Márquez participe à une nouvelle rencontre avec Arizmendi, au siège d'*El Mundo*, quotidien alors récemment fondé (et dans lequel l'auteur de cette thèse a travaillé pendant cinq ans). Il y a eu alors quelques rumeurs sur le démarrage du projet d'*El Otro*, qui sera pourtant vite abandonné.

## 1.3. LA CHRONIQUE COMME ESPACE D'INVENTION

### 1.3.1. Travaux précurseurs, œuvre littéraire parallèle

*Crónica de una muerte anunciada* — nous l'avons vu auparavant<sup>235</sup> — donne, d'une certaine façon, l'impulsion à la nouvelle colonne de presse, exercice d'écriture régulier qui se maintient, y compris lors de la composition très suivie d'*El amor en los tiempos de cólera* ou de celle, très intermittente, de *Doce cuentos peregrinos*<sup>236</sup>. Ces deux derniers livres constituent donc, si l'on veut, l'œuvre littéraire parallèle aux *Notas de prensa 1980-84*, tandis que le premier peut figurer comme une sorte de travail « précurseur » en ce sens qu'il précède et détermine cette reprise du journalisme, ainsi que l'affirme García Márquez (dans un entretien avec Juan Gustavo Cobo Borda en mars 1981) : “Cuando terminé con esta *Crónica*, como quedé con el brazo caliente, seguí con mi columna periodística. Allí uso, si te fijas bien, el mismo estilo de la novela: testimonios de la gente, recuerdos míos”<sup>237</sup>. Cependant, nous ne nous arrêterons pas ici sur l'examen particulier de ces livres ; en revanche, la constance de certains liens entre ceux-ci et la série en question nous intéresse. Le premier a déjà été mentionné maintes fois : pour lui, l'écriture journalistique constitue une pratique qui prédispose favorablement l'esprit au travail créatif et, par conséquent, à l'effort plus ardu de la fiction (peut-être aussi parce qu'elle rend l'écriture plus sobre et dépouillée). Vice-versa, l'écriture littéraire inspire des jeux stylistiques et des explorations thématiques applicables au domaine journalistique, tel qu'il ressort de la citation précédente.

Il y aurait donc une réciprocité entre les deux domaines de l'œuvre qui nous renvoie à la question fondamentale du style en tant que facteur indissociable du processus créatif général. Les nuances sont cependant évidentes : la chronique précède et accompagne durant un bon moment la composition d'*El amor en los tiempos del cólera*, mais de manière tout à fait collatérale et indépendante, puisqu'aucune des *Notas de prensa 1980-84* n'était destinée à explorer le thème ou les recours stylistiques de ce roman, dont les tournures alambiquées et

---

<sup>235</sup> Voir *supra* note 116, page 63-64.

<sup>236</sup> Mais il y a eu des tentatives beaucoup plus anciennes de démarrage de *Crónica* et *Doce cuentos peregrinos*, comme nous le verrons dans ce chapitre. Quant à *El amor en los tiempos del cólera*, la rédaction proprement dite commence en avril 1982, d'après le témoignage déjà cité de l'auteur lui-même (cf. “Se necesita un escritor », *art. cit.*, p. 321).

<sup>237</sup> COBO BORDA, Juan Gustavo, *Para llegar a García Márquez*, op. cit., p. 181.

maniéristes et les envolées rhétoriques à la sonorité un peu creuse (des tics d'écriture déjà reconnaissables dans la première phrase de ce roman<sup>238</sup>) contrarient la sobriété exigée par le journalisme. En revanche, une correspondance flagrante — quoique discutable — est créée entre les deux instances lorsque la chronique devient un espace d'expérimentation narrative avec des textes qui, à l'origine, avaient une vocation restrictivement littéraire (c'est-à-dire, fictionnelle), comme il arrive en grande partie avec les *Doce cuentos peregrinos*. Le troisième lien est de nature différente : la chronique se transforme pour García Márquez en lieu de réflexion sur l'œuvre terminée. Trois notes de presse ont été ainsi consacrées à expliquer le long accouchement de *Crónica de una muerte anunciada*, l'auteur ayant recours à ce propos à l'invention, une procédure que l'on peut discuter sur le plan de l'analyse. Dans ces deux derniers cas de figure, une problématique générale apparaît clairement à nos yeux : l'utilisation trop libre de l'espace journalistique.

### 1.3.2. “El cuento del cuento” : une sorte d'auto-exégèse

Au moment de la publication de *Crónica de una muerte anunciada*, García Márquez a pour les journalistes une phrase qui résume le but supposé de ce roman : “Con *Crónica* creo haber logrado una fusión perfecta entre periodismo y literatura”<sup>239</sup>. Cependant, il n'a pas élargi cette déclaration et n'y fait aucune référence ultérieure. Il n'aurait jamais pu le faire car, avec ce livre, il était loin d'avoir atteint — ou s'être proposé d'atteindre — une hybridation générique. Ainsi, si l'on regarde de près la construction de cet ouvrage, le soi-disant composant journalistique apparaît seulement comme un recours fictionnel de plus, reconnaissable à travers la fonction du narrateur à la première personne qui, ici et là, investit l'enquête pour vérifier une donnée, souligner un détail ou recueillir un témoignage. Le langage et la manière de ce narrateur-enquêteur peuvent rappeler ceux du reporter ou du policier, comme le pense Angel Rama : “El Narrador es asimilado a un periodista o a un detective, puestos todos a la búsqueda de una verdad elusiva porque se anega en la memoria y en las subjetividades deformantes”<sup>240</sup>, mais, dans ce cas, sa fonction doit être mesurée à l'atmosphère même de la fiction, c'est-à-dire être considérée comme un ajout fictif de plus, avec des effets sur le temps structural du récit (façon, également, de jeter un regard distant

<sup>238</sup> “Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El amor en los tiempos del cólera*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1985, p. 9.

<sup>239</sup> CEBERIO, Jesús, G.G.M.: “ ‘Crónica de una muerte anunciada es mi mejor novela’ ”, *El País*, Madrid, 1er mars 1981, p. 5.

<sup>240</sup> RAMA, Angel, “La caza literaria es una altanera fatalidad” – Introduction à GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1983, p. 29.

sur ce qui arrive). La perspective du livre est, en réalité, tout à fait littéraire : une fiction très élaborée qui prend à *peine* sa source dans un fait divers<sup>241</sup>.

Pourtant, on peut considérer que l'idée de fusion était vaguement à l'origine du projet, si l'on tient compte de l'explication qu'il donne à Plinio Apuleyo Mendoza dans *El olor de la guayaba* : "Cuando ocurrieron los hechos, en 1951, no me interesaron como material de novela, sino como reportaje. Pero aquél era un género poco desarrollado en Colombia en esa época, y yo era periodista de provincia en un periódico local al que tal vez no le hubiera interesado el asunto. Empecé a pensar en el caso en términos literarios varios años después (...)." <sup>242</sup> Précisons que l'idée d'un reportage de qualité narrative a déjà commencé à germer dès cette époque chez le jeune García Márquez<sup>243</sup> et que, par conséquent, l'expression « termes littéraires » doit être ici entendue plus largement comme un travail de transformation fictive.

Au contraire, dans les trois « notes de presse » consacrées à expliquer l'origine de *Crónica*, García Márquez se soucie très peu de confirmer ces derniers propos, préférant retracer très librement ce long cheminement créatif aboutissant à la composition de ce roman. Dans ces articles, il n'est plus question de revendiquer cette prétendue « fusion entre journalisme et littérature », mais justement de méditer sur les transformations complexes que subit l'histoire réelle en devenant récit et langage. Il y a déjà un clin d'œil complice adressé au lecteur, bien visible dans les titres : "El cuento del cuento", "El cuento del cuento (conclusión)" et "El cuento después del cuento"<sup>244</sup>. C'est dire si, dans cet espace journalistique, l'auteur se permet encore quelques libertés littéraires. Le composant imaginaire y est flagrant et on peut dire que ces textes ne font que prolonger la fiction.

Dasso Saldívar<sup>245</sup> affirme que deux de ces notes ont été conçues à l'origine comme prologue à *Crónica de una muerte anunciada*. S'il en fut ainsi, il est légitime de supposer que García Márquez a cependant dû les adapter d'une certaine manière pour qu'elles figurent

<sup>241</sup> Rappelons-nous : c'est le 22 janvier 1951, à Sucre, petit village de la côte atlantique colombienne où habitait la famille de García Márquez dès 1939, que Cayetano Gentile Chimento est tué par les frères Chica Salas. Contrairement à la légende, García Márquez, alors chroniqueur d'*El Herald* et vivant à Barranquilla, n'est pas témoin du meurtre, ainsi qu'il l'affirme dans sa colonne : "Yo no fui testigo presencial, pero conocía muy bien el lugar y conocía muy bien los protagonistas, que al fin y al cabo eran todos los habitantes del pueblo". GARCÍA MÁRQUEZ, "El cuento del cuento", *Notas de prensa 1980-84*, p. 324.

<sup>242</sup> MENDOZA, Plinio Apuleyo et Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 27-28.

<sup>243</sup> Cf. 2.2.3. **Plinio Apuleyo Mendoza, la revue *Sábado*, un reportage d'Elvira Mendoza.**

<sup>244</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "El cuento del cuento", "El cuento del cuento (conclusión)", et "El cuento después del cuento", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 147, 150 et 323. Il est opportun de rappeler que la version française des deux premiers articles cités a été publiée par le *Magazine Littéraire* (Paris, N° 178, novembre 1981) sous le titre *Le récit du récit*, dans un dossier consacré à la publication de *Chronique d'une mort annoncée* en France.

<sup>245</sup> SALDIVAR, Dasso, op. cit., p. 471.

comme textes de presse. C'est, en tout cas, dans cet espace générique qu'il convient de les examiner.

Les deux premières expliquent les raisons de ce long laps de temps séparant les faits réels et la rédaction de *Crónica de una muerte anunciada* ; en ce sens, elles peuvent être définies comme une enquête sur les sources secrètes de l'œuvre et sur les « aléas » du processus créatif qui prend fin 20 ans après le drame, grâce à une « donnée » (imaginaire, bien entendu) qui aurait été communiquée par Alvaro Cepeda Samudio vers 1971, probablement lors d'un séjour de l'auteur en Colombie : la réconciliation des deux protagonistes de l'histoire, Bayardo San Román et Angela Vicario<sup>246</sup>. L'auteur allègue que cette fin donne au récit une amplitude littéraire qu'il ne possède pas au début : “Yo había pensado siempre que esta era la historia de un crimen atroz, cuando en realidad debía ser la historia secreta de un amor terrible”<sup>247</sup>. Il dit être parti aussitôt en expédition vers l'intérieur de la péninsule de la Guajira à la recherche de Bayardo San Román et d'Angela Vicario “para que me contaran los secretos de su reconciliación increíble”, et avoir réussi à retrouver cette dernière dans “su casa feliz de Manaure”<sup>248</sup>. “(Fue) un viaje más revelador de lo que yo pensaba (...) porque a medida que trataba de escudriñar la memoria de los otros, me iba encontrando con los misterios de mi propia vida”, conclut-t-il en s'égarant volontairement dans ses souvenirs<sup>249</sup>. Mais Dasso Saldívar, en s'appuyant sur le témoignage de Rafael Escalona, situe cet épisode vers 1953 et non, comme le suggère la note, au début des années 70<sup>250</sup>. L'écart temporel est notable et montre jusqu'à quel point García Márquez synthétise les faits à sa guise, réinvente en s'écartant du « droit chemin » d'une véritable enquête journalistique qui l'aurait conduit autrement chez Margarita Chica et Miguel Reyes Palencia<sup>251</sup>... fort heureusement si, dans un autre contexte, on considère l'exploit littéraire de *Crónica de una muerte anunciada*.

<sup>246</sup> “Poco antes de morir (le 12 octobre 1972, ndla), Alvaro Cepeda Samudio me dio la solución final de la crónica de una muerte anunciada. Yo había vuelto de Europa después de un viaje muy largo, y estábamos en su casa de domingos, frente al mar miserable de Sabanilla, cocinando su legendario sancocho de mojarras de a 2.000 pesos. ‘Tengo una vaina que le interesa’, me dijo de pronto: ‘Bayardo San Román volvió a buscar a Angela Vicario’. Tal como lo esperaba, me quedé petrificado. ‘Están viviendo juntos en Manaure’, prosiguió, ‘viejos y jodidos, pero felices’. No tuvo que decirme más para que yo comprendiera que había llegado al final de una larga búsqueda”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El cuento del cuento”, *art. cit.*, p 147.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>248</sup> “En la ventana de la sala, bordando a máquina, una mujer de medio luto con antiparras de alambre y canas amarillas, y sobre su cabeza estaba colgada una jaula con un canario que no paraba de cantar. Al verla así dentro del marco idílico de la ventana, no quise pensar que fuera ella, porque me resistía a creer que la vida terminara por parecerse tanto a la mala literatura. Pero era ella: Angela Vicario, veintitrés años después del drama.” *Ibid.*, p. 147.

<sup>249</sup> “El cuento del cuento”, *art. cit.*, p. 148.

<sup>250</sup> SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 26-27 et p. 471.

<sup>251</sup> Les protagonistes réels du drame ne se sont jamais réconciliés car, ainsi que le rappelle Angel Rama : “Miguel Reyes volverá a casar y tendrá larga descendencia, en tanto que Margarita esconderá su vergüenza en

Il existe dans les deux premières notes d'autres d'arrangements anecdotiques de ce genre qu'il convient toutefois de signaler, le plus fragrant étant celui de conserver les noms et certaines particularités des protagonistes du roman. Ainsi, comme dans la fiction, la victime est toujours Santiago Nasar, "un miembro prominente de la comunidad árabe del lugar", et non, comme dans la réalité, Cayetano Gentile Chimento, d'origine italienne ; l'épouse répudiée s'appelle, comme dans la fiction, Angela Vicario, et non, comme dans la réalité, Margarita Chica Salas. De même avec les autres personnages principaux : Bayardo San Román (Miguel Reyes Palencia) et les frères homicides, Pedro et Pablo Vicario (José Joaquín et Víctor Manuel Chica Salas).<sup>252</sup>

Dans un autre registre, García Márquez donne dans *El olor de la guayaba* une autre explication à ce démarrage tardif de *Crónica* : "La verdad es que el tema no me arrastró de veras, sino cuando descubrí, después de pensarlo muchos años, lo que me pareció el elemento esencial: que los dos homicidas no querían cometer el crimen y que habían hecho todo lo posible para que alguien se lo impidiera. Es eso, en última instancia, lo único realmente nuevo que tiene este drama, por lo demás bastante corriente en América Latina."<sup>253</sup> C'est une explication plus simple mais tout à fait plausible étant donné le contexte social et culturel et les relations entre les protagonistes du drame réel<sup>254</sup> ; plus simple en tout cas que celle qu'il donne dans "El cuento del cuento", où la fiction s'ajoute à la fiction et où l'auteur procède plutôt à une enquête imaginaire pour expliquer sa démarche de romancier, quitte à transfigurer les faits réels. Mais, disons-le, cette autre enquête n'est pas pour autant moins valide car elle vise une autre vérité qui n'est pas celle du document.

En effet, à un autre moment dans les trois « notes de presse », on sent qu'il veut tout de même éclairer certains points du processus narratif, et même donner de véritables pistes interprétatives. De fait, la simplification anecdotique des problèmes qui retardèrent le processus créatif, laisse insensiblement la place à l'exposé de certaines questions de méthode. Ainsi lorsqu'il rappelle les recommandations des autres membres du Groupe de Barranquilla (la confrérie littéraire à laquelle il fut lié à ses débuts) sur la manière d'aborder l'histoire. La critique la plus importante est venue justement de Cepeda Samudio — l'auteur reconnaît souvent cette dette — qui lui aurait signalé ce manque d'éléments thématiques essentiels qui

---

otro pueblo de la costa colombiana sin volver a ver a su exmarido". RAMA, Angel, "La caza literaria en una altanera fatalidad", Introduction à *Crónica de una muerte anunciada*, op. cit., p. 13.

<sup>252</sup> Voir à ce propos : GARCÍA MÁRQUEZ, Eligio, *La tercera muerte de Santiago Nasar*, Madrid, Mondadori, 1987.

<sup>253</sup> Cf. MENDOZA, Plinio Apuleyo et Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 28.

<sup>254</sup> Les frères Chica Salas étant par ailleurs très amis de Gentile Chimento, sont confrontés à un dilemme machiste : "O mataban a su amigo o quedaban como cobardes e indignos ante todo Sucre", corrobore Saldívar en découvrant le rôle d'un corbeau dans cette histoire. Cf. SALDIVAR, Dasso, op. cit., p. 265 et ss.



libéreraient la narration de sa condition journalistique première — et éphémère — lui permettant d'atteindre de manière durable cette hauteur littéraire :

“A quien primero se lo contó fue a Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor, unos cinco años después. (...) (Ambos) coincidieron en que la historia del crimen era digna de ser escrita (...). ‘No importa que sea inventada’, me dijo Alfonso, ‘así las inventaba Sófocles, y fíjese lo bien que le quedaban’. Más tarde, cuando regresó graduado de Columbia University, Alvaro Cepeda Samudio estuvo de acuerdo, pero me previno sin reticencias: ‘Lo único peligroso’, me dijo, ‘es que a ese historia le falta una pata’. En efecto, le faltaba el final imprevisible que me contó *veintitrés años después del crimen*, pero entonces era imposible imaginarlo. Germán Vargas, con su prudencia congénita, me aconsejó que esperara uno o dos años hasta que tuviera la historia mejor pensada. Yo no esperé ni uno ni dos, sino *treinta años más*. No fue una demora excepcional, pues nunca he escrito una historia antes de que pasaran, por lo menos, veinte años desde su origen. Pero en este caso la razón era más consciente: seguía buscando en la imaginación, la pata indispensable que la faltaba al trípode, tratando de inventarla a la fuerza, *sin pensar siquiera que también la vida a lo estaba haciendo por su cuenta y con mejor ingenio*. Fue don Ramón Vinyes quien me dio la fórmula de oro: ‘Cuéntela mucho’, me dijo. ‘Es la única manera de descubrir lo que una historia tiene por dentro’”.<sup>255</sup>

C'est vraisemblable car ce type d'échanges et de consultations était courant, bien que la datation soit encore assez approximative, comme il ressort des calculs temporels auxquels se livre l'auteur en citant ses camarades de Barranquilla<sup>256</sup>. La dernière phrase soulignée est par ailleurs digne du meilleur García Márquez : elle résume de très belle façon cet enrichissement de l'histoire se produisant dans la mémoire imaginaire des gens, une sorte de source dont l'auteur se sert pour étoffer librement cette autre enquête. Il s'agit en effet d'une problématique qu'il va développer, encore une fois de manière librement anecdotique, dans le deuxième texte, dont le paragraphe d'ouverture est justement une reconnaissance plutôt claire des inconsistances entre la réalité du fait et la réalité de la fiction :

“Me doy cuenta de que el lugar en que se cometió el crimen ha sido idealizado por la nostalgia (...) Después volví dos veces, siempre en relación con el proyecto del libro. La primera fue unos quince años más tarde, tratando de rescatar de la memoria de la gente las numerosas piezas desperdigadas del rompecabezas del crimen, y tratando sobre todo de encontrar el final que todavía la vida no había resuelto. (...) La segunda vez que volví (a Sucre) fue a escribir esta crónica. *Fui inducido por el embeleco, tan común entre los realistas teóricos, de capturar en caliente para escribir birla, la misma vida que se está viviendo*. Escribí en calzoncillos de nueve de la mañana a tres de la tarde durante catorce semanas sin treguas, sudando a mares, en la pensión de hombres solos donde vivió Bayardo San Román los seis meses que estuvo en el pueblo. Era un cuarto escueto con una cama de hierro, una mesa coja que debía nivelar con cuñas de papelitos en las patas, y una ventana por donde se metían los moscardones aturdidos por el calor y la pestilencia de las aguas muertas del puerto antiguo. Esa fue la única contribución de la vida circundante a mis esfuerzos de escritor comprometido. A medida que escribía me daba cuenta que la realidad inmediata no tenía nada

<sup>255</sup> “El cuento del cuento”, *art. cit.* p. 148-149 (c'est nous qui soulignons).

<sup>256</sup> Dans les deux premières phrases soulignées, on peut voir jusqu'à quel point l'auteur est délibérément approximatif : Cepeda Samudio n'aurait pu faire cette observation *23 ans après le crime*, mais au maximum 21, du fait qu'il est décédé en 1972 ; et García Márquez n'aurait pas attendu 30 ans pour être conseillé (en 1955 ou 1956) par Germán Vargas, mais plutôt 25 ans.

que ver con la que yo trataba de escribir, ni tal vez tampoco con la que recordaba, y estaba tan confundido que llegué a preguntarme si la vida misma no era también una invención de la memoria.<sup>257</sup>

La phrase soulignée — et en réalité toute la citation — indique à nouveau dans quelle mesure l'auteur vérifie les leurre et les utopies d'un naturalisme caduc (ou du moins, de ce qu'il appelle « réalisme théorique »), quitte à devoir plus tard, lorsqu'il publie *Noticia de un secuestro*, défendre une thèse pas nécessairement contraire, mais tout de même un peu différente car élargissant les visées esthétiques de l'enquête journalistique : “Apresar la realidad es más complicado que inventársela”<sup>258</sup>.

García Márquez raconte aussi dans ce deuxième texte que la vision d'un prince arabe pratiquant — à l'instar de Santiago Nasar — la fauconnerie (“el arte de la altanería”) aurait été ce catalyseur servant à démarrer l'écriture de *Crónica* : “(...) En el otoño de 1979, Mercedes y yo estábamos en (...) el aeropuerto de Argel (...) cuando entra un príncipe árabe con la túnica inmaculada de su alcurnia y con un halcón amaestrado en el puño. (...) Por supuesto me acordé de Santiago Nasar, que había aprendido de su padre las bellas artes de la altanería (...) Fue (...) un ‘zarpazo del destino’<sup>259</sup> (...). « Coup de griffe » du destin, la fatalité intervient dans le processus créatif ; la piste en tout cas est claire : elle est placée en exergue de *Crónica*, avec le vers de Gil Vicente qui l'introduit de manière magnifique (“La caza del amor es de altanería”) ; elle indique ce sens sous-jacent du récit : en espagnol la polysémie du mot *altanería*<sup>260</sup> (affaîtement ; morgue ou suffisance) permet à l'auteur de convier métaphoriquement un des motifs du roman (et à Angel Rama de consolider une perspective critique dans sa magistrale étude de *Crónica*<sup>261</sup>).

Au contraire, dans la troisième note — “El cuento después del cuento”<sup>262</sup> —, il abandonne cette forme de commentaire oblique à travers l'anecdote. La manière est alors directe, explicite. L'auteur met cartes sur table, applique même une certaine dialectique pour éclairer la logique qui régit les ajouts fictifs du roman. Il reconnaît d'entrée que “el personaje de Clotilde Armenta, que no existió en la realidad, fue inventado por mí, de cuerpo entero, porque me hacía falta un contrapeso a Pura Vicario”<sup>263</sup>. Enfin, c'est une rumeur et non un fait avéré — explique-t-il — qui l'a conduit à donner forme et signification littéraire à cette

<sup>257</sup> “El cuento del cuento (conclusión)”, *art. cit.*, p. 150.

<sup>258</sup> “Última obra de Gabo – La ‘más triste’ trazada por su pluma”, *art. cit.*, p. 7. Cf. 2.4.1.1. “El intrincado material de base”.

<sup>259</sup> “El cuento del cuento” (conclusión), *art. cit.*, p. 151.

<sup>260</sup> “1. Altivez, soberbia; 2. Caza que se hace con halcones y con otras aves de rapiña”. *Diccionario de la lengua española*, Diccionarios Espasa, édition électronique, 1999.

<sup>261</sup> RAMA, Angel, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, *art. cit.*

<sup>262</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El cuento después del cuento”, *art. cit.*, p. 323.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 323.

donnée imaginaire sur la réconciliation entre Angela Vicario et Bayardo San Román. Il ira, dans ce texte, jusqu'à démonter tout l'artifice sur lequel repose l'invention littéraire :

“(…) la participación de las mujeres fue decisiva en el drama, y esto corresponde a mi convicción de que el machismo es un producto cultural de las sociedades matriarcales. El personal que comandaba el drama desde las sombras era Pura Vicario, la madre de Angela - cosa que no ocurrió, por cierto, en la realidad-, y no creo que lo hiciera por vocación, sino porque pensaba que la familia no sería capaz de sobrevivir al repudio social si sus hijos no lavaban la afrenta.

Debo reconocer que en este caso la realidad fue más aleccionadora. Todo fue, al parecer, un rumor que circuló casi veinte años después entre los testigos. (...). Pero lo que entonces me interesaba era que aquella tentativa de reconciliación -tal vez inventada por los propios testigos- se divulgó de inmediato entre los sobrevivientes, y éstos divulgaron el rumor como si fuera un hecho cumplido que los viejos esposos habían vuelto a reunirse y vivirían felices para siempre. Tal vez sentían que todos necesitábamos de esa reunificación, porque era como el fin de la culpa colectiva, como si el desastre de que todos éramos culpables pudiera no sólo ser reparado sino borrado para siempre de la memoria social.”<sup>264</sup>

Sobre et bien tissé, l'article paraît fait à l'intention du lecteur moyen : il y a avant tout une contrainte de clarté. Mais l'auteur s'adresse aussi à la critique littéraire lorsque, plus loin, il réfute la question du *fatum* comme ingrédient-clef du drame. Sa contradiction est flagrante si l'on considère encore ce qui a été dit dans “El cuento del cuento”. En tout cas, nous retiendrons l'interprétation d'Angel Rama qui a bien montré comment, se servant d'*Œdipe Roi* comme guide secret, *Crónica* utilise savamment ce troisième dispositif de la tragédie<sup>265</sup> : “La fatalidad, que habrá de definirse como invisible y cuyo avance pausado y firme se constituirá en el centro que anima la construcción literaria, la unifica y le confiere sentido, (y) a esto alude el título (...)”<sup>266</sup>. Aucunement, rétorque García Márquez dans “El cuento después del cuento”, en précisant que :

“Mi trabajo mayor fue descubrir y revelar la serie casi infinita de coincidencias minúsculas y encadenadas que dentro de una sociedad como la nuestra hicieron posible aquel crimen absurdo. Todo era evitable, y fue la conducta social y no el *fatum*, lo que impidió evitarlo. (*Crónica*) termina por desprestigiar el mito de la fatalidad, puesto que trata de desmontarla en sus piezas primarias y demuestra que somos nosotros los únicos dueños de nuestro destino”<sup>267</sup>.

Explication assez rationaliste et, en tout cas, assez étrange chez un anticartésien récalcitrant comme lui. Mais sans doute trahit-elle son aversion pour ce qu'il appelle « la

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 324-325 et *passim*.

<sup>265</sup> Selon Rama, fatalité, innocence et sacrifice barbare forment le trépied qui soutenait la tragédie grecque. Cf. RAMA, Angel, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, *art. cit.*, p. 12-19 et *passim*.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>267</sup> “El cuento después del cuento”, *art. cit.*, p. 324.

manie interprétative », sujet qu'il développe tout au long de la série et dont il sera question plus loin dans notre travail<sup>268</sup>.

Concluons : *Crónica de una muerte anunciada*, comme tant d'autres fictions — nous dit-il —, a surgi des désaccords insurmontables entre réalité imaginée et réalité concrète du monde. C'est cette idée qu'il défend fondamentalement dans "El cuento del cuento". Le titre se justifie car la réalité des faits a été deux fois transposée, une première fois dans le roman, à des fins narratives, et une seconde fois dans cet article et sa suite à des fins d'exégèse. Double transposition qui exprime une vérité littéraire qui sauve le texte du pur divertissement spéculatif et fantaisiste et le valide aussi comme essai littéraire. Reste tout de même l'interprétation plus sociologique de son dernier article. Par ailleurs, ces trois essais pensés originalement comme introduction à son roman mais reconvertis en textes de presse, possèdent quelque chose d'expérimental : ils montrent toujours les limitations de l'auteur sur le plan de l'analyse littéraire. Il foule ici un territoire qui n'est pas le sien, mais il le fait sans trop de dommages, se révélant toutefois un essayiste décidé à prêcher pour une fois « la vérité dans le mensonge » (*dixit* Vargas Llosa) de l'art romanesque, quitte à se tromper. S'exerçant à contre-emploi, en tant qu'exégète de sa propre œuvre, il est en flagrante contradiction. Peu importe : il le fait d'une belle manière.

### **1.3.3. *Doce cuentos peregrinos* et sa variante « journalistique »**

#### **1.3.3.1. Le « fait journalistique » et la transposition littéraire**

Dans le douzième article paru dans sa colonne de presse (le 30 décembre 1980), le lecteur pourrait s'étonner un peu — en tout cas momentanément — que la composante fictionnelle soit évidente dès les premières lignes. Mais, dans ce cas, accuser García Márquez de transgresser la norme documentaire, paraît superflu, même ridicule, étant donné, primo, le titre : "Cuento de horror para la Nochevieja"<sup>269</sup> ; secundo, les prérogatives d'un auteur ayant, plus que jamais, carte blanche dans sa chronique pour s'exprimer en tant que romancier ; tertio, le moment de publication, au lendemain du Jour des Saints Innocents, où toutes les plaisanteries sont permises, et à la veille du Jour de l'An, où toutes les superstitions doivent se prendre au sérieux dans le pays de Macondo. Il fallait donc savourer ce conte sans scrupules : à en croire son titre, il promettait de donner la chair de poule et, en dépit de

<sup>268</sup> Cf. 1.7.2.4. Contre l'interprétation : "La poesía al alcance de los niños".

<sup>269</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Cuento de horror para la Nochevieja", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 41.

l'espace choisi, serait un autre tour d'écrou dans la machinerie du conte fantastique (côté Mer des Caraïbes).

Toujours est-il que ce texte faisait partie d'un groupe de cinq notes appartenant à un ancien projet, aujourd'hui connu sous le titre de *Doce cuentos peregrinos*, et de ce fait il s'articulait à une idée assez suggestive et originale sur le plan littéraire, comme l'auteur l'expliquera, bien plus tard, dans le prologue de ce livre (daté d'avril 1992) :

“Los doce cuentos de este libro fueron escritos en el curso de los últimos dieciocho años. Antes de su forma actual, cinco de ellos fueron notas periodísticas y guiones de cine (...).

La primera idea se me ocurrió a principios de la década de los setenta, a propósito de un sueño esclarecedor que tuve después de cinco años de vivir en Barcelona. Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con un ánimo de fiesta. Todos parecíamos dichosos de estar juntos. Y yo más que nadie, por aquella grata oportunidad que me daba la muerte para estar con mis amigos de América Latina. (...) Al final de la ceremonia, cuando empezaron a irse, yo intenté acompañarlos, pero uno de ellos me hizo ver con una severidad terminante que para mí se había acabado la fiesta. ‘Eres el único que no puede irse’. Sólo entonces comprendí que morir es no estar nunca más con los amigos.

No sé por qué aquel sueño ejemplar lo interpreté como una toma de conciencia de mi identidad, y pensé que era un buen punto de partida para escribir sobre las cosas extrañas que le suceden a los latinoamericanos en Europa. (...)”<sup>270</sup>

Ce thème de la quête identitaire — si centrale dans la culture marquezienne — qui, cette fois, cherche à se développer à travers la métaphore, restera comme inamovible au sein d'un projet en revanche sinueux, incroyablement dispersé, qui se concrétisera, par intermittence — presque par fragments (“Llegué a tener sesenta y cuatro temas anotados con tantos pormenores, que sólo faltaba escribirlos”)<sup>271</sup> — durant un laps de temps fort long. En effet, dans ce processus d'écriture entaché d'indécisions, de pertes fatales<sup>272</sup>, d'éliminations radicales, le texte change de genre : les notes sur un sujet qui aurait pu devenir un roman sont travaillées initialement comme des contes, puis une partie d'entre elles se transforme en chroniques, bien que par l'aspect et le contenu elles débordent le cadre de la presse ; plus tard, ces versions dites « journalistiques » sont reprises comme base pour une série de scénarii cinématographiques et, au terme d'un nouveau et dernier remaniement, elles récupèrent leur dénomination initiale de *contes*<sup>273</sup>. Nous allons surtout examiner ce stade

<sup>270</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Porqué doce, porqué cuentos, porqué peregrinos” (Prólogo), *Doce cuentos peregrinos*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1992, p. 13-14.

<sup>271</sup> *Idem.*

<sup>272</sup> En 1978, García Márquez s'est aperçu que le cahier contenant les 64 esquisses avait disparu. Il a donc dû les recomposer par cœur, ce qui à la longue a été bénéfique car, selon lui, le projet a été réduit à une taille plus gérable : “Fui eliminando sin corazón los que me parecieron insalvables, y quedaron dieciocho.” *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>273</sup> “Entonces se me ocurrió que mi conflicto con los apuntes del cuaderno seguía siendo un problema de géneros literarios, y que en realidad no debían ser cuentos sino notas de prensa. Sólo que después de publicar cinco notas tomadas del cuaderno volví a cambiar de opinión: eran mejores para el cine. Fue así como se hicieron cinco películas y un serial de televisión. (...) Lo que no preví fue que el trabajo de prensa y de cine me cambiaría ciertas ideas sobre los cuentos, hasta el punto de que al escribirlos ahora en su forma final he tenido que

intermédiaire de la note de presse qui, selon le but poursuivi par l'auteur, ne serait qu'une étape de plus dans le processus créatif.

Rétrospectivement, en tenant compte de la forme finale que ce texte acquiert, la lecture que nous en faisons aujourd'hui dans sa variante « journalistique » est donc bien différente de celle du lecteur de 1980, séduit peut-être par l'appel ludique du conte mais ignorant qu'à ce stade il n'est qu'un extrait récupéré d'un projet littéraire maintes fois avorté et repris sur différentes modalités narratives. L'origine de ce livre remonte effectivement à une époque immédiatement antérieure à la publication d'*El Otoño del Patriarca* (1975), bien que l'idée — une nébuleuse thématique autour de ce propos « littéraire-identitaire » — soit probablement plus ancienne :

“Fue en México, a mi regreso de Barcelona, en 1974, donde se me hizo claro que este libro no debía ser una novela, como me pareció al principio, sino una colección de cuentos cortos basados en hechos periodísticos pero *redimidos de su condición mortal por las astucias de la poesía*. (...) De modo que la escritura (...) podía ser una aventura fascinante si lograba escribirlos todos con un mismo trazo, y con una unidad interna de tono y de estilo, que los hiciera inseparables en la memoria del lector”<sup>274</sup>.

La formule soulignée possède toute la grâce du verbe marquezien mais, à la seconde lecture, elle ne cesse de susciter doute et réserve. Quels sont en vérité ces « faits journalistiques » à la base de l'œuvre? Qu'entend au juste García Márquez par « fait journalistique »? En quoi ces astuces poétiques pourraient rendre impérissable ce texte velléitaire? Le terme « journalistique » a tout le flou rhétorique de l'adjectif marquezien. En réalité, il fait référence à un épisode plus précisément autobiographique déjà « contaminé » à la source par la fiction. On constatera, en effet, qu'une bonne part de ces faits s'inspire, de près ou de loin, de certaines expériences vécues par lui durant ses voyages en Europe, surtout pendant les années 50.

Mais l'idée de la fusion paraît avoir dominé tout au long du projet et à cet égard il est assez intéressant d'observer comment, dans un dernier effort, il essaye encore de valider la soi-disant condition hybride des contes en leur insufflant, pour ainsi dire, une bouffée de réalisme :

“(...) a última hora me mordió una duda final. Puesto que las distintas ciudades de Europa donde ocurren los cuentos las había descrito de memoria y a distancia, quise comprobar la fidelidad de mis recuerdos casi veinte años después, y emprendí un rápido viaje de reconocimiento a Barcelona, Ginebra, Roma y París. (...) Ninguna de ellas tenía ya nada que ver con mis recuerdos. Todas, como toda la Europa actual, estaban enrarecidas por una

---

cuidarme de separar con pinzas mis propias ideas de las que me aportaron los directores durante la escritura de los guiones.” *Ibid.*, p. 16.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 14 (c'est nous qui soulignons).

inversión asombrosa: los recuerdos reales me parecían fantasmas de la memoria, mientras los recuerdos falsos eran tan convincentes que habían suplantado a la realidad. (...) Fue la solución final. Pues por fin había encontrado lo que más me hacía falta para terminar el libro (...): una perspectiva en el tiempo.<sup>275</sup>

En d'autres termes, García Márquez succombe une nouvelle fois à la lubie ("embeleco") réaliste de vérification *in situ*, tout comme il dit l'avoir fait pour *Crónica de una muerte anunciada*<sup>276</sup> et, encore une fois, il ne fait que constater l'inanité de l'opération qui, paradoxalement, produit plutôt un enrichissement de la fiction et, plus important encore, apporte cette distance « temporelle ». Il s'agit en fait d'une démarche purement littéraire (toujours dans le sens restrictif du terme) et sans aucun rapport avec l'enquête journalistique : faire un voyage éclair pour faire appel, une dernière fois, à l'imagination (c'est d'ailleurs un luxe que l'écrivain peut se payer en ces années d'aisance matérielle). Il ne reviendra en Europe que pour observer, ébahi, la déformation inéluctable de la mémoire, ainsi que la transformation tout à fait prévisible du paysage urbain. À présent, il ne peut que dédaigner cette source ancienne — ce « fait journalistique » —, les faux souvenirs ayant supplanté les « vrais » (« fantômes de la mémoire »). L'érosion causée par le temps est sans remède, mais le romancier paraît s'en féliciter.

Dans "Porqué doce, porqué cuentos, porqué peregrinos"<sup>277</sup>, l'admirable digression anecdotique et la prose toujours fulgurante font oublier un moment la fragilité de l'argumentation (il faudrait un jour étudier l'art de la préface chez García Márquez, dont la rigueur critique fait souvent défaut, mais dont le charme narratif et le brio stylistique sont toujours un régal et un appât pour le lecteur<sup>278</sup>). Ainsi, il y a une imprécision presque délibérée lorsqu'il prétend justifier cette extrême malléabilité générique du texte. On y évoque un problème de « genres littéraires » qui, à un moment donné, est résolu de façon disons journalistique ou cinématographique, le travail de presse et de scénario influant sans doute sur la forme finale du conte. Mais nous manquons de précisions quant à ces « solutions », l'auteur se limitant à dire que, à chaque moment, le matériel de base demeure

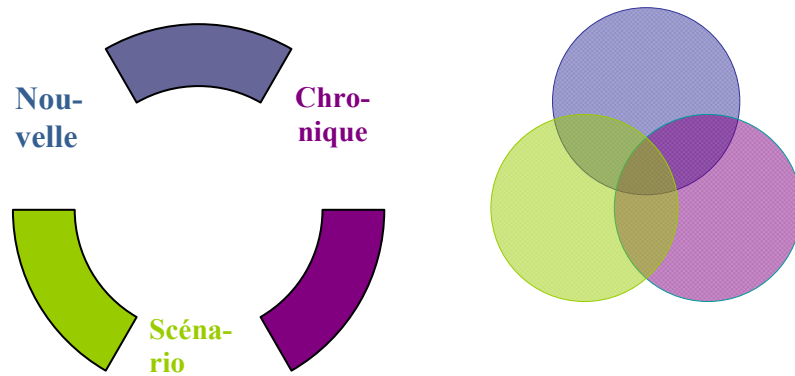
<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>276</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "El cuento del cuento (conclusión)", art. cit., p. 150.

<sup>277</sup> Et pourquoi "porqué" ? La licence orthographique d'un auteur dédaignant tout règle académique (cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Botella al mar para el Dios de las palabras", *Semana*, Bogotá, 14-04-1997, p. 80) est, bien entendu, délibérée.

<sup>278</sup> À cet égard, il faut cependant faire un distinguo entre les deux domaines de son œuvre : García Márquez a procédé avec bien plus de liberté lorsqu'il a entrepris de préfacier ses œuvres de fiction, l'exemple extrême étant celui de *Del amor y otros demonios* (op. cit.) dont la note initiale, bien que faisant allusion à un fait autobiographique (ses débuts comme journaliste à *El Universal*), peut être considérée comme une fiction à part entière, une fiction introduisant, d'une très belle manière, une autre fiction. En revanche, dans les prologues de ces reportages, il y a un souci documentaire certain : "La historia de esta historia", dans *Relato de un naufrago* est plutôt une préface rigoureuse sur le plan historique, comme le sont les brefs préliminaires de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* et *Noticia de un secuestro*. Introduire un récit de fiction ou de non-fiction est une affaire de perspective mais, en dernière analyse, ce qui compte pour García Márquez c'est cette solution de continuité narrative et stylistique entre le paratexte et le texte.

plutôt polyvalent : une esquisse sert, tour à tour, à élaborer une nouvelle, une chronique, un scénario et, à nouveau, un conte.



**Figure 1 : Circularité d'un processus produisant une opacité générique**

Cette circularité du processus s'accomplit-elle dans la pratique ? À défaut, cette juxtaposition de formes (**Figure 1**) qui rendrait légitime ce changement de genre, s'effectue-t-elle véritablement ? Si la transformation du texte en scénario demeure légitime (dans les deux cas de figure, il ne fait qu'accommoder la fiction dans un langage différent), cette étape intermédiaire dans laquelle le récit devient chronique soulève toujours des questions. Comment distinguer précisément cette base factuelle légitimant cette reconversion générique ? En quoi le travail de presse enrichit-il le texte littéraire ? Quelles sont enfin ces récits adoptant tour à tour la forme de chronique et de nouvelle ?

Le compte établi ici par l'auteur s'élève à cinq textes ; le nôtre à sept. García Márquez s'abstient, en outre, de citer les titres et de faire allusion aux thèmes. En confrontant les *Notas de prensa 1980-84* aux *Doce cuentos peregrinos*, nous pouvons établir les correspondances suivantes (**Tableau 1**) :



CHRONIQUE	NOUVELLE
“Cuento de horror para la noche vieja”	“Espantos de agosto”
“La larga vida feliz de Margarito Duarte”	“La santa”
“María de mi corazón”	“Sólo vine a hablar por teléfono”
“Roma en verano”	“Diecisiete ingleses envenenados”
“Tramontana mortal”	“Tramontana”
“El avión de la bella durmiente”	“El avión de la bella durmiente”
“Me alquilo para soñar”	“Me alquilo para soñar”

**Tableau 1 : Correspondances entre les « notes » et les « contes »**

Les changements opérés dans les titres sont déjà assez indicatifs des inconsistances d'un processus de « reconversion » générique. Paradoxalement, une chronique peut s'appeler conte, comme c'est le cas de “Cuento de horror para la noche vieja”, et un conte peut porter un nom qui ressemble à un titre de presse ; c'est ce qui arrive avec “Diecisiete ingleses envenenados”, lequel se substitue au plus littéraire “Roma en verano”, qui annonce une étude poétique de mœurs, ce que la chronique n'accomplit que très moyennement. De même, le très désinvolte titre “La larga vida feliz de Margarito Duarte”, qui reprend à rebours celui d'une célèbre nouvelle d'Hemingway<sup>279</sup>, est remplacée par le très neutre “La santa” dans le “cuento peregrino” respectif.

Comme nous l'avons vu dans un travail précédent<sup>280</sup>, il n'y a pas de solution journalistique dans cette phase intermédiaire, d'autant que l'ajout narratif est présent bien avant, en fait dès l'origine, et la chronique n'est donc qu'un état intermédiaire de la fiction. Bien que renvoyant à une réalité — comme par ailleurs le fait toute fiction —, ou puisant dans une source autobiographique, ces textes n'ont aucunement pu changer de nature générique. Du début à la fin, ils subissent des transpositions innombrables, même lorsqu'ils deviennent des « chroniques ». À des degrés divers, l'auteur ne fera qu'intensifier cette portée fictionnelle du récit dans les *cuentos peregrinos* correspondants.

<sup>279</sup> “The short happy life of Francis Macomber”, que García Márquez tient comme un exemple inégalé d'intensité narrative : “Es el mejor cuento de Hemingway, y es quizás uno de los mejores cuentos del mundo”. Cf. COBO BORDA, Juan Gustavo, *Para llegar a García Márquez*, op. cit., p. 191.

<sup>280</sup> DIAZ, Raúl, “Doce cuentos peregrinos” ou la traque du réel par l'imaginaire, Mémoire principal de D.E.A. d'Études Hispaniques et Latino-américaines. Directeur : François Delprat, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 1995.

Cependant, la différence entre les cinq contes évoqués par l'auteur et les sept indiqués ci-dessus s'explique peut-être par le fait qu'il aurait omis deux chroniques dans lesquelles la base factuelle (autobiographique) est, si l'on veut, plus décelable, voire soumise à une sorte d'étude. "Roma en verano" pourrait être un de ces textes échappant à la liste de García Márquez car, dans "Diecisiete ingleses envenenados", l'anecdote a été radicalement transformée. Qui plus est, dans la chronique, l'auteur se permet de réfléchir de façon explicite sur ce recouvrement par la fiction de l'acte remémoratif :

“Creo que fue Julio Cortázar quien observó en alguno de sus libros que después de conocer una ciudad seguía recordándola para siempre, no como era en la realidad, sino como se la imaginaba antes de conocerla. Esto me parece cierto, salvo con Roma, pues es la única ciudad que siempre me imaginé tal como fue cuando la conocí, que es como sigue siendo siempre. Tal vez la única de la que puedo decir que la recordaba sin conocerla.

Estuve aquí por primera vez en el verano de 1955 -hace ahora la módica suma de veintisiete años- como enviado especial de *El Espectador*, de Bogotá, a los funerales de un Papa que aún no había muerto. (...) El Papa, como se sabe, (no murió). En cambio fui yo quien estuvo a punto de morir (envenenado).”<sup>281</sup>

L'auteur ne peut pas être plus explicite : Cortázar à l'appui, il admet ici que l'imagination investit toujours le travail de mémoire et que des forces inconscientes interviennent, parfois bien en amont, pour reconfigurer les souvenirs : on ne se souvient guère d'un lieu comme on l'a connu mais comme on l'a imaginé ! Heureusement pour le romancier, tout effort de remémoration suppose élaboration, et la nostalgie — que l'auteur revendique en tant que catalyseur poétique — *décante* le souvenir produisant ce résidu essentiel dont la coloration est celle des rêves. “(La) trampa de la nostalgia, que quita de su lugar a los momentos amargos y los pinta de otro color como en los retratos antiguos, que parecen iluminados por el resplandor ilusorio de la felicidad”, écrit-il dans une autre chronique<sup>282</sup>, montrant jusqu'à quel point la réflexion sur le fait littéraire est un des thèmes de ces deux chroniques (l'autre pourrait être “María de mi corazón” ou “Tramontana mortal”) : l'auteur y effectue une sorte de petite analyse cherchant à bien séparer la base factuelle et le produit littéraire proprement dit, tout en démontant les éléments ou instruments qui interviennent dans la transformation fictive. Dans ce cas, la nostalgie, plus qu'un catalyseur, agirait comme un tamis de la mémoire retenant ces matériaux précieux nécessaires à l'élaboration fictionnelle.

Ainsi, l'épisode de son arrivée à Rome et le pressentiment qui l'a sauvé d'une mort par empoisonnement, sont retenus et récupérés comme points d'amorçage de la fiction de “Diecisiete ingleses envenenados”. D'amorçage uniquement car, par rapport à la note correspondante, les transformations qu'y subit l'histoire sont assez radicales : le protagoniste

<sup>281</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Roma en verano”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 271.

<sup>282</sup> “Sí; la nostalgia sigue siendo igual que antes”, *Notas de Prensa*, op. cit., p. 36.

n'est plus García Márquez mais une pieuse dame colombienne en pèlerinage à travers l'Italie ; le Pape est toujours mourant d'une crise de hoquet (un rajout fictif qui existait déjà bien avant dans l'esquisse initiale<sup>283</sup>), et c'est à Naples et non à Rome qu'elle vit cette expérience initiatique de l'exil<sup>284</sup>. Le texte met en relation d'autres épisodes savoureux de ce "verano inolvidable", dans lesquels l'auteur avait constaté avec bonheur que l'herbe poussait aussi verte en Italie que sous les tropiques et que l'exubérance des Italiens n'avait rien à envier à celle des gens de sa Caraïbe natale.

"Un poco después de las seis de la tarde (...) una muchedumbre jubilosa se echaba a las calles en medio de los petardos de las Vespas, los gritos de los vendedores de sandías y las canciones de amor entre las flores de las terrazas, y sin ningún otro objetivo que el de vivir. Hoy todo sigue igual. Los italianos descubrieron desde hace mucho tiempo que no hay más que una vida, y esa certidumbre los ha vuelto refractarios a la crueldad"<sup>285</sup>.

Le grand thème des *Doce cuentos peregrinos* émerge de cette façon : la quête identitaire apparaît comme le marquage d'un lien ou d'une différence. García Márquez trouve donc dans ce caractère méridional une affinité certaine.

Dans la chronique "María de mi corazón"<sup>286</sup>, la frontière entre fiction et réalité est établie encore plus nettement, mais il s'agit d'un texte de nature différente. En premier lieu, il n'a pas d'origine biographique et est précédé d'un préambule explicatif. García Márquez commence, en effet, par faire l'éloge d'un film que réalisa, sous ce titre, le réalisateur mexicain Jaime Humberto Hermosillo, en 1981, et dont il fut co-scénariste ; puis, il résume l'histoire du film et dans ce synopsis nous reconnaissons les grandes lignes de "Sólo vine a hablar por teléfono". Que l'histoire tchékoviennne d'une femme enfermée par erreur dans un hôpital psychiatrique soit vraie ou non, la filiation thématique et formelle, entretenue avec *La salle N°6* de Tchekhov, est évidente<sup>287</sup>. L'auteur reconnaît tacitement dans "María de mi corazón" qu'il s'agit d'un récit apocryphe sur lequel il ne peut pas fournir la moindre preuve : "Lo único que tenía escrito de esa historia -desde que me la contaron mucho antes en Barcelona (...)- eran unas notas sueltas en un cuaderno escolar (...)"<sup>288</sup>. Ces notes sont transcrites comme de simples observations dans le texte journalistique, laissant ainsi entendre

---

<sup>283</sup> García Márquez avait toujours embelli l'histoire de son voyage comme correspondant à Rome en racontant qu'*El Espectador* l'avait envoyé couvrir le très probable décès du Pape. La crise de hoquet de ce dernier a tout à fait l'allure d'une invention marquezien : dans ses livres, en effet, séminaristes, curés, papes et archevêques sont sujets à d'étranges affections entraînant des phénomènes paranormaux. Souvent le météorisme est en cause. La lévitation par ingestion de chocolat en est un exemple. En réalité, García Márquez avait échoué en Italie pour des raisons bien différentes : tenter sa chance dans une école de cinéma et continuer à écrire des reportages.

<sup>284</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Diecisiete ingleses envenenados", *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p.145.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 272-273.

<sup>286</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "María de mi corazón", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 98.

<sup>287</sup> Dans la nouvelle de Tchekhov, le médecin-chef d'un service psychiatrique finit par être interné dans son propre hôpital.

<sup>288</sup> "María de mi corazón", note citée p. 98.

que ce sont les ébauches d'un récit qui, en l'état, échappe encore à toute formulation littéraire. En revanche, le conte "peregrino" correspondant possède, quant à lui, une construction prolixe : l'anecdote est soumise à toute une série de rajouts ; les dialogues, les scènes, les personnages sont proprement élaborés et la transposition la plus évidente est celle d'un narrateur à la première personne ; nous y distinguons cet alter ego de l'auteur qui, un peu à la façon de *Crónica de una muerte anunciada*, apparaît, ici et là, comme témoin et enquêteur, balisant le récit de brèves marques de temps et d'espace : il y signale que l'histoire se passe au début des années 70, à Barcelone<sup>289</sup>. En contrepartie, dans la chronique, García Márquez est García Márquez, l'écrivain et le scénariste qui fait une promotion assez évidente du film dirigée par Hermsillo<sup>290</sup>, et il ne résiste pas à l'envie de défendre la prétendue authenticité de cet « épisode de la vie réelle »<sup>291</sup> sur lequel est basé le film, attitude rituelle du conteur qui, face à l'auditoire, commence et termine en attestant de l'authenticité de toutes ses histoires, y compris les plus fantaisistes.

Dans "Tramontana mortal" les liens établis avec les faits référentiels sont d'une autre nature. García Márquez y peint le paysage de Cadaqués, bourgade de pêcheurs catalans dont il dit toujours se souvenir avec tendresse. Il s'agit d'un exercice sans grande envergure, une simple aquarelle montrant la topographie accidentée du lieu, mentionnant — couleur locale oblige — les plats typiques, les mœurs paisibles des riverains. Au milieu de ces touches, le souffle de la tramontane se faufille à peine. Il y a quelques références à l'époque, aux passages de l'écrivain dans la ville vers la fin des années 60 et, presque à la fin du texte, le souvenir d'un fait divers qui l'avait pas mal impressionné : le suicide d'un habitant de Cadaqués, victime de la tramontane : "Ese viento despiadado y tenaz que, según piensan algunos nativos, lleva consigo los gérmenes de la locura"<sup>292</sup>. Rappelons à ce propos l'intérêt littéraire que les phénomènes telluriques possèdent pour l'auteur de *Cien años de soledad*. La tramontane, qui serait presque le résidu inoffensif des cyclones de la Caraïbe, continue cependant d'avoir des effets néfastes sur l'esprit : "(...) se presiente de pronto, sin ninguna explicación racional; uno siente que se le baja el ánimo, que se entristece sin motivo, y que los amigos más amados asumen una expresión hostil"<sup>293</sup>. Il y a dans la phrase et dans cette

<sup>289</sup> Une datation évoquant le séjour qu'accomplit l'auteur à Barcelone à l'époque où il écrit *El otoño del Patriarca* : "Estábamos en el *Maritim*, el populoso y sórdido bar de la *gauche di vine* (à Barcelone) en el crepúsculo del franquismo (...)". GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Sólo vine a hablar por teléfono", *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 105, 108 *et passim*.

<sup>290</sup> "Acabo de ver la película ya terminada, y me alegré de que no nos habíamos equivocado. Es excelente, tierna y brutal a la vez, y al salir de la sala me sentí estremecido por una ráfaga de nostalgia". GARCÍA MÁRQUEZ, G., "María de mi corazón", *art. cit.*, p. 99.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>292</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Tramontana mortal", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 514.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 515.

aquarelle de Cadaqués comme un écho de Somerset Maugham, nouvelliste très admiré par lui<sup>294</sup>. En tout cas, ces allusions aux dégâts que cause la tramontane serait la seule chose à sauver d'un texte qui converge maladroitement vers le bref exposé d'un épisode autobiographique exploité sous forme de conte, l'expérience perturbante du harcèlement de la tramontane une semaine durant, sans trêve, le laissant dans un état second, et ayant provoqué le suicide du villageois. Signalons la manière dont la cause de cette mort est expliquée : "Cuando terminó, un portero anciano de una casa cercana a la nuestra se había colgado con una cuerda en un poste del alumbrado público, *tal vez* enloquecido por el delirio de la tramontana"<sup>295</sup>. Dans le *cuento peregrino* correspondant, dont le texte suit parfois celui de la chronique et dont le titre a été avantageusement raccourci, l'adverbe *tal vez* a disparu ; la cause du suicide est résolument assumée et la phrase y gagne en élan littéraire : "El viejo portero (...) estaba colgado del cuello en la viga central, balanceándose todavía por el último soplo de la tramontana"<sup>296</sup>. Écrit avec un manque d'entrain évident, cet avant-dernier article de la série montre par ailleurs un certain « essoufflement » du chroniqueur. Ce qui est curieux c'est que ce texte sans relief ait pu survivre aux nombreuses purges du matériau de base et qu'il soit devenu l'un des *Doce cuentos peregrinos*.

### 1.3.3.2. Altérité et recherche identitaire

Dans "Tramontana mortal", "María de mi corazón" et "Roma en verano", les frontières entre fiction et réalité sont plus ou moins bien tracées ; dans les autres chroniques — "Cuento de horror para la Nochevieja", "La larga vida feliz de Margarito Duarte", "Me alquilo para soñar" et "El avión de la bella durmiente" —, en revanche, elles s'effacent : l'agrégat imaginaire se juxtapose sciemment à l'anecdote réelle, les deux matériaux s'interpénétrant et finissant par se confondre dans le magma narratif. L'amalgame est voulu et théoriquement doit profiter à la fiction, objectif par ailleurs très légitime, bien que la dénomination "nota de prensa" ne soit pas la plus adéquate pour identifier génériquement ces textes. Il n'en reste pas moins que de gros vestiges de la base factuelle-biographique y sont encore identifiables, comme nous le verrons ci-après. De toute évidence, ce que l'auteur appelle « les faux souvenirs » ne seront plus qu'un prétexte (ou mieux, un pré-texte) à un travail d'invention assez poussé dont la fin première est de véhiculer un sujet cher à l'auteur. Car, pour l'essentiel, l'intention littéraire à l'origine du projet se maintient durant cette phase dite

<sup>294</sup> Voir *infra* : 1.7.1.1. Maugham et les écrivains de deuxième catégorie : "Las glorias del olvido".

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 516 (c'est nous qui soulignons).

<sup>296</sup> "Tramontana", *nouvelle citée*, p. 170.

« journalistique » : parler des choses bizarres qui arrivent aux Latino-Américains en Europe, c'est certainement donner cours au thème de l'affirmation culturelle ; idéalement, chiffrer métaphoriquement un discours identitaire et explorer sous cet angle l'expérience de l'exil et de son corollaire, l'altérité. En surface et en profondeur, le texte cherche en effet à opposer les rêves candides et le fatalisme du bon sauvage sud-américain, à la logique, la discipline et au cartésianisme implacable de l'Européen civilisé. L'intellectuel éternellement préoccupé à proclamer une différence ou une singularité réapparaît dans ces récits mais, hélas, sans les subtilités relevées par Jacques Gilard dans les reportages de la première époque européenne :

“Hay en estos reportajes un agresivo recurso a la arquetípica actitud del buen salvaje, lejana reproducción de la manera como los americanos de los orígenes vieron a los europeos, según contaron Colón en su diario y Montaigne en algunos de sus ensayos. García Márquez retoma con otra finalidad los trucos que de esa realidad derivaron los mismos europeos, quienes los emplearon en la crítica de su propia organización social. (...) Finge ver y describir las cosas desde afuera, simula no comprenderlas y encontrarlas extrañas comparadas con sus propios valores. Los efectos humorísticos no fallan, pero sobre todo son demoleedores porque se perdió la ingenuidad que era el sospechoso ingrediente a que acudían los europeos cuando con fines nada domésticos, se valían del truco del buen salvaje.”<sup>297</sup>

Dans les textes de 1980, cette façon est à nouveau présente et de manière évidente dans “Me alquilo para soñar” et “La larga vida feliz de Margarito Duarte”, deux textes relatant sa rencontre — lors de ce premier voyage justement — avec deux Colombiens installés en Europe depuis belle lurette. Le bon sauvage s'incarne assez caricaturalement dans les protagonistes de ces deux récits, lesquels expriment de façon naïve, voire extravagante, cette « attitude archétype » toujours gagnante, ainsi que le veut l'auteur. Mais dans cette perspective la manière devient trop évidente et les effets humoristiques perdent de leur efficacité ; le discours identitaire devient forcé et rate sa principale cible. Autrement dit, ces deux nouvelles (nous y reviendrons<sup>298</sup>) montrent un vrai essoufflement de ces « procédés » vantés par Gilard. Résultat assez paradoxal car nous ne sommes plus devant l'écrivain novice qui feint l'étonnement face aux Européens avec grâce et perspicacité, mais devant un romancier chevronné qui a dû se renouveler pour cerner avec plus de distance et peut-être sous un autre angle ce sujet à l'abordage difficile. Les valeurs narratives à retenir dans les “cuentos peregrinos” seraient donc tout à fait autres.

<sup>297</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, op. cit., p. 21.

<sup>298</sup> Pour des raisons d'organisation thématique, nous examinons ces deux textes dans une autre section. Cf. 1.5.4. **Un monde (l'Europe) revisité.**

### 1.3.3.3. Une sorte de traitement symbolique

Le point de vue dans “Cuento de horror para la Nochevieja” est expressément équivoque si l’on pense à ce narrateur-personnage qui, parlant à la première personne du singulier, se transfigure ici et là dans un plus énigmatique « nous ». Peut-être peut-on trouver quelques clés de ce récit dans les modulations de la voix narrative et les renvois concomitants à l’anecdote réelle qui sert de base à l’histoire. Voyons par exemple le paragraphe d’ouverture :

“Llegamos a Arezzo un poco antes del mediodía y perdimos más de dos horas buscando el castillo medieval que el escritor Miguel Otero Silva había comprado en aquel rincón idílico de la campiña toscana. Era un domingo de principios de agosto, ardiente y bullicioso, y no era fácil encontrar a alguien que supiera algo en las calles invadidas de turistas. Al cabo de muchas tentativas inútiles, volvimos al automóvil, abandonamos la ciudad por un sendero sin indicaciones viales, y una vieja pastora de gansos nos indicó con precisión dónde estaba el castillo. Antes de despedirnos nos preguntó si pensábamos dormir allí, y le contestamos - como lo teníamos previsto- que sólo íbamos a almorzar. ‘Menos mal’, dijo ella, ‘porque esa casa está llena de espantos.’”<sup>299</sup>

Qui est ce *nous* renvoyant à des personnages bien réels ? Un groupe de Latino-Américains en excursion. García Márquez mentionne ses deux fils, son épouse, Mercedes. Il y fait mention de son hôte, Miguel Otero Silva, écrivain et politicien vénézuélien, homme de la Caraïbe, étrangement transplanté en Toscane et complice malicieux de cette histoire de fantômes hantant les rêves d’un Sud-Américain. Si l’histoire, les personnages et ce narrateur renvoient à une réalité identifiable, et de manière plus discutable à un discours identitaire, la référence à une époque concrète est plutôt incertaine. C’est en partie un autre effet voulu car la description des lieux — la ville d’Arezzo, le château d’Otero Silva — et l’incipit anecdotique jouent un peu la petite musique intemporelle du conte de fées :

“Era difícil creer que en aquella colonia de casas encaramadas (...) hubieran nacido tantas de genio perdurable (...).Miguel Otero Silva nos dijo (...) que tan altas cifras históricas no eran las más insignes de Arezzo. ‘El más importante (...) fue Ludovico’ (...), el gran señor de las artes y de la guerra que había construido aquel castillo de su desgracia. (...) Nos habló (...) de su poder sin medida, de su amor desgraciado y de su muerte espantosa. Nos contó cómo (...) había apuñalado a su dama en el lecho donde acababan de amarse, y luego azuzó contra sí mismo a sus feroces perros de guerra, que lo despedazaron a dentelladas. Nos aseguró, muy serio, que a partir de medianoche el espectro de Ludovico deambulaba por su castillo, tratando de conseguir un instante de sosiego para su purgatorio de amor.”<sup>300</sup>

Dans *La llama y el hielo*, Plinio Apuleyo Mendoza<sup>301</sup> date très précisément ce voyage car il faisait partie de la tournée : la visite au château d’Otero Silva a eu lieu en août 1968 et il y était un des convives. Bien qu’il n’apparaisse pas dans la chronique ni dans la réplique des

<sup>299</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Cuento de horror para la Nochevieja”, *art. cit.*, p. 41.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>301</sup> MENDOZA, Plinio Apuleyo, *La llama y el hielo*, *op. cit.*, p. 49 et 115.

*Doce cuentos peregrinos*, Mendoza confirme cependant les détails de cette veillée : le somptueux repas que leur offre l'écrivain vénézuélien, les plaisanteries à propos du fantôme Ludovico : “Muchos años después, cuando García Márquez era ya famoso (...) Otero Silva lo invitó a su castillo en Italia, en Arezzo. Yo lo acompañé. Recuerdo (...) las maderas crujiendo dentro de la casa y un fantasma llamado Ludovico que aparecía, según Miguel, en la alcoba ocupada por mí. Recuerdo el verano aquel, la luz de Toscana (...)”<sup>302</sup>. Ce rapprochement avec le texte biographique de Mendoza corrobore le fond réel de l'anecdote et aide à la « dépouiller » de ces rajouts narratifs, par exemple, les détails de la décoration de la chambre de Ludovico. Mais bien entendu, nous sommes chez Mendoza dans un autre registre — celui de l'hagiographie — et il ne fait qu'un clin d'œil amusé en expliquant le talent farceur d'Otero Silva. Dans la « chronique », García Márquez parlera de “La cama (...) todavía salpicada con la sangre de la amante sacrificada”, “la chimenea con las cenizas heladas”, “el último leño convertido en piedra”. Il en viendra à préciser : “Lo que más me impresionó (fue) el olor de fresas recientes que permanecía estancado en el ámbito de (esa) habitación (...) donde el tiempo se había olvidado de pasar”<sup>303</sup>. Le détail est minime mais évocateur. Cette fragrance éthérée de fraises à peine ramassées suggère la permanence paradoxale de ce qui, par essence (essence dans sa double acception de parfum volatil et de substance la plus pure de l'être) est évanescent : la passion amoureuse. L'arôme en suspens de ces fraises serait alors la preuve digne de foi de cet “Amor constante más allá de la muerte”, sonnet de Quevedo que l'on trouve ici et là dans l'œuvre de García Márquez, y compris dans le titre, et le thème de l'un de ses nouvelles, “Muerte constante más allá del amor”<sup>304</sup>. Dans le récit de “Cuento de horror para la Nochevieja”, il transparait en filigrane : le vers de Quevedo, “polvo serás, mas polvo enamorado”, retrouve sa portée métaphorique dans ces “cenizas heladas” et dans cette fragrance de “fresas recientes”. Il connaît le pouvoir évocateur des odeurs : nous avons déjà vu comment, pour tenter une synthèse de son monde, il a toujours sous la main une formule de son « cru », toute l'énigme du Tropic et de la Caraïbe pouvant être condensée dans l'odeur d'une goyave mûre<sup>305</sup>. Macondo est bien loin de la Toscane et, étrangement, cette variante olfactive des fraises le met au diapason de cet autre univers qu'il

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>303</sup> “Cuento de horror para la Nochevieja”, *art. cit.*, p. 42.

<sup>304</sup> “No es fácil” — écrit Juana Martínez — “resistirse a la tentación de realizar una lectura compartida del cuento de García Márquez *Muerte constante más allá del amor* y del soneto de Quevedo *Amor constante más allá de la muerte*: con sólo una mirada al título de ambos textos el lector tiene la sensación de enfrentarse ante un juego de espejos invertidos que le está incitando a tratar de descubrir sus reglas y descubrir las claves de su identidad alterada.” MARTINEZ, Juana, “Interferencias entre Quevedo y García Márquez”, “...Para que mis amigos me quieran más...” *Gabriel García Márquez – Testimonios sobre su vida, ensayos sobre su obra*, Juan Gustavo Cobo Borda (compilador), Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1992, p. 248. Cf. *Muerte constante más allá del amor, La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, op. cit., 1972.

<sup>305</sup> Cf. *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 32.



regarde sous un angle contrastant : qu'en est-il du réel merveilleux lorsqu'il se réimplante, pour ainsi dire, dans les terres européennes ?

Mais le véritable passage au conte ne résiderait pas dans cette sorte de chiffrement symbolique, ni dans la figure quelque peu extravagante de la "vieja pastora de gansos" qui a tout de la sorcière des contes d'Andersen, sinon dans la mention de ce "sendero sin indicaciones viales", qui suggère que les personnages et le récit s'égareront délicieusement dans le bois du conte de fées. Cela serait l'une des finesses d'un texte qui, malgré la banalité de l'anecdote et l'artifice du dénouement, devient une ébauche narrative prometteuse. Légèrement améliorée, cette sorte de traitement symbolique aura la même fonction dans "Espantos de agosto". En effet, entre la chronique et le conte, le calque est flagrant ; dans ce dernier, le texte a été conservé à 90% et l'auteur ne s'est permis que quelques petites retouches, divisant les larges paragraphes en périodes d'apparence plus compacte, ajoutant ici et là un adjectif pour donner une nouvelle emphase à une image (dans le conte, le "sobrecamas todavía salpicado con la sangre de la amante sacrificada", devient "el sobrecamas todavía acartonado por la sangre seca de la amante sacrificada"<sup>306</sup>), supprimant une ou deux phrases pour alléger le texte d'une certaine lourdeur rhétorique (par exemple : "Yo había oído decir que los laberintos del tiempo es lo único que confunde a los fantasmas"<sup>307</sup>), rehaussant la fonction symbolique de certains détails du décor (comme le parfum toujours vivace des fraises). À cet égard, la conclusion simple de la chronique, "Alguien nos había cambiado de cuarto durante el sueño", phrase sans éclat qui est en outre une sorte de « repentir » de la chronique (elle laisse à entendre que tout était une farce bien tramée par Otero Silva) a été bien remplacée dans le conte :

"Sólo entonces me estremeció el olor de fresas recién cortadas, y vi la la chimenea con las cenizas frías y el último leño convertido en piedra, y el retrato del caballero triste que nos miraba de tres siglos antes en el marco de oro. Pues no estábamos en la alcoba de la planta baja donde nos habíamos acostado la noche anterior, sino en el dormitorio de Ludovico, bajo la cornisa y las cortinas polvorientas y las sábanas empapadas de sangre todavía caliente de su cama maldita".<sup>308</sup>

Sans doute, la fiction y gagne-t-elle en qualité : en réintroduisant ces détails-clefs du décor qui, on l'a vu, a été l'objet d'une allusion puissante sur le plan métaphorique, l'auteur assume le mystère à part entière et donne une forme plus circulaire à l'histoire. Mais si "Espantos de agosto" laisse l'impression d'être un texte plus abouti, le récit dans les deux versions n'a, substantiellement, changé en rien.

---

<sup>306</sup> Cf. "Espantos de agosto", *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 123.

<sup>307</sup> *Idem*.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 124.

### 1.3.3.4. Un support poétique certain : “El avión de la bella durmiente”

« *Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons* »

Paul Valéry, « La dormeuse »<sup>309</sup>

Dans “El avión de la bella durmiente”, la qualité certaine de la « chronique » a simplifié le travail d'écriture du conte homonyme. Écriture ou réécriture ? Phrases et paragraphes de la première réapparaissent intacts ou à peine retouchés<sup>310</sup> dans le second et la ligne générale du récit reste inchangée, malgré certains rajouts peu substantiels dans le conte. Ainsi, la phrase d'ouverture (“Era bella, elástica, con una piel tierna del color del pan y los ojos de almendras verdes, y tenía el cabello liso y negro y largo hasta la espalda, y un aura de antigüedad oriental que lo mismo podía ser de Bolivia que de Filipinas”<sup>311</sup>) est identique à un détail près : dans la nouvelle, on dit que la fille pourrait être originaire d'Indonésie ou des Andes<sup>312</sup>. Petit changement révélant tout de même un effort pour consolider ce lien avec la thématique centrale de *Doce cuentos peregrinos*. Cependant, le lien s'avérera très faible, voire anodin, comme nous le verrons ci-après.

Cités ici et là, un sonnet de Gerardo Diego (“Insomnio”) et un roman de Yasunari Kawabata (*Les belles endormies*) prêtent une sorte de support poétique et, pour ainsi dire, une grâce aérienne à ce texte dont la vertu formelle première est de convertir en narration vive et en divagation poétique, la description d'une image statique : celle d'une jeune femme endormie. Mais la reprise de ce vieux sujet littéraire et pictural<sup>313</sup>, est aussi, plus subtilement, une méditation sur l'intangibilité de la beauté et sur les renoncements de l'âge. L'anecdote se résume au coup de foudre que le narrateur-personnage ressent en voyant une femme à l'incroyable beauté (“la más bella que he visto en mi vida”). Il l'aperçoit dans un aéroport, la suit du regard, la voit se faufiler avec “sus trancos de leona” — une beauté presque animale — dans la pagaille d'un aéroport en proie à une grève de transport. Elle réapparaîtra miraculeusement à ses côtés dans l'avion où il a enfin pris place, et restera endormie le temps

<sup>309</sup> VALÉRY, Paul, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1995, p. 56.

<sup>310</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El avión de la bella durmiente”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 314.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>312</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El avión de la bella durmiente”, *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 77.

<sup>313</sup> Chez Paul Valéry, par exemple, il est récurrent (cf. PHILIPPON, Michel, *Paul Valéry : une poétique en poèmes*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 110 et ss). Son sonnet « La dormeuse » rejoint sur bien des aspects celui de Gerardo Diego. Au niveau pictural, le motif apparaît chez Courbet, Renoir, Degas, Ingres, et tant d'autres.

d'un vol entre Paris et New York sous le regard amoureux de cet alter ego de l'auteur. Présence troublante que le narrateur évoque comme dans une transe: "(Durmió) sin una sola pausa, sin un suspiro las siete horas pavorosas del vuelo"<sup>314</sup>. L'immobilité ensorcelante de la jeune fille endormie produit des ravages chez le protagoniste, tout comme chez les vieillards bourgeois de Kawabata qui : "Pagaban sumas enormes para disfrutar de la forma más refinada del último amor: pasar la noche contemplando a las muchachas más bellas de la ciudad, que yacían desnudas y narcotizadas en la misma cama"<sup>315</sup>.

"El avión de la bella durmiente" préfigure donc la thématique que développera García Márquez vingt ans plus tard — toujours de la main de Kawabata —, dans *Memoria de mis putas tristes*<sup>316</sup>. Dans ce roman, c'est un nonagénaire vigoureux et espiègle qui s'adonne sans complexes à ce fantasme sénile, tandis que dans la nouvelle, c'est plutôt un homme encore dans la force de l'âge qui sublime une passion lubrique en composant une berceuse sur une partition à deux voix : la sienne et, dans une sorte de contrepoint, celle de Gerardo Diego :

"Tú por tu sueño y por el mar las naves", pensé a 20.000 pies de altura sobre el Océano Atlántico, tratando de recordar en orden el soneto inolvidable. 'Saber que duermes tú, cierta, segura, cauce fiel de abandono, línea pura, tan cerca de mis brazos maniatados'. Mi realidad se parecía de tal modo a la del soneto que al cabo de media hora lo había reconstruido de memoria hasta el final: 'Qué pavorosa esclavitud de isleño, yo insomne, loco, en los acantilados, las naves por el mar, tú por tu sueño'"<sup>317</sup>.

Le récit se maintient bien dans cet espace éthéré d'un navire sillonnant les cieux et les rêves. C'est là, dans cet endroit de tous les fantasmes, que le tableau devient remarquable avec des images parfois pleines de poésie : "La contemplé muchas veces (...), y la única señal de vida que pude percibir fueron las sombras de los sueños que pasaban por su frente como las nubes en el agua"<sup>318</sup>. Du bon García Márquez, bien entendu. Mais où se trouve le lien avec l'idée à la base de *Doce cuentos peregrinos* ? De même, par quels moyens s'effectue ici cette sorte de migration (ou pèlerinage<sup>319</sup>) générique du texte devenant tour à tour chronique et nouvelle ?

En réalité, cette « chronique » et le reste à peine remanié du conte « vagabond »<sup>320</sup> homonyme, n'arrivent même pas à effleurer la thématique selon laquelle il existerait un

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 314 et *passim*.

<sup>315</sup> "El avión de la bella durmiente", *art. cit.*, p. 316.

<sup>316</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Memoria de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori, 2004.

<sup>317</sup> "El avión de la bella durmiente", *art. cit.*, p. 315.

<sup>318</sup> Chez Valéry le thème de la belle endormie est également recurrent et son sonnet rejoint sur biens des aspects celui de Gerardo Diego.

*Ibid.*, p. 317.

<sup>319</sup> D'où par ailleurs le sens du titre, comme il est bien expliqué dans le prologue de *Doce cuentos peregrinos*.

<sup>320</sup> « Vagabond » pour utiliser la traduction française du titre de *Doce cuentos peregrinos*.

antagonisme radical entre deux cultures : celle de l'homme caraïbe rêveur et oisif et celle de l'Européen rigoureux et rationnel qui rêve aussi, mais seulement à ses heures et lorsque cela lui est permis (c'est-à-dire, quand il dort). Tout au plus — mais uniquement dans le conte — García Márquez essaie-t-il de forcer le trait en disant que : “Una azafata cartesiana trató de despertarla a la bella para darle un estuche de tocador y los auriculares para la música”<sup>321</sup>. La maladresse du recours (une hôtesse de l'air cartésienne ?) est déjà symptomatique d'une mauvaise articulation du lien : le récit s'accorde mal avec ce discours sur l'affirmation identitaire, même si l'on considère les personnages sur le plan de l'origine culturelle et ethnique. De la fille, nous saurons uniquement qu'elle parlait un français rudimentaire et comprenait à peine l'anglais ; malgré sa peau mate, ses cheveux noirs et ses yeux en amande, la belle dormeuse n'a d'autre signe particulier que celui d'une beauté qui ne paraît pas de ce monde : “Exhalaba un hálito tenue que no podía ser otro que el de la belleza natural”<sup>322</sup>.

Reste le récit efficace dans le maniement des éléments narratifs, soigné et sobre, y compris dans les digressions ; l'une d'entre elles, relativement longue, évoque la rencontre joyeuse de l'auteur avec un groupe d'écrivains japonais, héritiers en quelque sorte de Tanizaki, Dazai, Kawabata et autres Mishima, la tendance suicidaire en moins, selon un García Márquez toujours facétieux<sup>323</sup>. L'anecdote le conduira à évoquer, sans les préciser, certains points de contact avec ces romanciers et même certaines recherches aboutissant bien plus tard au projet de *Memoria de mis putas tristes* :

“Durante casi un año no leí otra cosa, y ahora también estoy convencido: las novelas japonesas tienen algo en común con las mías. Algo que no podía explicar, que no sentí en la vida del país durante mi única visita al Japón, pero que a mí me parece más que evidente. Sin embargo, la única que me hubiera gustado escribir es *La casa de las bellas durmientes*, de Kawabata<sup>324</sup> (...) obra maestra de la literatura contemporánea (...)”<sup>325</sup>.

La digression est bien englobée dans l'anecdote et, encore que le ton malicieux puisse faire douter du sérieux des propos, elle montre que le projet de ce dernier roman naît à cette époque. Selon le témoignage de Juan Gustavo Cobo Borda, un critique qui pendant cette époque suit de près l'évolution des travaux en cours chez García Márquez, celui-ci n'a cessé depuis de penser au projet. Plus tard, vers mars 1997, Cobo Borda constate qu'il est sur le point de faire démarrer le chantier d'un ouvrage qui sera “una versión caribeña de un clásico

<sup>321</sup> Cf. « El avión de la bella durmiente », *nouvelle citée* p. 81.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>323</sup> “En realidad, lo único que sabía a ciencia cierta de los escritores japoneses era que todos, tarde temprano, terminarían por suicidarse. (...) De modo que cuando Alain Jouffroy me llamó por teléfono (para decirme que quería presentarme a unos escritores japoneses), lo primero que me vino a la memoria fue el culto a la muerte (de éstos). ‘Voy con mucho gusto’, le dije a Alain, ‘pero con la condición de que no se suiciden’.” *Ibid.*, p. 315-316.

<sup>324</sup> Cf. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 316.

<sup>325</sup> Cf. *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 82.

japonés : *La casa de las bellas durmientes* <sup>326</sup>. Quelques problèmes sérieux de santé et le travail sur le premier tome de ses mémoires, retarderont le projet, mais *Memoria de mis putas tristes* (2004) est bel et bien là pour montrer que l'influence de Kawabata a été certainement profonde et que, rétrospectivement, “El avión de la bella durmiente” fut une véritable première exploration du sujet du roman<sup>327</sup>.

Dans “El avión de la bella durmiente”, nous sommes donc dans le registre du récit qui se perd légitimement — une ou deux fois — en divagations sérieuses malgré le style pétillant, celui d'un García Márquez au meilleur de sa forme poétique et humoristique, et assumant avec distance son rôle de faune inoffensif face à une nymphe aérienne venue de nulle part pour hanter le rêve d'un auteur confronté à une thématique plutôt universelle (les allusions à la littérature japonaise y seraient pour quelque chose) d'un homme conjurant avec quelque peine son *démon de midi* à 20 000 mètres d'altitude, entre les étoiles, tout proche du paradis sénile de Kawabata.

### 1.3.3.5. Mais (en conclusion) un texte pseudo-journalistique

Concluons : dans les « chroniques » que nous venons d'examiner, le texte ne change jamais de nature car l'agrégat narratif y est toujours présent et nous maintient dans le registre de la fiction. Il constitue une valeur constante de la transformation du matériau narratif, malgré la base autobiographique discernable dans chaque récit. Il est donc difficile d'homologuer la malléabilité générique du projet, sauf lorsque ce dernier prend la forme d'un scénario cinématographique : dans ce dernier cas — répétons-le — c'est une adaptation tout à fait légitime qui ne nuit aucunement à la nature originale du récit. En revanche, la phase « journalistique » est inexistante et ce qui reste ce sont tout au plus une ou deux pseudo-chroniques servant à explorer une thématique et un matériau déjà structuré sur le plan de la fiction littéraire. Dispersés dans *Notas de prensa 1980-84*, on retrouve ces textes plus ou

<sup>326</sup> COBO BORDA, Juan Gustavo, *Para llegar a García Márquez*, op. cit., p. 11.

<sup>327</sup> Malgré la différence de décor et de situation, on peut constater inversement par cent détails les renvois du roman vers la chronique et plus généralement voir comment le protagoniste du premier est un chroniqueur qui écrit une note hebdomadaire avec la même régularité, les mêmes horaires et la même humeur que García Márquez en 1980. Comparons par exemple ce qui suit avec notre citation correspondant à la note 42 du chapitre 1 : “(Esta nota) la he escrito sin desmayos durante más de medio siglo (...). El día de mis noventa años (...) mi único compromiso, por ser viernes, era escribir la nota firmada que se publica los domingos en *El Diario de la Paz* (...)”. En racontant cette journée de son 90<sup>ème</sup> anniversaire, il retrace un parcours de journaliste nous renvoyant à celui de l'auteur : “Fui el inflador de cables de *El Diario de la Paz*, que consistía en reconstruir y completar en prosa indígena las noticias del mundo (...)”. Enfin, en portant en épigraphe un dialogue de *Les belles endormies*, l'auteur paye la dette contractée auprès de Kawabata. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Memoria de mis putas tristes*, op. cit., p. 7, 12 et *passim*.

moins remaniés, plus ou moins liés par une demi-solution de continuité idéologique au projet de *Doce cuentos peregrinos*.

Ce que García Márquez appelle « fait journalistique » ne serait en réalité qu'une « simple » source biographique alimentant un processus tortueux de création littéraire. L'espace de presse n'est même pas un support donnant une autre portée au projet ; il aurait servi uniquement de réceptacle aux esquisses des nouvelles qui, pour des raisons que l'auteur viendra expliquer longuement dans le prologue cité, avaient du mal à parvenir à maturité. Ce qui rappelle qu'au cours des années 50, il utilisait également ses chroniques (et notamment *La Jirafa*) pour tester certains textes embryonnaires de la grande saga de Macondo (cadres, personnages, situations), tout en prenant soin d'avertir à chaque fois qu'il s'agissait d'un «apunte» (ébauche) pour une fiction (conte ou roman)<sup>328</sup>.

Par conséquent, plus qu'un travail de fusion générique nous renvoyant à cet autre grand domaine de son écriture (la non-fiction narrative), il faut considérer *Doce cuentos peregrinos* et les chroniques qui lui sont afférentes, comme un ouvrage littéraire contemporain des *Notas de prensa 1980-84*.

---

<sup>328</sup> Le premier de ces textes apparaît dans *La Jirafa* en juillet 1950 et est intitulé «La hija del coronel». Sous ce titre, García Márquez aura soin effectivement d'avertir qu'il s'agit d'«Apuntes para una novela». Gilard remarque dans une note de bas de page que : «Este artículo no fue firmado con seudónimo» (*Textos costeños*, op. cit. p. 351). En assumant ainsi son identité réelle, l'écrivain faisait taire pour ainsi dire son alter ego Septimus.



## 1.4. MOTIF ET FORME D'UN EXERCICE DE STYLE

### 1.4.1. « Quelque chose qui me fasse écrire »

García Márquez dit avoir réussi à s'imposer une régularité sans faille dans la tenue de ses chroniques ; s'il a manqué une publication ce fut pour des raisons techniques qui lui étaient étrangères, explique-t-il dans la livraison du 6 octobre 1982<sup>329</sup>, en célébrant le deuxième anniversaire de *Notas de prensa 1980-84* . Au final, on constate que cette régularité se maintient effectivement, sauf durant les trois derniers mois de la série, quand les articles paraissent de manière très discontinue : à partir de la livraison du 21 décembre 1983, la chronique s'arrête pendant trois semaines, réapparaît le 18 janvier 1984 et s'interrompt à nouveau après celle du 1er février ; elle reprend le 22 février et disparaît la semaine suivante pour se terminer définitivement le 14 mars 1984.

Le peu de disponibilité du chroniqueur et, peut-être, le manque d'enthousiasme sont évidents dans cette partie finale, car il est sans doute accaparé par la rédaction d'*El amor en los tiempos del cólera* . À l'exception du très émouvant *In memoriam Julio Cortázar*<sup>330</sup>, il s'exprime à ce moment-là avec un humour atrabilaire : “¿Cómo se escribe una novela?”, “Las trampas de la fe”, sont des critiques acides à l'égard des éditeurs. Dans un autre texte, “Tramontana mortal”, il tente une ébauche semi-narrative, dont les contours imprécis et la qualité inégale ont été signalés plus haut. Bien que la *chronique* se définisse aussi comme un « papier d'humeur », ces intermittences et un certain essoufflement annoncent la fin de cette série. L'auteur clôt ainsi ses *Notas de prensa 1980-84* , sans préavis et avec cette petite « fausse note », excusable compte tenu de la grande qualité de l'ensemble.

On cherche toujours des intentions trop précieuses au travail des écrivains, disait François Mauriac<sup>331</sup>, sauf — pourrions-nous ajouter — lorsqu'ils font du journalisme. Dans ce dernier

---

<sup>329</sup> “Se necesita un escritor”, *art. cit.*, p. 321.

<sup>330</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El argentino que se hizo querer de todos” (22-02-84), “¿Cómo se escribe una novela?” (25-01-84), “Las trampas de la fe” (14-03-84), *Notas de prensa 1980-84*, *op. cit.*, p. 517, 511 et 520.

<sup>331</sup> Il y aurait tellement de choses à dire sur le rapport spécial que Mauriac entretenait avec le journalisme. C'est un écrivain prestigieux jamais méprisant ou sous-estimant cette activité, qui maintient son *Bloc-Notes* pendant dix-huit ans (successivement à *La Table Ronde*, à *L'Express* et au *Figaro*). Le documentaire de Gilbert Balavoine, *François Mauriac, un journaliste engagé* (Zangra Productions, MMM, France3 Aquitaine, 2004), s'approche timidement du sujet : « Parmi ses premiers articles comme ses premières fictions, Mauriac refuse de



cas, on peut supposer que quelque chose ne tourne pas rond : ou ils sont en panne d'inspiration ou le besoin d'argent est si pressant qu'ils doivent s'abaisser à des tâches sans aucun rapport avec la vraie littérature. C'est ainsi que l'on juge habituellement ces « écarts », et les préjugés imposés par une certaine tradition littéraire y sont pour quelque chose. En ce sens, nous pourrions nous contenter dans ce chapitre d'une vérification sommaire : l'objectif premier qui conduit García Márquez à commencer une nouvelle chronique en 1980 aura été celui de s'obliger à remplir, avec régularité, ce vide angoissant qui le saisit à la fin d'un livre. Interrogé à ce propos par des journalistes français, il ne nie pas avoir eu des problèmes de ce genre à cette époque et bien avant :

« Avec l'avènement de la liberté, je me suis imposé un horaire de banquier, ou plutôt d'employé de banque, comme s'il me fallait pointer tous les jours. Commencer à une heure précise et finir à une autre. (...) Le remords, je le ressentais entre deux livres. Lorsqu'un livre était achevé, je restais un temps sans écrire, et devais ensuite réapprendre à le faire. Le bras se refroidit ; il y a un processus de réapprentissage pour retrouver cette chaleur qui vous gagne lorsqu'on écrit. Alors, je me suis dit que je devais, à tout prix, inventer quelque chose qui me fasse écrire entre deux livres. (...) Depuis lors, je n'ai pas quitté ma table un seul jour. (...) »<sup>332</sup>

Les *Notas de prensa 1980-84* remplissent donc cette fonction entre *Crónica de una muerte anunciada* (1979) et *El amor en los tiempos del cólera* (1985), comme l'explique l'auteur dans la préface du *Doce cuentos p eregrinos* en répétant qu'après avoir terminé le premier livre, il s'est aperçu que la difficulté pour se remettre à la tâche devenait de plus en plus grande. La solution fut effectivement de s'engager auprès de trois grands quotidiens à écrire une chronique à parution hebdomadaire<sup>333</sup>.

### 1.4.2. Contrainte et improvisation

Admettons-le donc : durant cette période, l'assiduité stricte exigée par le journalisme fut pour lui une manière de lutter contre les distractions qui guettent tout écrivain, une manière de garder le moral et de maintenir la machine sous pression. Dans sa chronique, il s'est, non seulement imposé cette discipline draconienne, mais a dû un peu réassumer cette sorte d'éclecticisme et de débrouillardise si propres au métier du journaliste. Dans "Se necesita un escritor", où il tente d'élucider le *comment* et le *pourquoi* de son travail de chroniqueur, il confesse sans embarras que, dévoré par la mauvaise conscience et pressé par le temps, il dut

---

hiérarchiser les genres. "J'ai pris le journalisme au sérieux", dit-il. « Pour lui, il n'y a pas de petite ou de grande écriture », rappelle Christine Ferniot en commentant le film de Balavoine (*Télérama* N° 2978, 7-02-2007).

<sup>332</sup> ELNADI, Bahgat, Adel Rifaat et Miguel Labarca, "Gabriel García Márquez - Le métier d'écrivain" (interview), *Le Courrier de l'Unesco*, 49<sup>ème</sup> année, Paris, Février 1996, p. 7.

<sup>333</sup> Voir la citation complète dans le chapitre 2, correspondant à la note 19. D'autres propos de l'auteur sur ce même sujet ont été cités dans le chapitre 1, notes 27 et 28.

s'enfermer et écrire pendant une heure et demie sur le premier sujet qui lui était venu à l'esprit :

“Pasaba unos días de descanso con el general Omar Torrijos en la base militar de Farallón, y estaba el día tan diáfano y tan pacífico el océano que daban más ganas de navegar que de escribir. ‘Le mando un telegrama al director diciendo que hoy no hay nota, y ya está’, pensé, con un suspiro de alivio. Pero no pude almorzar por el peso de la mala conciencia, y a las seis de la tarde, me encerré en el cuarto, escribí en una hora y medio lo primero que se me ocurrió (...)”<sup>334</sup>.

Plutôt surprenant chez un romancier qui a mis 25 ans pour écrire *Crónica de una muerte anunciada*. Mais l'écriture est aussi une question de contrainte, ce qui n'était pas complètement nouveau pour García Márquez : du temps d'*El Heraldo* et *El Espectador*, il avait appris à faire face au syndrome de la page blanche et au vide informatif avec des ressources apprises sur le tas<sup>335</sup>. Il savait que lorsque le rédacteur en chef appelle pour boucler l'édition, Dame Inspiration est toujours ailleurs et on n'a plus le choix : il faut remplir un espace coûte que coûte. Comme l'écrivait Septimus dans *La Jirafa* :

“Enciéndase otro cigarrillo y descúbrase -con horror- que era el último de la cajetilla. ¡Y el último fósforo! Está anocheciendo y el reloj gira, gira, gira, ejecutando la danza de las horas (Calibán). ¿Y ahora qué? ¿Tirar la toalla como los boxeadores mediocres? El periodismo es la profesión que más se parece al boxeo, con la ventaja que siempre gana la máquina y la desventaja de que no se permite tirar la toalla. Nos quedamos sin jirafa. Qué bien, cuántos aplaudirían la idea. Pero alguna vez se ha oído decir una frase que ya es cursi y gastada a fuerza de uso y abuso: ‘Nunca es tarde para quien bien comienza’. Es decir, que lo difícil es comenzar. Empecemos, pues, ya sin cigarrillos, sin fósforos, a buscar un tema. Escribamos una frase inicial. Hay quienes convierten la falta de tema, en tema para una nota periodística. El recurso es absurdo... ¡Caramba, pero muy fácil! ¿No es cierto?”<sup>336</sup>

S'exposer à cette sorte de preuve a donc été sciemment voulu par l'écrivain expérimenté qui toutefois se voyait de temps à autre gagné par une certaine mollesse, une certaine paralysie. Pour García Márquez, la nouvelle chronique fut une pause revigorante dans son travail de romancier, une très relative *mise en veille* de la machine créative, un intervalle avec, peut-être, de (bons) effets sur son travail d'écrivain. Cependant, compte tenu de la forme singulière selon laquelle évolue son journalisme, cette piste paraît nous conduire à un constat un peu plus complexe qui, en accord avec l'hypothèse générale de notre travail, peut s'énoncer ainsi : plus qu'un exercice pour garder la main, les chroniques et les reportages de cette seconde époque deviennent une exploration de la forme dépassant le simple exercice d'échauffement, laissant place à une travail stylistique poussé, et une recherche thématique dans un champ d'écriture autre que celui de la fiction. À un certain moment, c'est lui-même

<sup>334</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Se necesita un escritor, *art. cit.*, p. 321.

<sup>335</sup> Nous pensons surtout au tour de force de ses premiers reportages : “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia” et “El Chocó que Colombia desconoce”. À ce sujet voir chapitres 2.2 et 2.3.

<sup>336</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “Tema para un tema”, *Textos costeños*, op.cit., p. 249

qui constate qu'il ne s'agit plus précisément de combler d'une façon quelconque une impasse entre deux romans, mais d'un véritable enjeu créatif. La chronique devient une option élargissant l'horizon générique et les procédés d'écriture chez le romancier *presque* au même titre que le reportage. Que dans la pratique ce défi ait vraiment été relevé, c'est un autre problème mais, rétrospectivement — toujours sur le plan hypothétique —, le journalisme est un choix créatif à inscrire dans l'évolution générale de son œuvre.

De ce point de vue, les *raccourcis* qu'emploie García Márquez de temps à autre pour parler du journalisme deviennent involontairement réducteurs, voire contradictoires, même lorsqu'il regarde avec tendresse son expérience passée de reporter et chroniqueur. Les mots « passion » et « servitude » se confondent ainsi étrangement, lors de son discours à l'Assemblée Générale de la Société Interaméricaine de Presse, en 1996 :

“El periodismo es una pasión insaciable que sólo puede digerirse y humanizarse por su confrontación descarnada con la realidad. Nadie que no lo haya padecido puede imaginarse esa servidumbre que se alimenta de las imprevisiones de la vida. Nadie que no lo haya vivido puede concebir siquiera lo que es el palpito sobrenatural de la noticia, el orgasmo de la primicia, la demolición moral del fracaso. Nadie que no haya nacido para eso y esté dispuesto a vivir sólo para eso podría persistir en un oficio tan incomprensible y voraz, cuya obra se acaba después de cada noticia, como si fuera para siempre, pero que no concede un instante de paz mientras no vuelve a empezar con más ardor que nunca en el minuto siguiente.”<sup>337</sup>

La vision est ici trop centrée sur la mission informative du reporter. Cependant, il est bien vrai que le journalisme exige toujours sacrifice et ressource. Fait d'avatars et d'imprévus, ce métier ne permet ni la liberté, ni la parcimonie méditative, ni l'investissement minutieux de la fiction. Connaissant ces inconvénients — et cette « voracité » —, on peut dire que García Márquez a voulu les affronter volontairement. Il allait forcément *improviser* et il le savait. Mais il faut regarder ce mot comme il a alors dû le faire : sous l'angle de la preuve et de la contrainte créative. Car en journalisme, comme l'écrit Wolfe, « quelques-uns des meilleurs moments, c'est lorsque le Sale Danger pointe son nez, que l'adrénaline monte, que l'émeute gronde et que le foutu feu tombe du ciel »<sup>338</sup>. Il a accompli avec sévérité ce quota hebdomadaire durant plus de trois ans, abordant souvent des sujets banals et toujours poussé par la pression du bouclage, sans la rigueur qu'il aurait voulu<sup>339</sup>, conscient enfin que le texte qu'on allait lire le lendemain n'avait pas le niveau espéré par les lecteurs et par lui-même. De ce fait, aujourd'hui comme hier, les résultats doivent peut-être se mesurer de préférence sur le plan stylistique, comme le signale Gilard pour *La Jirafa* :

<sup>337</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El mejor oficio del mundo”, discours cité.

<sup>338</sup> “Some of the nicest times are when Pesky Danger rises, and the adrenalin flows, and the whole riot is on, and the shitfire rains from high”. (Traduit par Annie Serbonnet). WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 78.

<sup>339</sup> Mais bien souvent rédiger une seule chronique est un affaire de plusieurs semaines, compte tenu des exigences de la recherche et du suivi ponctuel de l'actualité (cf. “Se necesita un escritor”, *art. cit.*, p. 322),

“García Márquez, como periodista y escritor, es y ha sido siempre un estilista. Pero ello es más sensible que nunca cuando se considera su labor de comentarista de prensa y humorista, en la que muchas veces se trataba de llenar un espacio, de decir cosas -a veces muchas cosas- a propósito de poco o de nada. Entonces, todo venía a ser cuestión de estilo: de manera de decir las cosas, y también de manera de plantearlas, con lo cual se amplía bastante la estrecha noción de estilo. Y con agravante en el caso de García Márquez: su ambición de escritor lo llevaba -algo narcisísticamente- a privilegiar más aún la búsqueda de planteamientos y expresiones originales. Quizás sea esto último lo que más definitivamente marca el periodismo de García Márquez en los cinco primeros años (...)”<sup>340</sup>

Remplir cet espace vide avec des mots et du sens restera aussi la tâche impérative à accomplir dans la seconde époque, mais le compromis se diversifiera et deviendra plus vaste à bien des égards, y compris lorsque l’auteur s’attaque, dans un registre plus léger, aux « sujets banals » ; là non plus, les résultats ne sont pas à dédaigner. Aujourd’hui comme hier dans *La Jirafa*, García Márquez fait de la trivialité une thématique importante. Il aurait donc pris au mot le paradoxe voltairien : « Le superflu est si important ». Le recours fondamental pour accomplir cette sorte de gageure sera, comme jadis, l’humour et il en était bien pourvu par ailleurs. Dans cette série, les chroniques traitant de sujets « légers » forment presque un axe thématique. Ce sont des textes qui doivent être appréciés plus pour la forme que pour le fond puisque le recours stylistique est — comme le signale plus haut Gilard — un facteur structurant du discours, tandis que l’humour, toujours efficace, paraît rehausser le texte lorsque la nature du sujet ne laisse aucune possibilité d’approfondissement.

Il est heureux que l’auteur sache toujours passer rapidement et sans trop de ruptures, de thèmes graves et polémiques à des sujets triviaux. Ainsi cette dénonciation des exactions commises par les mercenaires *gurkas* de l’armée britannique aux Malouines — “El Reino Unido los ha hecho así” — et cette chronique délicieusement banale sur la claustrophobie : “Estos ascensores de miércoles”<sup>341</sup>. Ce qui paraît contradictoire, c’est qu’une bonne partie de ces derniers textes ont aussi exigé un certain travail de documentation. L’abord de sujets « banals » comme la télépathie (“Telepatía sin hilos”), la peur de l’avion (“Remedios para volar”, “Otra vez del avión a la mula: ¡qué dicha!”, “Seamos machos, hablemos del miedo al avión”), les adages populaires (“Frases de la vida”)<sup>342</sup>, révèle à la lecture que la composition a en effet été précédée d’une recherche importante : “Casi siempre tengo varios temas pensados con anticipación, y poco a poco voy ordenando los datos de distintas fuentes y comprobándolos con mucho rigor, pues tengo la impresión que los lectores no son tan indulgentes con mis metidas de pata (...)”<sup>343</sup> Mais il est clair que d’autres articles du même

<sup>340</sup> GILARD, Jacques, Prólogo a *Textos costeños*, op. cit., p. 34.

<sup>341</sup> Ces deux articles qui se suivent chronologiquement dans la série sont datés du 25 mai et du 1<sup>er</sup> juin 1983. Cf. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 414 et 417.

<sup>342</sup> Cf. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 27, 64, 15, 219, 302, respectivement.

<sup>343</sup> “Se necesita un escritor”, *art. cit.*, p. 319.

genre sont nés dans l'urgence et l'impératif de la livraison hebdomadaire, à l'instar de la chronique "Está de moda ser delgado"<sup>344</sup>, qui serait peut-être celle qui a été écrite en une heure et demie<sup>345</sup>.

Même si l'auteur affirme avoir procédé de façon méthodique quant au choix et à l'investigation, il est évident que l'ensemble des 167 sujets évoqués dans *Notas de prensa 1980-84* n'obéit à aucun plan thématique parfaitement défini. Confronté à la page blanche, l'auteur a dû faire preuve d'imagination et d'habileté comme au temps de *La Jirafa*. L'actualité était par ailleurs une source toujours salvatrice. L'article inaugural — "Los fantasmas del Premio Nobel" — révèle un travail de documentation important, voire méticuleux dans les détails. Cependant, lorsque, sept livraisons plus tard, García Márquez parle de la mort de John Lennon, sans doute a-t-il été pris au dépourvu et a-t-il agi en conséquence. Néanmoins, le résultat est plus qu'honorable : mis à part le titre un peu équivoque ("Sí; la nostalgia sigue siendo igual que antes")<sup>346</sup>, on voit dans ce texte l'adresse de l'écrivain qui concilie intérêts personnels et sujet imposé par l'actualité : il y passe en revue les transformations bénéfiques de la décennie des années 60, il y parle poésie, musique et de "l'apoteosis de los que nunca ganan"<sup>347</sup>.

Dès lors, en choisissant de gloser sur un fait d'actualité et pas un autre, l'auteur ne fait qu'exprimer des affinités thématiques. C'est surtout flagrant dans le cas de la politique et de la culture, deux axes présents au fil d'un suivi assez attentif de l'actualité. Une attitude très logique certes, mais dans l'ensemble, la souplesse et la dextérité apprises du temps de *La Jirafa* lui permettent de garder un esprit très ouvert et pas strictement sélectif, en empathie avec son public lecteur. Ce public, assez hétérogène, il veut le conquérir dans un effort égalitariste et pédagogique. La lisibilité de ses articles de presse devient ainsi une préoccupation crédible, et ce n'est pas de la pure démagogie s'il dit viser surtout un lecteur moyen, quitte à se fâcher avec une élite intellectuelle qui le suit également<sup>348</sup>, comme il l'explique dans "Se necesita un escritor"<sup>349</sup>. Des sujets parfois déconnectés de son univers thématique — la santé, les progrès de la médecine, les exploits technologiques —, lui fournissent un matériel toujours susceptible d'intéresser ce lecteur moyen. En bon vulgarisateur, il parle de thèmes scientifiques avec de très solides informations, tout en étant compréhensible et divertissant : "Terrorismo científico" et "Casi mejor que el amor" sont des

<sup>344</sup> *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 277.

<sup>345</sup> Voir ci-dessus note 334.

<sup>346</sup> *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 35.

<sup>347</sup> "Sí; la nostalgia sigue siendo igual que antes", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit. p. 35.

<sup>348</sup> À la manière d'un Dickens ou d'un Hemingway, il serait un de rares auteurs contemporains loués par la critique la plus exigeante, tout en jouissant d'un très grand succès populaire.

<sup>349</sup> "Se necesita un escritor", *art. cit.*, p. 320.

textes bien informés abordant avec humour mais sans vulgarité des thèmes de santé épineux : le fléau des nouvelles maladies vénériennes, l'impuissance masculine et ses remèdes ; “Náufragos del espacio”, “Otra vez del avión a la mula... ¡Qué dicha !”, “25.000 millones de kilómetros cuadrados sin una flor” sont des articles traitant de la conquête de l'espace, de l'aviation, de l'astronomie<sup>350</sup>.

On peut donc avancer que l'actualité informative impose son quota de thèmes, un effort d'écriture très journalistique et une attitude démocratique envers ses lecteurs. Il ne faut pas oublier non plus qu'en tant que personnage public (écrivain célèbre et très controversé sur le plan politique), García Márquez est souvent dans le collimateur des médias et baigne lui-même dans l'actualité. Il n'hésite pas à se transformer en personnage de ses propres chroniques lorsque la controverse, la désinformation, voire la calomnie générée dans ou par une certaine presse, le touchent directement : “Mi otro yo”, “Crónica de mi muerte anunciada” et “Con amor, desde el mejor oficio del mundo”<sup>351</sup> sont des textes contrecarrant avec vigueur et sarcasme des informations apocryphes ou diffamatoires dont il est l'objet. “Una tontería de Anthony Quinn”<sup>352</sup> en est un autre exemple : il y pare l'attaque de ses détracteurs politiques en satirisant avec finesse et distance. Toutes les ripostes ne sont pas pour autant du même niveau ni de la même efficacité : dans ses diatribes sur l'affaire de 1981, il répond souvent avec trop d'acrimonie aux attaques de ses adversaires politiques (assez nombreux en Colombie et même ailleurs)<sup>353</sup> et, bien que sa défense soit tout à fait légitime, cela manque parfois de qualité.

L'aspect imprévisible de l'actualité, l'exigence du bouclage éditorial, les impondérables du métier journalistique, pourraient faire penser à une sorte de distraction permanente, empiétant sur son travail de romancier. À ce sujet, il dit avoir été assez vigilant : la chronique est planifiée de manière stricte et est assumée en conformité — jamais au détriment — avec le livre en cours. Il ne faut pas oublier que cette série s'inscrit dans une période transitionnelle de son œuvre. Plusieurs entretiens de l'époque montrent un écrivain redoutant une grave panne d'écriture ou une baisse de qualité. Les *Notas de prensa 1980-84* participent, selon lui, à ce « processus de réapprentissage de l'écriture » (l'expression est quelque peu exagérée mais vaut pour le mot *processus*). En outre, elles représentent une sorte de halte qui permet de jeter rétrospectivement un regard sur l'œuvre et le parcours accomplis. Il faudrait plutôt parler d'entretien stylistique, de mise à jour des options culturelles et esthétiques, de recherches

<sup>350</sup> Cf. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 50, 497, 308, 455, respectivement.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 225, 234 et 402, respectivement.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>353</sup> Cf. 1.2.2. L'incident de 1981.

thématiques tous azimuts : la chronique, dont la polyvalence est un atout majeur, paraît être l'espace adéquat pour conjuguer tous ces objectifs.

La chronique mieux que le reportage ? La question est pertinente si l'on considère à présent les desseins ultérieurs de l'œuvre journalistique de García Márquez. Car ce qui ressort rétrospectivement de ce long parcours qui s'étend de 1948 aux alentours de 1996, c'est une option de convergence générique. Dans cette étape transitionnelle de 1980, il aurait pu opter pour le reportage qui est une forme journalistique plus prestigieuse. En théorie, la portée et les possibilités fusionnelles de ce genre sont esthétiquement supérieures à celles de la chronique, comme l'auteur l'a estimé dans divers textes récents en parlant du "género estelar del periodismo"<sup>354</sup>. Mais le reportage est une forme ponctuelle, autonome qui se termine d'elle-même<sup>355</sup>, contrairement à la chronique ; cette dernière demandant une grande régularité et s'étirant indéfiniment dans le temps, induit plutôt un travail de réflexion, de mémoire et d'expression politique à long terme. Pour des raisons diverses, l'auteur vise alors plutôt la durée dans l'exercice de style et l'exploration méthodique autour de certains sujets, que l'excellence de l'ouvrage individuel. Cependant, la possibilité d'un recueil postérieur a sans doute été envisagée dès le début par l'auteur, mais, rétrospectivement, celui-ci est un objectif secondaire qui ne détermine pas structurellement cette série<sup>356</sup>. En outre, n'exigeant pas de durée d'engagement, la chronique était l'option parfaite dans cette période entachée d'irrésolutions et d'hésitations ("no encontraba por donde seguir"). Le reportage pouvait bien attendre ; pas longtemps cependant car il deviendra l'*option* générique alternative à partir de 1986.

Toujours est-il qu'à chaque moment, le choix du genre semble s'immiscer de manière différente dans le travail du romancier et jouer un rôle singulier dans l'évolution de ses travaux de fiction. Il est évident que les *Notas de prensa 1980-84* viennent soutenir de diverses façons, tantôt visibles, tantôt immergées, ce pont tendu à l'occasion entre *Crónica de una muerte anunciada* (1979) et *El amor en los tiempos del cólera* (1985), en résolvant une certaine rupture thématique et formelle dans l'œuvre de fiction. Avec le premier roman, une longue période d'expérimentation et de recherche paraît s'achever ; ce qui reste est un travail d'auto-exégèse trouvant sa place dans les *Notas de prensa*<sup>357</sup>. En revanche, le second ouvrage

<sup>354</sup> Sur la valorisation supérieure du reportage et son association à un processus de convergence générique chez García Márquez, voir les chapitres **2.2. Dans la praxis (I) : García Márquez et le reportage moderne en Colombie** et **2.3. Dans la praxis (II) : persistance d'un modèle**.

<sup>355</sup> Hormis les reportages formant une suite ou reliés thématiquement. C'est le cas de ceux de "90 días en la Cortina de Hierro" (*arts. cit.*), qui ont été écrits à différents moments et dont les remaniements s'effectuent bien a posteriori. On pourrait donc parler plus justement de cycle de reportages et non de série.

<sup>356</sup> Voir ci-après : **1.4.5. Le série journalistique et l'édition en livre**.

<sup>357</sup> Les deux notes sur *Crónica* le prouvent. Cf. **1.3.2. "El cuento del cuento" : une sorte d'auto-exégèse**.

n'obéit pas — ne peut obéir — à un processus d'élaboration aussi ample que celui de *Crónica* : il s'agit d'un roman de maturité qui aborde en outre le thème de la vieillesse. Il devient une méditation et sa forme en découle : on y trouve une structure moins complexe que celles de ses romans précédents, et une narration plutôt morose, au ton suave et mélancolique, sans les pics d'intensité dramatique de *Crónica*. On peut ainsi dire que *Notas de prensa* accompagnent ce long et sinueux voyage *en amont* sur le fleuve de la vie, pour paraphraser le titre d'un de plus beaux textes autobiographiques de la série ("El río de la vida"), qui fait écho au sujet d'*El amor en los tiempos del cólera* et arrive même à préfigurer quelques-uns de ses motifs.

*Accompagner* ne serait pas un vain mot puisque la contemporanéité entre ce roman et les *Notas de prensa 1980-84* est un fait avéré et rend compte en effet d'un processus synchrone s'effectuant, dans ce cas, à un niveau très profond. Il y a dans la série des notes dont les titres parlent d'eux-mêmes : "El río de la vida", "Vuelta a la semilla", "Regreso a la guayaba", "Bogotá 1947". Ce sont des textes éminemment autobiographiques, au ton et à la forme très narratifs, qui creusent, pour ainsi dire, une sorte de voie parallèle et souterraine à ce roman. Ils n'arrivent pas pour autant à trouver une issue vers celui-ci, les différences de style étant trop marquées. Mais sur le plan thématique, il y a sans doute des rapports à ne pas négliger.

Nous avons déjà expliqué comment le facteur temps induit des recherches thématiques et formelles progressives dans la chronique, et comment les notions de *continuum* et d'évolutivité la singularisent en tant que genre. *Notas de prensa* deviennent ainsi un espace flexible et adaptable aux préoccupations du moment chez l'écrivain, celles du moins qui ne trouvent pas nécessairement une manifestation directe et évidente dans ses fictions (car bien entendu, celles-ci sont riches de significations sur le plan métaphorique). D'où cet éclectisme thématique, cette plasticité sur le plan de la forme et de la matière s'exprimant parfois à l'intérieur d'un seul article, tels "Fantasía y creación artística" et "Algo más sobre literatura y realidad", deux textes centraux de la série où l'on peut trouver une convergence poussée sur des questions esthétiques, culturelles, identitaires, voire idéologiques. Le facteur unificateur, répétons-le, est le style.

Si, dans *Notas de prensa 1980-84*, on voit se dessiner trois axes facilement identifiables concernant l'expression idéologique, la recherche autobiographique et la réflexion sur la création, il n'est pas moins certain que ils ont une tendance naturelle et irréprouvable à se recouper, produisant des effets de signification assez particuliers et des sous-groupes thématiques très reconnaissables. L'individualisation que nous faisons de ces trois axes



n'obéit donc qu'à un parti pris méthodologique puisque la chronique, par sa souplesse, admet et même appelle cette convergence.

En résumé, pour García Márquez le choix du genre n'est pas capricieux. À cette période (1980), la chronique est la forme journalistique qui sert au mieux à relancer un exercice d'écriture, à faire une mise à jour de cet "ideario estético et cultural", pour utiliser encore la très juste expression de Jacques Gilard, à remplir enfin un relatif vide créatif, si courant chez un écrivain arrivé à une sorte de partage des eaux de sa carrière.

### 1.4.3. L'inscription dans un processus général

Chez García Márquez, le journalisme aura contribué, dès le début, à la configuration d'un style. C'est surtout grâce à Gilard qu'il existe aujourd'hui un consensus à ce sujet, mais ses travaux datent de 1981, et ce fut seulement au milieu des années 70 que les critiques ont commencé à prendre en compte cette contribution<sup>358</sup>, bien que de manière très hésitante et parfois équivoque, les préjugés et un schéma imposé par une tradition littéraire y étant pour beaucoup. À cet égard, il est intéressant d'observer les ambiguïtés et les incertitudes de ses premiers exégètes face à la nécessité d'inscrire cet autre domaine de son écriture dans le processus général de son œuvre. Dans *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), Vargas Llosa se risque à une première évaluation générale à ce sujet :

“(...) el periodismo fue para García Márquez algo más que una actividad alimenticia (...); lo ejerció con alegría e incluso pasión. (Lo que lo) sedujo no (fue) la página editorial sino la labor de reportero que se moviliza tras la noticia. (...) El paralelismo con el caso de Hemingway es obligatorio. Los primeros tanteos literarios de éste desembocaron también en el periodismo, y esta profesión no sólo fue para él una fuente de experiencias –también en su caso era el aspecto aventurero del periodismo lo que más le importaba–, sino que técnicamente contribuyó a la formación de un estilo. (...) Se ha repetido hasta el cansancio que para la forja de esta escritura ceñida y matemática fue muy útil a Hemingway su experiencia periodística. García Márquez había pasado por un entrenamiento semejante: otro denominador común que embrolla la distinción entre influencia y coincidencia.”<sup>359</sup>

C'est déjà un progrès que de voir dans le journalisme une pratique participant à la création d'un style. Mais Vargas Llosa limite au reportage cette influence bénéfique<sup>360</sup> et c'est à peine

<sup>358</sup> Il n'y a, en effet, strictement rien à ce sujet dans les premiers recueils critiques autour de son œuvre, une lacune assez flagrante même dans le très appréciable *Homenaje a G. García Márquez - Variaciones interpretativas en torno a su obra* (Anaya - L.A. Publishing Company, Helmy Giacomani éditeur, 1972), qui rassemble, avec de très bons critères, des travaux datant des années 60.

<sup>359</sup> VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 41 et 153.

<sup>360</sup> *Le Relato de un naufragio* mérite, selon Vargas Llosa, une lecture attentive car une maîtrise évidente de l'art du récit y transparaît : “(Es un) excelente relato de aventuras, fraguado con un dominio maestro de todos los secretos del género”. Les termes sont, certes, dithyrambiques, mais l'analyse est trop sommaire et la fonction du narrateur y est à peine observée par le critique. *Ibid.* p. 42-43.

s'il mentionne au passage le labeur du jeune chroniqueur, alors que dans son monumentale étude il cherche à établir un catalogue exhaustif des éléments concourant à la formation du romancier. *La Jirafa* est ainsi évoquée comme un détail quasi accessoire à l'intérieur d'un épisode majeur de ce parcours : l'admission de García Márquez au sein du Groupe de Barranquilla : "En Barranquilla, (Alfonso) Fuenmayor le consiguió trabajo en *El Herald*, donde inició una columna diaria, *La Jirafa*, que consistía en notas impresionistas sobre sucesos y personajes locales, por cada una de las cuales le pagaban tres pesos"<sup>361</sup>. Cette précision a été glanée par Vargas Llosa dans un article de Germán Vargas<sup>362</sup> (l'un des membres de cette confrérie), qui venait alors (1967) de lire le manuscrit de *Cent ans de solitude*, ce qui, si nous forçons un peu le trait, devrait signifier qu'à l'intérieur même du groupe — sectarisme littéraire oblige — le journalisme est une activité relativement marginale<sup>363</sup>. Par ailleurs, ce n'est pas par hasard si, dans sa monumentale étude, Vargas Llosa insère cette question dans la partie biographique, dont le titre est assez significatif : "La realidad como anécdota"<sup>364</sup>. Autrement dit, le journalisme apparaît comme une péripétie vitale de plus et non un fait déterminant un processus ; il ne mérite d'être traité qu'au niveau hagiographique.

De même, occupé à démêler les sources multiples qui alimentent l'œuvre de García Márquez, Angel Rama observe, en 1972, avec une certaine perplexité, cette phase initiale de sa carrière et finit par concéder :

"La primera virtud narrativa de García Márquez, que quizás pueda filiarse tanto en su ejercicio periodístico como en las influencias de la vanguardia anglosajona que él reconoce, es la de su extrema concisión. (...) Radica en la rígida, austera selección del hecho, el gesto, la palabra, donde se concentra de modo definidor la cosa aludida, la cual queda presa -y revelada- en la pura enunciación. (...) La acuidad de la observación realista parece reconocer, en esta presteza, el consejo chejoviano, aunque más cercanamente se podría evocar la rapidez y la exactitud de la acotación definidora de la escuela narrativa norteamericana, en particular Hemingway."<sup>365</sup>

Il est intéressant d'observer qu'à l'instar de Vargas Llosa, Rama relie cette filiation à Hemingway, une référence qui devient une sorte de béquille car, pour ce qui concerne le journalisme, le rapprochement dans les deux cas est franchement boiteux : primo, Rama ne

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>362</sup> Cf. VARGAS, Germán, "García Márquez: autor de una obra que hará ruido", *Encuentro Liberal*, Bogotá, N° 1, 29-04-1967, p. 21.

<sup>363</sup> Et cela malgré la présence du Groupe dans la presse locale (ils y étaient chroniqueurs, critiques, cadres, voire propriétaires de journaux). Cf. 2.2.4. **El Grupo de Barranquilla, Cepeda Samudio et une certaine influence nord-américaine.**

<sup>364</sup> Il y a en effet une discrimination qui est plus qualitative que méthodologique dans le livre de Vargas Llosa. Ainsi, dans sa monographie, il pose ces deux chapitres initiaux côte à côte ("I. La realidad como anécdota" ; "II. El novelista y sus demonios"), le fléau de la balance s'inclinant définitivement vers le second.

<sup>365</sup> RAMA, Angel, "Un novelista de la violencia americana", in *Homenaje a G. García Márquez - Variaciones interpretativas en torno a su obra*, op. cit., p. 61 (c'est nous qui soulignons).

précise pas en quoi le journalisme fut déterminant dans la formation du modèle stylistique « hemingwayen » et, par ricochet, dans celui de García Márquez ; secundo, Vargas Llosa ne dit pas que c'est seulement l'Hemingway romancier et non le reporter qui influence García Márquez ; tertio, Rama et Vargas Llosa ignorent que les références de cet auteur dans le domaine du reportage sont bien autres et que la manière de s'initier au reportage est assez atypique<sup>366</sup>. Dans cette filiation, il existe en réalité un processus complexe de transferts d'éléments formels que Rama n'a pas abordé et qui n'obéit pas de manière directe au modèle de journalisme narratif imposé par l'auteur du *Vieil homme et la mer*. Ce parallélisme (Hemingway-García Márquez, romanciers et journalistes) perd ainsi beaucoup de sa légitimité. En tout état de cause, Rama n'aurait surtout pas voulu — c'est notre sentiment — que l'on puisse y trouver un prodrome de fusion générique auquel il n'a par ailleurs jamais cru<sup>367</sup>.

Rama n'ira guère plus loin dans ce constat : il ne considère jamais l'ampleur de cet exercice, moins encore, son ouverture sur un horizon créatif autre que celui de la fiction. Attitude particulière d'un critique qui ne veut pas se compromettre dans un domaine non homologué littérairement. Cette perspective — ou plutôt cette absence de perspective — est perceptible lors de la série de conférences qu'il donne à l'université de Veracruz (Mexique), où il cherche à déterminer les matériaux qui participent à l'*Edificación de un arte nacional y popular*<sup>368</sup> chez García Márquez :

“Durante mucho tiempo, él (García Márquez) mantuvo, primero en el *Diario de Cartagena de Indias* y luego en *El Heraldo* de Barranquilla una sección permanente de tipo personal firmada con seudónimo en la cual consignaba día a día un suceso pintoresco, un suceso curioso elaborado prácticamente como un cuento. Es decir, trabajado como una pequeña narración con desarrollo completo. Se aplicaba en cierto modo a una obligación, a un entrenamiento, como fue muy característico de algunos escritores que trabajaron en el periodismo”<sup>369</sup>.

Le lapsus (en citant l'inexistant *Diario de Cartagena de Indias*, Rama doit se référer plutôt à *El Universal*) et, plus généralement, les hésitations de son analyse face au topique

<sup>366</sup> En effet, García Márquez avait lu et étudiait les nouvelles et les romans d'Hemingway, mais il est bien difficile d'imaginer qu'il ait lu un seul de ses reportages. De fait, le premier recueil de travaux journalistiques de ce dernier — celui de William White (*art. cit.*) — fut édité après sa mort. Voir **2.3. Dans la Praxis (II) : Persistance d'un modèle.**

<sup>367</sup> Nous avons vu dans son étude de *Crónica de una muerte anunciada* que Rama se moque éperdument du “New Journalism” nord-américain et de la “non-fiction novel” : “(...) ese subgénero narrativo moderno (...)”. En revanche, chez Vargas Llosa, lui-même chroniqueur, il y a une meilleure ouverture au journalisme. Cf. RAMA, Angel, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, *art. cit.*, p. 13.

<sup>368</sup> C'est l'intitulé des six conférences données par Rama dans cette université en 1972 et recueillies pour la première fois par Jorge Rufinelli dans *Texto Crítico*, N° 31-32, janvier-février 1985. Nous en citons l'édition postérieure de l'Instituto Colombiano de Cultura : RAMA, Angel, *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*, Bogotá, Colcultura, Cuadernos de Gaceta, N° 1, 1991.

<sup>369</sup> *Idem.*

« journalisme et littérature » sont symptomatiques d'une approche hâtive et en tout cas peu documentée, dont on ne retiendra que cet extrait :

“(En su columna) ha de realizar un entrenamiento que yo entiendo doblemente interesante para su tarea literaria. Por un lado un entrenamiento que tiene que ver con las dimensiones del relato, con las dimensiones del texto, o sea, con un texto que no tiene más de dos o tres páginas de escritura a máquina y que corresponde a cierta estampa organizada como cuento”<sup>370</sup>.

Questions de mesure qui concernent directement la maîtrise de la forme narrative brève telle qu'elle se pose, selon Rama, dans la *Filosofía de la Composición* d'Edgar Allan Poe : “La primera opción del escritor es una opción de medida, de dimensión del relato y de graduación de efectos”<sup>371</sup>. De ce point de vue, le travail du chroniqueur aura apporté, de façon tangentielle, un petit plus à la formation du narrateur, obligeant García Márquez à faire de la synthèse une aptitude. Au reste, Rama semble nous avertir qu'en tant que chroniqueur, l'auteur de *La Jirafa* se heurte à une routine plutôt fastidieuse qui ne suppose absolument pas un exercice de style voulu par le nouvelliste en herbe, bien qu'en bon tâcheron journaliste il arrive tout de même à en tirer un certain profit, à l'instar d'Horacio Quiroga — exemple latino-américain par excellence : “Quiroga llega a la forma  *cuento* (...) no por una resolución personal, sino por el impacto de la presión que le establece la demanda periodística”<sup>372</sup>. Rama doute de devoir ou non inscrire cet « entraînement » dans le processus général de l'œuvre. La littérature exige un renoncement péremptoire, une cessation de toute activité parasite et, pour lui, le journalisme a toutes les raisons d'en être une “(...) Si hay una opción profesional por parte de García Márquez ello significa esto: la renuncia a toda actividad que no sea la literatura”<sup>373</sup>. Le travail journalistique continue d'être une option marginale sans lien avec le projet littéraire. Partagé entre ces deux options, García Márquez a su sacrifier la fragilité du journalisme au nom du véritable art.

En optant pour une vision sociologique du phénomène, Angel Rama décide finalement que le journalisme représente autre chose pour García Márquez : “(...) el periodismo ha sido desde el fin del siglo pasado hasta hoy, la zona de contacto en la cual el escritor ha alcanzado la mayor percepción de lo que es el mercado literario, el régimen de la demanda, y el régimen de sollicitación por parte de un público potencial”<sup>374</sup>. L'expression « zone de contact » a ici valeur d'euphémisme ; il veut sans doute dire que la chronique — le journalisme, en son entier — ne serait pour l'écrivain qu'une sorte d'observatoire sur le marché du livre ! Ce n'est

---

<sup>370</sup> *Idem.*

<sup>371</sup> *Idem.*

<sup>372</sup> *Idem.*

<sup>373</sup> *Idem.*

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

donc pas — toujours selon Rama — un processus d'exploration des genres journalistiques qu'il entreprend à cette époque mais à peine un positionnement opportuniste de l'écrivain voulant faire carrière. Mais à quelque chose malheur est bon : García Márquez avait carte blanche dans sa *Jirafa* et il pouvait s'adonner aussi à un exercice littéraire, mieux encore, y tester ses premières ébauches de l'univers naissant de Macondo :

“En el caso de García Márquez, como consecuencia de la actividad periodística, tuvo una posibilidad de solución y de dominio. A ella se debe una buena cantidad de cuentos que luego no recogió, pero además un cierto entrenamiento para modelo de narraciones breves que son las que disimuladamente existen detrás de una novela como *La hojarasca*”<sup>375</sup>.

C'est un fait avéré et, par ailleurs, bien étudié par Gilard : dans les “*Jirafas*” les prémices de la saga macondienne se font sentir et deviennent une facette essentielle bien que discutable du García Márquez chroniqueur. Essentielle en ce sens qu'il y explore certaines thématiques importantes pour son œuvre romanesque à venir ; discutable dans la mesure où cet exercice sort du cadre documentaire. Mais l'erreur de Rama serait d'y trouver le dessein principal de son journalisme. Des développements ultérieurs prouvent que la chronique est une contrainte proprement voulue par l'écrivain mature désirant « réapprendre » la forme brève, ou le court essai, tout en gardant une visée esthétique et, surtout, en envisageant déjà le projet à grande échelle du reportage. Au final, malheureusement, le temps a manqué à Rama (mort en 1983) pour assister à ce retour au journalisme. En tout cas, il est ironique de constater qu'au moment où il est en train de railler cette idée « utopique » de la “non-fiction novel”, García Márquez soit soit justement en passe de reprendre le journalisme sous ce même signe<sup>376</sup>.

C'est donc Gilard qui, le premier, a parfaitement établi et précisé le sens, les mécanismes et les formes concrètes de cet exercice chez García Márquez. Il a bien démontré comment ce travail de chroniqueur s'inscrit, dès la première heure, à l'intérieur d'un projet général, et comment cette expérimentation s'accompagne de trouvailles durables dans le domaine de la forme préparant de surcroît le saut qualitatif vers le reportage. Au-delà de la fiction, en effet, le processus fait plus largement appel à l'exploration de formes brèves dans le domaine de l'essai et de la narration et prépare le terrain à cette évolution ultérieure. *Notas de prensa 1980-84* ne feront que prolonger et confirmer l'amplitude créative de cet exercice.

<sup>375</sup> *Idem.*

<sup>376</sup> Compte tenu du fait qu'Angel Rama fut un analyste rigoureux et un chercheur déterminé — il voulait en plus écrire un “libro ferrocarril” sur García Márquez —, ce survol critique de l'œuvre journalistique de ce dernier est d'autant plus navrant qu'il est entaché par cette vision étriquée du phénomène créatif.

#### 1.4.4. L'impossible dissidence d'un style

“El oficio de escritor está hecho de una minuciosa y oculta carpintería”, aime à répéter García Márquez en citant Juan Bosch<sup>377</sup>. Certes, l'écriture littéraire est en soi un acte d'affranchissement créatif empreint d'un certain mystère. Mais pourquoi ce sceau sur quelque chose d'aussi primordial que les rudiments du métier ? Quelles sont ces pratiques « secrètes » auxquelles s'adonnerait l'écrivain pour maîtriser son outil ? Peut-être trouverons-nous dans le journalisme, soi-disant pratique artisanale d'écriture (si l'on accepte la hiérarchisation générique traditionnelle), une piste, voire une réponse à ces questions incontournables.

Ainsi, en répondant à Plinio Apuleyo Mendoza, qui s'était justement enquis à cette époque des relations journalisme-littérature, García Márquez nous livre inopinément un indice intéressant :

PAM : “*¿En definitiva, ¿el periodismo te ha servido de algo en el oficio literario?*”

GGM : “Sí, pero no como se ha dicho a encontrar un lenguaje eficaz. El periodismo me enseñó recursos para darle validez a mis historias. Ponerle sábanas (sábanas blancas) a Remedios la bella para hacerla subir al cielo, o darle una taza de chocolate (de chocolate y no de otra bebida) al padre Nicanor Reina antes de que se eleve diez centímetros del suelo, son recursos o precisiones de periodista, muy útiles.”<sup>378</sup>

L'exemple, déroutant dans sa simplicité, est pourtant significatif à bien des égards. Le journalisme, travail de terrain s'il en est, participe de très bonne heure à la formation d'un style et, en amont, à une vision très particulière de la réalité. Sorte d'aiguillage du regard, façon unique de « transcrire » tout en nuances la contemplation de la scène réelle, ce travail — chez García Márquez du moins — se fait à la manière de l'artiste et non de l'informateur, puisque ces procédés de forme (un détail rehaussant une image, donnant une coloration spéciale à une scène, nuançant un geste, etc.) seraient des choix se répercutant sur ce plan supérieur de la forme qu'est le style. Ils sont, effectivement, à mettre au compte de cet apprentissage qu'accomplit García Márquez en tant que reporter et chroniqueur. Il les utilisera à bon escient dans les deux domaines : en produisant un écart — une distance — dans la fiction (du « réel merveilleux ») ; en accentuant les « réflexions de la réalité » (*dixit* Capote) dans la non-fiction. Tout au long de ce travail nous essayerons de montrer, à travers des exemples concrets, les correspondances (fiction - non fiction) des procédés et leur émergence dans les chroniques et les reportages de cette seconde époque. Nous dirons pour le moment qu'en ce qui concerne la formation d'un style, la similitude entre García Márquez et

<sup>377</sup> García Márquez dit reprendre ainsi un conseil de l'écrivain dominicain : “(Bosch) dijo que el oficio de escritor, sus técnicas, sus recursos estructurales y hasta su minuciosa y oculta carpintería hay que aprenderlos en la juventud. Los escritores somos como los loros viejos que no aprendemos a hablar (...)”. MENDOZA, Plinio Apuleyo y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 32.

<sup>378</sup> MENDOZA, Plinio Apuleyo y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 33.

Hemingway apparaît partiellement douteuse ; en tout cas elle n'aurait pas cette correspondance symétrique que lui attribue Vargas Llosa<sup>379</sup>. Du propre avis d'Hemingway, le journalisme participe seulement à l'acquisition d'un rudiment et rien de plus (une affaire justement « d'efficacité »<sup>380</sup>) ; en revanche, pour García Márquez, la contribution est plus profonde, elle s'explique autrement car, d'une manière simple et complexe, manifeste et subtile, son expérience de chroniqueur et de reporter influe sur son style et, prospectivement, sur sa conception de la création littéraire. En conséquence, ce n'est pas à une arrogante hiérarchisation des deux domaines qu'il se livre dans cet exemple où la subordination du journalisme à la littérature serait évidente, le premier servant *uniquement* d'amorce à l'acte d'écriture. Il nous dit ici que des choix esthétiques sont toujours à l'œuvre tout au long du processus de création, l'enquête demandant un regard sélectif, et l'écriture une intervention dans le tissu fin du langage.

Le style est — en termes absolus — un facteur unique et indissociable de l'écriture. Le style ne peut être scindé puisqu'il impose une même et unique rigueur à tous les genres, plus encore chez un écrivain conscient de l'impact de son travail. Cela explique peut-être le relief que García Márquez accorde à ses chroniques en affirmant dans l'une d'entre elles que : “Estas notas de prensa las escribo con la misma voluntad, la misma conciencia, la misma alegría y muchas veces con la misma inspiración con que tendría que escribir una obra maestra”<sup>381</sup>. La *boutade* cache cependant une indication certaine sur les exigences que lui impose l'écriture journalistique : de même qu'en littérature, celle-ci est porteuse d'un défi créatif. C'est ainsi qu'à terme le journalisme dévoile sa portée esthétique.

Cette revalorisation du journalisme est surtout évidente dans la période 1980-1996, pendant laquelle chroniques et reportages s'intègrent progressivement à l'œuvre générale, le

<sup>379</sup> “Esas célebres instrucciones que el *Kansas City Star* daba a sus redactores y que todos los biógrafos de Hemingway recuerdan (“Use short sentences. Use short first paragraphs. Use vigorous English, not forgetting to strive for smoothness. Be positive, non negative”), podrían también resumir las virtudes de concisión y transparencia del estilo en que están escritos tres de los libros de García Márquez: *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los funerales de la Mama Grande* (con excepción del relato que da título al volumen) y *La Mala Hora*.” VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 41.

<sup>380</sup> Dans la célèbre interview de George Plimpton pour *The Paris Review*, Hemingway affirme que, certes, dans *The Star* du Kansas, il a été obligé d'apprendre à écrire une phrase énonciative simple et que cela, assurément, était bien utile pour tout le monde. Le travail journalistique, ajoutait-il, ne faisait pas de mal à un jeune écrivain et même pouvait l'aider... à condition de le quitter à temps. Bien entendu, cette déclaration est à prendre avec réserve si l'on tient compte de l'évolution de sa carrière ; elle diffère radicalement de l'opinion de beaucoup de chercheurs qui ont analysé ces deux domaines de son œuvre, à l'instar de Phillip Young (*art. cit.*), de William White (*op.cit.*) et Elizabeth Dewberry (“Hemingway's Journalism and the Realist Dilemma”, *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway*, Cambridge University Press, 1966, p. 16-35)p. Voir aussi : KOBLER, J. F., *Ernest Hemingway: Journalist and Artist*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985 ; HEMINGWAY, Ernest, “An interview with Ernest Hemingway (*Paris Review Inter views*)”, by George Plimpton, *Ernest Hemingway: five decades of criticism*, ed. Linda Welshimer Wagner, East Lansing, Michigan State University Press, 1974, p. 21-37.

<sup>381</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Se necesita un escritor”, *art. cit.*, p. 320.

premier signe étant celui d'accepter l'édition de l'intégrale de son œuvre journalistique. Mais sur le plan conceptuel, le processus s'accomplit non sans hésitations et redéfinitions. Nous trouvons ainsi des opinions quelque peu disparates, parfois contradictoires et suspectes, comme celle de 1981 revendiquant une inexistante « confluence parfaite » entre journalisme et littérature dans *Crónica de una muerte anunciada* ; ou plus nuancées comme celle que nous venons de citer, issue des conversations avec Plinio Apuleyo Mendoza (1982) où il reconnaît cette contribution du journalisme à la formation d'un style ; ou bien encore plus catégoriques comme celle du discours devant l'Assemblée de la SIP (1996), qui, selon l'écrivain lui-même, s'est structurée autour d'une conviction : «El periodismo escrito es un género literario»<sup>382</sup>, ou enfin celle de l'entretien de 1996 avec des journalistes de l'Unesco : « Le journalisme (...) est à mon sens un genre littéraire »<sup>383</sup>.

Dans ce processus, *Notas de prensa 1980-84* représentent, bien entendu, une étape autant pratique que conceptuelle : l'auteur y évoque les possibilités d'une confluence générique (par exemple, dans «Se necesita un escritor» et «¿Quién teme a Janet Cook?»<sup>384</sup>), quitte à ne pas toujours bien séparer exercice de fiction proprement dit (c'est le cas, nous l'avons vu, de *Doce cuentos peregrinos*) et travail de forme dans le domaine documentaire. Cependant, le plus important est la reconnaissance croissante que, chronique, nouvelle, reportage ou roman, il n'y aurait pour lui qu'un seul compromis : une vision critique et poétique de la réalité. Unicité dans le processus qui, hier comme aujourd'hui, se comprend à travers l'observation de ce facteur unique, inamovible, indissociable de l'écriture : le style.

## 1.4.5. La série journalistique et l'édition en livre

### 1.4.5.1. La relation auteur-éditeur : âpretés et connivences

La série de *Notas de prensa* — l'article inaugural sera publié le 8 octobre 1980 et le dernier le 14 mars 1984<sup>385</sup> — a connu, à l'origine, une publication simultanée dans trois journaux à grand tirage : *El Espectador* de Bogotá, *El País* de Madrid et *El Excelsior* de México. Le choix du premier fut sans doute nostalgique ou, si l'on veut, de fidélité : García Márquez avait réalisé, dans les années 50, une part importante de son œuvre journalistique dans ce journal du soir de Bogotá. Dans les années 80, *El Espectador* défendait sa place de deuxième quotidien colombien à grand tirage, alors que les deux autres figuraient en première

<sup>382</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., «El mejor oficio del mundo», discours cité.

<sup>383</sup> « Le métier d'écrivain », entretien cité, p. 4.

<sup>384</sup> Articles cités.

<sup>385</sup> Sur la totalité des 167 articles de la série, 12 furent publiés en 1980, 51 en 1981, 49 en 1982 et 5 en 1984.



place dans leur pays respectif. L'écrivain colombien comptait donc sur un immense public de lecteurs répartis en trois lieux importants du monde hispanophone et, en contrepartie, les trois journaux pouvaient se féliciter d'avoir comme chroniqueur un romancier connu et diversement apprécié à travers le monde, mieux encore, un écrivain littéraire ne méprisant jamais le journalisme et souhaitant accomplir un véritable exercice de style dans l'espace qui lui était accordé.

Cependant, pour présenter les choses sous un angle plus frivole et mercantile, disons que la célébrité était une clé ouvrant immédiatement des portes à l'écrivain qui voulait placer ses articles simultanément dans trois quotidiens à grand tirage. En contrepartie, ces journaux avaient la chance immense de se voir gratifier d'une signature illustre dans leurs pages éditoriales : celle d'un Prix Nobel, d'un écrivain pouvant attirer le lecteur et augmenter leurs tirages dominicaux, d'un auteur enfin, dont le seul nom était un gage de ventes.

Cette confrontation de deux visions — celle de l'écrivain cherchant à « réinviter » un exercice de style et celle d'un échange opportuniste entre ce dernier et les médias — s'impose dans l'approche extérieure de l'œuvre car elle relève d'une problématique toujours évoquée au regard du topique « littérature et journalisme ». Opter pour la seconde, platement sociologique, équivaut à accepter que pour l'écrivain le journalisme soit toujours ce balcon depuis lequel il guette le marché littéraire, si l'on accepte les termes d'Angel Rama, pour qui l'écrivain accède au travail de presse — plus concrètement à la chronique d'opinion — cédant à une pression extérieure et voulant faire une sorte d'étude intéressée du marché littéraire<sup>386</sup>. Cela pourrait être vrai chez certains écrivains, mais pour le cas qui nous intéresse, ce serait une grave méprise : le travail de chroniqueur obéirait à une motivation plutôt commerciale et en tout cas extra-littéraire. De fait, dans sa nouvelle chronique, García Márquez va se livrer à une réflexion critique sur le conflit essentiel qui suppose pour l'écrivain la proximité de ce « marché ». Tel est le sens de la note « ¿Cómo se escribe una novela? », où il signale :

“(...) creo que quienes más se hacen la pregunta de cómo se escribe una novela son los propios novelistas. (...) Me refiero, por supuesto, a los escritores que creen en que la literatura es un arte destinada a mejorar el mundo. Los otros, los que piensan que es un arte a mejorar sus cuentas de bancos, tienen fórmulas para escribir que no sólo son certeras, sino que pueden resolverse con tanta precisión como si fueran fórmulas matemáticas. Los editores lo saben. (...) De modo que el problema no es escribir una novela —o un cuento corto—, sino escribirla en serio, aunque después no se venda ni gane ningún premio. Esa es la respuesta que no existe, y si alguien tiene razones para saberlo en estos días es el mismo que está escribiendo esta columna con el propósito recóndito de encontrar su propia solución al enigma.”<sup>387</sup>

---

<sup>386</sup> Voir note 381.

<sup>387</sup> GARCIA MARQUEZ, G., « ¿Cómo se escribe una novela? », *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 511-512.

Nous pourrions ici reprocher à García Márquez son volontarisme messianique (la littérature “destinada a mejorar el mundo”), mais le ton vigoureux de sa critique ne laisse pas de doute : la conception *marketing* du livre n’a pas sa place dans sa conception de la littérature ; elle empiète fâcheusement sur le travail de l’écrivain, et c’est à lui de s’en défendre, de résister en se conservant intègre et dévoué à son art.

On pourrait citer de nombreuses chroniques dans lesquelles il part en croisade contre les éditeurs — y compris contre ceux qui ont été les siens ! — dénonçant certaines pratiques douteuses : l’arnaque des concours littéraires (“la patraña de los concursos literarios”<sup>388</sup>), la fraude éditoriale de la couverture (“los libros que parecen por fuera lo que no son por dentro”<sup>389</sup>), en passant par les ouvrages soumis au “molino de las computadoras” et à la programmation *marketing*<sup>390</sup>. Sa diatribe atteindra son point d’orgue dans “La desgracia de ser escritor joven”, où les éditeurs sont épinglés de la manière suivante :

“Antes, cuando los escritores jóvenes escribíamos porque no nos quedaba más remedio, teníamos además la ventaja de que los editores no nos hacían caso. Yo necesité cinco años para encontrar quien me publicara mi primera novela, y el que encontré fue un pobre editor aficionado y sin recursos que se fugó del país huyendo de los acreedores. (...) Hace unos pocos años descubrí que los ejemplares sobrantes de aquella edición indigente de mil ejemplares se estaban vendiendo en las calles de Bogotá a un peso cada uno, y compré todos los que pude, con la impresión de comprar las piltrafas de mi propio pasado. Me gusta contar estas cosas (...) con la esperanza de que le sirvan de algo a los que vienen detrás y creen todavía que es imposible vivir sin los editores. Un día —que ojalá no esté lejano— se convencerán no sólo de que es posible, sino de que es todo lo contrario: son los editores los que no pueden vivir sin nosotros: ‘Los pobrecitos editores’.”<sup>391</sup>

Dans *Notas de prensa 1980-84*, il y a nombre d’exemples montrant cette réflexion critique autour du « marché littéraire ». Dans “Está bien, hablemos de literatura”<sup>392</sup>, elle est illustrée par plusieurs cas extrêmes qui lui sont chers pour diverses raisons, le plus paradoxal étant celui d’un Faulkner composant pour des raisons alimentaires *Sanctuario*, « roman à sensation » (“novela sensacionalista”), et réussissant un véritable chef-d’œuvre ; celui d’un Borges qui raconte, avec un clin d’œil sa manière rusée de « s’introduire » chez les critiques mais avec un travail de qualité<sup>393</sup>, ou de Vargas Llosa, signalant, de façon cryptique, le défi

<sup>388</sup> La cible de sa critique est dans ce cas précis Plaza & Janés, maison d’édition qui avait publié auparavant quelques-uns de ses ouvrages. Cf. “La desgracia de ser escritor joven”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 154.

<sup>389</sup> “Las trampas de la fê”, *art. cit.*, p. 522.

<sup>390</sup> “¿Cómo se escribe una novela?”, *art. cit.*, p. 511.

<sup>391</sup> “La desgracia de ser escritor joven”, *art. cit.*, p. 154-155.

<sup>392</sup> “Está bien, hablemos de literatura”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 369.

<sup>393</sup> “Borges dijo en una vieja entrevista que el problema de los jóvenes escritores de entonces era que en el momento de escribir pensaban en el éxito o el fracaso. En cambio, cuando él estaba en sus comienzos sólo pensaba en escribir para sí mismo. (...) Por cierto que el autor de la entrevista, Alex J. Zisman (...) contó al margen que Borges le había sugerido a Alfredo Bianchi (director de *Nosotros*) que metiera copias del libro en los bolsillos de los sobretodos que (los críticos de esa revista literaria) dejaran colgados en el ropero de sus oficinas, y así consiguieron que se publicaran algunas notas críticas.” *Ibid.*, p. 369.

que pose toute carrière littéraire<sup>394</sup>. Ces exemples montrent, dès lors, comment la chronique devient pour García Márquez un espace de critique et de réflexion sur le métier, et non un mode de prospection sur le marché du livre.

#### 1.4.5.2. Cacher sa vie ou « se frotter au monde » ?

Néanmoins, il convient d'admettre que les prérogatives de l'écrivain célèbre se concilient bien, à ce moment-là, avec les attentes de l'entreprise journalistique, satisfaite d'avoir une plume prestigieuse. García Márquez le sait très bien et n'éprouve donc aucun embarras à placer simultanément sa chronique dans trois quotidiens importants. Mais sur ce point, il est loin d'assumer la position de l'écrivain en rupture avec le système. Il sait que revenir vers le journalisme, c'est abandonner l'attitude hautaine qui consiste à se retirer du monde, en se demandant avec Flaubert : « Qu'avez-vous besoin de parler au public ? Il n'est pas digne de nos confidences. Cache ta vie, dit Epictète »<sup>395</sup> ; supposant implicitement de renoncer au statut de l'écrivain artiste (symbolisé au mieux par Flaubert), « ce personnage social sans précédent (...) voué à son travail de manière exclusive, indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale, ne reconnaissant aucune autre juridiction que la norme spécifique de son art », comme l'explique Pierre Bourdieu dans les *Règles de l'Art*<sup>396</sup>. Au contraire, les chroniques — comme les reportages — représentent pour lui un pur travail de terrain, d'immersion dans le monde, de contact avec l'homme de la rue, de participation active à la vie publique (dans cette série il est plus polémiste et pamphlétaire que jamais), et un constant jeu de confidences faites au lecteur : il ne cache pas sa vie, il préfère la raconter pour paraphraser les titres de son autobiographie, dont cette série nous offre les prémices.

En abordant mille sujets mondains (dans le sens le plus pur du terme) dans ses *Notas de prensa 1980-84*, García Márquez nous dit en creux, à chaque phrase, qu'il y a ici-bas quelque chose d'intéressant à explorer, à observer. Il nous explique enfin que l'artiste peut effectivement abandonner sa tour d'ivoire pour « se frotter au monde pour en capter le souffle, les énergies vitales » (Manifeste de 44 écrivains *Pour une littérature-monde*)<sup>397</sup>, et ce faisant, questionner le statut de l'écrivain « moderne » selon lequel — pour citer Tzvetan

<sup>394</sup> « Alguna vez le oí decir a Vargas Llosa una frase que me desconcertó de entrada: 'En el momento de sentarse a escribir, todo escritor decide si va a ser un buen escritor o un mal escritor' ». *Ibid.*, p. 371.

<sup>395</sup> C'est Bourdieu qui utilise cet exemple de Flaubert avec cette intention paradigmatique. FLAUBERT, Gustave, Lettre à Edmond de Goncourt, 1<sup>er</sup> mai 1879, *Correspondance* (V- 1877-1880), BNF de l'éd. de Paris : Club de l'honnête homme, 1976, p. 203.

<sup>396</sup> BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 115.

<sup>397</sup> « Pour une littérature-monde en français » (*art. cit.*).

Todorov (*La littérature en péril*)<sup>398</sup> — il n'y aurait point de continuité entre l'auteur et son œuvre (objet clos, autosuffisant), et entre celle-ci et le monde. En redevenant chroniqueur, García Márquez contrecarre d'une certaine manière la tendance actuelle — toujours Todorov— « qui refuse de voir dans la littérature un discours sur le monde »<sup>399</sup>.

Le journaliste novice et inconnu qu'était García Márquez en 1948 et 1950, donna le nom plutôt conventionnel de *Punto y Aparte* à sa première chronique, qu'il signa de son vrai nom ; en revanche, pour sa seconde, il osa *La Jirafa*, bien plus original, s'accordant avec les manières espiègles de son écriture<sup>400</sup>, et préféra apparaître sous le pseudonyme de Septimus (personnage de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf). Ce dernier choix indiquait la volonté de l'écrivain de se tenir en retrait, tout en utilisant, dans cet espace de presse, une référence littéraire fondamentale pour lui. Trente ans après, le céléberrime auteur de *Cien años de soledad* préféra le nom très sobre *Notas de prensa*, qui n'était pas sans rappeler le *Bloc-Notes* de François Mauriac, et il ne fit plus appel à aucun « alter ego » journalistique : son nom célèbre et une petite « photo d'identité »<sup>401</sup> ornant le chapeau de la chronique suffisaient largement comme « réclame ».

C'est dans l'édition dominicale — celle donc de plus grand tirage — des trois quotidiens mentionnés que la nouvelle chronique de García Márquez fera irruption avec le fracas journalistique attendu : elle mérita une note à la une de ces journaux le jour de son inauguration (8 octobre 1980) et occupa invariablement une bonne place dans leurs pages d'opinion. Ce dernier détail a son intérêt si l'on se rappelle que l'écrivain n'aura comme jadis aucun scrupule à convertir cet espace de presse en lieu de test pour certains de ses travaux de fiction en cours. Inutile à ce propos de prévenir ses lecteurs et moins encore les chefs de rubrique : il aura carte blanche en utilisant ses privilèges d'écrivain connu. Mais il est bien possible qu'en publiant les essais inaboutis de *Doce cuentos peregrinos*, il se sera rassuré en se rappelant qu'à ses débuts il s'était livré à un exercice de fiction encore bien plus poussé dans sa chronique d'*El Herald*<sup>402</sup>.

<sup>398</sup> Cf. TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, op. cit., p. 30-31.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>400</sup> C'était une sorte de clin d'œil pour ses proches et ses confrères ; en premier lieu, pour celle qui l'avait inspiré, Mercedes Barcha, dont le long cou à la Néfertiti (elle est par ailleurs d'ascendance égyptienne) était pour Septimus l'objet d'un culte assez compréhensible. En second lieu, pour une partie de ses confrères de Barranquilla, qui étaient également des chroniqueurs : les échanges complices s'effectuaient donc de manière incessante depuis leurs tribunes journalistiques respectives (à ce propos voir : GILARD, Jacques, *Gabriel García Márquez et le Groupe de Barranquilla*. Paris, Thèse d'État. Paris III-Études Ibériques, 1984. Dir. Claude Fell. 4 vols. Cf. aussi le prologue de *Textos Costeños*).

<sup>401</sup> Photo très contrastée accentuant son visage moustachu et typé ; «su feroz cara de árabe», dirait Plinio Apuleyo Mendoza (*El olor de la guayaba*, op. cit., p. 52).

<sup>402</sup> Dans cette première époque, bien dissimulé derrière Septimus, son double journalistique, il s'accorde peu à peu « carte blanche » : ses exercices d'invention littéraire se sont déployés à partir d'une «*Jirafa*» de janvier

Il est facile de supposer qu'après leur parution dans les journaux, les 167 livraisons de *Notas de prensa* étaient destinées à être recueillies et publiées en livre. Indépendamment du niveau atteint par la série et de l'avidité du marché éditorial touchant à tout ce qui paraît sous la signature de García Márquez, cette publication serait un autre détail à ne pas négliger dans la configuration de cet exercice de style. Sans doute, cette série était-elle d'avance vouée à être la suite logique d'un projet qui à ce moment précis donnait déjà ses premiers fruits grâce à Jacques Gilard. En effet, le premier volume de l'intégrale journalistique de García Márquez — *Textos costeños* — était sur le point de paraître en librairie<sup>403</sup>. Il est donc un peu étonnant que *Notas de prensa 1980-84* ait attendu presque huit ans pour voir le jour sous forme de livre. Était-ce dû à un empêchement d'ordre légal ou à une stratégie *marketing* ? Il est difficile d'établir les causes de ce retard, bien que le rythme assez soutenu de la production de l'écrivain et quelques querelles légales durant cette période, fassent supposer un attermoisement proprement voulu<sup>404</sup>.

Quoi qu'il en soit, la première édition de *Notas de prensa 1980-84* fut confiée, en 1991, à la filiale espagnole des Éditions Mondadori<sup>405</sup>. Celle-ci n'avait pas de droits de distribution en Colombie et dans les pays latino-américains car La Oveja Negra avait encore l'exclusivité sur l'œuvre de García Márquez. C'est seulement en 1995, après un procès concernant ces droits, que l'écrivain signa un nouveau contrat avec le Grupo Editorial Norma en vue de toute future publication de ses livres pour ce marché. Ce fut ainsi que finalement, en 1995, cette dernière maison mit sous presse la première édition des *Notas de prensa 1980-84*<sup>406</sup>, à destination des pays de l'ancien marché andin : Colombie, Venezuela, Pérou, Bolivie et Équateur.

---

1950 titrée "El hombrecito que vino ayer" (cf. *Textos costeños*, op. cit., p. 163), un texte assurément sans trop d'éléments fictifs mais de conception très littéraire (il y dépeint la silhouette d'un visiteur inopportun à la rédaction d'*El Heraldo*). Cette chronique a dû lui servir de jauge pour mesurer la permissivité de ses patrons. Aucun souci : Septimus pourra exploiter ce filon narrativo-humoristique. Il y aura les ébauches de la saga macondienne, comme nous l'avons déjà dit, mais aussi d'autres textes moins référencés par ses exégètes. En avril de cette année, l'exercice de fiction prend une autre tournure avec "Un cuento de misterio" (*Textos costeños*, op. cit., p. 244), récit qui inaugure la série de La Marquesa et Boris, une sorte de saynète doublement parodique (Jardiël Poncela et le polar à l'anglaise y sont les cibles), apparaissant régulièrement dans *La Jirafa*. Cette double source est signalée de belle manière dans une des livraisons de la série (*Ibid.*, p. 271), dans laquelle la Marquesa utilise les œuvres de Jardiël Poncela comme éventail. Cet humoriste espagnol avait fait de la parodie une spécialité et García Márquez l'avait sans doute lu et apprécié pour le citer de la sorte. (Voir à ce propos le très amusant "Las nuevas aventuras de Sherlock Holmes", in JARDIEL PONCELA, Enrique, *El libro del convaleciente*, Madrid, Círculo de Lectores, 1948).

<sup>403</sup> La première édition de *Textos Costeños* date de février 1981.

<sup>404</sup> Compte tenu de l'hermétisme compréhensible qui entoure les projets de García Márquez, le filtre administratif efficace qui protège l'écrivain des constantes sollicitations (de journalistes, d'étudiants, y compris de thésards obstinés) rend impossible l'obtention de précisions concernant les circonstances particulières de la publication des *Notas de prensa 1980-84*.

<sup>405</sup> C'est cette édition que nous utilisons dans notre travail.

<sup>406</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Notas de prensa 1980-84*, Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995.

### 1.4.5.3. Approche extérieure de l'ouvrage

En devenant recueil, le texte de presse acquiert une sorte de statut nouveau : il perd sa condition de produit a priori jetable et éphémère et le lien avec l'ensemble est rendu plus évident. Rappelons à cet égard le rapport de contemporanéité de l'écrit journalistique (une semaine/une chronique) et, par conséquent, le décalage contextuel progressif qui se produit lorsqu'il est « propulsé » plus tard en tant que livre. Il appelle désormais d'autres lectures : on peut à présent examiner le tout avec du recul, en dégager plus aisément des groupes thématiques et des axes de recherche, en désigner des modulations stylistiques et des rapports avec l'œuvre de fiction.

Dans le cas de García Márquez, les raisons de cette pérennité sont en équilibre instable : il y a la qualité intrinsèque du produit, *mais* aussi sa valeur commerciale liée spécifiquement à l'image de l'auteur ; autrement dit, c'est la popularité, la renommée internationale de ce dernier, mais aussi le gage de qualité de son écriture, qui permettent d'envisager par avance une post-publication. En outre, c'est l'écrivain qui décide — plus qu'il n'accepte — la conception même de l'ouvrage comme un ensemble rejoignant son œuvre générale (ou du moins comme cinquième volume de son intégrale journalistique). Autant de prérogatives qui font de son exemple un cas relativement à part. Cependant, il est toujours nécessaire de considérer indépendamment comment il a toujours eu cette tendance, dans son travail de chroniqueur (ou de reporter), même lorsqu'il n'était qu'un apprenti, à déborder du contexte journalistique d'origine en s'inscrivant dans une pratique plus large. En effet, c'est la valeur expérimentale de son écriture journalistique, son compromis avec le langage, l'insertion naturelle de ces travaux dans l'œuvre générale, enfin leur valeur fusionnelle qui, en dernière analyse, entrent en jeu dans ce changement statutaire.

Pour l'instant, il est toutefois judicieux de rappeler que le fait littéraire et le phénomène de la réception sont liés de façon quelque peu problématique lorsqu'ils s'examinent sous cet angle socio-économique. Dès lors, il ne serait donc pas inutile de considérer cette réédition des *Notas de prensa 1980-84*, telle qu'elle se présente dans la réalité du marché éditorial, pour en signaler quelques caractéristiques extérieures.

Jusqu'à ce jour, les éditions du livre montrent des lacunes et des négligences notoires. Dans les deux éditions, la présentation est un peu bâclée, ce qui, d'une certaine façon, en dénature le contenu. Malgré la mise en forme coûteuse de la couverture (rigide, en couleur, papier satiné), l'esthétique de la page de titre est pauvre ; celle de Mondadori exploite uniquement l'image de García Márquez (grand portrait en "close up"), tandis que celle de

Norma a l'aspect d'un annuaire téléphonique (les années de la série se détachent en chiffres géants sur fond jaunâtre). Dans l'édition de Mondadori, la jaquette et la quatrième de couverture sont vierges de tout texte de présentation. Dans celle de Norma — petit effort louable — il y a une courte information biographique sur la jaquette et, sur la quatrième de couverture, un extrait mal choisi issu de l'une des chroniques les moins représentatives de la série : “Vida de perros”<sup>407</sup>.

Le lecteur remarquera et regrettera sûrement l'absence d'un prologue. Un texte introductif était presque de rigueur car le livre intègre les compilations antérieures annotées, mises en forme et préfacées de façon érudite par Jacques Gilard<sup>408</sup>. À défaut d'une étude de l'ampleur de celle de Gilard, un autre prologue, voire une note succincte, aurait un peu pallié cette omission flagrante, d'autant plus qu'il s'agit d'un ensemble assez prolixe sur le plan thématique et formel. Il est étrange que l'auteur et ses éditeurs n'aient pas cru devoir inclure un texte montrant ce que les *Notas de prensa 1980-84* signifiaient comme jalon, ou plutôt comme maillon, dans la trajectoire complexe de García Márquez : un retour au journalisme impliquant une mise à jour stylistique et conceptuelle (réaffirmation de quelques options esthétiques, recentrage des anciens modèles littéraires, etc.), et également un intermède où la non-fiction entre à nouveau dans ses projets. C'est par ailleurs quelque chose qu'accomplit *in medias res* la superbe chronique “Se necesita un escritor”, qui aurait pu facilement faire office de préface.

En tout cas, l'auteur aurait été un préfacier idéal si nous nous souvenons des excellents textes introductifs de quelques-uns de ses travaux, dont deux reportages : dans *Relato de un naufrago*, “La historia de esta historia” est un essai aussi captivant sur le plan stylistique qu'anecdotique. D'une autre manière, les courts mais denses exergues de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986) et de *Noticia de un secuestro* (1996), confirment que l'esprit qui anime le vieux reporter dans cette seconde période est bien celui de la première<sup>409</sup>. Ces deux derniers livres, *Notas de prensa 1980-84* et *Por la libre* (1999), ne peuvent aujourd'hui être séparés d'un cycle commençant en 1948 ; rappelons que malgré le long intervalle des années 60 qui les sépare, ces deux parties présentent des points de convergence multiples et forment, en fin de compte, un tout organique. Le sens de procès,

<sup>407</sup> Dans le passage cité, García Márquez narre de manière un peu truculente l'éventration d'un chien par un escalator d'hypermarché. Cf. “Vida de perros”, *Notas de prensa*, op. cit., p. 110.

<sup>408</sup> De fait, Mondadori venait de rééditer les quatre premiers volumes compilés et introduits par Gilard.

<sup>409</sup> Cf. *La historia de esta historia*, *Relato de un naufrago* (Bogotá, Oveja Negra, 1972) ; *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (Bogotá, Oveja Negra, 1986) ; *Gratitudes, Noticia de un secuestro* (Bogotá, Norma, 1996).

bien signalé par Gilard pour ce qui concerne la première période, se prolonge en effet dans la seconde avec un relief et une portée encore plus définitifs.

Le lecteur s'apercevra aussi que l'auteur n'a pratiqué — et n'a pas demandé de le faire à un tiers — aucun *lifting* rédactionnel. Il n'a fait appel à aucun erratum ni renvoi de bas de page, lesquels n'auraient pas été inutiles, compte tenu des imperfections inévitables du texte journalistique original. Celui-ci est reproduit fidèlement par les éditions Mondadori et Norma, au point même que des inter-titres arbitraires, qui ne seraient pas attribuables à l'auteur, ont été conservés. Le texte est entaché également de nombreuses coquilles ; celles-ci, en revanche, lui seraient imputables, mais les correcteurs des deux maisons d'édition ont apparemment préféré respecter le texte de base.

Aucune véritable annexe n'accompagne ces éditions, excepté un index dans l'édition Norma. Quant à la chronologie, elle a l'avantage d'inclure la date de parution de chaque article : dans celle de Norma, elle est signalée à la fin de l'article, dans celle de Mondadori elle n'apparaît malheureusement qu'à la fin du livre (dans une table générale).

Dans les deux éditions, l'image typographique est également inappropriée : le texte de 526 pages de Mondadori et celui de 692 pages de Norma, sont imprimés respectivement en corps 9 et 10, ce qui décourage un peu la lecture. Du moins, la mise en forme de la dernière utilise un meilleur interlignage. Cependant, l'énorme volume du matériau expliquerait en partie ce problème<sup>410</sup>.

Sur ce plan de la mise en forme, il n'y a qu'un ordre de parution des articles donnant une configuration chronologique au livre. Admettons toutefois que toute autre organisation ou agencement thématique de la série, comme cela se pratique d'habitude dans ce genre de recueils, aurait donné un livre différent.

Toutes ces carences obéissent à de mauvaises habitudes des éditeurs, mais peut-être aussi à un certain désintérêt lors de la signature du *Bon à tirer*. Politique de fidélité au texte original, ou plutôt négligence ou facilité excessive des éditeurs et de l'agent éditorial de l'auteur, voire de ce dernier ? Ont-ils jugé qu'en dépit de la signature prestigieuse, les *Notas de prensa 1980-84* n'étaient qu'un travail relativement mineur car de journalisme ?

---

<sup>410</sup> Il est encore plus gênant dans les trois premiers tomes de l'œuvre journalistique de García Márquez, édités par Bruguera et La Oveja Negra (*Textos costeños, Entre cachacos 1 et 2 et De Europa y América*, op. cit.), dont la taille du corps est vraiment microscopique.



## 1.4.6. Constantes et variantes de construction

### 1.4.6.1. Maîtriser la forme brève

L'examen de l'aspect extérieur du texte (titres, ponctuation, extension moyenne de l'article, longueur de phrases et de paragraphes, inclusion d'appendices, utilisation éventuelle d'inter-titres et de signes typographiques indiquant une division — tirets, étoiles et autres astérisques —, fragmentation en plusieurs livraisons, etc.) peut nous servir à déceler déjà quelques indices sur le patron formel des *Notas de prensa 1980-84*. En ce sens, le constat le plus évident a trait à l'espace limité de la chronique dans son environnement d'origine (la page du journal), ce qui en détermine l'écriture, le mode d'énonciation, la structure interne du discours.

La taille moyenne de chaque livraison est de 1 400 mots (environ 6 600 caractères), ce qui, dans la norme journalistique colombienne, équivaut à un texte disposé sur deux colonnes de cinq centimètres, d'une largeur de plus d'une demi-page, dans le format universel utilisé par *El Espectador* : 54 x 35 cm (un peu plus grand que celui des quotidiens français type *Le Monde* ou *Le Figaro*). Ainsi, la taille de la note "Desde París, con amor" est de 6 589 caractères<sup>411</sup>.

Dans toute la série, seuls deux articles ont été scindés en deux livraisons : première exception, "Los fantasmas del premio Nobel"<sup>412</sup> dont l'extension et la prolixité sont dues probablement à son caractère inaugural, l'auteur voulant sans doute ouvrir sa nouvelle chronique avec un article bien écrit et bien documenté qui donnerait le ton à la série ; cependant, si on la compare à d'autres notes dédiées à des thèmes littéraires, on constate qu'il s'agit d'un texte relativement atypique<sup>413</sup>. À partir de la seconde livraison, García Márquez non seulement s'éloigne de ce « modèle » mais s'en tient mieux à l'espace octroyé : ses articles fluctuent désormais entre 1 000 et 2 000 mots, sauf pour — seconde exception — "El cuento del cuento"<sup>414</sup>, qui a été écrit, bien que non utilisé, comme prologue à *Crónica de una muerte anunciada* — ce qui explique, entre autres, son extension.

Comme il arrive dans les chroniques de la première période, García Márquez affiche à nouveau une prédilection pour les paragraphes longs, même très longs, et les phrases bien étoffées. Ce constat doit se mettre en correspondance avec la forme expérimentale de son

<sup>411</sup> Articles cités (espaces entre les mots non compris).

<sup>412</sup> Cf. « Los fantasmas del premio Nobel (I et II) », *art. cit.*

<sup>413</sup> Plus tard, l'auteur dira qu'ayant perdu la pratique, l'écriture de cette note fut une vraie corvée : "Necesité una semana de galeote para terminarla". Cf. "Se necesita un escritor", *art. cit.*, p. 321.

<sup>414</sup> "El cuento del cuento", *art. cit.*

écriture autant dans ses fictions, où la phrase, le paragraphe, peuvent s'allonger de manière infinie, à l'instar de *L'automne du Patriarque*, roman résolu en quelques longues, très longues et délirantes phrases, que de la non-fiction : la première phrase de "Cuba de cabo a rabo", un reportage contemporain de *L'automne*, comprend 234 mots !<sup>415</sup> Ce qui nous confirme — encore et encore — la valeur indissociable du style.

En moyenne, chaque article des *Notas de prensa 1980-84* est fragmenté en sept paragraphes d'environ 210 mots chacun. Mais alors la phrase tend à être en peu plus homogène quant à la taille : quelques-unes ont 20 mots en moyenne, avec une légère propension à être plus longues dans les textes où le travail stylistique paraît s'intensifier : c'est le cas des chroniques à dominante poétique, comme "Desde París, con amor", texte à la prose élégante et à l'armature solide, composé exactement de 1 377 mots et de 8 paragraphes de taille quasi équivalente, excepté le troisième et le septième qui sont respectivement formés d'une seule phrase longue et de deux phrases courtes. Ce choix n'est pas gratuit ; dans le troisième paragraphe, elle s'explique par le contenu qu'elle véhicule : un détail anecdotique qui, en creux, ponctue le récit, l'auteur jetant un clin d'œil ironique sur son expérience de métèque à Paris. Voici ce petit paragraphe :

"Veinticinco años después, cuando fui invitado a las fiestas de aquel aniversario en Argel, declaré a un periodista algo que pareció difícil de creer: la revolución argelina es la única por la cual he estado preso"<sup>416</sup>.

Cette phrase a une fonction évidente de *disjonction*<sup>417</sup> : elle rompt, de manière délibérée, le tempo lent si caractéristique de ce texte grave ; elle provoque aussi une faille dans la structure interne du récit et cependant s'y articule parfaitement. Il s'agit en réalité d'une fausse anticipation de la chute qui va se trouver dans le septième paragraphe et qui, de façon succincte — deux phrases courtes —, renforce ce non-dit. Cette forme de coupure signifiante (il y en a des centaines dans *Notas de prensa 1980-84*) montre un trait formel de la chronique marquezienne de ces années : dédaignant les paragraphes courts, l'auteur les utilise toutefois à des endroits précis afin de provoquer une sorte de « bouillonnement » du sens. Autrement, dans les chroniques traitant de thèmes d'actualité ou de politique, le paragraphe et la phrase présentent une compression due à la tonalité pamphlétaire et à l'intention idéologique du texte. Tel est le cas des deux petits paragraphes d'une seule longue phrase chacun, ouvrant la

<sup>415</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Cuba de cabo a rabo", *Por la libre*, op. cit., p. 61.

<sup>416</sup> "Desde París, con amor", *art. cit.*, p. 354.

<sup>417</sup> Il s'agit plus exactement d'une « disjonction référentielle », si l'on adopte le terme de Violette Morin qui l'explique ainsi : « Il nous faut risquer ce néologisme car disjoncter n'est pas "disjoindre" ». MORIN, Violette, « L'histoire drôle », *L'analyse structurale du récit*, op. cit., p. 109.

première d'une série de diatribes contre Ronald Reagan, alors fraîchement élu président des États-Unis :

“Siempre se ha dicho que entre dos males hay que escoger el menos malo, y que en el arte de preferir a los hombres es más seguro el malo conocido que el bueno por conocer.

Estados Unidos –al término de una campaña electoral que durante casi un año mantuvo al mundo con el último aliento- ha hecho dos veces lo contrario en una sola vez: eligió al peor conocido.”<sup>418</sup>

Paraphrasant l'adage (“Más vale malo conocido que bueno por conocer”), l'auteur structure ainsi très simplement une critique qui cherche à être percutante sur le ton et qui arrive à être passablement incisive. En réalité, les deux phrases auraient pu se fondre en un seul paragraphe ; mais l'auteur qui souhaite être efficace, simple, catégorique, les utilise comme deux paragraphes indépendants pour mieux marquer cette relation de cause à effet, autrement dit, pour taper fort dès l'ouverture, comme s'il s'adressait à un lecteur réactionnaire méritant deux bonnes claques. Le paragraphe court manque ici de cette qualité elliptique du court paragraphe précédemment cité dans “Desde París, con amor”. Disons que, dans cette chronique, la perspective est plus littéraire tandis que, là, elle est proprement journalistique.

Le paragraphe court, en tant qu'exception morphologique de la série, a cette fonction signifiante, qu'il faut placer à chaque fois dans un contexte assez différent. Car l'auteur est toujours très libre dans l'utilisation du recours stylistique et de la structuration de la forme brève. Quant aux longs paragraphes, leur fonction est assez diverse. Parfois, il utilise *ad libitum* les énumérations qu'il affectionne tant dans ses fictions. Regardons le long paragraphe d'ouverture de “Cartagena: una cometa en la muchedumbre”:

“Había un hombre imposable que trataba de elevar una cometa en medio de la muchedumbre inmensa. Había una mujer vendiendo un armadillo amaestrado que, según decía a voz en cuello, era capaz de hacer las operaciones aritméticas, salvo la división, marcando las respuestas cifradas con golpecitos rítmicos de las patas. Había un cura decrepito que llamaba tanto la atención como un Papa porque iba vestido de un modo insólito para estos tiempos: con una sotona negra de aquellas que se usaban en los versos del compatriota Luis Carlos López. Había un trasatlántico iluminado que navegaba por las calles en medio de un viento de banderas. Había un presidente conservador que las multitudes aclamaban con la espontaneidad y el entusiasmo que hubieran querido para ellos algunos presidentes liberales, y había un príncipe de quince años saludado por los descendientes de quienes hace apenas 170 años expulsaron a tiros a sus antecesores, y el presidente del Gobierno socialista español, a quien adoraban, como si fuera un rey tropical, a pleno sol y con 34 grados de calor. Había todo eso y mucho más, como para que los visitantes ilustres no olvidaran que estaban en el mundo alucinado y alucinante del Caribe, donde aún las ilusiones más locas terminan por ser ciertas y se conoce el otro lado de la realidad”.<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> “Del malo conocido al peor por conocer”, *art. cit.*, p. 21.

<sup>419</sup> *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 420.

Nous sommes dans le temps et le rythme de la phrase de “Los funerales de la Mamá Grande” et de “Blacamán el bueno, vendedor de milagros”<sup>420</sup>, deux contes construits essentiellement à partir de ce modèle formel et thématique. Dans la chronique, nous retrouvons le même usage incantatoire de l'énumération (bien qu'ici l'imparfait “*había*” — *avait* — a une fonction moins subtile que dans ces fictions) ; même plaisir railleur à propos des mythes nationaux, même inventaire ironique quant aux personnages (figures emblématiques occupant une estrade). Le penchant historiciste de García Márquez se révèle dans cette observation de la scène, qui n'est qu'un acte diplomatique et protocolaire (la célébration du 450<sup>ème</sup> anniversaire de la fondation de Cartagena de Indias). Il y est présent et paraît s'ennuyer ; il préfère donc laisser libre cours à l'imagination, voir la scène autrement, jeter un coup d'œil de « l'autre côté de la réalité », comme il le dit. Les vases communicants entre fiction et journalisme paraissent toujours actifs et évidents dans ce jeu auto-parodique (la vendeuse de tatou paraît échappée d'un conte de “Blacamán”, comme le curé décrépi de “Los funerales de la Mamá Grande”). Il y voit le résumé du destin d'un pays, cette synthèse cent fois formulée dans ses fictions. Comme dans le cortège funèbre de la Mamá Grande, il y *avait* le prince âgé de 15 ans, héritier de la couronne espagnole (Felipe de Bourbon) ; il y *avait* un président conservateur (Belisario Betancur) acclamé comme un libéral ; il y avait le président (Felipe González) métamorphosé en roi tropical.

#### 1.4.6.2. Consolidations stylistiques et rhétoriques

Le défi technique a déjà été énoncé : l'auteur est obligé de dominer la forme brève et, rappelant que la note de presse a chez lui une prédominance narrative, nous verrons à nouveau à l'œuvre un processus d'échanges entre les deux domaines de son écriture, plus concrètement, entre nouvelle et chronique. Il est en général fructueux mais il paraît mettre en opposition des forces divergentes. Car — c'est un a priori toujours à considérer —, si la littérature donne de la liberté à la forme, le journalisme impose une austérité à l'expression.

Typiquement (et contre tout attente), on voit chez García Márquez une disposition naturelle à faire converger ces forces, à les faire rentrer dans un ordre générique « nouveau ». Ainsi, lorsqu'il dit qu'écrire une nouvelle c'est comme faire couler du béton : s'il ne prend pas à la première tentative, il vaut mieux ne pas insister<sup>421</sup>, il décrit à sa manière les procédés de base de la forme brève journalistique. Il aurait une armature (pré-structure) prête à recevoir

<sup>420</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Todos los cuentos*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1984.

<sup>421</sup> “Escribir un cuento es como vaciar concreto: sin no fragua en la primera tentativa es mejor no insistir”. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 512-513 (c'est nous qui traduisons).

ces matériaux. Il faut savoir doser le tout. L'écrivain doit procéder avec économie et efficacité (et même avec rapidité, car le bouclage est toujours péremptoire pour un chroniqueur sachant respecter un délai). Pour que le béton soit bien armé et que la structure résultante bouge avec la majestueuse élégance d'un iceberg (*dixit* Hemingway), il faut ouvrir la voie à la figure rhétorique, faire de l'omission un art, du non-dit un recours — García Márquez disait préférer faire bon usage des « astuces de la poésie » —, sachant que le journalisme n'est pas nécessairement réfractaire à l'ellipse ou à la métaphore, car la première sert parfaitement à la synthèse et la deuxième donne de l'élan au sens. Autant dire, de la consistance à l'armature et de la beauté à la forme sculptée, comme “Desde París, con amor”, texte elliptique par excellence ou “El río de la vida”<sup>422</sup>, dont la phrase parcimonieuse évoque le lent déroulé du fleuve avec ces méandres infinis et le voyage en amont, métaphore d'une remontée vers les sources d'une existence.

Comme dans la nouvelle, il vaut mieux suggérer que montrer, manier avec adresse la donnée cachée. Dans les notes “Caribe mágico” ou “Un payaso pintado detrás de una puerta”<sup>423</sup>, le lecteur est invité à remplir les vides et les silences laissés de façon délibérée par l'auteur, et à répondre à des interrogations implicites : pourquoi cette ubiquité des objets ? Que deviendra un paysage en mutation permanente ? Comment évolueront les personnages à l'avenir ? Ces recours pour « narrer par défaut » étaient déjà parfaitement maîtrisés dans quelques-unes des nouvelles de *Los funerales de la Mamá Grande*, notamment “La siesta del martes”, qui doit tant à *The Killers* d'Hemingway, comme l'a bien montré Vargas Llosa<sup>424</sup>. En ce sens, “Mi Hemingway personal” — texte central des *Notas de prensa 1980-84* — est autant une reconnaissance de cette dette qu'une belle réflexion sur les contraintes mais également les possibilités de la forme brève :

“Toda la obra de Hemingway demuestra que su aliento era genial, pero de corta duración. Y es comprensible. Una tensión interna como la suya, sometida a un dominio técnico tan severo, es insostenible dentro del ámbito vasto y azaroso de una novela. Era una condición personal, y el error suyo fue haber intentado rebasar sus límites espléndidos. Es por eso que todo lo superfluo se nota más en él que en otros escritores. Sus novelas parecen cuentos desmedidos a los que le sobran demasiadas cosas. En cambio, lo mejor que tienen sus cuentos es la impresión que causan de que algo les quedó faltando, y eso precisamente lo que les confiere su misterio y su belleza. (...) La obra de Hemingway está llena de estos hallazgos simples y deslumbrantes

<sup>422</sup> Cf. 1.5.3.2. “El río de la vida” : un voyage d'initiation.

<sup>423</sup> Voir : 1.5.3.4. “Caribe mágico” : la confrontation temporelle et ses symboles concomitants ; 1.5.3.5. “Un payaso pintado detrás de una puerta” : recherche sur la mémoire des lieux.

<sup>424</sup> “El cráter de la historia es un dato escondido elíptico: la imagen de la madre y la niña cruzando dignamente el pueblo, en dirección al cementerio, ante la curiosidad maligna de las gentes, es algo que (igual que el cortejo fúnebre de *La Hojarasca*) sucederá después de ese cese de la narración. Todo el relato ha estado preparándonos para un acontecimiento del que nos priva, ha venido despertando en nosotros un apetito que no va a colmar. Así provoca la participación del lector: el debe crear esa abolida imagen (...) El relato fluye hacia un vacío que el lector tiene que llenar”. VARGAS LLOSA, M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 352.

que demuestran hasta qué punto la escritura literaria –como el iceberg- sólo tiene validez si está sustentada debajo del agua por los siete octavos de su volumen.”<sup>425</sup>

C'est une image chère à García Márquez ; elle apparaît déjà articulante toute l'analyse du programmatique “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” (1959)<sup>426</sup> ; elle revient dans le livre d'entretiens avec Plinio Apuleyo Mendoza, mais appliquée de manière moins articulée : “(Hemingway) a quien no considero un gran novelista, pero sí un excelente cuentista. O el consejo aquel de que un cuento, como el *iceberg*, debe estar sustentado en la parte que no se ve: en el estudio, la reflexión, el material reunido y no utilizado directamente en la historia.” Le terme qui convient est *mouvement* car originellement Hemingway avait écrit : “If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omitting things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer has stated them. *The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water*”<sup>427</sup>. Mais peu important les nuances. Le « conseil » d'Hemingway acquiert ici une valeur de principe. Il est dans les chroniques de García Márquez, qui paraissent vouloir suivre ce modèle. En tout cas, jamais il n'a été aussi pénétrant et juste que dans ce texte singulier qui le révèle excellent essayiste et qui prolonge un travail de réflexion commencé par lui au tout début de sa trajectoire comme le prouve “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia”. Cependant, ce ne sont pas Camus et Hemingway qui sont mis côte à côte, comme dans l'article de 1959, mais ce dernier et Faulkner. Dans le texte de 1981, en effet, ces deux influences fondamentales sont dissociées d'une façon significative lorsqu'il les confronte sur le plan de la forme et de la construction narrative :

“No sé quien dijo que los novelistas leemos las novelas de los otros para averiguar como están escritas. Creo que es cierto. No nos conformamos con los secretos expuestos en el frente de la página, sino que la volteamos al revés, para descifrar las costuras. De algún modo imposible de explicar, desarmamos el libro en sus piezas esenciales y lo volvemos a armar cuando ya conocemos los misterios de su relojería personal. Esa tentativa es descorazonadora en los libros de Faulkner, porque éste no parecía tener un sistema orgánico para escribir, sino que andaba a ciegas por su universo bíblico como un tropel de cabras sueltas en una cristalería. Cuando se logra desmontar una página suya, uno tiene la impresión de que le sobran resortes y tornillos y que será imposible de devolverla a su estado original. Hemingway, en cambio, con menos inspiración, con menos pasión y menos locura, pero con un rigor lúcido, dejaba sus tornillos a la vista por el lado de fuera, como en los vagones de

<sup>425</sup> “Mi Hemingway personal”, *art. cit.*, p. 134.

<sup>426</sup> “La obra literaria – decía Hemingway – es como el iceberg: la gigantesca mole de hielo que vemos flotar, logra ser invulnerable porque debajo del agua la sostienen los siete octavos de su volumen”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia”, *art. cit.*, p. 766.

<sup>427</sup> HEMINGWAY, E., *Death in the Afternoon*, London, J. Cape, 1968, p. 58. Dans la traduction française : « Le déplacement majestueux de l'iceberg est dû au fait qu'un huitième seulement se laisse voir à la surface de l'eau ». HEMINGWAY, E., *Mort dans l'après-midi*, Gallimard, coll. Folio, 2004, p. 65. (*cf. El ol or de la guayaba*, op. cit., p. 32).

ferrocarril. *Tal vez por eso Faulkner es un escritor que tuvo mucho más que ver con mi alma, pero Hemingway es el que más ha tenido que ver con mi oficio.*<sup>428</sup>

Narrer de façon elliptique, capter l'éclat révélateur d'une scène, procéder à l'économie, sont des constantes de construction que nous trouvons aussi chez le chroniqueur García Márquez... en ton mineur, bien sûr, si l'on procède à un bilan global de la série de *Notas de prensa 1980-84* et même de celles des années 50. Cela reviendrait malgré tout à confirmer que l'influence d'Hemingway sur son journalisme, et plus concrètement sur le travail des formes journalistiques brèves, s'opère à travers la nouvelle.

Réciprocité d'un travail : l'écriture journalistique de García Márquez bénéficie durablement de cet ascendant littéraire et de cette expérience gagnés très tôt comme nouvelliste ; inversement, elle maintient l'auteur en bonne condition pour aborder la forme brève fictionnelle, l'obligeant — comme il dit — à procéder avec régularité dans l'espace limité et, de ce fait, contraignant, sur le plan de l'écriture, de la page d'un journal.

#### 1.4.6.3. Les para-textes : du jeu créatif à l'empiètement sur l'écrit

En bon artisan de la forme brève, García Márquez n'oublie pas les possibilités du para-texte<sup>429</sup> journalistique, apprises dans la période d'*El Heraldo*. Il sait que le chroniqueur peut utiliser des titres accrocheurs, des appendices, des signes typographiques créant des unités thématiques diverses, enfin des éléments de pause textuelle (ou narrative), comme les inter-titres. Nous excluons cependant de cette liste le titre, dont le rôle n'est pas proprement para-textuel, bien que Gérard Genette nous rappelle que cet élément « n'est pas un objet de lecture, mais un objet de circulation »<sup>430</sup>.

En journalisme, le titre peut être examiné, bien entendu, sous cet angle de la réception<sup>431</sup> ; pourtant c'est un élément du texte demandant un effort de synthèse et d'invention pas toujours facile, comme l'a reconnu implicitement García Márquez lorsqu'il a eu l'outrecuidance d'intituler un article de la série sur Cuba (1977) de la manière suivante : “No se me ocurre ningún título”<sup>432</sup>. Chez lui, en tout cas, le titre participe d'un jeu créatif toujours intéressant et, de notre point de vue, est une pièce fondamentale dans l'examen du discours.

<sup>428</sup> *Ibid.* p. 133 (c'est nous qui soulignons).

<sup>429</sup> Nous utilisons la notion de « para-texte » que Gérard Genette (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987) applique de manière plus limitée aux éléments comme le titre, la préface, la postface et l'avertissement au lecteur.

<sup>430</sup> *Idem*

<sup>431</sup> Il sera très caractérisé selon les « écoles » et c'est un élément essentiel sur le plan informatif. En journalisme, on parle de l'art du titre et de vastes études y ont été consacrées. Cependant, étant donné que la chronique marquezienne n'a pas un but informatif, nous délaissions cette fonction restrictive du titre pour nous concentrer sur sa portée à une plus grande échelle : celle du jeu créatif.

<sup>432</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “No se me ocurre ningún título”, *Por la libre*, op. cit., p. 115.

La relation contextuelle est en soi irréductible. Déjà dans l'analyse génétique du texte, les changements dans l'intitulé révèlent des variations de forme et de conception importantes. Ainsi, ceux de *Doce cuentos peregrinos*, qui seront tantôt remplacés, tantôt affinés, tantôt conservés au gré des modifications affectant le sens et la structure du récit : entre "Tramontana mortal" et "Tramontana"<sup>433</sup>, par exemple, le titre final du conte, dépourvu d'adjectif inutile, est bien plus joliment suggestif que celui de la note de presse.

En général, dans cette série, les titres se prêtent à un examen des liens intertextuels qui nous ramène à la question essentielle de la fusion générique. Les références littéraires et cinématographiques abondent ici et sont utilisées à bon escient : "Vuelta a la semilla" (clin d'œil à Alejo Carpentier), "La larga vida feliz de Margarito Duarte" (qui paraphrase le titre de la fameuse nouvelle d'Hemingway), "El Reino Unido los ha hecho así" (ironiquement *greenéen*)<sup>434</sup>, "El amargo encanto de la máquina de escribir" (suavement *buñuelien*). García Márquez, par ailleurs, aime s'auto-parodier dans les titres de bon nombre de ses notes, tels "Viendo llover en Galicia", "Crónica de mi muerte anunciada", "El mar de mis cuentos perdidos"<sup>435</sup>.

Appât de lecture, le titre exerce une fonction inductive, bien entendu, mais à long terme produit une chaîne de co-références affectant l'ensemble sériel. Le mot "cuento" est ainsi récurrent dans les *Notas de prensa 1980-84* et nous rappelle le fort penchant narratif des chroniques. Nous le trouvons diversement dans celles de pur divertissement : "Cuento de caminos", "El mar de mis cuentos perdidos", et aussi dans les chroniques militantes : "El cuento de los generales que se creyeron su propio cuento", ou bien encore dans celles de (contre) critique littéraire : "Cuentos de niños", "El cuento del cuento", "El cuento después del cuento". Comme dans les titres des fictions, les allusions au temps et à l'histoire sont aussi fréquentes ; elles nous montrent l'auteur penché sur un travail de mémoire qui produit des mouvements typiques de sa prose (circularité du temps, remontée vers la source, etc.). Le mot *histoire*, enfin, est aussi fréquent que celui de conte : "La historia vista de espaldas", "Historias perdidas", "Nueve años no es nada", "Esta es la historia, tal como me la contaron", "Portugal, nueve años después", "48 horas en Cancún", "Los 166 días de Feliza", "Las 20 horas de Graham Greene en La Habana". Il y a des titres chiffrés qui paradoxalement ne contiennent aucun secret : "Mrs Enders atraviesa el espejo", "Lo que no adivinó el oráculo", et des titres « allitérés » ou expressément redondants à l'originalité douteuse : "Hay que

<sup>433</sup> Textes cités.

<sup>434</sup> L'auteur de *England made me* est-il ici visé, lui qui à cette époque se plaint des indiscretions apparemment commises par García Márquez dans ses articles de presse lorsqu'il se réfère au penchant suicidaire de Greene dans sa jeunesse ? Cf. "Graham Greene: la ruleta rusa de la literatura", *art. cit.*

<sup>435</sup> Textes cités.



salvar a El Salvador” ou “Un tratado para tratarnos mal”. Cependant, García Márquez se révèle en général un excellent créateur de titres : “USA: mejor cerrado que entreabierto”, “Polonia: verdades que duelen”, sont des titres d’une confondante efficacité politique. “Mi otro yo”, “La vaina de los diccionarios”, “¿Una entrevista? No, gracias”, “Una tontería de Anthony Quinn”, possèdent une ironie distante. “El río de la vida” est poétique à souhait ; “El lujo de la muerte”, “El destino de los embalsamados”, “La penumbra del escritor de cine”, incitantes, intrigantes. Et puis, le facétieux “Memorias de un fumador retirado”, l’intime “Mi Hemingway personal”, les provoquants “Casi mejor que el amor” et “El mar de mis cuentos perdidos”, le suggestif “Un payaso pintado detrás de una puerta”, l’inquisiteur “¿En qué país morimos?”, ne sont pas seulement d’irrésistibles accroches de lecture : ils possèdent une grande qualité évocatrice.

De la tête passons à la queue de la chronique, où parfois on remarquera un appendice (ou “coletilla” selon le jargon journalistique colombien<sup>436</sup>) ponctuant de manière amusante le texte. Cette sorte de « post-scriptum » que Septimus avait appris à accoler avec un esprit facétieux à ces *Jirafas*<sup>437</sup>, apparaît ici avec une égale intention bien qu’un peu plus diversifié dans le contenu. Simple jeu humoristique ou devinette, fausse plainte ou faux conseil, il contient souvent une bonne chute. Deux exemples :

#### Pregunta sin respuesta

“El señor Hans Knospe, un lector alemán, me dice lo siguiente en una carta: Usted dice en la página 23 de *Cien años de soledad*: ‘Y cuando llevaba toda su ropa a casa de Petra Cotes, Aureliano Segundo se quitaba cada tres días la ropa que llevaba puesta y esperaba en calzoncillos a que estuviera limpia’. -Pregunto: ¿Cuándo se cambiaba y lavaba Aureliano Segundo los calzoncillos?”<sup>438</sup>

#### Auxilio

“Alguna vez leí un libro, o vi una película, o alguien me contó un hecho real, con el siguiente argumento: un oficial de marina metió de contrabando a su amada en el camarote de un barco de guerra, y vivieron un amor desafortunado dentro de aquel recinto opresivo, sin que nadie los descubriera durante varios años. A quien sepa quién es el autor de esta bellísima historia le ruego me lo haga saber de urgencia, pues lo he preguntado a tantos y tantos que no lo saben, que ya empiezo a sospechar que a lo mejor se me ocurrió a mí alguna vez y ya no lo recuerdo. Gracias.”<sup>439</sup>

<sup>436</sup> Elle est définie par le dictionnaire comme « une addition brève à la fin d’un écrit ou discours ». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, op. cit., p. 507.

<sup>437</sup> Ce fut, en effet, un recours fréquent dans sa chronique d’*El Heraldo*, où Septimus l’appelle avec grâce “Jirafilla”. Celle, par exemple de “La sombra de las cinco”, est sans doute un clin d’œil à ses confrères du groupe de Barranquilla : “Un inteligente amigo, abogado él y gran lector, se había retirado de sus sitios habituales con el propósito de dedicarse a la lectura de las novelas más famosas. Ayer apareció transfigurado, débil, tembloroso. Alguno del grupo le preguntó, visiblemente preocupado, a qué se debía tan extraño aspecto. Y el abogado respondió: -Es que estoy convaleciente de *La montaña mágica*.” *Textos costeños*, op. cit., p. 232.

<sup>438</sup> Appendice de “La larga noche de ajedrez de Paul Badura Skoda” (*Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 73).

<sup>439</sup> “¿Cómo se escribe una novela?”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 511.

Typiquement, la “coletilla” n’a aucune relation thématique avec le texte principal. C’est invariablement une manière de faire diversion après un texte grave. Elle mérite toujours un petit titre et ne comprend qu’une ou deux phrases comprimées dans un paragraphe très bref, comme celui de “Náufragos del espacio” (article qui se réfère à l’accident de la station orbitale Salyut 7) :

### Joya

“Daniel Arango cuenta este cuento hermosísimo que no soy capaz de mantener en secreto: un niño de unos cinco años que ha perdido a su madre entre la muchedumbre de una feria se acerca a un agente de la policía y le pregunta: ‘¿No ha visto usted a una señora que anda sin un niño como yo?’”<sup>440</sup>

À la différence des appendices, les inter-titres — autres éléments accessoires de la chronique — sont d’origine incertaine. Ils n’obéissent pas à un ordonnancement précis du discours et ne servent pas à diviser la chronique en sections thématiques indépendantes ; ils créent seulement une séparation arbitraire dans le texte. Ce sont certainement des recours décidés, sans aucun discernement journalistique, par le correcteur ou le maquettiste pour aérer le texte, c’est-à-dire pour soulager la densité typographique due à la présence de trop de paragraphes longs (c’est le cas ici), ou la proximité d’autres textes également denses, ou à l’absence de matériel graphique au sein de la page. Les inter-titres se réduisent ici à un mot, une phrase courte ou une séquence de mots piochés presque au hasard dans le texte qui suit. Le cas le plus évident apparaît dans la chronique “Se necesita un escritor” où, après le quatrième paragraphe, s’ouvre un grand espace dans lequel l’inter-titre “*Escribo la nov ela todos los días*” produit une coupure absurde dans le texte. Il est peu probable que García Márquez ait effectué lui-même ce type de fragmentation aberrant ; cependant tous ces inter-titres ont été conservés dans l’édition du livre.

En somme, la correspondance entre l’aspect typographique du texte et la structure interne du discours peut être trompeuse. Nous remarquons à nouveau le caractère relatif de ces constantes extérieures au texte : extension du paragraphe et de la phrase, titrage, utilisation d’appendices, inclusion d’inter-titres, etc. Ainsi, la morphologie de ces textes ne peut être réduite à une équation précise. Il n’y a pas, à la rigueur, de norme entre eux, juste des tendances. L’auteur dit éviter à tout prix la standardisation de ses écrits :

« Je dois m’efforcer de ne pas me répéter. De ne pas me piller moi-même. Il me faut approfondir, explorer, à chaque fois davantage (...). Sans m’en apercevoir, j’ai tendance à redire les mêmes choses. Les mêmes adjectifs reviennent pour les mêmes substantifs. On parle souvent de l’influence que certains auteurs ont exercée sur d’autres. Moi, je n’ai jamais tenté d’imiter d’autres auteurs que j’admirais. Au contraire, je me suis protégé d’eux, afin de ne pas

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 499.

les imiter. Mais en voulant être personnel, on risque de tomber dans le péché inverse — la question devient : comment se défendre contre soi-même ? Comment ne pas s'imiter soi-même ? »<sup>441</sup>

Les réponses à ces questions peuvent déjà se dénicher dans les titres des *Notas de prensa 1980-84*, qui indiquent la direction d'un exercice de style. Dans ces textes, García Márquez ne cherche pas à détruire, à proprement parler, les moules d'un discours préétabli par la pratique littéraire — entre autres, parce que le style est unique et indissociable — ; il a « seulement » recours à un savoir-faire littéraire pour se produire dans un domaine autre que celui de la fiction. En ce sens, nous répéterons que son journalisme est une forme d'approfondissement, d'exploration des formes avec l'élément unificateur du style.

## 1.4.7. Les grandes lignes thématiques

### 1.4.7.1. Actualisations et nouveautés

Jacques Gilard a parfaitement résumé les valeurs caractérisant le journalisme de commentaire de l'époque d'*El Universal* et *El Heraldo* : «El periodismo de García Márquez, con todo y haber logrado inigualables éxitos, fue principalmente una escuela de estilo, y constituyó el aprendizaje de una retórica original»<sup>442</sup> ; «Elemento clave dentro de esa producción periodística es la manifestación de un ideario estético y cultural.»<sup>443</sup> Dans un autre essai, il développe encore mieux le premier point : «El periodismo de comentario fue para García Márquez una escuela que lo obligó a cultivar y depurar su estilo, entendida esta palabra en un sentido amplio y no en el de una simple elegancia formal: era una visión del mundo la que debía proponerse, nacida y nutrida en el uso de las palabras»<sup>444</sup>.

*Mutatis mutandis*, ce bilan peut s'appliquer aux *Notas de prensa 1980-84*, dont l'exercice formel (l'école de style) se fera en fonction d'une mise au point doctrinale, d'un renouvellement de son «ideario estético y cultural». Car le nouveau contexte historique et biographique impose un recadrage : étant arrivé à une sorte de « moment culminant » de sa carrière, l'écrivain est amené à « faire le bilan », à considérer sa trajectoire vitale et littéraire. La chronique tend donc à se transformer tout naturellement en espace de mémoire et de réflexion (c'est la grande nouveauté thématique), et à ajuster cette « vision du monde » dont parle Gilard, ce qui implique d'observer les transformations dans divers domaines (social,

---

<sup>441</sup> « García Márquez - Le métier d'écrivain », interview citée, p. 6.

<sup>442</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *Textos costeños*, op. cit., p. 32 et 42.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>444</sup> GILARD, Jacques, «El tiempo, la muerte y la vida», Introduction à : GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El coronel no tiene quien le escriba*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1983, p. XV.

économique, politique) et enregistrer en même temps les paradoxes d'une époque. En effet, on n'arrive pas encore à digérer complètement en 1980 les mutations sociales profondes des années 60, tandis que l'on subit déjà le reflux néo-conservateur qui caractérise cette fin de siècle, comme l'illustre sur un plan général la chronique "Sí; la nostalgia sigue siendo igual que antes". La vision devient forcément rétrospective et non plus prospective, comme elle l'était chez Septimus.

Mais la signification principale de cette reprise journalistique doit peut-être se mesurer à l'aune du projet qui était spontanément apparu dans la première période. Dans les *Notas de Prensa*, une interrogation primordiale se fait jour insensiblement : la chronique et surtout le reportage, peuvent-ils devenir des genres littéraires ? La question est déjà posée dans "¿Quién teme a Janet Cook ?", texte par ailleurs sans prétention ; plus fondamentalement, elle articule toute la magnifique argumentation de "Se necesita un escritor".

Cette interrogation poussera l'écrivain à une réorganisation de son travail : il devra désormais se produire alternativement dans la fiction et la non-fiction. Les *Notas de Prensa* marquent donc ce nouveau départ.

#### 1.4.7.2. La contrainte référentielle

Sans prétendre établir une séparation dans ce tout qu'est le texte littéraire, ni même nous arrêter à des considérations théoriques sur les manières complexes dont s'imbriquent forme et fond dans cette série, nous dirons qu'il existe un bon équilibre entre les deux entités. En premier lieu, parce que le thème n'est pas simplement un prétexte pour se lancer joyeusement dans une prestidigitation verbale, comme il arrivait fréquemment avec les *Jirafas*. Le recours à l'improvisation n'est pas étranger à la série des années 80, mais on peut discerner maintenant une intentionnalité thématique et un travail de documentation qui n'existait pas dans la période d'*El Heraldo*<sup>445</sup>, comme l'auteur le signale en déclarant : "El propósito de estas notas es que cada semana les enseñen algo a los lectores (et que) siempre estén tan bien escritas como yo sea capaz de hacerlo"<sup>446</sup>.

Ce double objectif résume une recherche consciente de conciliation entre fond et forme dans la nouvelle chronique. L'auteur veut enseigner, convaincre, communiquer, bref, écrire *pour* le lecteur et ne pas simplement allumer un feu d'artifice formaliste, ni se replier dans

<sup>445</sup> On peut difficilement appeler « travail de documentation » ce « pillage » systématique des télex que García Márquez effectuait pour « nourrir » ses *Jirafas*.

<sup>446</sup> *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 320.

une attitude auto-contemplative et narcissique ou s'adonner à des échanges cryptés avec ses confrères. On peut y voir, si l'on veut, un certain anachronisme puisque — pour reprendre la critique de Todorov (*La littérature en péril*) — il n'y a rien de plus étranger à son travail que cette tendance actuelle (dite « moderne ») se déclinant de trois manières différentes mais plutôt solidaires : le formalisme, le nihilisme et le solipsisme<sup>447</sup>. Chez un auteur qui a toujours défendu ce rapport franc et inéludable avec la réalité, même dans ses fictions, la contrainte référentielle tient toujours à sa littérature ; elle va de soi pour son journalisme. La reprise du journalisme chez lui peut se comprendre ainsi comme une sorte d'affirmation tacite : l'écriture est justement un discours sur le monde et pour le monde ; un discours qui se veut *progressiste*. Le terme est, par ailleurs, bien inscrit dans l'idéal culturel et politique marquezien (bien qu'au regard de la littérature il puisse parfois paraître trop volontariste<sup>448</sup>). Les *Notas de prensa 1980-84* et tous les reportages qui suivront prouvent qu'il reste résolument engagé dans une démarche créative qui ne cède jamais ni à l'utopie formaliste ni aux postures nihilistes et solipsistes dominantes de nos jours.

Par conséquent, sans séparer ces deux instances — fond et forme —, nous essayerons à présent de discerner les sujets principaux des *Notas de prensa 1980-84*. Relues aujourd'hui et considérées dans leur ensemble, on voit qu'elles sont croisées par trois grandes lignes thématiques que, pour des raisons pratiques, nous décrirons de façon séparée, avant d'observer ses mixtures, ainsi que les catégories et les sous-répertoires qu'elles en engendrent.

### 1.4.7.3. Trois axes distincts et une seule véritable doctrine esthétique

Un premier axe est formé par les textes abordant un travail de mémoire. García Márquez y évoque des épisodes marquants de son enfance et de son adolescence, de ses années de formation, de ses voyages et de ses exils (en Europe et en Amérique), de ses haltes lors d'un périple marqué par un retour toujours reporté à la Caraïbe natale. On peut voir cela comme un

---

<sup>447</sup> Todorov : « De nombreuses œuvres contemporaines (...) cultivent la construction ingénieuse, les procédés mécaniques d'engendrement du texte, les symétries, les échos et les clins d'œil. Toutefois (...) un autre courant influent incarne une vision du monde qu'on pourrait qualifier de nihiliste (...). Plutôt qu'une négation de la représentation, elle devient une représentation de la négation. (...) À son tour, le courant nihiliste connaît une exception majeure, qui concerne le fragment du monde constitué par l'auteur lui-même (...) : autant le monde est répugnant, autant le soi est fascinant ! (...) On pourrait qualifier cette troisième tendance (...) de *solipsisme* (...). L'une de ces variantes récentes est ce qu'on appelle l'« autofiction » (...). Nihilisme et solipsisme sont à l'évidence tout à fait solidaires. Ils reposent tous deux sur l'idée qu'une rupture radicale sépare le moi et le monde (...). Nihilisme et solipsisme complètent le choix formaliste plutôt qu'ils ne le réfutent. » TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, op. cit., p. 34-36.

<sup>448</sup> C'est le sens global de son discours de réception du Prix Nobel de Littérature (« La soledad de América Latina », *art. cit.*) Voir aussi la note d'introduction de *Noticia de un secuestro*.

travail autobiographique préfigurant son grand projet de Mémoires (*Vivir para contarla*)<sup>449</sup>. Cependant, la mémoire est surtout ici une ligne fondamentale puisqu'elle parcourt transversalement toute la série, en imprégnant les autres groupes thématiques ; il y a, par exemple, des chroniques à sujet politique comme "USA: mejor cerrado que entreabierto"<sup>450</sup>, ou à sujet littéraire comme "El cuento del cuento" déjà examinée, fondées sur des épisodes autobiographiques.

Dans les *Notas de prensa 1980-84*, le politique laisse également une trace forte et impose un second grand axe thématique. Tiers-mondiste, latino-américaniste, gauchiste, anti-nord-américain, García Márquez fera de sa chronique des années 80, une véritable tribune. Le ton sera toujours polémique, même pamphlétaire, les diatribes, les dénonciations, fréquentes. C'est du journalisme militant et cela représente, si l'on veut, une autre différence de taille par rapport aux chroniques de 1950, où la question politique n'est pas absente mais — la censure sévissant — exige un traitement spécial<sup>451</sup>. Le bloc communiste commençant à se fissurer, la situation politique de la Colombie, de l'Amérique latine (spécialement trouble en Amérique du Sud et centrale) et la situation internationale se suivent avec intérêt et restent pour lui une source inépuisable de débat. En outre, il est logique de penser que la politique s'impose souvent en tant que sujet prioritaire de la *chronique* : il ne peut pas faire de l'humour tous les jours ni aborder des thèmes sur l'art ou ayant trait à des sujets triviaux lorsque les événements (nationaux et internationaux) l'accaparent ou l'affectent personnellement<sup>452</sup>. Mais, telle la mémoire, cette ligne a tendance à se répercuter sur les autres ensembles thématiques ; celui de la littérature, par exemple, et les articles sur Graham Greene montrent parfaitement en quoi la question idéologique est toujours une problématique qui n'est jamais étrangère à l'artiste.

Une troisième grande ligne thématique est formée justement par les articles dédiés au commentaire ou à la réflexion sur les phénomènes esthétiques. Sur ce point, la série des années 80 peut être vue comme un recentrage d'options culturelles de la première époque. Les sujets littéraires figurent, évidemment, en premier lieu. García Márquez révisé, comme on vient de le voir, l'influence, entre autres, de Greene, Hemingway et Faulkner sur son œuvre, médite sur des sujets littéraires primordiaux comme l'imagination et la création artistique en Amérique latine<sup>453</sup>, parle de syncrétismes et de métissages culturels dans le roman latino-américain, se réfère aux problèmes qui, au niveau de la forme et du langage, posent à

<sup>449</sup> Dans ces mémoires, qui promettent d'être vastes et prolifiques (et dont nous connaissons déjà le premier volet : *Vivir para contarla* (vol. 1), García Márquez reprend plusieurs textes de *Notas de prensa 1980-84*. Voir **1.5. L'exploration autobiographique : un acheminement poétique ?**

<sup>450</sup> Voir notre analyse dans **1.6.2. Le réquisitoire anti-nord-américain.**

<sup>451</sup> Cf. GILARD, Jacques in *Prólogo a Textos costeños*, op. cit. p. 39-42 et *passim*.

<sup>452</sup> Cf. **1.2.2. L'incident de 1981.**

<sup>453</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Fantasía y creación artística", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 115.

l'écrivain la question de « la réalité démesurée de l'espace américain »<sup>454</sup>, et regarde avec un intérêt croissant les relations entre journalisme et littérature.

Le cinéma vient en second dans ce groupe, mais plutôt comme variable thématique. Par ailleurs, le commentaire sur le cinéma ne se décline jamais ici sous forme de critique, autre différence radicale avec la première époque, au cours de laquelle García Márquez arrive à systématiser ce type de travail (dans *El Espectador* il ira jusqu'à assurer une chronique hebdomadaire dédiée exclusivement à l'analyse cinématographique<sup>455</sup>). En révisant la compilation de ses critiques dans *El Espectador* (la très longue série d'"El cine en Bogotá"), peut-être a-t-il considéré et accepté ses limites dans ce domaine, même si le cinéma représente pour lui un champ qu'il a toujours investi en tant que créateur jusqu'à aujourd'hui. Ici, en tout cas, le phénomène filmique est abordé plus tangentiellement, sans trop de compromis sur le plan de l'analyse ; sa façon est même (trop) anecdotique, ce qui ne l'empêche pas de prendre parti et de distiller sa vision personnelle d'un film, d'un réalisateur, d'un genre cinématographique. Deux chroniques résument ce mode d'approche : "Jurado en Cannes" et "Infidencias de un jurado en Cannes"<sup>456</sup>. Il nous faut signaler toutefois deux exceptions importantes dans ce mode d'abordage : premièrement, "La penumbra del escritor de cine"<sup>457</sup>, intéressante réflexion sur cet autre filon créatif qu'en différents moments de sa carrière, il a essayé d'exploiter : l'écriture de scénarios ; deuxièmement, "María de mi corazón", mi-éloge d'un film mexicain co-écrit par lui, et mi-ébauche du conte "Sólo vine a hablar por teléfono"<sup>458</sup>. Dans ce dernier cas, on pourrait voir en quoi son approche du cinéma serait un peu (trop) littéraire ; ce serait enfin un indice montrant comment les échecs de sa « carrière » de scénariste tiendraient à un conflit concernant sa propre conception de la construction narrative (et on sait qu'elle est bien différente dans le cinéma, comme le prouve les cas d'autres grands romanciers s'étant essayé sans succès à cette autre écriture — de Chandler à Faulkner en passant par Fitzgerald !)<sup>459</sup>.

Enfin, dans ce même groupe, et de façon plutôt inattendue, la musique classique apparaît en tant que sujet, bien que son traitement, éloigné de toute approche érudite, s'inscrive sans surprise dans la série. Les notes "Variaciones", "Bueno, hablemos de música" sont de bons

<sup>454</sup> Cf. "Algo más sobre literatura y realidad", *art. cit.*

<sup>455</sup> Avec "El cine en Bogotá", dans *El Espectador*, il deviendra un des pionniers de la critique cinématographique en Colombie. Cf. *Entre cachacos*, *op. cit.*

<sup>456</sup> *Notas de prensa 1980-84*, *op. cit.*, p. 265 et 268.

<sup>457</sup> *Ibid.* p. 338.

<sup>458</sup> Rappelons qu'à cette époque, García Márquez commence aussi à animer des ateliers d'écriture de scénario à Cuba.

<sup>459</sup> On peut discuter largement sur ce point autour de l'ouvrage *Cómo se cuenta un cuento*, dont il sera question plus loin. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cómo se cuenta un cuento*. Taller de guión. Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños, La Habana, Ollero y Ramos Editores, 1995.

exemples d'un dilettantisme musical que García Márquez a cultivé depuis ses années d'étudiant à Bogotá sans jamais s'en vanter. Il se révèle ici modeste et assume avec beaucoup d'humour un thème dont il se sait profane. Il n'évite pas pour autant les boutades : "La música me ha gustado más que la literatura" ; "Aún la música comercial, que no siempre es tan mala como suelen decir los sabios de salón, tiene derecho a llamarse culta, aunque no sea de la misma cultura de Mozart".<sup>460</sup> L'anti-intellectualisme est ici bien à l'œuvre. De ce fait, des articles sur la musique de la Caraïbe (du bolero au vallenato en passant par le mambo), comme "Valledupar, la parranda del siglo", en côtoient insolemment d'autres où il parle avec une certaine connaissance de cause — et en tout cas avec un délice spécial ("Lo único mejor que la música es hablar de música"<sup>461</sup>) — de musique « culte » (un terme que, par ailleurs, il abhorre). Il y parle de Berlioz, Bach, Haydn, et Bartók. C'est justement avec un exemple de ce dernier qu'il prétend justifier ce lien unissant folklore et création musicale au plus haut niveau : "Al fin y al cabo, los grandes maestros de todos los tiempos saben que el manantial más rico de su inspiración es la música popular. La foto más conmovedora de la vasta y hermosa iconografía de Béla Bartók es una en la que aparece recogiendo una canción de labios de una campesina con una grabadora de cilindro (...)"<sup>462</sup>. Bref, une posture démocratique bien à la García Márquez. Car pour lui l'œuvre d'art doit s'adresser à une large communauté (il ne sera jamais un écrivain n'écrivant que pour des écrivains). C'est un argument qui sous-tend idéologiquement toutes ses notes traitant du phénomène esthétique.

#### 1.4.7.4. Reprises, refontes et palimpsestes

Au croisement de ces trois grandes lignes thématiques, cette série peut également être vue comme un système de ramifications et d'arborescences thématiques et formelles qui suscitent lectures et approches sous des angles très divers. Une première branche est créée lorsque la source provient de la même actualité. Remarquons ici la ligne de continuité créée avec les séries de la première époque où les télex apparaissent comme de formidables fournisseurs de sujets ; toujours riches en nouvelles curieuses et insolites, les dépêches d'agence sauvent *in extremis* le chroniqueur de la panne d'inspiration (un mal *chronique* que Septimus n'a aucune honte à avouer). Mais cet exercice vise justement la contrainte et la régularité et, si l'on choisit d'être chroniqueur, on doit forcément devenir débrouillard.

<sup>460</sup> Voir *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 344 et 508.

<sup>461</sup> "Bueno, hablemos de música", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 344.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 344.



Aucun scrupule donc lorsque García Márquez aborde en urgence des nouvelles de ce type et, plus généralement, des faits sans grande transcendance informative, pour se tirer d'affaire. Dans ce cas, les choix ne sont ni tout à fait aléatoires ni aussi gratuits qu'ils paraissent, et les résultats ne sont pas à dédaigner. En effet, la glose sur la simple frivolité sert toujours à mobiliser les recours stylistiques du chroniqueur et des joyaux d'humour pointent ici et là dans ces travaux apparemment marginaux. Mieux encore, des sous-répertoires se forment progressivement lorsque l'auteur relève dans la presse des nouvelles se reportant à des thèmes qui présentent un certain intérêt pour le romancier ; il en est ainsi des trouvailles scientifiques et des progrès technologiques se rapportant à l'aventure humaine : il évoque l'aviation et la conquête spatiale avec une fascination spéciale ("Naufragos del espacio"), et c'est la vision du poète sur le mystère de l'univers qui affleure spontanément.

Nombre de chroniques — citons par exemple "El frenesí del viernes", "Las esposas felices se suicidan a las seis", "El campo, ese horrible lugar donde los pollos se pasean crudos" — reviennent sur des sujets déjà abordés dans les anciennes *Jirafas*. D'autres phénomènes d'intertextualité se rapportent à des travaux plus récents. En ce sens, "25.000 kilómetros cuadrados sin una flor" est un cas singulier de texte *palimpseste* car, si nous « grattons » un peu sa surface, nous trouvons la trace certaine d'un des *Doce cuentos peregrinos* : la description de l'île Pantelaria dans le quatrième paragraphe est la copie légèrement retouchée de celle qui apparaît dans "El verano feliz de la señora Forbes" (texte bien antérieur). En voici une phrase reprise avec un remaniement significatif dans le conte : "Recuerdo como en un sueño las llanuras interminables de roca volcánica (...)"<sup>463</sup>. Elle devient dans la nouvelle : "Todavía recuerdo como un sueño la llanura solar de rocas volcánicas (...)"<sup>464</sup>. Un adverbe de temps à été rajouté et un adjectif qualificatif d'intensité (spatial), enlevé ; à sa place, l'adjectif « solaire » donne une autre dimension à l'image. Le changement est plutôt substantiel (on pense au repentir pictural). À cet égard, nous avons déjà considéré amplement en quoi les autres notes préfigurant les *Douze contes vagabonds*, ont été conçues comme textes d'une polyvalence extrême, ou pis, d'une interchangeabilité générique discutable.

#### 1.4.7.5. Un certain regard sur le cosmos : une rose défiant le vide sidéral

Mais le phénomène d'intertextualité ne se manifeste pas seulement à travers la reprise des textes anciens, l'auto-parodie ou même — cas également extrême — l'auto-plagiat ; il se

<sup>463</sup> "25.000 kilómetros cuadrados sin una flor", *Notas de prensa*, p. 50-52.

<sup>464</sup> "El verano feliz de la señora Forbes", *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 180.

structure très naturellement comme un tissu d'allusions prises ici et là chez d'autres auteurs : le célèbre paradoxe de Paul Éluard ("Hay otros mundos pero están en éste") ponctue magnifiquement "25.000 kilómetros cuadrados sin una flor"<sup>465</sup>. Borges lui-même (et son prologue aux *Chroniques Martiennes* de Bradbury) y apparaît comme une référence érudite ; cependant, c'est surtout de Walt Whitman que procèderait le puissant souffle universaliste animant cette vision poétique du cosmos :

"Para quienes perdemos el tiempo pensando en estas cosas, hay desde entonces dos lunas: la Luna astronómica, con mayúscula, cuyo valor científico debe ser muy grande, pero carece por completo de validez poética. La otra es la Luna de siempre que vemos colgada en el cielo; la Luna única de los Licántropos y los boleros, y a la cual —por fortuna— nadie llegará jamás.

Hasta ahora la conquista del espacio parece condenada a esta clase de desilusiones. La más triste es que, después del viaje asombroso del *Voyager I*, se puede ya afirmar sin ninguna duda que al menos en esta minúscula provincia del sistema solar no existe la vida como nosotros la entendemos. (...)

La utilidad científica de estos descubrimientos es incalculable, pero una cosa queda en claro: allá no hay nadie. Es una inmensa noche glacial de 25.000 millones de kilómetros cuadrados, donde hay océanos de nitrógeno líquido, vientos diez veces más devastadores que los tifones de Sumatra, y tempestades apocalípticas que pueden durar hasta 30.000 años, pero no hay una sola flor. Ni siquiera *una rosa miserable* como esta de mi escritorio, que se aburre quizás por no ser más de lo que es, sin saber que ella sola es un prodigio del universo"<sup>466</sup>.

Le motif très marquezien de la rose solitaire défiant le vide sidéral serait à rapporter à la célèbre *feuille d'herbe* (« La plus petite pousse montre que la mort n'existe pas vraiment »), symbolisant chez Whitman, selon Roger Asselineau, « la présence universelle d'un élan vital irrésistible »<sup>467</sup>. Le conditionnel est nécessaire car l'auteur de *Feuilles d'herbe* n'est pas cité dans cette note<sup>468</sup>. Mais qui sait ? Cette influence passerait peut-être à travers Borges et Claudel, deux auteurs en revanche bien référencés dans la chronique, le premier admirant justement l'esprit universaliste de la poésie de Whitman, le second y puisant « la divine loi de l'expression détournée »<sup>469</sup>. Ou bien serait-ce à travers d'autres écrivains — jeux interminables, conscients ou inconscients, de l'intertextualité<sup>470</sup> — que proviendrait cette idée d'opposer la vision poétique à la vision scientifique du cosmos<sup>471</sup> ?

<sup>465</sup> "25.000 kilómetros cuadrados sin una flor", *Notas de prensa*, p. 50-52.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 51 (c'est nous qui soulignons).

<sup>467</sup> Cf. ASSELINEAU, Roger, *L'Évolution de Walt Whitman*, Paris, Didier, 1954.

<sup>468</sup> Ses exégètes ne le mentionnent jamais non plus comme influençant García Márquez.

<sup>469</sup> Paul Claudel cité par Roger Asselineau (*op. cit.*).

<sup>470</sup> Si nous suivons la notion d'intertextualité que propose Gérard Genette dans *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982), le texte littéraire devient forcément un tissu hétéroclite de citations, allusions, références plus ou moins explicites, plus ou moins conscientes.

<sup>471</sup> En ce sens, "25.000 kilómetros cuadrados sin una flor" est un texte à rapprocher d'*A sea symphonie* de Walt Whitman, dont voici un extrait : « (...) alors que je regarde l'éclat des étoiles brillantes, me vient une pensée sur la clé des univers et du futur./ Une vaste similitude entrelace toute chose./ Toutes les distances d'espace si grandes soient-elles./ Toutes les distances de temps./ Toutes les âmes, tous les corps vivants pour différents qu'ils soient./ Toutes les nations, toutes les identités qui ont existé ou peuvent exister./ Toutes les vies et les morts, tout du passé, du présent, du futur./ Cette vaste similitude les embrasse, les a toujours embrassés/ et à tout jamais les

Cette probable ascendance whitmanienne affleurant du tréfonds textuel est assez particulière et pourtant nous sommes face à un texte de la plus pure essence marquezienne, avec des images et un langage hyperbolique bien à lui et surtout bien en phase avec le thème du cosmos. Dans l'image de la rose gracieusement indemne sur un bureau, on trouve ce beau contraste entre l'abîme interstellaire et la vie défiant tout pouvoir destructeur. Le motif est bien de García Márquez, au point qu'il y revient dans son terrible (et sublime) discours *El cataclismo de Damocles* :

“Los pocos seres humanos que sobrevivan al primer espanto, y los que hubieran tenido el privilegio de un refugio seguro a las tres de la tarde del lunes aciago de la catástrofe magna, sólo habrán salvado la vida para morir después por el horror de sus recuerdos. La Creación habrá terminado. En el caos final de la humedad y las noches eternas, el único vestigio de lo que fue la vida serán las cucarachas. (...)”

Desde la aparición de la vida visible en la Tierra debieron transcurrir 380 millones de años para que una mariposa aprendiera a volar, *otros 180 millones de años para fabricar una rosa sin otro com promiso que el de ser hermosa*, y cuatro eras geológicas para que los seres humanos a diferencia del bisabuelo pitecántropo, fueran capaces de cantar mejor que los pájaros y de morir de amor. (...) Dentro de millones de millones de milenios después de la explosión, una salamandra triunfal que habrá vuelto a recorrer la escala completa de las especies, será quizás coronada como la mujer más hermosa de la nueva creación. (...) Propongo que hagamos ahora y aquí el compromiso de concebir y fabricar un arca de la memoria, capaz de sobrevivir al diluvio atómico. Una botella de naufragos siderales arrojada a los océanos del tiempo, para que la nueva humanidad de entonces sepa por nosotros lo que no han de contarle las cucarachas: que aquí existió la vida, que en ella prevaleció el sufrimiento y predominó la injusticia, pero que también conocimos el amor y hasta fuimos capaces de imaginarnos la felicidad”.<sup>472</sup>

Désolation et résurgence. Réquisitoire d'un poète contre les armes nucléaires ; dans ce discours on découvre encore l'écho lointain, profond, prophétique des chants de Whitman. Egale vision prospective, égal saut temporel montrant le triomphe de la poésie sur la science, de la vie sur la mort. Une certaine désinvolture latine, un humour décidément marquezien et une actualisation et une application de l'humanisme whitmanien à une problématique contemporaine, seraient les petits plus de ce discours fulgurant dont les thèmes résonnent déjà dans plusieurs chroniques qui en seraient les esquisses. Ainsi lorsque l'abyme interstellaire est l'objet d'une première vision horrifiée dans la très légère “Naufragos del espacio” : “Cuántas veces en noches recientes nos había despertado la imagen tenaz de esos dos naufragos que son más de un siglo de futuro que del presente, y a quienes podíamos imaginar, insomnes en su nave sin rumbo, contemplando el resplandor del planeta distante al que tal vez no volverían jamás. Eran (...) los únicos seres humanos que de algún modo podían decir que

---

embrassera et les tiendra étroitement enserrés et ceints.» WHITMAN, Walt, *Feuilles d'herbe*, traduction : Philippe Gaulthier. (<http://www.choeursymphonique.org/concerts/sea/traducsea.html>).

<sup>472</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El cataclismo de Damocles*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1987, p. 7 et *passim*. N.B. Discours prononcé le 6 août 1986, à la *Conferencia de Ixtapa*, au Mexique, pour le 41<sup>ème</sup> anniversaire de la catastrophe atomique d'Hiroshima. (C'est nous qui soulignons).

estaban viendo el mundo desde la muerte.”<sup>473</sup> Autant dire avec Nietzsche : « Quand tu regardes en l’abîme, l’abîme aussi regarde en toi ». Mais, surtout, on retrouve cette cosmologie poétique de l’auteur de *Feuilles d’herbe* par laquelle « la majesté et la beauté du monde sont latentes dans n’importe quel iota du monde » (toujours Asselineau<sup>474</sup>) dans les chroniques de type plus doctrinal comme “Fantasía y creación artística”, “Algo más sobre fantasía y realidad”<sup>475</sup> ; elle réapparaît dans des textes plus anecdotiques, comme “Peggy, dame un beso” et “Un payaso pintado detrás de una puerta”<sup>476</sup> : même idée sur la pérennité des choses essentielles, même ampleur elliptique, même latitude humaniste du texte. Dans ces deux dernières notes pointe aussi une autre vision récurrente (et un autre sous-répertoire) : celle portée sur la ville et sur les hommes.

#### 1.4.7.6. Des villes, des champs et des hommes

En effet, en opposition à cette vision ouverte et profonde du cosmos, la description du paysage urbain est forcément plus terrienne, mais pas moins lyrique. Elle surgit au rythme des multiples haltes de l’errance de García Márquez durant cette époque. En réalité, la description de la ville crée dans la série une ligne de composition intéressante et donne lieu à la création d’un autre sous-répertoire. Elle est savoureusement anecdotique dans “La noche caliente de Amsterdam” ; désenchantée dans “Bangkok, la horrible” et dans “Lo que no adiviné el oráculo” (démystification de l’Athènes des circuits touristiques) ; politiquement provocatrice dans “Polonia: verdades que duelen”, où l’argumentatif s’accompagne peu à peu d’une évocation suggestive de l’atmosphère disparue d’une Varsovie découverte à l’automne 1955<sup>477</sup> ; intimement « archéologique » (il fouille à ciel ouvert et dans sa mémoire) dans “Roma en verano”, “Desde París, con amor”, “Bogotá 1947” et tant d’autres textes retraçant un parcours. La tangibilité serait le mot-clé dans ce sous-répertoire et les autres qui lui sont afférents. Ainsi, lorsque l’auteur sort de la ville pour, les sens en éveil, aller se promener dans les champs.

<sup>473</sup> “Náufragos del espacio”, *art. cit.*, p. 499. NB.: Les cosmonautes soviétiques Vladimir Lyakhov et Alexandre Alexandrov, furent sauvés *in extremis* après deux mois d’incertitude sur leur sort à bord de la station orbitale *Salyut 7*.

<sup>474</sup> ASSELINEAU, Roger, *op. cit.*

<sup>475</sup> Notes citées.

<sup>476</sup> Notes citées.

<sup>477</sup> L’incipit de cette note illustre bien cette intention : “(...) No habían pasado todavía diez años desde el final de la segunda guerra, y sus estragos enormes eran demasiado visibles no sólo en la devastación de la ciudad, sino en el espíritu de sus habitantes. Una muchedumbre densa, desharrapada, triste, se deslizaba sin rumbo por las calles escueltas con un rumor de creciente de río, y había grupos atónitos que pasaban horas enteras contemplando las vitrinas de los almacenes del Estado, donde se veían cosas nuevas que parecían viejas, pero que en todo caso no se podían comprar por sus precios irreales.” “Polonia, verdades que duelen”, *Notas de prensa 1980-84*, *op. cit.*, p. 202.

La vision du paysage rural et la description de la nature sont moins fréquentes dans la série. Dans ce registre cependant, c'est un García Márquez incomparable qui se révèle, surtout dans la note "El río de la vida"<sup>478</sup>, où, à travers ses souvenirs d'adolescence (ses allers-retours entre Sucre et Bogotá), il est question de décrire la flore et la faune sauvages de la région du Río Magdalena, cette artère fluviale qui irrigue le centre de la Colombie (sur le plan historique et géographique) et, de façon poétique, deux de ses grandes fictions : en amont, *El amor en los tiempos del cólera*, et en aval, tragiquement, *El general en su laberinto*. Le rôle métaphorique du fleuve y est évident et on pourrait même le déceler dans la chronique ci-dessus mentionnée<sup>479</sup>. En ce sens, on serait tenté de dire qu'il a voulu jeter un coup d'œil ironique sur une tradition romantique, par ailleurs très en vogue en Colombie depuis le XIXe siècle et représentée, de façon discutable, par deux classiques : *María* et *La vorágine*. Car il est bien connu que chez Jorge Isaacs et José Eustasio Rivera, la superposition du paysage et de l'état d'âme des protagonistes produit des débordements lyriques qui, pour ainsi dire, occasionneront de mauvaises vagues dans les courants épigonaux du roman colombien<sup>480</sup>.

Chez lui, ce « renouvellement » se ferait principalement via Conrad (en tout cas le Conrad d'*Au cœur des ténèbres*) et Hemingway (*The Greens Hills of Africa*, *The Short happy life of Francis Macomber* pourraient être référencés ici sans trop de risque), deux descripteurs modernes de la nature. Ainsi, le premier est cité dans "El río de la vida", et le second est, plus qu'une allusion, une véritable présence lorsqu'il s'agit de rendre tangible ce lien sensuel avec la nature (odeurs, saveurs, sensations, atmosphères)<sup>481</sup>. Plus en arrière-plan, on trouve Graham Greene, dont la manière particulière (synthèse et métaphore) de « révéler le tropique » sera toujours un autre ascendant fondamental revendiqué par García Márquez.

Ailleurs, ce sont d'autres écrivains qui guident — toujours de la même façon sensible, atmosphérique — ces escapades bucoliques, plutôt rares chez García Márquez. Antonio Machado, bien sûr, lorsqu'il s'agit de *sentir* la terre espagnole : "... los campos de Soria (...) áridos y fríos, con sierras calvas y cerros cenicientos, donde la primavera dejaba entre la hierba un rastro perfumado de margaritas blancas (...) y sentí al atardecer los cencerros de los corderos y el olor del tomillo estrangulado por el tropel del rebaño (...)"<sup>482</sup>. On remarquera que dans ces textes la prose devient suavement lyrique, et cela même quand la nostalgie —

<sup>478</sup> Note citée.

<sup>479</sup> Nous essayerons de le faire dans le sous-chapitre : 1.5.3.2. "El río de la vida": un voyage d'initiation conradien.

<sup>480</sup> Cette métaphorisation à outrance du paysage devient un motif littéraire bon marché, ainsi que García Márquez l'avait dénoncé, bien avant, dans "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia" (*art. cit.*).

<sup>481</sup> Voir à ce sujet l'autre texte dédié à l'auteur de *Pour qui so nne l e glas* : GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Hemingway en Cuba", *Notas de prensa 1980-84*, p. 419.

<sup>482</sup> "España: la nostalgia de la nostalgia", *art. cit.*, p. 267.

parfois mauvais catalyseur — envahit l'espace narratif ; elle guide, en outre, le retour indéfiniment différé vers la Caraïbe (autre *leitmotiv* de la série) : la Carthagène de ses années de jeune homme est évoquée dans un paragraphe de “Un domingo de delirio” ou, de manière plus oblique, dans “Un payaso pintado detrás de una puerta”<sup>483</sup>. “Regreso a Mexico” est en soi une pièce importante à deux niveaux : autobiographique et descriptif, puisqu’y est suggérée une sorte d’ancrage provisoire dans cette errance<sup>484</sup>. C’est finalement “Vuelta a la semilla” qui fait référence au retour vers l’Aracataca natale, où le ton prétendument démythificateur (Aracataca n’est pas Macondo) s’oppose à la vision d’un espace traversé d’éclairs et de mirages qui — ailleurs dans son œuvre — animent une autre vision.

Un bon nombre d’autres chroniques se déclinent sous forme de profils ou de portraits, créant ainsi un nouveau sous-répertoire. Une confrontation avec les travaux de la première période s’impose une nouvelle fois puisque dans les *Jirafas*, celle-ci est également une ligne de composition fréquente et notable au niveau stylistique. En effet, dans ces premières chroniques, l’auteur se révélait très tôt excellent portraitiste ; il y avait beaucoup de fraîcheur dans les silhouettes de Septimus, réalisées d’un trait sûr, spontané et plein d’humour. On remarquera que cette approche des personnages était alors presque souvent dominée par le hasard et aussi par l’anonymat<sup>485</sup>. C’était en effet une « faune » formée généralement de gens ordinaires, souvent extravagants, rencontrés fortuitement dans un café, un bordel, un autobus (Gilard a très justement loué les vertus d’une chronique comme “La negra y el indio” écrite pour *El Universal*<sup>486</sup>). On dirait que ces textes très initiaux donnent le ton et la manière à l’écrivain apprenti. C’est « l’homme sans qualités », les gens ordinaires, qui intéressent alors García Márquez, lui-même illustre inconnu. Il y a justement beaucoup d’empathie et fraîcheur dans ces « instantanés » (des portraits effectués « sans temps de pose », pour utiliser la définition du dictionnaire) ; mais en même temps, en dépit de la rapidité du tracé, une recherche spontanée de nuances, d’effets de clair-obscur, de gammes de gris qui le révèlent fin observateur, comme dans “Conflictos sobre una mujer fea”<sup>487</sup>, excellent portrait dans

<sup>483</sup> Textes cités.

<sup>484</sup> Voici un échantillon qui prouve l’ambivalence signifiante de ce dernier texte : “(...) cuánta vida mía y de los míos se ha quedado en esta ciudad luciferina, que hoy es una de las más extensas y pobladas del mundo, y cuánto hemos cambiado juntos, la ciudad y nosotros, desde que llegamos sin nombre y sin un clavo en el bolsillo, el 2 de julio de 1961 (...) La fecha no se me olvidará nunca (...) porque al día siguiente muy temprano un amigo me despertó por teléfono y me dijo que Hemingway (...) se había desbaratado la cabeza con un tiro en el paladar, y esa barbaridad se me quedó para siempre en mi memoria como el principio de una nueva época”. *No tas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 363.

<sup>485</sup> Il y aurait cent exemples à citer dans cette galerie de « petits » dont Septimus devient le portraitiste original. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Textos costeños*, op. cit.

<sup>486</sup> “(Es un gran texto) con todo y sucumbir a cierta tentación folklorizante”. GILARD, Jacques, Prologue à *Textos Costeños*, op. cit., p. 36.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 365 et 268.

lequel nous découvrons des similitudes formelles avec “El avión de la bella durmiente”<sup>488</sup> : même cadre fixe, même progression descriptive, même analyse de l’émotion (ou plutôt de la commotion) que produit le spectacle de la laideur ou de la beauté « absolues » ; dans les deux chroniques — séparées par un intervalle de plus de 30 ans — apparaissent, de façon semblable, le caractère fortuit et anonyme de la rencontre, l’observation proche et distante du personnage, l’incommunicabilité insurmontable entre celui-ci et le narrateur, le poids contraignant du cadre social et physique, l’atmosphère « pressurisée » (un café, un avion), ainsi que le déchirement qui produit la séparation.

Si sur le plan stylistique il y a une ligne de continuité évidente avec les premiers profils et silhouettes de Septimus, dans cette seconde période il existe en revanche un changement radical dans le choix des personnages. En cette époque de gloire littéraire, la chronique accueille en effet une « faune » bien différente. Elle est hétérogène quant à la profession ou l’idéologie, mais homogène quant au facteur notoriété. Fini le contact avec les gens ordinaires ; ici ce sont tous (ou presque) des célébrités : des hommes d’État ou politiques (François Mitterrand, Jack Lang, Omar Torrijos, Fidel Castro, Felipe González, Maurice Bishop, Ronald Reagan, López Michelsen), des guérilleros et des leaders de gauche (Jaime Bateman, Edén Pastora, Teodoro Petkoff), des artistes peintres et sculpteurs (Darío Morales, Alejandro Obregón, Feliza Bursztyn), des cinéastes et comédiens (Luis Buñuel, Irène Papas, Anthony Quinn) et, enfin, des écrivains (la liste est très longue).

Le cadre de ces portraits est aussi bien différent, l’écrivain célèbre ayant à présent accès aux hauts lieux du pouvoir et de la culture et aux grands forums internationaux. Mieux encore : il y figure souvent comme invité d’honneur, toujours au premier rang, côtoyant des “gentes principales” (pour utiliser ses termes). On le verra s’asseoir aux côtés des grands dans les palais gouvernementaux, à Paris (invité deux fois par Mitterrand à l’Élysée), à Madrid (chez Felipe González à La Moncloa), à Panama (lui et Omar Torrijos allongés dans leurs hamacs respectifs), à La Havane (où aura lieu, entre autres, une rencontre inopinée avec Fidel Castro et Graham Greene<sup>489</sup>), à l’ONU (il y observe Reagan de loin pour le décrire de tout près), à la Sorbonne (Jack Lang est à l’estrade), à l’Académie suédoise (il y est pour recevoir le Prix Nobel), au Festival de Cannes (il a été nommé juré en 1982). Bientôt, ce sera au Kremlin dans un face à face amical avec Mikhaïl Gorbatchev (en 1988) et, bien plus tard, à Martha’s Vineyard, aux côtés de Bill Clinton pour discuter littérature (c’est seulement en

---

<sup>488</sup> *Art. cit.*

<sup>489</sup> *Cf.* “Las 24 horas de Graham Greene en La Habana”, *art. cit.*

1994 qu'il a enfin pu fouler tranquillement les terres de l'Oncle Sam)<sup>490</sup>. De fait, les États-Unis seront l'exception notable dans ce périple : en 1980 — nous sommes entrés dans la période difficile (du moins pour lui) de Reagan et, étant interdit de visa régulier, il ne peut que relater avec une ironie savoureuse sa visite de quelques heures et sous surveillance stricte (du Département d'État) à l'Université de Columbia pour recevoir un Doctorat *honoris causa*. Tout est dit dans le titre de ce réquisitoire formidable : “USA: mejor cerrado que entreabierto”<sup>491</sup>.

De fait, politique et littérature sont souvent liées dans cette galerie des personnalités que l'auteur de *Cent ans de solitude* croise à cette époque. Graham Greene en est un exemple parfait car, dans les deux articles qui lui sont consacrés, il est justement question de complicités idéologiques et d'enquêtes prospectives effectuées auprès de l'“homme fuerte”. En effet, cette fascination pour le pouvoir et, plus concrètement, pour le caudillo latino-américain, qui distingue leurs œuvres respectives, produira pour les deux écrivains des rencontres profitables à bien des égards : ils se croiseront à La Havane aux côtés de Castro, et à Panamá et Washington accompagnant leur ami commun, le général Omar Torrijos, dont le charisme, le profil politique particulier (“un militar de buen corazón que tenía más de visionario que de guerrero”, écrira García Márquez<sup>492</sup>), le contact très proche pendant plusieurs années, et le décès tragique, leur inspireront nombre de textes hagiographiques. García Márquez le fera dans ses colonnes de presse (“Torrijos”, “El general Torrijos sí tiene quien le escriba”, “Torrijos, cruce de mula y tigre”<sup>493</sup>), tandis que Greene préférera tout réunir dans un livre : *À la rencontre du général*<sup>494</sup>. Dans ce cas de figure, le regard permanent sur le pouvoir peut être relié aux recherches que García Márquez avait effectuées pour son roman antérieur sur le dictateur (*El otoño del Patriarca*, 1974) et celles qui très probablement avaient démarré déjà à cette époque en vue de son roman sur le dernier voyage de Simón Bolívar (*El general en su laberinto*, 1986), ouvrage qui sera mis en chantier juste après que la série de *Notas de prensa 1980-84* soit close.

<sup>490</sup> Une mémorable défense de Bill Clinton écrite par García Márquez en 1998 (à l'époque du “Monicagate”) rend compte de cette rencontre de 1994. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El amante inconcluso”, revue *Cambio*, avril 1998.

<sup>491</sup> Note citée.

<sup>492</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “¡Manos arriba!”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 495.

<sup>493</sup> Noter que les deux derniers textes cités appartiennent à la période d'*Alternativa* (ils ont donc été publiés bien avant la mort tragique de Torrijos) et font partie d'un autre recueil journalistique. Voir respectivement : GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Torrijos”, *Notas de prensa 1980-84*, p. 180 ; “El general Torrijos sí tiene quien le escriba”; “Torrijos, cruce de mula y tigre”, *Por la libre*, op. cit., p. 157 et 181.

<sup>494</sup> GREENE, Graham, *À la rencontre du général - Histoire d'un engagement*, trad. Robert Louit, Paris, Éditions Robert Laffont (coll. Pavillons), 1984.



Un autre bon exemple dans ce même registre : deux notes dont les titres suffisent à montrer cette mixture de politique et de littéraire à l'intérieur d'un portrait : "Mitterrand, el otro: el escritor", "Mitterrand, el otro: el presidente". Un peu dans la même veine, on peut mentionner "Jack (Lang), el desmesurado" et "¿Quién le teme a López Michelsen?". Presque toujours, un portrait de ce type peut en cacher en autre : celui de Fidel Castro, bon amateur de littérature selon García Márquez, apparaît incrusté comme en miniature à l'intérieur de ceux de Greene et d'Hemingway. Viennent ensuite, mais sans ce lien explicite avec la littérature, les portraits engagés de guérilleros ou de personnalités de la gauche latino-américaine (Jaime Bateman, Edén Pastora, Teodoro Petkoff, Maurice Bishop).

Remarquons que, si dans la majorité de ces exemples le portrait est déterminé par une sympathie idéologique et/ou un intérêt proprement littéraire, le profil biographique peut évoluer vers son contraire : une critique des plus acerbes sur le plan politique ("Del malo conocido al peor por conocer", "El Kissinger de Reagan", "Beguín y Sharon, premios Nobel de la muerte"). Ainsi, lorsque l'écrivain raille les prétentions d'un acteur désirant acheter les droits pour le tournage de *Cents ans de solitude* et qui, de surcroît, veut interpréter le rôle du colonel Aureliano Buendía, et échoue lamentablement à cause, selon lui, d'un anti-communisme primaire : "Una tontería de Anthony Quinn".

Beaucoup plus isolés, car sans cette double fonction (politico-littéraire), nous trouvons d'autres esquisses biographiques d'écrivains. À part celle maintes fois citée d'Hemingway, mentionnons celle de Julio Cortázar, sous forme d'hommage ("El argentino que se hizo querer de todos"), qui aurait pu être très idéologique car il s'agissait d'un romancier très compromis dans la cause révolutionnaire latino-américaine, et celle de William Golding, dont le motif est uniquement circonstanciel, l'auteur de *Lord of the flies* ayant reçu le Prix Nobel de littérature juste après García Márquez, mais dont l'œuvre, de toute évidence, ne lui dit rien : on ne peut trouver une approche plus distante que celle-ci, comme on le voit dans le titre de la note : "William Golding, visto por sus vecinos"<sup>495</sup>.

D'autres figures littéraires (romanciers mais aussi poètes, essayistes, paroliers, etc.) font l'objet d'une approche biographique sous l'angle de la chronique car il n'a existé (ou n'aurait pu exister) aucun contact direct avec eux pour des raisons évidentes. C'est le cas de Georges Brassens dans le cadre d'une note extrêmement délicate où la question politique est bien mise en retrait, ou celui de Boris Pasternak<sup>496</sup>, bien centré sur le silence auquel fut condamné à vie le poète russe ; cependant, dans ce bel hommage de García Márquez venant se recueillir sur la

<sup>495</sup> "William Golding visto por sus vecinos", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 606.

<sup>496</sup> "Boris Pasternak, 22 años después", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 610.

tombe de l'auteur du *Docteur Jivago*, la question littéraire l'emporte sur la question politique qui est dans ce cas tout de même incontournable.

Enfin, dans ce petit sous-groupe où la politique est « anormalement » absente, figurent deux portraits de femmes écrivains injustement oubliées et auxquelles l'auteur tient spécialement à rendre hommage. Il y arrivera avec Mercè Rodoreda (“esa mujer invisible que escribía en un catalán espléndido unas novelas hermosas y duras como no se encuentran muchas en las letras actuales”<sup>497</sup>), mais ne pourra le faire avec María Moliner mourante (“que hizo la proeza de escribir sola, en su caso, con su propia mano, el diccionario más completo, más útil y más divertido de la lengua castellana”<sup>498</sup>).

Il est possible d'établir un autre inventaire thématique dominé par l'objet, la chose, l'habitude, la phobie, la manie avec une sélection variable de titres : “El amargo encanto de la máquina de escribir”, “Estos ascensores de miércoles”, “No se preocupe: tenga miedo”, “Memorias de un fumador retirado”, “Otra vez del avión a la mula, ¡qué dicha !”, “Telepatía sin hilos”<sup>499</sup>. Dans le même registre, “Como sufrimos las flores” est un délicieux portrait d'après nature (ou une petite “nature morte”), qui montre un García Márquez réussissant un bel équilibre entre érudition et humour :

“(…) es difícil acordarse de las hermanas Brontë sin evocar en algunas de sus páginas más bellas una tibia fragancia de mimosa al atardece. *Mimosa púdica* (...) Nadie tendrá derecho a creerse poeta si no comparte con las hermanas Brontë la idea de que el olor de las mimosas es un ánima en pena que vuelve al mundo de los vivos en busca de una persona amada. (...)

De (...) Faulkner conservo el recuerdo persistente de una guía de glicinas junto a la ventana en una tarde de verano ardiente. Siempre he vuelto con el mismo estupor a la leyenda del conde Drácula, tal como Bram Stoker la implantó por siempre en la literatura; pero lo que más me sigue impresionando de esa obra maestra pavorosa no es la condición sobrenatural del vampiro (...) sino la zozobra que causaban en su ánimo las flores del acónito. (...)

Hace un instante, además, acabo de tener una prueba imprevista de cómo vemos los hombres estos temas insólitos. En efecto, un amigo que considero inteligente y serio, me ha llamado por teléfono para preguntarme cual era el tema de mi nota de esta semana. ‘Estoy escribiendo sobre el sufrimiento de las plantas y las flores’, le contesté. Mi amigo, con una alarma cierta, exclamó:

-¡Ah, carajo! ¿No te estarás volviendo marica?’<sup>500</sup>

On le sent ici au meilleur de son flair poétique, humant arômes et fragrances avec cette intention métaphorique qui se décline sans cesse dans la série. Fleurs, fraises, goyaves, ... c'est un motif obsédant ; on pourrait même parler du vaste répertoire olfactif des *Notas de prensa*. Heureusement, l'auteur a du nez : ici comme ailleurs, il l'agrément de quelques gouttes de comique. Ci-dessus, par exemple, la chute procure ce nécessaire effet de distance,

<sup>497</sup> “¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 526.

<sup>498</sup> “La mujer que escribió un diccionario”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 58.

<sup>499</sup> Notes citées.

<sup>500</sup> “Cómo sufrimos las flores”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 189-191 et *passim*.

l'auteur sachant que la nature du sujet aurait pu aboutir à une chronique très irritante pour le lecteur allergique.

Cependant, dans d'autres notes, l'humour fait dériver ces esquisses vers l'épigramme, telle "La vaina de los diccionarios"<sup>501</sup> où il ridiculise le travail de La Real Academia de la Lengua Española (autre « bête noire » de la série) ou "Las trampas de la fe", où il fustige les marchands de l'édition qui étalent leurs articles bidons dans le temple de la littérature. Si une très relative légèreté du traitement, en plus de l'humeur, est ici une constante, il existe parfois une exploration plus en profondeur : dans la chronique déjà mentionnée "Un payaso pintado detrás de una puerta", l'objet du portrait est justement un objet d'apparence fragile, mais dont la longévité surprenante et l'ubiquité « magique » va induire, de biais, une réflexion sur la trace que laisse la matière touchée (ou caressée ou souillée) par la main de l'homme et qui, de ce fait, perdure miraculeusement ; le poète, nous dit García Márquez (on perçoit toujours le souffle de Whitman), est obligé de se pencher pour la recueillir dans un geste symbolique.

Signalons, en résumé, l'interdépendance de toutes ces lignes et sous-répertoires. Aucun d'entre eux, en effet, ne forme un compartiment étanche, ni une catégorie exclusive. C'est pourquoi il est réducteur de classer les *Notas de Prensa 1980-84* d'une manière trop précise, ce qui explique en outre que dans leur édition l'auteur n'ait pas recours à la traditionnelle division par chapitres, optant en revanche pour un simple ordre chronologique des textes. Au lecteur d'établir les liens et son propre catalogue. Il serait donc plus juste de dire qu'il existe des dominantes au niveau de la forme et du contenu et que — encore et toujours — le style est la véritable charnière. Par simple association d'idées, une chronique peut bifurquer sur un plan thématique et une autre se décomposer en portrait ou en texte politique. C'est ce qui arrive dans les deux textes consacrés à l'exil et au décès de Feliza Bursztyn à Paris<sup>502</sup>. Un texte autobiographique peut suggérer un commentaire sur la littérature, et inversement, une critique littéraire peut se perdre en digression nostalgique. L'actualité contingente, qui a servi de source à la série, est aussi un facteur créant de fréquentes malléabilités. Dans "Peggy, dame un beso", par exemple, la digression transforme le discours en une sorte de récit à tiroirs : le thème, surgi de lectures mêlées de tags et de graffitis, mène l'écrivain à revenir sur les changements de mœurs dans les années 60 et 70, qui, à son tour, conduit à un commentaire sur ces années, mais appliqué au monde hispanique ("los procesos de liberación sexual en dos países donde parecían menos probables: Colombia

<sup>501</sup> *Ibid.* p. 262.

<sup>502</sup> Cf. "Breve nota al olor de la guayaba de Feliza Burzstyn" et "Los 166 días de Feliza", *art. cit.*, p. 136 et 212.

y España<sup>503</sup>), pour déboucher rapidement sur une description illustrative et très anecdotique d'une Bogotá pudibonde qu'il a connue dans les années 40 ("cuando llegué por primera vez desde la costa Caribe, a los trece años de edad y ya con mi virginidad perdida, como era de buen uso en mi tierra"<sup>504</sup>), et de la Barcelone des dernières années du franquisme ("el primer síntoma de que algo estaba cambiando en esa sociedad medieval fue la clausura por falta de clientela del famoso hotel de paso: el *meublé* de Pedralbés"), pour aboutir à la fin du texte au thème de la poésie du graffiti<sup>505</sup>.

La digression provoque ce va-et-vient thématique, procédé commun à toute la série. A contrario de la définition du dictionnaire<sup>506</sup>, la digression a ici plus une valeur d'articulation que de dissociation ; elle constitue paradoxalement un pont entre deux éléments de base : le discours (entendu comme exposition d'une idée, d'un argument, d'une allégation) et la narration proprement dite. La digression devient ainsi, sans surprise, la clef permettant de développer un mode stylistique si consubstantiel à l'écriture journalistique de García Márquez. Rappelons à ce propos la nature composite de la *chronique*, genre dans lequel l'essai et la narration tendent plus à cohabiter qu'à s'opposer. Cette particularité typologique était déjà bien maîtrisée par Septimus dans la série des *Jirafas* ; il n'aura en conséquence qu'à l'exploiter à nouveau sous tous les angles dans les *Notas de prensa 1980-84*.

Dans cette série, cependant, le poids de la narration paraît prévaloir souvent sur celui du discours ; autrement dit, le récit parvient à se juxtaposer et à se substituer à l'exposé de l'idée, comme il arrive de façon totalisante dans "La última y mala noticia sobre Haroldo Conti", où le récit sans commentaires se substitue à l'argumentation (il s'agit de dénoncer les disparitions en Argentine dans ces années-là). Il n'y a en effet dans cette note que la narration froide, « objective », distancée des faits ; la dénonciation n'en sera pas moins puissamment implicite. Au-delà, pointe la valeur métaphorique de l'idée qui est exemplifiée à travers un fait relaté plutôt qu'exposé au moyen d'un lourd argumentaire. Nous sommes donc face à un trait fondamental de la chronique marquezienne : l'anecdote.

<sup>503</sup> "Peggy, dame un beso", *art. cit.*, p. 243.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>506</sup> Voir à ce sujet ces deux définitions : « *Digression* : Développement oral ou écrit qui s'écarte du sujet » (*Le Petit Robert* – édition électronique citée) ; « *Digresión*: Desviación en el hilo de un discurso oral o escrito para expresar algo que se aparta del tema que se está tratando. » (*Gran Diccionario*, Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2001 - édition électronique).

### 1.4.8. Hégémonie et omniprésence de l'anecdote

*Anecdote. Littéraire : P articularité historique, petit fait curieux dont le récit peut éclairer le dessous des choses, la psychologie des hommes. Absolument : (...) le détail ou l'aspect secondaire, sans généralisation et sans portée.*

Le Petit Robert<sup>507</sup>

#### 1.4.8.1. Trait culturel ou option esthétique ?

« Je ne me considère pas comme un intellectuel à part entière. Il me semble qu'un intellectuel a des idées plus ou moins préconçues. *Moi, je vis d'anecdotes*, des événements de la vie quotidienne. Je tâche d'interpréter le monde, et de créer un art, à travers l'expérience de la vie de chaque jour et de la connaissance du monde que peu à peu j'acquiers, sans idées préconçues d'aucune sorte. C'est pourquoi les entretiens, dont les questions m'obligent à des réponses abstraites, me donnent beaucoup de mal. Mon point de départ doit être un fait concret. C'est là où je me retrouve en tant qu'écrivain. Je crois pouvoir démontrer qu'il n'y a pas une ligne de mes livres qui n'ait été inspirée par un fait véritable, un fait qui m'a été raconté, que j'ai vécu — ou que j'ai connu. »<sup>508</sup>

Cette réponse de García Márquez à une question provocante (« Vous considérez-vous comme un intellectuel ? »<sup>509</sup>) est essentielle pour comprendre l'écrivain et la nature d'un exercice comme celui des *Notas de prensa 1980-84*. Elle en appelle d'ores et déjà à un examen de *l'anecdote* comme facteur déterminant de ses chroniques. On remarquera tout d'abord l'absence de toute allusion à un contexte culturel ou géographique déterminé, l'auteur assumant ce trait (ou cette limitation, ainsi qu'il le dit) de sa personnalité comme une condition propre à son travail de romancier. Cependant, certains de ses biographes, à l'instar de Plinio Apuleyo Mendoza, ont vu en elle un signe essentiellement identitaire : «Se trata, quizás, de un rasgo geográfico, cultural: las gentes del Caribe describen la realidad a través de anécdotas. (...)»<sup>510</sup> Selon Mendoza, ce trait éloigne l'écrivain de toute autre conception du monde marquée par le rationalisme ou l'abstraction conceptuelle, tels qu'ils prédominent dans d'autres cultures : «García Márquez no es dado, como tantos intelectuales europeos, a las formulaciones ideológicas. En realidad su medio de expresión favorito es la anécdota. (...) El cartesianismo le incomoda como un chaleco muy ajustado. (...)»<sup>511</sup> À l'instigation de son

<sup>507</sup> *Le Petit Robert*, ed. électronique, 2000.

<sup>508</sup> « García Márquez - Le métier d'écrivain », *interview citée*, p. 4-5 (c'est nous qui soulignons).

<sup>509</sup> *Idem*.

<sup>510</sup> MENDOZA, Plinio Apuleyo, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 97.

<sup>511</sup> *Idem*.

intervieweur, García Márquez ira jusqu'à déclarer que le cartésianisme explique le succès plutôt mitigé de *Cent ans de solitude* en France :

“PAM: (Cien años de soledad) *se ha vendido menos en Francia que en Inglaterra o en Italia (...) ¿A qué lo atribuyes?*

GGM: Quizás al cartesianismo. Yo estoy mucho más cerca de las locuras de Rabelais que de los rigores de Descartes. En Francia fue Descartes que se impuso. Quizás por ese motivo, aunque con muy buena crítica, el libro no ha tenido en Francia el nivel de popularidad alcanzado en otros países”.<sup>512</sup>

Selon Mendoza, même la Colombie n'échapperait pas à une opposition du même type ; il y aurait, selon lui, une frontière séparant culturellement la région de la côte atlantique et celle de l'intérieur du pays : “La copiosa retórica que los castellanos dejaron sembrada en el altiplano andino, le parece hueca, caricatural.”<sup>513</sup> García Márquez ne fera que confirmer les propos de son biographe :

“En la región donde nació hay formas culturales de raíces africanas muy distintas a las de las zonas del altiplano donde se manifestaron culturas indígenas. En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos precolombinos y luego con la fantasía de los andaluces y los gallegos por lo sobrenatural. Esa aptitud para mirar la realidad de cierta manera mágica es propia del Caribe y también del Brasil. De allí ha surgido una literatura, una música y una pintura (...) que son la expresión estética del mundo”.<sup>514</sup>

Cette séparation apparaît discutable pour plus d'une raison. Tout d'abord, il est risqué de parler d'exceptions culturelles dans un pays où le syncrétisme, produit par le métissage, serait plutôt un facteur agglutinant et non désagréant sur le plan culturel. Il serait en outre nécessaire d'examiner de manière précise la validité d'une telle analyse, puisque, comme l'ont montré certaines études anthropologiques, l'idée de l'homogénéisation de l'espace sur une base ethnique ne produit qu'une labellisation supplémentaire et, de ce fait, s'avère réductrice. Si l'on se borne au folklore, on pourrait bien accepter les différences, mais même dans ce domaine les frontières sont poreuses et on peut dire que les expressions musicales chères à García Márquez — le “vallenato”, la salsa et les airs musicaux de la Caraïbe — sont toutefois appréciées dans l'intérieur du pays. Au-delà, la question de l'identité relève d'une problématique beaucoup plus complexe et autrement appliquée au champ littéraire, produit de généralisations et de stéréotypes assez contestables<sup>515</sup>. À la rigueur, existe-t-il une spécificité

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>515</sup> Ces poncifs paraissent justement resurgir de temps à autre en Colombie : antérieurement, les écrivains d'Antioquia — région de pionniers —, étaient considérés comme les représentants d'une certaine picaresque régionale (Tomas Carrasquilla serait le meilleur exemple de cette « tendance ») ; ceux de la capitale (les “cachacos”) étaient les plus esthétisants car héritiers « directs » des courants européens. À présent, dans le sillage de l'illustre fils d'Aracataca, la côte atlantique devient la pépinière des narrateurs les plus prometteurs du pays. Heureusement, cette concurrence régionale s'épuise bien souvent dans ce qui est purement folklorique, sportif ...

culturelle latino-américaine ? La diversité et la malléabilité culturelles ne sont-elles pas les caractéristiques les plus évidentes de tout un continent profondément métissé ? N'est-ce pas l'altérité qui, en premier, détermine le Latino-Américain dans son exil intérieur ? L'identité n'est-elle pas un élément composite et changeant ("Tiene algo paradójico: designa tanto nuestra unicidad como nuestra universalidad", affirme Tzvetan Todorov<sup>516</sup>) ? La problématique est vaste, complexe, et il ne nous revient pas de l'aborder ici<sup>517</sup>. Il est en tout cas nécessaire de souligner que la condition de l'artiste, fondée sur les *exceptions culturelles*, restera toujours une interrogation. Aussi, en dernière analyse, est-ce là une idée plus nuancée qui pourrait être défendue dans le cas qui nous occupe : le particularisme régional — la configuration ethnique, politique, historique, territoriale, d'un pays — n'explique l'œuvre de García Márquez que de façon partielle, dans la mesure où il s'agit du lieu géographique et historique d'où, certes, a été extraite la matière de ses fictions, mais non exclusivement déterminant en ce sens que son œuvre est reliée à tout un réseau de références culturelles qui la projette aussi sur un plan universel.

Ainsi, bien que ses fictions aient sans doute puisé dans le folklore ou l'histoire locale (et il est vrai que ceux de la côte atlantique colombienne sont plutôt riches en fusions et métissages), l'aspect réducteur de cette analyse devient évident à la lumière de son parcours d'écrivain. Car, lorsque nous comparons le très jeune García Márquez (pétri de lectures de toutes origines, des classiques grecs à l'avant-garde littéraire anglo-saxonne, en passant par Rabelais, Defoe, la poésie du siècle d'or espagnol et même certains classiques japonais comme Kawabata, et révolté devant l'idée d'un nouveau roman colombien qui *malheureusement* ne serait pas influencé par Faulkner<sup>518</sup>) avec l'écrivain mature se sentant avant tout très latino-américain ("En realidad, yo siempre me he sentido muy latinoamericano, y no universal, como se dice con frecuencia", a-t-il livré de façon catégorique à José Luis Cebrián<sup>519</sup>) et se montrant très revendicatif à cet égard, nous pouvons montrer jusqu'à quel point il est touché lui-même par un conflit dialectique dont les *Notas de prensa 1980-84* feront le nid. En effet, il y défendra de façon doctrinaire — un peu sous l'égide d'Alejo

---

ou littéraire. Non que la Colombie soit immunisée contre la xénophobie ou contre des formes larvées de racisme, mais il est tout de même significatif que, malgré les « nuances » du métissage, cet ethnocentrisme ne se soit pas manifesté — comme on aurait pu le craindre — de façon violente et, au final, n'ait guère produit de grandes catastrophes comme celles causées par les conflits politiques et sociaux.

<sup>516</sup> TODOROV, Tzvetan, Communication au congrès *Fanatismos d e la i dentidad*, México, 2001. (<http://www.geocities.com/awcampos/vnews01.html>, page internet consultée le 15-05-2007).

<sup>517</sup> À ce sujet, voir les essais de Julia Kristeva (*Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988) et de Tzvetan Todorov (*Nous et les autres – La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989 ; *L'homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996), ainsi que l'article très éclairant de Mario Vargas Llosa, « La identidad francesa », *El lenguaje de la pasión*, Madrid, Punto de Lectura, 2006.

<sup>518</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Problemas de la novela", *art. cit.*

<sup>519</sup> CEBRIAN, José Luis, *Retrato de García Márquez*, Madrid, Galaxia Gutenberg Editores, p. 54.

Carpentier (*Tientos y diferencias*<sup>520</sup>) — la légitimité du concept identitaire (et sa base ethno-culturo-géographique) appliqué au courant latino-américain du réel merveilleux<sup>521</sup>.

Nous restons donc méfiants à l'égard de ces revendications identitaires issues d'un discours qui cache mal un certain chauvinisme. Par conséquent, il est très discutable que chez Garcia Márquez l'anecdote ait un contenu et une portée exclusivement culturels. Écoutons-le encore montrer comment l'aptitude ou la difficulté pour raconter des histoires peut se manifester simultanément à l'intérieur d'un groupe homogène du point de vue culturel :

« Dans l'École de cinéma de San Antonio de los Baños, à Cuba, j'ai un atelier intitulé "Comment se raconte un conte" où autour d'une table, je réunis une dizaine de jeunes garçons (...). Le point de départ est intéressant. C'est une question que je pose à l'un d'entre eux : quel film as-tu vu dernièrement ? Tel film. Raconte-le-moi, lui dis-je. Il y a ceux qui savent raconter et ceux qui ne savent pas. L'un répond : ce film est l'histoire d'une fille de la campagne confrontée aux contradictions de la ville moderne. L'autre dit : une fille de la campagne s'ennuie dans sa famille et, un jour, elle prend le premier autobus qui passe, fait une fugue avec le chauffeur, puis elle rencontre... Et il commence à relater épisode par épisode, la vie de cette fille. Le premier a sûrement du talent pour beaucoup de choses, mais il ne saura jamais raconter une histoire. Il n'est pas né avec le don de raconter une histoire. L'autre, celui qui sait la raconter, a cependant un long chemin à parcourir pour devenir écrivain — pour acquérir la technique, la culture de base aussi, qui est extrêmement importante. »<sup>522</sup>

La manière nous semble très conséquente : au moyen d'une anecdote — ou d'une belle simplification anecdotique — García Márquez montre en quoi deux aptitudes, ou deux tempéraments concernant deux individus *d'un même groupe*, s'opposent. L'anecdote surgit dans cet exemple comme une nette option esthétique.

En outre, cette réflexion exprime une continuité au sein de cet "ideario" dont parlait Gilard et indique un choix déjà remarqué par ses premiers exégètes. L'anecdote est souveraine dans cet univers, elle est l'instrument révélateur du monde. Moyen et message, elle est le véhicule de toute énonciation, de toute figuration. Selon Vargas Llosa :

"Entre todos los rasgos de su personalidad, hay uno, sobre todo, que me fascina: *el carácter obsesivamente anecdótico* con que esta personalidad se manifiesta. Todo en él se traduce en historias, en episodios que recuerda o inventa con una facilidad impresionante. Opiniones políticas o literarias, juicios sobre personas, cosas o países, proyectos y ambiciones: todo se hace *anécdota*, se expresa a través de anécdotas. Su inteligencia, su cultura, su sensibilidad tiene un curiosísimo sello específico y concreto, hacen gala de anti-intelectualismo, son rabiosamente anti-abstractas. Al contacto con esta personalidad, la vida se transforma en una cascada de anécdotas."<sup>523</sup>

<sup>520</sup> CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

<sup>521</sup> À ce propos, voir : 1.7.3. **La marque identitaire** : "Fantasía y creación artística", "Algo más sobre literatura y realidad".

<sup>522</sup> « García Márquez – le métier d'écrivain », *art. cit.*, p. 5.

<sup>523</sup> VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 97.



En ce sens, Angel Rama apporte un éclairage complémentaire lorsqu'il considère la valeur fonctionnelle et structurante de l'élément anecdotique dans *Cent ans de solitude* :

“Se ha señalado en García Márquez una tendencia irrefrenable a transformar todo suceder, todo proceso, todo decurso en anécdota, en una sucesión de anécdotas. (...) Lo que destaca en esta literatura es el carácter de pequeñas acuñaciones brillantes y sucesivas que se encadenan una tras otra creando la sensación de un salto continuo. Un salto continuo en cuanto que estos materiales están simplemente yuxtapuestos, uno junto al otro como (...) breves resoluciones, (...) pequeños golpes de efecto que potencian un brillo, una intensidad vigente, una magnificencia muy llamativa de la composición. Creo que esa imagen es la primera que llama la atención al lector de la novela (*Cien años de soledad*), esa pirotecnia incesante que caracteriza el decurso narrativo. La novela se presenta así como un larguísimo collar de fragmentos. Claro está, estos fragmentos se suceden unos a los otros y mueven a los mismos personajes. Pero la preocupación visible del escritor (...) es la de narrar incesante, sin interrupción, pero no necesariamente organizado y, sobre todo, no necesariamente unido por ciertas leyes causales. En cierto modo sería lo contrario de lo que caracteriza a una obra como *La mala hora* y como *El coronel*, donde el rigor, la exigencia, la racionalidad y el encadenamiento de los materiales están perfectamente establecidos.”<sup>524</sup>

Il est intéressant de noter les variantes considérables du fonctionnement de l'élément anecdotique dans les fictions de l'écrivain colombien : une ou deux fois, les matériaux thématiques sont l'objet d'un traitement ordonné. Il y a, selon Rama, une « rationalité dans la conception romanesque de ces ouvrages; un péché ou écart cartésien » que García Márquez reconnaîtra plus tard : “*El coronel no tiene quien le escriba*, *La Mala Hora* y muchos cuentos de *Los Funerales de la Mamá Grande*, son libros inspirados en la realidad de Colombia, y su *estructura racionalista* está determinada por la naturaleza del tema. (...) Constituyen un tipo de literatura premeditada, que ofrece una visión un tanto estática de la realidad.”<sup>525</sup>

Il serait donc nécessaire de considérer les procédés et la fonction structurante de l'anecdote au sein du journalisme marquezien et, plus précisément, au regard d'un genre hybride comme la chronique. À ce propos, il est nécessaire de rappeler que la déontologie du métier impose une limite dans le maniement de l'anecdote. Cette limite s'appelle fiction (nous avons vu comment García Márquez transgresse la norme dans quatre ou cinq de ses chroniques). Il existe, en revanche, un procédé plus légitime, quand l'écrivain, tout en restant dans le domaine documentaire, donne une tournure narrative à une forme qui se définit comme plus proche de l'essai.

La composante anecdotique chez le chroniqueur serait donc soumise à des variations qui valent la peine d'être considérées en détail. Car si elle apparaît parfois comme simple renfort illustratif, elle accapare de temps à autre tout l'espace de la chronique ; autrement dit, elle

<sup>524</sup> RAMA, Angel, *La narrativa de Gabriel García Márquez – Edificación de un arte nacional y popular*, Bogotá, Colcultura, col. Cuadernos de Gaceta, N° 1, 1991, p. 96-97.

<sup>525</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 60 (c'est nous qui soulignons).

devient *le* discours. Mieux encore, dans son utilisation la plus intéressante — et la plus littéraire — elle donne lieu à une construction narrative riche de jeux rhétoriques finement tissés par la prose d'un écrivain qui est avant tout et sera toujours (même en tant que chroniqueur), un styliste. L'anecdote affleure ainsi, dans les meilleurs exemples de cette série, sous forme de parabole ou de métaphore.

#### 1.4.8.2. L'anecdote en tant qu'élément structurant

En principe, l'anecdote accomplit une fonction relativement mineure de « remplissage », à travers des petits détails qui parsèment ici et là le commentaire. Cependant, si on les considère de plus près, ils ne seraient pas de simples éléments décoratifs mais des « bricks » textuels puisqu'ils donnent une cohésion au tissu documentaire du discours : ils auraient cette valeur fonctionnelle indirecte que Barthes attribue aux « notations insignifiantes (qui) en s'additionnant constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement récupérées par la structure »<sup>526</sup>. Bien entendu, Barthes applique ce concept à des éléments apparemment incongrus du décor (un baromètre dans *L'éducation sentimentale* de Flaubert en est un des exemples)<sup>527</sup>. Transposé à notre cas, le concept peut expliquer un procédé dont la marginalité n'est qu'apparente. L'anecdote participe ainsi, au minimum, en tant qu'élément ténu, à la trame discursive, mais ne s'en éloigne jamais ; elle produit, à sa manière, une fonction similaire d'« authentification de tout le reste » (Todorov<sup>528</sup>) : un « effet de réel » (Barthes). À ce propos, il convient de revoir la première acception du terme dans le dictionnaire : « Anecdote (*Absolut.*), Détail ou aspect secondaire, sans généralisation et sans portée »<sup>529</sup>, définition que García Márquez classerait sûrement dans son catalogue de « vainas » (bourdes) du dictionnaire, tel le titre d'une note déjà citée<sup>530</sup>.

En réalité, la taille et la place de l'anecdote dans ses chroniques sont assez variables : elle peut ouvrir un article (*incipit* à valeur introductive très variable) ou le clore (chute ou *excipit* à valeur conclusive également très fluctuante) ; l'agrémenter *in medias res* ; précéder ou suivre une argumentation ou être débitée graduellement tout au long de celle-ci. Cet agencement assez flexible de l'anecdote tient à la stratégie discursivo-narrative de chaque texte. On considérera plus *in ext enso* ses fonctions spécifiques dans les chapitres suivants, mais

<sup>526</sup> BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>528</sup> Voir l'explication de Tzvetan Todorov à ce sujet dans la « Présentation » de l'ouvrage ci-dessus cité. *Ibid.*, p. 9.

<sup>529</sup> *Le Petit Robert*, op. cit., p. 68.

<sup>530</sup> Cf. « Las vainas del diccionario » (note citée), un titre dont on cherche encore une bonne correspondance argotique en français : « Bourdes, bévues, gaffes, boulettes du dictionnaire » ?

avançons d'ores et déjà quelques exemples montrant son placement (la polysémie du terme paraît convenir) dans la chronique marquezienne.

De façon radicale, l'anecdote peut occuper tout l'espace de la chronique et nous sommes alors en présence de textes purement narratifs comme "Esta es la historia tal como me la contaron", où le commentaire transparait insensiblement à travers le récit, ou de "Cuentos de caminos" et "Fantasmas de carreteras", deux chroniques conçues comme un *patchwork* anecdotique bien tissé. De manière plus subtile et délicate, elle peut traverser obliquement le texte en appelant une interprétation, comme dans le magistral "Desde París, con amor"<sup>531</sup>.

De façon plus circonscrite, l'anecdote peut occuper le début ou la fin du texte. Dans ce dernier cas, les déclinaisons sont diverses : elle peut devenir une simple illustration conclusive de l'article, un appendice simplement humoristique (séparée par un inter-titre, comme dans les "coletillas" déjà vues), ou une chute à valeur disjonctive (revoir le dernier paragraphe, ci-dessus cité, de "Cómo sufrimos las flores"), ou mieux encore, être une façon souriante de clore un réflexion grave ou un sujet un peu rébarbatif. Des notes comme "Mi otro yo", "Los fantasmas del Premio Nobel", "La poesía al alcance de los niños"<sup>532</sup> proposent ce type de fermeture. Cependant, le meilleur exemple dans la série d'un *excipit* anecdotique serait peut-être celui de "Se necesita un escritor :

"(Me preguntan con frecuencia qué es lo que me hace más falta en la vida, y siempre contesto la verdad: un escritor). (...) Nunca he sentido esa necesidad de un modo tan intenso como un día de hace muchos años en que llegué a la casa de Luis Alcoriza, en México, para trabajar con él en el guión de una película. Lo encontré consternado (...) porque su cocinera le había pedido el favor de escribirle una carta para el director de la Seguridad Social. Alcoriza, que es un escritor excelente (...), había pensado que la carta sería un asunto de media hora. Pero lo encontré, loco de furia, en medio de un montón de papeles rotos, en los cuales no había mucho más que todas las variaciones concebidas de la fórmula inicial: por medio de la presente, tengo el gusto de dirigirme a usted para... Traté de ayudarlo, y tres horas después seguíamos haciendo borradores y rompiendo papel, ya medio borrachos de ginebra con vermouth y atiborrados de chorizos españoles, pero sin haber podido ir más allá de las primeras letras convencionales. Nunca olvidaré la cara de misericordia de la buena cocinera cuando volvió por su carta a las tres de la tarde y le dijimos sin pudor que no habíamos podido escribirla. 'Pero si es muy fácil', nos dijo, con toda humildad. 'Mire, usted'. Entonces empecé a improvisar la carta con tanta precisión y tanto dominio que Alcoriza se vio en apuros para copiarla en la máquina con la misma fluidez con que ella la dictaba. Aquel día –como todavía hoy– me quedé pensando que tal vez aquella mujer, que envejecía sin gloria en el limbo de la cocina, era el escritor secreto que me hacía falta en la vida para ser un hombre feliz."<sup>533</sup>

Tout en étant suavement drôle (ou drôlement attendrissante), l'anecdote acquiert ici une autre épaisseur, devient conclusion brillante, illustration (trop) parfaite. On y voit l'auteur bien en phase avec cette trompeuse légèreté du texte de presse. Le leitmotiv de l'article (un

<sup>531</sup> Notes citées.

<sup>532</sup> Notes citées.

<sup>533</sup> "Se necesita un escritor", *art. cit.*, p. 322.

*nègre fera toujours défaut* à l'éternel apprenti écrivain), savamment inséré dans des passages-clés, lui donne son titre et obtient ici une parfaite concrétion narrative : irrésistible petite histoire clôturant une très sérieuse méditation sur le motif et la forme d'un exercice de style ; réponse aux questions que le romancier célèbre se pose au sommet d'un parcours, le jour où justement il a décidé de redevenir humble chroniqueur pour, dira-t-il, « réapprendre à écrire ». C'est aussi une belle prise de distance, car c'est d'un clin d'œil que le chroniqueur signale plutôt quelque chose de substantiel : il y aurait une valeur universelle de l'écriture ; celle-ci serait une vertu faisant irruption dans des lieux insolites, dans des circonstances paradoxales, un art qui ne serait pas l'apanage d'une élite, comme aimait à le dire Romain Rolland<sup>534</sup>.

Mais c'est surtout en ouverture que l'anecdote révèle tout son pouvoir structurant. L'*incipit* anecdotique est, en effet, une constante de construction d'un groupe important de textes de cette série. On parlera sans crainte d'accroche de lecture, à condition d'admettre l'importance du procédé. De fait, guides et manuels de journalisme lui consacrent des longs chapitres : “Decisión absolutamente clave, (bien) disponer el párrafo de entrada”, insiste Samper, car dans le *lead*, tout paraît se jouer sur le plan structurel et stylistique<sup>535</sup>. La recommandation académique peut, par ailleurs, faire sourire dans le cas d'un écrivain chevronné comme García Márquez. Or, son parcours de chroniqueur montre que le journalisme lui aurait appris quelque peu à structurer la forme brève : nouvelle, chronique, reportage, tous genres confondus. Ainsi, dans les textes de la toute première période (“Punto y aparte”, dans *El Universal* de Cartagena), cet agencement de l'anecdote s'insinue à peine en tant que mode typique d'ouverture, le jeune écrivain n'ayant pas encore l'habileté qu'il développera par la suite dans les *Jirafas* et moins encore la maîtrise et la liberté créative qu'il montrera dans ses textes vénézuéliens. “El año más famoso del mundo” sera toujours un modèle insurpassé d'amorce anecdotique stylisée et définissant la structure d'un texte de toute évidence écrit sur commande<sup>536</sup>.

Parmi les nombreux exemples des *Notas de prensa 1980-84*, dans lesquelles l'anecdote occupe cette place, citons maintenant “Con amor, desde el mejor oficio del mundo”, texte qui,

<sup>534</sup> « L'art ne doit plus être l'apanage d'une élite, il est le bien de tous » : Romain Rolland.

<sup>535</sup> De manière très didactique, Samper préconise un « abordage utilitaire » : “Disponer el *lead* en forma que atrape a los lectores”. Les étudiants des premières années de journalisme doivent commencer par manier le modèle pyramidal inversé par lequel les six éléments de l'information — qui, quoi, quand, où, comment et pourquoi — doivent être présentés dans le tout premier paragraphe ; tout le reste devient développement de ces éléments. C'est un bon entraînement, mais dans le domaine des genres dits « nobles » comme la chronique et le reportage, l'abordage doit être plus libre. Cf. SAMPER, Daniel, *Antología de grandes reportajes colombianos*, op. cit., p. 27-28.

<sup>536</sup> C'était son résumé de l'année 1957 pour la revue *Momento*. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El año más famoso del mundo”, *Momento*, Caracas, 3-01-1958, p. 28-39 (“Cronología” de Jacques Gilard in *De Europa y América*, op. cit., p. 81). Ce texte figure aussi dans *Cuando era feliz e indocumentado* (op. cit.)

au moyen d'une petite histoire personnelle (et morale), amorce une implacable diatribe contre « le journalisme qui se fait à la hâte, sans aucun contrôle éthique »<sup>537</sup> ; “USA: mejor cerrado que entreabierto”, note dans laquelle un épisode autobiographique acquiert, déjà en début de texte, une belle connotation symbolique<sup>538</sup>. Dans ces exemples, il n'est plus question d'un simple appât de lecture ; l'anecdote contribue plutôt à donner un ton, voire à proposer un gabarit textuel. Cela montre à quel point l'*incipit* anecdotique intervient de façon décisive dans cette étape astreignante de la configuration de la forme brève. À ce propos, les réflexions de García Márquez au sujet de la nouvelle<sup>539</sup>, seraient ainsi transposables à la chronique.

Anecdote univoque et anecdote multiple, anecdote circonscrite ou anecdote étendue, au sein de cette série l'agencement narratif est plus une variante créative qu'un patron formel inamovible. Si, par son extension, l'anecdote peut être définie comme une miniature narrative, elle accomplit dans les *Notas de prensa 1980-84* une fonction évidente de compression de la prose ; autrement dit, elle est compatible avec l'espace forcément restreint de la colonne de presse. De manière globale et en correspondance avec une typologie assez ouverte bien qu'exigeante (forme brève composite demandant un relief stylistique et mobilisant tous les recours du prosateur), on pourrait dire que l'anecdote chez García Márquez permet d'aborder la chronique par le biais de ce qui est son domaine : la narration.

<sup>537</sup> *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 404.

<sup>538</sup> Voir : 1.6.2.2. “USA: mejor cerrado que entreabierto” ou la critique par le biais de l'anecdote.

<sup>539</sup> Rappelons-la : “El esfuerzo de escribir un cuento corto es tan intenso como empezar una novela. Pues en el primer párrafo de una novela hay que definir todo: estructura, tono, estilo, ritmo, longitud y a veces hasta el carácter de un personaje. (...) El cuento (...) no tiene principio ni fin: fragua o no fragua. Y si no fragua, la experiencia propia y ajena enseñan que la mayoría de las veces es más saludable de empezarlo por otro camino (...)”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Doce cuentos peregrinos* (Prologue), op. cit., p. 15. Voir aussi *Cómo se cuenta un cuento* (op. cit.), où il parle de cinéma mais a souvent et curieusement recours à des exemples pris dans sa pratique littéraire et journalistique.

### 1.4.8.3. “Mi Hemingway personal” : de la forme brève narrative considérée comme une *faena*

*« Le matador qui tire du danger couru l'occasion d'être plus brillant que j amais et montre toute la qualité de son style à l'instant où il est le plus menacé : voilà ce qui m'émerveillait, voilà ce que je voulais être. »*

Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie »<sup>540</sup>

“Mi Hemingway personal”, chronique où l'élément narratif nuance en douceur, illustre avec grâce, ponctuée avec style, induit et étaye le commentaire autour des questions esthétiques et de filiation, est un cas exemplaire d'utilisation de l'anecdote. Pour quelqu'un qui reconnaît que la critique littéraire et, par conséquent, les formulations conceptuelles, ne sont pas son fort, l'anecdote apparaît comme une manière de surmonter cet « handicap ». Il s'agit aussi d'un hommage et García Márquez est ainsi confronté à la tâche plutôt ardue de rendre original et crédible le portrait d'un romancier qui, probablement, aura été le plus étudié biographiquement au XXe siècle. D'où le titre (excellent) de ce texte. Dès l'ouverture, il montre un mode d'abordage unique :

“Lo reconocí de pronto, paseando con su esposa, Mary Welsh, por el bulevar de Saint Michel, en París, un día de la lluviosa primavera de 1957. Caminaba por la acera opuesta en dirección del jardín de Luxemburgo, y llevaba unos pantalones de vaquero muy usados, una camisa de cuadros escoceses y una gorra de pelotero. Lo único que no parecía suyo eran los lentes de armadura metálica, redondos y minúsculos, que le daban un aire de abuelo prematuro. Había cumplido 58 años, y era enorme y demasiado visible, pero no daba la impresión de fortaleza brutal que sin duda él hubiera deseado, porque tenía las caderas estrechas y las piernas un poco escuálidas sobre sus bastos. Parecía tan vivo entre los puestos de libros usados y el torrente juvenil de la Sorbona, que era imposible imaginarse que le faltaban apenas cuatro años para morir.

Por una fracción de segundo –como me ha ocurrido siempre– me encontré dividido entre mis dos oficios rivales. No sabía si hacerle una entrevista de prensa o sólo atravesar la avenida para expresarle mi admiración sin reservas. Para ambos propósitos, sin embargo, había el mismo inconveniente grande; yo hablaba desde entonces el mismo inglés rudimentario que seguí hablando siempre, y yo no estaba muy seguro de su español de torero. De modo que no hice ninguna de las dos cosas que hubieran podido estropear aquel instante, sino que me puse las manos en bocina, como Tarzán en la selva, y grité de una acera a la otra: ‘¡Maeeeeestro!’. Ernest Hemingway comprendió que no podía haber otro maestro entre la muchedumbre de estudiantes, y se volvió con la mano en alto, y me gritó en castellano con una voz un tanto pueril: ‘Adióooooos, amigo’. Fue la única vez que lo vi.”<sup>541</sup>

<sup>540</sup> LEIRIS, Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Éditions Stock, p. 136.

<sup>541</sup> “Mi Hemingway personal”, *art. cit.*, p. 132.

Tout en captivant le lecteur le plus réticent, le récit délicieux de cette « rencontre » fortuite avec Hemingway, insuffle un climat, propose un mode hagiographique exempt de toute pose érudite. L'anecdote crée un espace propice à une réflexion personnelle, aplanit, pour ainsi dire, le terrain argumentatif, d'où tout jargon intellectuel, tout langage savant seront bannis. Elle accomplit également une fonction de « remplissage » signifiante tout au long du texte. Ainsi, lorsque l'auteur entame son analyse dans les paragraphes suivants (“Yo era entonces un periodista de veintiocho años, con una novela publicada y un premio literario en Colombia, pero estaba varado y sin rumbo en París. Mis dos maestros mayores eran los dos novelistas norteamericanos que parecían tener menos cosas en común”<sup>542</sup>), insensiblement, il change de registre ; sans à coups, il en vient à proposer l'examen de ces deux influences majeures mais disparates (deux modèles narratifs et stylistiques très différents), et curieusement complémentaires. Le parangon Faulkner vs. Hemingway se pose, à sa manière, pour montrer dans quelle mesure la dette envers le second est plus de forme que de fond, et s'avère pourtant fondamentale. Nous observons au passage l'abondance de petits détails anecdotiques (la visite à la Finca Vigía, Castro lecteur d'Hemingway, etc.) qui, de façon diverse, renforcent, donnent du relief et du brillant à l'argumentation et au profil biographique. Nouvelle transition avec la phrase “Cuando se convive por tanto tiempo con la obra de un escritor entrañable, uno termina sin remedio por revolver su ficción con su realidad”<sup>543</sup>.

Au rayon suivant, l'écrivain les installe à nouveau dans un domaine intermédiaire : entre argumentation et récit, entre exégèse littéraire (il y parle vraiment de forme narrative et de filiation) et hommage, pour reprendre, en fin de texte, le motif anecdotique initial montrant cet Hemingway vieillissant mais curieusement chaleureux, vu de si loin et de si près par un tout jeune García Márquez, au temps où Paris était encore une fête :

“Todo lo que describió, todo instante que fue suyo, le sigue perteneciendo para siempre. No puedo pasar por el número 112 de la calle del Odeón, en París, sin verlo a él conversando con Sylvia Beach en una librería que ya no es la misma, ganando tiempo hasta que fueran las seis de la tarde por si acaso llegaba James Joyce. En las praderas de Kenya, con sólo mirarlas una vez, se hizo dueño de sus búfalos y leones, y de los secretos más intrincados del arte de cazar. Se hizo dueño de toreros y boxeadores, de artistas y pistoleros que sólo existieron por un instante, mientras fueron suyos. Italia, España, Cuba, medio mundo está lleno de los sitios de los cuales se apropió con sólo mencionarlos. (...) En Finca Vigía, su refugio cubano (...) la casa está intacta entre los árboles sombríos, con sus libros disímiles, sus trofeos de caza, su atril de escribir, sus enormes zapatos de muerto, las incontables chucherías de la vida y del mundo entero que fueron suyas hasta su muerte, y que siguen viviendo sin él con el alma que les infundió por la sola magia de su dominio. (...) En realidad, Hemingway sigue estando donde uno menos se lo imagina –veinte años después de muerto-, tan persistente y a la vez tan

---

<sup>542</sup> *Id.*

<sup>543</sup> *Idem.*

effimero como aquella mañana, que quizás fue de mayo, en que me dijo adiós, amigo, desde la acera opuesta del bulevar de Saint Michel<sup>544</sup>.

Cette chute habilement technique aurait certainement été appréciée par le fin connaisseur en tauromachie qu'était l'auteur de *Mort dans l'après-midi*, car l'échange entre le vieux et le jeune écrivain se saluant dans la rue, à la grâce, la précision, l'élégance conclusive d'une demi-véronique belmontienne ("media verónica belmontina"), cette passe prestigieuse ponctuant le premier tiers du combat taurin. Mais écoutons Francis Wolff (*Philosophie de la corrida*) relever, en sens inverse, la même analogie entre ces savoir-faire du matador et du prosateur : « Les terminaisons de série (dont la demi-véronique belmontienne), courbes comme la poésie, sont la résultante des exigences imposées par l'art à la prose droite du combat. Dès lors, la série fera bien un tout, déjà un bout d'œuvre, grâce à ce point d'orgue qui ponctue la phrase, à ce contour qui donne son unité aux dessins qui précèdent. »<sup>545</sup>

Au-delà, sur le plan de la réflexion sur la création et de la biographie, cet adieu peut être vu, symboliquement, comme la passe d'armes, le rituel initiatique s'effectuant depuis la nuit des temps entre le maître et le disciple, ce qu'en tauromachie on appelle "la alternativa".

L'analogie ne serait pas si anodine ou forcée qu'elle paraît car Hemingway, comme Michel Leiris, aimait cette sorte de rapport entre l'esthétique du texte littéraire et celle de la corrida, les deux supposant une maîtrise technique pour surmonter un risque certain<sup>546</sup>. Dans son traité sur la tauromachie, *Mort dans l'après-midi*<sup>547</sup>, qui a aussi été conçu à la manière d'une réflexion parallèle entre les deux domaines, le premier montrait en quoi cette contrainte technique empreinte de risque pouvait ressembler à celle de la corrida. García Márquez, à son tour, observe, fasciné, cet « inexorable pouvoir d'appropriation »<sup>548</sup> de l'écriture chez Hemingway, fait de maîtrise technique et de vérité littéraire qui ne pouvait se révéler que lorsque — pour prolonger la métaphore — « l'ombre d'une corne » (Leiris) maculait la page blanche. Ainsi, il ne fera que louer le *détail* plein de vérité qui ressort de l'image du taureau de combat revenant à la charge dans une volte-face instinctive :

“En algún cuento suyo (« L'invaincu ») Hemingway escribió que un toro de lidia, después de pasar rozando el pecho del torero, se revolvió 'como un gato volteando una esquina'. Creo

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>545</sup> WOLFF, Francis, *Philosophie de la corrida*, Paris, Fayard, 2007, p. 222.

<sup>546</sup> « (Comme le matador, l'écrivain) semble risquer le tout pour le tout soigne sa ligne et fait confiance, pour triompher du danger, à sa sagacité technique. (...) Porter l'estocade dans les conditions requises implique, par exemple, qu'il mette son corps, durant un temps appréciable à la portée des cornes ; il y a donc là une liaison immédiate entre l'obéissance à la règle et le danger couru. » LEIRIS, Michel, *op. cit.*, p. 7-22 et *passim*.

<sup>547</sup> Cf. HEMINGWAY, Ernest, *Mort dans l'après-midi*, *op. cit.*

<sup>548</sup> “Mi Hemingway personal” note citée, p. 134.



con toda humildad que esa observación es una de las tonterías geniales que sólo son posibles en los escritores más lúcidos.”<sup>549</sup>

Une précision, une minutie descriptive, un détail sans importance apparente, si l'on reprend le jeu des paradoxes sémantiques en utilisant la première définition du dictionnaire, mais dont la persistance dans la mémoire montre cette autre portée de l'anecdote.

Dans l'exemple, l'anecdote a ouvert et fermé avec une élégance toute taurine cet espace singulier de l'analyse, et a donné forme et cohésion au discours. Elle a imposé un ton, marqué un tempo, établi un rythme, gardé une mesure (et la taille exigée). En somme, elle a induit une structure narrative propre à la forme brève et ressemblant dans ses contours précis et précieux à celle de la faena ; elle y gagne enfin cette place « noble » que lui attribue le dictionnaire dans sa deuxième acception : « Anecdote : élément dont la fonction est d'éclairer le dessous des choses, la psychologie des hommes »<sup>550</sup>. À cet égard, “Mi Hemingway personal” ne cesse d'être un texte paradigmatique des *Notas de prensa 1980-84* : il combine, sans rupture, réflexion sur l'art littéraire et exploration biographique. Voyons maintenant les utilisations et les formes qu'adopte justement l'anecdote dans ce dernier domaine : les (pré-) mémoires de García Márquez.

---

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 134. Cf. HEMINGWAY, Ernest, « L'invaincu », *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1999.

<sup>550</sup> *Le Petit Robert*, op. cit., p. 68.

## 1.5. L'EXPLORATION AUTOBIOGRAPHIQUE

*“La vida no es lo que uno vivió, sino lo que uno recuerda y cómo la recuerda”*

García Márquez, *Vivir para contarla*<sup>551</sup>

« (...) un homme, c'est toujours un conteur d'histoires (...), il voit tout ce qui lui arrive à travers elles ; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait. »

Jean-Paul Sartre, *La Nausée*<sup>552</sup>.

### 1.5.1. Problèmes de représentation de la réalité, limites d'un travail de mémoire

Si l'anecdote, constante de construction, donne ici une mobilité caractéristique au discours, la mémoire, constante thématique, se constitue en élément référentiel permanent<sup>553</sup>. Car le souvenir — et son catalyseur, la nostalgie — fonctionne dans les *Notas de prensa 1980-84* comme un support essentiel : pour García Márquez, tout, ou presque, doit être confronté avec une expérience personnelle plus ou moins éloignée dans le temps, et cela vaut encore pour beaucoup de textes qui ne sont pas à proprement parler autobiographiques<sup>554</sup>, ce qui explique, en outre, pourquoi la mémoire imprègne toutes les catégories thématiques et pourquoi discours et narration sont si intimement liés dans le texte autobiographique<sup>555</sup>.

---

<sup>551</sup> GARCIA MARQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 7.

<sup>552</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1978, p. 64.

<sup>553</sup> Il s'agit de deux composantes d'un même élément car l'anecdote est la *forme* où affleure invariablement un *fond* biographique.

<sup>554</sup> Un exemple pris au hasard : dans “Terrorismo científico” (*note citée*), avant d'attaquer le thème central, qui est une très actuelle information sur “el flagelo de moda en los Estados Unidos: el herpes”, García Márquez fait un préambule sur les maladies “de moda” à d'autres époques, depuis l'amygdalite (“que fue el terror de nuestra infancia”) jusqu'à l'appendicite (“en el internado donde estudié, éramos despertados varias veces en la noche por el trajín de los enfermeros que se llevaban en la oscuridad a los que iban a ser operados”). Mode de construction typique : le discours se « nourrit » de ce détail autobiographique qui, dans la logique de l'argumentation du texte, lui sert à marquer ses conclusions.

<sup>555</sup> Selon Philippe Lejeune : « (Dans l'autobiographie) le texte doit être *principalement* un récit, mais on sait toute la place qu' (y) occupe le *discours* ; le sujet doit être *principalement* la vie individuelle, la genèse de la personnalité : mais la chronique et l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place. C'est la

La mémoire est donc un soutien référentiel et un signe articulante le discours, mais aussi un élément formateur d'une ligne spécifique de travail dans cette série : l'exploration autobiographique. Étant donné cette triple fonction, venons-en à considérer sa portée documentaire, c'est-à-dire ses limites et ses éventuelles déviations, avant de discriminer les sous-groupes qui la représentent et d'examiner le sens même de cette démarche dans la série.

### 1.5.1.1. La mimésis et la synthèse : une confusion théorique

« On nous répète cet argument stupide que nous ne reproduisons jamais la nature dans son exactitude. Eh ! sans doute nous y mêlerons toujours notre humanité, notre façon de rendre. »

Émile Zola, *Lettre à la jeunesse*<sup>556</sup>

“La realidad en la literatura no es fotográfica sino sintética, y encontrar los elementos esenciales para esta síntesis es uno de los secretos del arte de narrar.”

García Márquez, *El olor de la guayaba*<sup>557</sup>

On nous objectera d'emblée que, même dans un travail de mémoire rigoureux et systématique, il existera forcément une façon de défigurer et que, par conséquent, il semble risqué de revendiquer la valeur documentaire de l'exploration autobiographique que García Márquez entreprend dans cette série. Qui plus est, on va alléguer que toute évocation d'une expérience se fait grâce à un instrument comme le langage, qui constitue par nature une autre réalité. Dans *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Colette Becker semble formuler les questions pertinentes que l'on rencontre autour de ces problèmes :

« Le texte réaliste se donne pour *mimétique et documentaire*, comme une simple intervention dans le continu des choses. Mais une telle prétention pose de nombreuses questions. Et d'abord : qu'entendre par « réalité », le regard qui appréhende cette réalité n'étant jamais neutre ? Et encore : est-il possible de donner une représentation exacte, objective, totale de la réalité ?<sup>558</sup> ».

Sur le même problème, Tzvetan Todorov résume l'état actuel des recherches :

---

question de proportion ou plutôt de hiérarchie : des transitions s'établissent naturellement avec les autres genres (...) ». LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil (édition augmentée), 1996, p. 14-15.

<sup>556</sup> ZOLA, Emile, « Lettre à la jeunesse », *Le roman expérimental*, Œuvres complètes X, p.1225.

<sup>557</sup> GARCIA MARQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 131.

<sup>558</sup> BECKER, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, p. VI (souligné par nous).

« Pour les théoriciens de la littérature de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, le réalisme est un style littéraire ni plus ni moins valorisé qu'un autre, dont il est possible de décrire les règles, comme pour n'importe quel discours, mais dont une des caractéristiques est un peu particulière : en lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir l'impression qu'il a affaire à un discours *sans autre règle* que celle de *transcrire scrupuleusement le réel*, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est. »<sup>559</sup>

À toutes ces intentions du texte réaliste s'ajoute le problème spécifique du langage. Il n'est pas possible, manifestement, de restituer la réalité par la parole : toute relation n'est qu'une trame de signes linguistiques avec une structure de signification grâce à laquelle on essaye d'évoquer l'expérience réelle. La perception est une faculté subjective et imparfaite, et la mémoire — admettons-le tout de suite — constitue seulement une rémanence plus ou moins déformée et parfois résolument équivoque du fait réel<sup>560</sup>. Le souvenir, si fidèle qu'on le prétende, suppose une recomposition approximative, jamais exacte, des données réelles. En modifiant une formule marquezienne, trouvée dans l'une de ces notes de presse, nous dirions que les labyrinthes du temps confondent nos souvenirs et ceux-ci se transforment en fantasmes de la mémoire<sup>561</sup>.

Dans le journalisme on a essayé de systématiser un travail d'enquête et de traitement du matériel — moyennant, par exemple, une investigation sur le lieu des faits, une vérification des données, une confrontation de diverses sources, un recoupage de différentes versions, une analyse de la preuve et du document — pour corriger quelque peu erreurs perceptives et mnémoniques. Vains efforts, avertit Colette Becker :

« Sur l'enquête pèse le *su* et le *vécu*, mémoire intellectuelle, sensorielle, passionnelle, faite de la somme des expériences en tous domaines du romancier. Une série d'écrans s'interpose entre le réel et le regard, plus ou moins déformants, mais toujours déformants, qu'il s'agisse de la prise des notes sur une étude spécialisée (information déjà traitée, donc interprétée, déformée), de conversations ou de reportage. (...) Sur l'enquête pèsent aussi, outre les codes de représentation du milieu de l'écrivain (idées reçues, images toutes faites), la conception de la littérature (tout un système préconstruit, plus ou moins conscient, de modèles, schèmes, stéréotypes) et son idée de l'attente du lecteur. »<sup>562</sup>

Certaines interrogations subsistent cependant pour le profane, demandant modestement quelques preuves supplémentaires sur la portée, dans la praxis, de cette « règle » unique indiquée par Todorov, qui oseraient questionner l'accouplement problématique des termes « mimétique » et « documentaire » dans la définition de Colette Becker. Après une première

<sup>559</sup> TODOROV, Tzvetan, *Littérature et réalité* (Présentation), *op. cit.*, p. 7 (souligné par nous).

<sup>560</sup> Il existe une abondante bibliographie scientifique sur le thème des distorsions dans les procès mémoriels et perceptifs. Les études expérimentales de E. BRUNSWICK sont généralement citées à ce propos. Voir, par exemple, JONES, E.E., *Interpersonal perception*, New York, Freeman, 1990 ; FLORES, C., *La mémoire*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1974.

<sup>561</sup> Cf. « Espantos de agosto », *note citée*.

<sup>562</sup> BECKER, Colette, *op. cit.*, p. 97.

recherche, nous constatons que les deux adjectifs accouplés qualifient en réalité des phénomènes différents pour ne pas dire divergents. La mimésis se définit comme reproduction, copie exacte, totale, mécanique de la réalité. Le résultat de son application au champ littéraire est une notion esthétique réévaluée : l'œuvre d'art qui se prétend l'imitation d'un Beau idéal<sup>563</sup>. Le documentaire, en revanche, signale une caractéristique du discours ou du récit qui se construit à partir d'une sélection ou d'une confrontation des éléments recueillis dans l'enquête et/ou durant le parcours du journaliste sur la scène réelle ; de cette façon, il indique un champ restreint de représentation de la réalité, c'est-à-dire réglementé en quelque sorte par le respect dû aux données de l'enquête et par l'exclusion de tout ajout fictionnel, sans qu'en cela intervienne en rien la « règle unique » de la *transcription scrupuleuse du réel*.

Les deux concepts ne semblent pas compatibles, mais leur assimilation, en ce qui concerne la théorie littéraire, révèle une récurrence suspecte : pour la critique contemporaine tout projet artistique rattaché au domaine documentaire est condamné à l'échec car il poursuit une chimère : la mimésis. Argument obsédant qui aurait pour motif l'idée très répandue selon laquelle le récit réaliste — et, en l'occurrence, les formes journalistiques d'allure littéraire — attendent toute réussite esthétique de la représentation parfaite, complète, neutre, de la réalité (d'une chimère, donc), recherche dont la fin dernière et, pourrait-on penser, le comble serait l'obtention d'une vérité absolue. Dans ce sens, l'écrivain serait appelé à imiter la nature en fonction d'une exigence d'universalité, ce qui nous renvoie à l'énoncé fondamental d'une esthétique normative qui se profile dans la conception aristotélicienne. C'est, par exemple, ce que semble croire Myriam Boucharenc quand elle parle du « reportage » comme d'un genre « concurrencé sur le terrain de la chose vue par la photographie », inabouti dans sa prétention « d'être un genre objectif »<sup>564</sup>.

Les arguments sont évidemment tendancieux. Cette prétention à l'objectivité n'a jamais existé dans le journalisme. L'objectivité, entendue — selon l'expression de Daniel Samper (« Le reportage moderne en Colombie ») — comme “total apartamiento emocional e

---

<sup>563</sup> Pour Platon et Aristote, « la conception du Beau est inséparable de la morale et de la politique. (...) (mais) Aristote se démarqua de Platon en ce qu'il opéra un retour à la contingence du monde. Sa conception de l'imitation ne se réfère pas à un ordre transcendant, mais à la Nature telle qu'elle apparaît. L'artiste l'imité mais, comme l'écrit Aristote, « l'art complète en partie ce que la Nature ne peut pas achever ». Aristote établit quatre « causes » qui président à la création de l'œuvre d'art (et d'une création humaine en général) : la cause matérielle (par exemple, une coupe sacrificielle est faite d'argent) ; la cause formelle (la coupe a une forme particulière) ; la cause finale (elle est conçue dans un but précis) et la cause efficiente, à savoir l'homme qui rassemble les trois premières causes pour concevoir l'objet. Il y a là l'ébauche d'une esthétique normative, qui porte en elle les racines d'un certain académisme : s'il y a imitation de la Nature, c'est en fonction d'une certaine exigence d'universalité ». « Esthétique », *Encyclopédie Encarta 2002*, Microsoft Corporation (sur disque), (s.p.).

<sup>564</sup> BOUCHARENC, Myriam, « Petite typologie du grand reportage », art. cit., p. 233.

ideológico frente a la noticia” est un mythe mille fois rebattu dans le journalisme<sup>565</sup>. La démarche de l'enquêteur (du reporter) est forcément subjective ; sa vision est aussi partielle que partielle<sup>566</sup>. Dans un deuxième temps, la *mise en récit* comporte toujours une sélection : “Toda noticia, todo reportaje, está lleno de decisiones de tipo personal del periodista, que van desde la escogencia del tema hasta el instante que incluye un material, margina otro y organiza el primero en una forma determinada”, précise Samper<sup>567</sup>. Le souci premier du journaliste n'est pas celui du « vraisemblable » ou de « l'illusion du vrai ». Le texte journalistique renvoie seulement à une réalité partiellement vérifiable. Aucune vérité absolue ne peut s'extraire d'une vision forcément subjective de la réalité.

Mais ce débat, déjà totalement clos et dépassé dans le modeste champ du journalisme, semble toutefois continuer à prospérer dans le champ prestigieux de la théorie littéraire, où les réactualisations d'une théorie obsolète ont donné lieu à une *confusion critique* que Ian Watt (« Réalisme et forme romanesque ») a heureusement signalée avec indépendance et rigueur :

« La tendance de certains réalistes et naturalistes à oublier que la transcription précise d'une réalité actuelle ne produit pas nécessairement une œuvre douée d'une vérité effective ou d'une valeur littéraire durable, est sans doute en partie responsable de la désaffection générale, aujourd'hui, à l'égard du réalisme (...). Cependant, cette désaffection peut aussi entraîner une *confusion critique*, en nous faisant commettre l'erreur opposée ; cette conscience que nous avons de certaines imperfections dans les buts de l'école réaliste, nous ne devons pas lui laisser recouvrir ce domaine très considérable par rapport auquel *le roman en général*, aussi bien chez Joyce que chez Zola, utilise *les moyens littéraires nommés ici réalisme formel*. Pas plus que nous ne devons pas oublier que, bien que le réalisme formel ne soit qu'une convention, il a, comme toutes les conventions littéraires, ses propres avantages particuliers. Les différentes formes littéraires imitent la réalité à des degrés très divers ; et le réalisme formel du roman permet une imitation de l'expérience individuelle saisie dans son environnement spatio-temporel, plus immédiate que ne le font les autres formes littéraires. »<sup>568</sup>

Il manquerait quelques guillemets au verbe « imiter », car — ainsi que nous l'avons déjà dit — la mimésis, y compris avec les nuances que lui attribue cet auteur, ne définit pas en soi un objectif littéraire. Mais l'explication s'avère éclairante quand elle aborde la cause de cette désaffection critique vis-à-vis de l'école réaliste et quand elle désigne avec le terme adéquat la nature même de ce que nous connaissons comme réalisme formel. Si celui-ci échoue comme doctrine, il réussit cependant à se maintenir comme *convention* et, à ce titre, exerce en réalité

<sup>565</sup> “El contenido de objetividad como cualidad periodística”, écrit Samper, “se ha renovado en el sentido de que se le entiende ahora como la actitud profesional en favor de la verdad”. SAMPER, Daniel, “El reportaje moderno en Colombia”, *Antología de grandes reportajes colombianos*, Bogotá, Aguilar, 2001, p. 30.

<sup>566</sup> Le mot espagnol *parcial* correspondant aux deux notions.

<sup>567</sup> *Id.*

<sup>568</sup> WATT, Ian, « Réalisme et forme romanesque », in Barthes, Roland, Leo Bersani *et al.*, *Littérature et réel*, Paris, Seuil, 1982, p. 42 (souligné par nous).

une influence durant une longue période historique, plus précisément sur « *le roman en général* », de Flaubert à Faulkner, en passant par Joyce, comme l'indique Watt.

Il est bien probable que le refus instinctif que suscite l'idée d'une fusion des genres entre journalisme et littérature ait son origine dans cette « désaffection critique ». C'est ce que croit Tom Wolfe (*The New Journalism*) en donnant une explication provocatrice sur « la désastreuse erreur de calcul » commise par écrivains et critiques en ce qui regarde la nature du réalisme :

“From the 1860's, literary people – novelists as well as critics, I should add – began to develop the following theory: Realism is a powerful device but is of trivial interest unless it is used to illumine a higher reality ...the cosmic dimension ... eternal values ... the moral consciousness ... a road that led them right back to the classical tradition by and by (...) The upshot has been a puzzling sort of fiction (...) in which the characters have no background, no personal history, are identified with no social class, ethnic group or even nationality, and act out their fates in a locale that has no place name, often some timeless and elemental terrain such a forest, swap, desert, mountain or sea. They often speak, if they speak at all, in short and rather mechanical sentences that, again, betray no specific background, or else they use inexplicably archaic diction. They repond to inexplicable forces, are obsessed with inexplicable dreads, and often perform fantastical physical feats. What are such narrative devices typical of? Why ... myth, fable, parable, legend.

I think the unconsciously the strategy of these Neo-Fabulists has run as follows: ‘Realism has been taken over by the new journalists, with whom I am powerless to compete. Besides, realism is old hat. So what is left for me to do? Why, to return to those most elemental and pure forms of story-telling, the forms from literature itself has sprung: namely, myth, fable, parable, and legend!’ (...) The Neo-Fabulist become like the engineer who decides to give up electricity because it has ‘been done’.”<sup>569</sup>

Cette confusion critique concernerait le journalisme d'allure littéraire dans la mesure où celui-ci fait aussi un usage libéral de la *convention* et réactualise une technique héritée directement du réalisme formel, comme avertit Wolfe, en montrant — à l'instar de Watt — comment les techniques du réalisme interviennent positivement dans l'expérimentation du roman au niveau le plus haut, y compris au XXe siècle, et qui concerne à terme le journalisme :

“If you follow the progress of the New Journalism closely through the 1960's, you see and interesting thing happening. You see journalists learning the techniques of realism – particularly of the sort found in Fielding, Smollett, Balzac, Dickens and Gogol – from scratch. Bu trial and error, by ‘instinct’ rather than theory, journalists began to discover the devices that gave the realistic novel its unique power, variously known as its ‘immediacy’, its ‘concret reality’, its ‘emotional involvement, its ‘gripping’ or ‘absorbing’ quality. (...)

The psychological, moral, philosophical, emotional, poetic, visionary (one may supply the adjective as needed) power of Dickens, Dostoyevsky, Joyce, Mann, Faulkner, is made possible only by the fact that they firs wired their work into the main circuit, which is realism.

Novelist have made a *disastrous miscalculation* over the past twenty years about the nature of realism. Their view of the matter is pretty well summed up by the editor of the *Partisan Review*, Williams Phillips: ‘In fact, realism is just another formal device, not a permanent method for dealing with experience.’ I suspect that precisely the opposite is true.”<sup>570</sup>

<sup>569</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 55-57.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 46 et 49 (c'est nous qui soulignons).

Pour notre part, nous soupçonnons que cette « erreur de calcul » est en rapport avec la confusion théorique dénoncée par Watt : prendre le moyen pour la fin ou, ce qui revient au même, considérer la *convention* comme une doctrine (ce qu'elle fut toutefois, bel et bien, chez les naturalistes). Quand on cherche à offrir dans le texte une vision poétique de la réalité en utilisant ou réactualisant les procédés formels du réalisme narratif, ce qui en résulte est une tentative tout à fait différente d'une représentation totalisante de la réalité (une utopie). En ce sens, c'est à des auteurs comme Tom Wolfe, Truman Capote, García Márquez, entre autres, qu'il revient de redéfinir très empiriquement et sans aucune prétention théorique les caractéristiques de ces processus dans le cadre de la nouvelle forme journalistique. L'auteur du *Récit d'un naufragé* dira simplement que « La realidad en la literatura no es fotográfica sino sintética, y encontrar los elementos esenciales para esta síntesis es uno de los secretos del arte de narrar »<sup>571</sup>. Dans cette citation, nous pourrions substituer au terme littérature celui de journalisme et peut-être aurions-nous une proposition tout aussi valide. Dans ce cas, le texte journalistique échapperait gracieusement « à la règle » car, même lorsqu'il essaye de s'élever à un plan esthétique, il ne vise pas, comme fin ultime, à « transcrire scrupuleusement le réel » (Todorov), mais à « saisir l'expérience individuelle dans son environnement spatio-temporel » (Watt). Cette dernière affirmation, transposée dans le domaine journalistique, s'avère être en fin de compte une bonne définition de l'*enquête*. Croire alors que la chronique ou le reportage comme formes documentaires sont concernés par cette problématique, suppose donc se lancer dans un faux débat car, ni en théorie, ni en pratique, ils ne répondent à un dessein mimétique.

Cette notion de synthèse — par opposition à celle de mimésis — on la retrouve chez Capote, qui en rend compte dans le contexte de sa propre expérience de la *non-fiction novel* (plus précisément dans un commentaire sur la version filmique de *De sang froid*, dans lequel, en abordant le problème de la représentation de la réalité en littérature, il essaye d'aboutir à une méditation originale sur les défis et les limites de la non-fiction narrative) :

« (La) phrase 'reflets de la réalité' s'explique d'elle-même, mais ce que je devrais peut-être préciser, c'est l'interprétation que je lui donne. Le 'reflet' du réel en est l'essence, plus vraie que la réalité. Ainsi, dans mon enfance, je m'étais inventé un jeu d'images ; j'observais un paysage, par exemple : des arbres et des nuages et des chevaux qui se promenaient dans les herbes ; puis, je choisissais un détail de ce panorama (disons, l'herbe recourbée par la brise) et je l'enfermais avec mes deux mains, mises en carré. Alors, ce détail était devenu l'essence du paysage et il contenait — de même que le prisme peut contenir un microcosme — la véritable atmosphère de tout ce panorama qui eut été bien trop vaste, sans cela, pour être saisi d'un seul regard. Ou encore, si j'étais dans une chambre inconnue et que je voulais comprendre sa nature, ou celle de ses occupants, je la parcourais d'un œil à la fois erratique et aux aguets, jusqu'à ce que j'aie découvert quelque élément — une coulée de lumière, un piano en ruine, un dessin sur le tapis — qui en soi-même m'apparaisse comme devant receler de l'ensemble. L'art tout entier

<sup>571</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 131.



est fait d'un détail ainsi isolé, soit imaginaire, soit — comme il advient pour *De sang froid* — un distillat de la réalité. »<sup>572</sup>

« Distillé », « condensé », « reflet » doivent être assimilés ici à exploration poétique de la réalité. Le reportage et, à plus petite échelle, la chronique relèvent le défi du *point de vue* documenté. Ce qui, en d'autres termes, veut dire que, lorsqu'il transcrit le fait, le reporter ou le chroniqueur se sert de tout un ensemble de moyens d'investigation, de techniques narratives, de recours stylistiques, se restreignant au fait réel, mais reconnaissant les limitations essentielles des processus d'appréhension et de représentation de la réalité.

En résumé, quatre points se détachent de cette confrontation théorique : 1) le concept (philosophique) de mimésis continue à s'appliquer avec une excessive radicalité au problème de la représentation de la réalité en littérature (et dans le journalisme), ce qui soulèverait la question de la recevabilité d'une tendance critique vieille de plus d'un siècle ; 2) par opposition à la synthèse, ce concept se révélerait comme réducteur ou, du moins, introduirait un faux débat que déjà Zola refusait avec des arguments dirimants (voir l'épigraphe de cette section) ; 3) le débat serait vraiment ouvert s'il revenait plutôt à savoir si le champ documentaire — et, en l'occurrence, un genre comme la chronique — supporte effectivement une vision poétique de la réalité ; 4) une redéfinition du dit domaine devient nécessaire pour comprendre plus précisément les processus et les objectifs réels de l'enquête et, d'une manière plus concrète, la portée d'un travail autobiographique dans le domaine journalistique.

### 1.5.1.2. Le champ documentaire comme espace de création

Nous tenons à avertir le lecteur de l'indigence des recherches faites jusqu'à présent autour du concept de « documentaire », dont l'utilisation dans la théorie littéraire s'avère assez capricieuse, pour ne pas dire arbitraire<sup>573</sup>. Au contraire, dans le domaine cinématographique, ce concept se révèle applicable et, de bonne heure, un genre est catégoriquement défini et reconnu. De fait, l'histoire du cinéma l'a assimilé sans les scrupules caractéristiques de la critique littéraire. Selon Guy Gauthier :

« L'origine du mot “documentaire” est incertaine. On peut noter son emploi dans des articles restés célèbres, mais sa première apparition en tant que substantif pour désigner une

---

<sup>572</sup> CAPOTE, Truman, « Fantômes au soleil » *art. cit.*, p. 1240-1241.

<sup>573</sup> Colette Becker écrit : « (...) il convient toutefois d'insister sur les limites des enquêtes menées par les romanciers du réel. (...) Les difficultés de la mimésis ne se situent pas seulement sur ce plan de la documentation. Le romancier doit fictionnaliser ses informations ». Becker persiste dans son sophisme : la documentation aurait un but mimétique ! BECKER, C., *op. cit.*, p. 104.

catégorie de films n'a pas été localisée avec précision. Ce n'est qu'avec l'apparition de *Nanouk l'Esquimau* (Robert Flaherty, 1922) qu'un nouveau mot se devait d'être employé. Il fut généralisé par Grierson en 1926. Avant les films au sens strict (des œuvres construites), les prises de vues documentaires étaient chose courante, puisqu'elles sont aux origines du cinéma lui-même, y compris avec les petits arrangements qu'on nommera plus tard « mise en scène ». Aujourd'hui, en tenant compte d'une histoire riche en enseignements, on peut réserver le terme de « documentaires » aux œuvres élaborées dont le matériau initial est constitué des prises de vues réalisées au plus proche de l'expérience vécue (le « réel »). C'est à ce niveau qu'est le « document ». (...) En ce sens, l'une des meilleures définitions de ce genre cinématographique est celle de Jean Vigo : « un point de vue documenté ». Elle aurait évité le malentendu autour de l'expression « cinéma-vérité », en vogue dans les années 1960 : la vérité se revendiquait au niveau de la prise de vue. »<sup>574</sup>

Sans appareil théorique excessif et avec un pragmatisme fondé sur l'ouverture aux formes nouvelles, le cinéma accueille ainsi un concept discrédité en littérature. Que le documentaire reçoive ici une sorte d'aval sur le plan esthétique est sans doute dû à ce que le problème de la mimésis — si récurrent dans la théorie littéraire ! — a été judicieusement exclu. Les tergiversations théoriques notoires n'ont toutefois pas manqué : par exemple, celle de l'école documentariste de Dziga Vertov, qui essaye de réintroduire la question par la voie du manifeste, avec des étiquettes assez douteuses (*Kino Pravda*/cinéma-vérité, *kino-glaz*/ciné-œil), qui s'avèrent à la longue comme un simple raccourci idéologique sans aucune correspondance effective avec la praxis. Mais ce débat une fois dépassé, le documentaire constitue aujourd'hui pour le cinéma une frange de création importante et expérimentalement attrayante<sup>575</sup>.

Cette solution pratico-théorique pourrait avoir une application dans notre analyse. En effet, transposée dans le champ journalistique, elle résout cet accouplement problématique entre les termes *mimésis* et *document* (C. Becker), en les faisant apparaître comme tout à fait discordants. Le documentaire restreint et caractérise un champ de création. Le restreint car, bien entendu, la norme journalistique interdit toute falsification des données obtenues dans l'enquête ainsi que toute pratique de fiction dans le texte.

Une rigueur déontologique consubstantielle au métier maintient le reporter ou le chroniqueur à l'intérieur de l'ordre documentaire. Toute élaboration imaginaire, tout ajout fictif, suppose une transgression de cet ordre. Malgré ces restrictions, l'enquêteur pourrait se frayer un chemin vers un territoire qui n'est plus simplement celui de l'information, si nous acceptons la définition établie par Zola de l'œuvre d'art comme « un coin de la nature vu à travers un tempérament », mais s'accorde bien avec l'idée de synthèse (García Márquez) et de

<sup>574</sup> GAUTHIER, Guy, « Documentaire » (cinéma), *Encyclopædia Universalis France*, V.9, 2003.

<sup>575</sup> Qu'il ait donné lieu à des versants composites plus ou moins éloignés d'une intention artistique (le documentaire ethnographique, sociologique, etc.), n'implique pas un vrai problème dans cette analyse.

« reflet », « distillation » (Capote) de la réalité. En ce sens, le reportage, la chronique sont le produit d'une trajectoire (de l'enquêteur) dans un décor réel, comme cette « prise de vue réalisée au plus proche de l'expérience vécue » qu'effectue le documentariste cinématographique ; ils produisent — pour utiliser l'expression de Vigo — ce « point de vue documenté ».

Ainsi, à la question suivante : la chronique ou le reportage sont-ils des genres réalistes ou les genres les plus réalistes ?, nous répondrions, non ; les formes journalistiques n'adhèrent pas à l'utopie réaliste (calque, *mimésis*, reproduction exacte, etc) ou à un credo positiviste. Mais, encadrés normativement dans le champ du documentaire, ils prétendent parfois bien participer à une vision poétique de la réalité, ce qui n'est pas — le débat reste ouvert — une prérogative de la fiction. Car, comme le dit Anthony Burgess : « La littérature n'est pas au premier chef invention : elle consiste à ordonnancer en modèles esthétiques les données d'une large expérience ».

Ce qui précède n'interdit pas d'admettre que, malgré la rigueur que l'on perçoit dans une bonne partie de son œuvre journalistique, García Márquez s'autorise certaines fois d'importantes licences dans ce domaine. À tel ou tel moment, l'imaginaire a failli envahir tout l'espace de sa chronique. Admettons aussi que, dans ce travail de mémoire, la frontière entre le réellement vécu et le librement imaginé s'avère par instant diffuse et, qu'au fil d'un souvenir, il paraît évident que l'auteur s'est délicieusement laissé perdre dans ce qu'il appelle « les labyrinthes du temps ». Comme nous essayerons de le démontrer ici, c'est bien souvent lui-même qui légitime ces tours de prestidigitateur, nous avertissant entre les lignes, par une brève remarque, clin d'œil complice, de ces égarements délibérés. Au lecteur de les discerner et à nous de les signaler péremptoirement pour établir un démarquage entre le certain, le possible et le probable.

## 1.5.2. Les Mémoires avant la lettre

« *L'immense et compliqué palimpseste de la mémoire.* »

Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels*<sup>576</sup>

### 1.5.2.1. Intertextualité et environnement générique : un jeu spéculaire déformant

Il est possible de repérer dans les *Notas de prensa 1980-84* un travail systématique de mémoire. Certains titres sont en eux-mêmes assez explicites : “Vuelta a la semilla”, “El río de la vida”, “Recuerdos de periodista”, “Bogotá 1947”. Par leur contenu, ces textes forment des groupes thématiques facilement différenciables : enfance, adolescence, voyages et exils, apprentissage d’un métier, découverte d’une vocation, etc. Nous pouvons donc dire que cet ensemble constitue la première exploration autobiographique *documentaire* consistante chez García Márquez, ou bien encore que ces textes sont les prémices de son ambitieux projet unitaire de *Mémoires* dont un volume publié<sup>577</sup> a déjà fait ses preuves. Nous soulignons *documentaire* dès lors que son œuvre romanesque n’exclue pas non plus une exploration de cet ordre ; en fait, beaucoup d’écrivains, dont lui-même, n’hésitent pas à considérer que c’est dans la fiction que l’on approche le mieux une vérité autobiographique<sup>578</sup>.

Toujours est-il que, juste après avoir arrêté ses *Notas de prensa* (et avoir publié *El amor en los tiempos del cólera*), García Márquez affirme s’être immédiatement attaqué à *Vivir para contarla*. Mais les liens entre ces ouvrages sont plus que de contemporanéité, d’autant que les chroniques ci-dessus citées seront reprises dans ce dernier livre avec des modifications qui tiennent surtout à la migration du texte vers un autre ordre générique. Un transfert pertinent dans le fond, l’intention et la matière thématique étant les mêmes, mais qui, vu le brusque changement du cadre contextuel, implique de nombreux problèmes et, à coup sûr, des lectures différentes.

En effet, insérée dans une narration plus large, la forme concentrée des chroniques tend à se diluer dans un discours laborieux à l’extrême. Le très dense “El río de la vida”, par exemple, a été fragmentairement cité dans *Vivir para contarla* et ses images perdent ainsi de leur

<sup>576</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Les paradis artificiels*, Paris, LGF – Le livre de Poche, p. 298.

<sup>577</sup> Et un autre en préparation. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Vivir para contarla*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2002. Version française : *Vivre pour la raconter*, trad. Annie Morvan, Paris, Grasset, 2003.

<sup>578</sup> À ce sujet, voir : 1.5.2.2. « Pacte autobiographique et pacte fantasmatique ».

luminosité originale : elles ont été reprises dans un récit plein de sinuosités, d'arborescences thématiques, de tours et détours épisodiques peut-être nécessaires à l'ouvrage mais pas nécessairement bénéfiques au texte<sup>579</sup>. Des pertes de qualité similaires se remarquent lorsque des phrases et paragraphes entiers des "Vuelta a la semilla" réapparaissent ici et là (la dispersion est toujours grande) dans les mémoires. Prenons également le début du quatrième chapitre de *Vivir para contarla*<sup>580</sup>, où se trouve condensée une bonne partie de "Bogotá 1947"<sup>581</sup> : à nouveau, le raccommodage apparaît forcé, la forme en pâtit, la prose perd de son envol poétique. Le chant de sirène que représente cette image inoubliable : "Bogotá era entonces una ciudad remota y lúgubre donde estaba cayendo una llovizna insomne desde principios del siglo XVI" (dans la note, une reprise légitime de *Cent ans de solitude*, l'auteur ayant dépouillé la référence de tout ajout fictif<sup>582</sup>), ne sert plus d'amorçage poétique ; elle disparaît dans le fatras d'un récit à la structure compliquée par des constantes entre parenthèses et des développements accessoires (une sorte de récit autobiographie à tiroirs !).

Le critique Ricardo Bada déplore ainsi que dans *Vivir para contarla* García Márquez ne raconte rien de nouveau : "Lo viejo que nos ha vuelto a contar ya lo hizo mejor en sus novelas y sus cuentos. (...) Después de ésto, ¿qué decir? (...) ¿Decir que los profesores de las universidades, sobre todo en los Estados Unidos (...) se van a dar con un canto en los dientes ante el festín intertextual que se les ofrece con este *juego de espejos* (...) "<sup>583</sup>. Pourtant, la cause évoquée (encore une fois, la fiction dans ce cas, invaliderait tout effort mémorialiste dans un autre domaine) conduirait plutôt à un (autre) faux débat. De fait, le phénomène d'intertextualité est inhérent à tout processus autobiographique ; s'y profile, en réalité, un problème plus complexe, comme nous le dit Philippe Lejeune (*Le brouillon de soi*) :

« On peut essayer de saisir (la construction de l'identité) dans l'écart entre les brouillons d'une autobiographie et son texte final. (...) Cet écart semble mettre en question la véridicité des textes. Quand brouillon et texte divergent, qui croire ? (...) Mais l'important est le mouvement qui va du brouillon au texte. (...) Quelle est la part de l'intertextualité, sommes-nous plagiaires de la vie d'autrui ? Une autobiographie n'est-elle pas toujours plus ou moins une autobiocopie ? (...) Lire une autobiographie, c'est prendre connaissance de la vie de son auteur : or l'écriture même de l'autobiographie fait partie de cette vie. Et l'histoire de cette écriture permet de comprendre comment l'identité s'y est construite. »<sup>584</sup>

<sup>579</sup> Voir respectivement : *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 76, et *Vivir para contarla*, op. cit., p. 212-218 et *passim*.

<sup>580</sup> À partir du deuxième paragraphe : "Las tardes de los domingos..." (*Vivir para contarla*, op. cit., p. 172).

<sup>581</sup> Note citée.

<sup>582</sup> Comparez : *Vivir para contarla*, op. cit., p. 221 et *Bogotá 1947*, note citée, p. 171, à partir du deuxième paragraphe.

<sup>583</sup> BADA, Ricardo, La ficción de la ficción: *Vivir para contarla*, memorias de Gabriel García Márquez, *El Colombiano*, Suplemento Literario, p. 7 (s.f.) (c'est nous qui soulignons).

<sup>584</sup> LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1998, p. 7-9 et *passim*.

La thèse devient intéressante à bien des égards ; dans notre cas, il serait même tentant, comme le préconise Lejeune, d'entreprendre une analyse génétique du texte. Étant donné que l'identité est une thématique centrale dans les *Notas de prensa 1980-84*, il serait judicieux de vérifier en quoi ces reprises (ou auto-plagiat ou auto-biocopie) répondent à cette problématique.

Séduisante de ce point de vue (Lejeune relève une ample problématique culturelle, psychologique, sociologique), la thèse n'est cependant pas tout à fait éclairante sur le plan de la critique littéraire. Ainsi, lorsqu'on la confronte à ce que paraît être l'intention de cette exploration que García Márquez réalise en deux temps et dans deux contextes différents, on constate que son approche autobiographique dans les *Notas de prensa 1980-84* tient avant tout à un travail de style. Primo, il nous semble qu'il existe un achèvement suffisant dans ses chroniques et que ce serait donc une erreur de les tenir simplement comme des textes précurseurs, ou même comme des esquisses de son livre de mémoires. Secundo, on peut dire que ce « recyclage » se fera presque toujours au détriment du texte, les chroniques étant conçues à l'origine pour l'espace restreint de la colonne de presse et, de ce fait, vouées à la forme brève. Ce n'est donc pas une surprise si la réutilisation se révèle inefficace, parfois abusive et, ainsi que le signale Bada, produit une sensation de déjà vu assez gênante : en les retrouvant dans *Vivir para contarla*, nous ne sommes pas en face d'un texte «*upgraded*» (comme on qualifie un logiciel qui a été mis à jour) mais plutôt dégradé sur le plan stylistique. Tertio, il ne s'agit pas au premier chef d'une « question de véridicité des textes », l'auteur ne voulant révéler à travers ces notes aucune vérité<sup>585</sup>, mais plutôt entreprendre une étude poétique autour d'un parcours vital. Quarto : il n'y a aucun écart important entre ce que García Márquez dit en 1980 sur son identité (d'homme et écrivain de la Caraïbe, de son compromis en tant qu'artiste latino-américain, de ses engagements idéologiques, etc.) et ce qu'il *répète* à ce même sujet dans son livre de mémoires. Il y apparaît toujours pareillement revendicatif ; autrement dit, les *Notas de prensa 1980-84* ne sont pas un état antérieur de cette construction identitaire dont *Vivir para contarla* serait l'ultime étape.

En conséquence, nous dirons qu'en comparant ces chroniques et *Vivir para contarla*, nous sommes plutôt confrontés à un problème esthétique et, plus précisément, de discordance des formes. Globalement, c'est la migration du texte d'un espace générique à l'autre qui est en cause. Ce « mouvement », pour revenir à l'analyse de Lejeune, ne trahit pas, au premier chef, un propos de construction d'une identité (et moins encore un conflit identitaire) ; tout au plus,

---

<sup>585</sup> Voir : 1.5.1.1. La *mimésis* et la synthèse : une confusion théorique.

ce que l'on peut saisir dans « l'histoire de cette écriture », c'est une réaffirmation de certains choix identitaires, qui, dans les deux cas, sont en fait questionnables dans leur inertie.

Un problème esthétique, sans doute, car le contexte plus large et surtout la ligne stylistique plus ampoulée du livre des *Mémoires* enlèvent force et consistance à la qualité originelle de la chronique, comme si la forme brève de cette dernière résistait à ce tiraillement qu'impose la structure plus large de *Vivir para contarla*, qui se veut une vaste fresque autobiographique qui prendra fin de façon tout à fait naturelle : “Vamos a ver hasta dónde nos deja ir la vida”, dit l'auteur<sup>586</sup>. Déjà, sur le plan typologique, la chronique ne peut être définie en tant que forme ancillaire, moins encore comme simple travail préparatoire. En dépit de la dénomination d'exercice de style, cette apparente polyvalence du texte journalistique chez García Márquez est plus que douteuse ; il possède peu de valeur d'échange.

Cela permet, selon notre analyse, de conclure que le travail autobiographique que l'auteur entreprend dans ses chroniques ne peut être défini comme un brouillon autobiographique, au sens classique du terme, c'est-à-dire une œuvre inachevée sur le plan formel ou qualitativement inférieure à l'ouvrage final auquel on l'avait destinée. C'est pour cette raison que ce groupe de chroniques mérite d'être replacé dans son environnement d'origine : la colonne de presse.

### 1.5.2.2. « Pacte autobiographique et pacte fantasmatique »

En 1980, García Márquez avait 53 ans et on peut penser que le moment était quelque peu prématuré pour entreprendre une grande exploration autobiographique, cependant, en cette période marquée par des hésitations et des impasses créatives et par une certaine rupture dans son œuvre (la saga de Macondo paraît définitivement conclue), l'écrivain a pu sentir la nécessité de jeter un coup d'œil nostalgique vers certains épisodes marquants de sa vie. Cela dit, il importe peu de s'attarder sur cette question : l'opportunité de cette décision est un détail qui peut intéresser plutôt ses biographes. Il convient mieux de se demander pourquoi cette tâche s'effectue en ce lieu ouvert et modeste qu'est la page d'un journal et non dans cet autre lieu secret et prestigieux qu'est le livre de fiction où, jusqu'alors, il avait entrepris — sur des paramètres bien différents — un autre travail de mémoire. Nous disons bien un « autre » travail : en quelque sorte, l'auteur a eu besoin de rompre un « pacte romanesque » (Philippe

<sup>586</sup> Cf. QUIROZ, Fernando, “Noticia de un recuerdo”, *El Tiempo*, “Panorama”, Bogotá, 22-04-1997, p. 1B.

Lejeune<sup>587</sup>), pour en souscrire un autre lui permettant de jeter ce regard rétrospectif sur sa trajectoire. Sous quelle forme réalise-t-il donc ce nouveau « contrat » dans cet espace documentaire restreint qu'est la chronique ?

D'après Lejeune<sup>588</sup>, par l'utilisation du nom propre, l'autobiographe n'aura de cesse que d'affirmer une identité. De ce fait, il inscrit son récit dans un espace différent de celui de la fiction. Même en arrangeant ou en accommodant les faits, tout récit autobiographique — toujours Lejeune<sup>589</sup> — répond à une quête identitaire (on ne trouvera pas facilement un autre écrivain plus préoccupé par cette question que l'auteur colombien !). Autrement dit, le contrat de lecture restera essentiellement référentiel même lorsque García Márquez dit que ses mémoires peuvent être considérées comme une autre forme de fiction.

Nous insistons sur ce changement d'espace car on pourrait nous opposer (le problème a déjà été énoncé) que son œuvre romanesque est également autobiographique, dans le sens où on y retrouve, transposées en bonne partie, certaines expériences personnelles. Cet argument peut être ainsi prolongé : « Les Mémoires — écrit André Gide — ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman (...) »<sup>590</sup>. En général, cette thèse donne lieu au corollaire suivant : tout travail de mémoire sort du champ documentaire puisque toute autobiographie comporte une bonne part de fiction ou finalement est une fiction en soi. La théorie est attirante et, selon Lejeune, Gide, Mauriac, Sartre, Thibaudeau, entre autres, y ont souscrit, ainsi que — tantôt oui, tantôt non — García Márquez lui-même. Elle repose, d'après Lejeune, sur une autre « illusion naïve », celle que le roman serait plus vraie, plus profond, plus authentique que l'autobiographie :

« (Cette théorie) a donné au lieu commun la forme universitaire du “parallèle”, sujet idéal de dissertation, opposant le roman (profond et multiple) et l'autobiographie (superficielle et schématique). (Mais) qu'on se rassure : je n'entends pas du tout prendre la défense du genre autobiographique, et établir la vérité de la proposition contraire (...) À l'endroit ou à l'inverse, c'est toujours la même proposition. (...) Au moment même où en apparence Gide et Mauriac rabaissent le genre autobiographique et glorifient le roman, ils font en réalité bien autre chose qu'un parallèle scolaire plus ou moins contestable : ils désignent l'espace autobiographique dans lequel ils désirent qu'on lise l'ensemble de leur œuvre. »<sup>591</sup>

Le pacte autobiographique qui se donne dans le documentaire a donc une valeur indépendante au regard de la fiction où s'accomplit un travail de mémoire d'ordre différent ;

<sup>587</sup> LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique* (Nouvelle édition augmentée), Paris, Éditions du Seuil, 1996.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 41 et ss.

<sup>589</sup> *Idem.*

<sup>590</sup> GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972, p. 278.

<sup>591</sup> LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 41.



selon Lejeune, ce qui existe dans ce cas est « une forme indirecte du pacte autobiographique (que j'appellerais) le *pacte fantasmatique* »<sup>592</sup>. Ainsi, quand García Márquez dit qu'au cours du processus créatif de *Doce cuentos peregrinos* les souvenirs réels ont été relégués en tant que fantômes de la mémoire (“fantasmas de la memoria”), ont été supplantés par les faux souvenirs (“los recuerdos falsos”), et sont devenus plus vrais que nature<sup>593</sup>, il ne fait pas autre chose qu'inscrire ses fictions dans un espace autobiographique autre que celui documentaire, et par conséquent adhérer d'une manière « naïve » (*dixit* Lejeune) à un *pacte fantasmatique*.

La nouveauté est donc qu'en annonçant son nouveau projet, ce soit García Márquez lui-même qui établisse une nette différence entre la valeur opposée des deux démarches autobiographiques : celle accomplie dans ses fictions et celle de ses mémoires. À cet égard, Fernando Quiroz, qui l'a interviewé en 1994, rapporte la déclaration suivante :

“Gabo ha decidido correr el velo, y los misterios empiezan a aclararse: ‘Los lectores encontrarán el origen de todo’, asegura el escritor, ahora que se ha convertido en el protagonista de su propia historia. Las memorias que comenzó a escribir cuando terminó *El amor en los tiempos del cólera* -para que la mano no se le enfriara entre novela y novela- están tomando forma. (...) El escritor está seguro de que toda su vida está cifrada en sus novelas, y considera que ahora, al escribir sus memorias, lo que está haciendo es descifrarlas a ellas. Algo así como el prestidigitador que después de la función desenmaraña el truco. (...) Luego de leer sus memorias, el lector entenderá por qué *Cien años de soledad* pertenece a la mitología, mientras que *El amor en los tiempos del cólera* es la novela que tiene más firmes los pies sobre la tierra. ‘Con mis memorias –asegura el Nobel-, estoy destruyendo *Cien años de soledad*: la estoy desembrujando’”<sup>594</sup>.

Détruire *Cien años de soledad*, désensorceler Macondo. L'objectif est annoncé en forme de boutade, et pourtant elle exprime une inquiétude très actuelle : la nécessité de dire vrai. En abordant le domaine documentaire, le problème ci-dessus évoqué demeure entier : en changeant de registre et de genre (dans ses mémoires), le romancier ne ferait que viser cette même vérité enfouie dans ses fictions ; il veut la rendre plus claire, plus visible, plus accessible : la décrypter.

Il reste à prouver jusqu'à quel point ce « nouveau » pacte autobiographique s'accomplit dans un genre comme la chronique. Si nous répondons à l'injonction de Lejeune, cela ne veut pas dire que le récit soit plus véridique. García Márquez paraît être bien conscient de ce problème lorsqu'il écrit en exergue de *Vivir para contarla* : “La vida no es la que uno vivió, sino lo que uno recuerda y cómo la recuerda”<sup>595</sup>. Dans les esquisses de ses mémoires que sont

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>593</sup> Cf. *Doce cuentos peregrinos*, prologue cité, p. 17.

<sup>594</sup> QUIROZ, Fernando, “Noticia de un recuerdo”, *art. cit.*, p. 1B.

<sup>595</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 7.

les *Notas de prensa 1980-84*, ce travail trouve déjà des procédés propres de synthèse et de construction narrative qui, en tout état de cause, ne sont plus ceux de ses fictions. Le domaine documentaire, et plus précisément la chronique impose un autre cadre, une autre démarche. Celle-ci, par ailleurs, n'obéit chez lui à aucun agencement chronologique ; pas plus, à un planning précis ; elle suit parfois des choix hasardeux : c'est souvent un fait d'actualité qui suscite chez le chroniqueur un souvenir d'enfance, ou encore, une lecture, un voyage, une rencontre fortuite servent d'amorce (et de prétexte) à un travail autobiographique. C'est journalistique à souhait : en tant que chroniqueur, l'auteur laisse le quotidien déterminer presque aléatoirement les contenus ("lo que uno recuerda") et la forme ("y cómo lo recuerda") de ses mémoires.

À la longue, ce type de démarche « spontanée » donnera pourtant lieu à une certaine systématisation de l'exercice : on y voit donc se former au fur et à mesure des ensembles thématiques liés par des leitmotifs (l'emblématique « odeur de goyave » est omniprésente) par des recours (ou raccourcis) narratifs bien marquezziens (circularité du temps, retour ajourné au foyer natal), et toujours déterminés par la concentration stylistique exigée par la forme brève. À cet égard, on y retrouve également la contrainte sérielle, la flexibilité formelle, l'évolutivité de la chronique journalistique, espace propice pour tisser progressivement ces liens entre des contenus en apparence autonomes : par exemple l'exil européen des années 50 qui se prolonge par d'autres exils et devient un périple marqué par l'absence du pays natal, lequel conduit à un retour imaginaire aux sources, etc.

Il est donc bien clair que ces phénomènes de convergence générique sont plus facilement discernables *a posteriori*, c'est-à-dire à travers un recoupement de textes et une vision rétrospective de l'ensemble de la série. C'est, enfin, un exercice de mémoire donnant lieu à des échanges procéduraux et des trouvailles formelles dont le modèle (ou la source), la vocation ultime (ou l'intentionnalité), sont toujours littéraires. Car, comme ailleurs dans les travaux journalistiques de García Márquez, c'est la fusion des formes qui est toujours à l'œuvre.

### **1.5.3. Facettes d'un parcours sinueux (autour de la Caraïbe natale)**

À des fins de classification, nous avons soumis les 167 *Notas de prensa 1980-84* à un premier crible, en séparant celles dont l'intention autobiographique nous paraît manifeste. Passant en revue cette sélection, quatre sous-groupes thématiques se dégagent : 1) Les mémoires d'enfance et d'adolescence que nous pourrions désigner sous le titre générique,

emprunté à l'une des chroniques : « Retour aux sources » (“Vuelta a la semilla”); 2) Les mémoires de ses débuts d'écrivain et de journaliste, les années d'apprentissage dans les journaux *El Universal*, *El Heraldo*, *El Espectador* et à l'agence Prensa Latina, textes que l'on peut réunir aussi sous un des titres de la série : « Souvenirs d'un journaliste » (“Recuerdos de periodista”); 3) Les mémoires sur l'errance à travers le monde, textes qu'en l'absence d'un titre idoine, nous nommerons : « Nouvelles d'un exil » (“Noticias de un exilio”); 4) Les chroniques dédiées au thème du retour indéfiniment ajourné en Colombie et dans la Caraïbe natale, qui ont un lien évident avec le groupe précédent et s'articulent autour du leitmotiv : « Une odeur de goyave ».

Il est tentant, en premier lieu, de disposer de façon diachronique ces quatre sous-groupes thématiques afin de les analyser. Les trois premiers, « Retour aux sources », « Souvenirs d'un journaliste » et « Nouvelles d'un exil », forment une sorte de séquence chronologique, tandis que le quatrième, « Une odeur de goyave », les englobe d'une manière qui tient plutôt à l'esprit de cette exploration. Mais rappelons qu'il n'existe aucun agencement chronologique de ces thèmes puisque cette exploration naît et se développe sans plan ni prédétermination ; elle génère plutôt une ligne sinueuse qui traverse toute la série en créant un jeu de rappels internes, de croisements thématiques et de rapports presque spéculaires entre ces quatre groupes. Par ailleurs, notre travail ne cherche pas à mettre en place, d'une manière ou d'une autre, le schéma vie-œuvre. Plus tard, en écrivant *Vivir para contarla*, l'auteur se propose d'éviter toute linéarité chronologique : “Gabo — note Fernando Quiroz vers 1996 — ha organizado sus memorias de manera que no se trata de un recorrido cronológico, sino que cada tomo explorará un tema o una faceta de su vida. (...)”<sup>596</sup> Un objectif qui ne s'accomplira que partiellement car c'est à peine dans le premier quart du livre que cet enjeu structurel est posé, García Márquez choisissant d'y placer l'épisode déterminant que fut le retour à Aracataca l'année de ses vingt ans, pour intercaler ensuite divers épisodes de l'enfance, l'adolescence et son initiation comme écrivain. Cependant, à force d'emboîtements anecdotiques incessants, de fréquents détours, reculades et même dérobadés, et de négligences stylistiques notoires<sup>597</sup>, cette structure alternante perd de la consistance. À la fin, un certain entassement épisodique révèle que le récit ne peut qu'emprunter une voie conventionnelle.

<sup>596</sup> QUIROZ, Fernando, “Noticia de un recuerdo”, *art. cit.*, p. 18.

<sup>597</sup> Pour le lecteur ne connaissant pas le style hyperbolique de García Márquez, cela peut être gênant, comme le dit Bada : “Tengo para mí que uno de los motivos de la decepción que provoca *Vivir para contarla* es que a veces (demasiadas veces) se tiene la impresión de estar leyendo un bastante peculiar Guinness Book of Records”. Bada conclut sur ce point : “Como lectores, acabamos anonadados por el incansable recurso al superlativo. (...)” Il illustre par de nombreux exemples les fautes structurelles et documentaires du livre : “Otro de los motivos del desencanto puede ser que notamos una notable pérdida de claridad expositiva. (...) Sumemos a ello que hay alguna página donde nos vemos confrontados a un salto cronológico mortal, y sin red ni colchoneta, que no se entiende si no se conoce muy a fondo la historia de Colombia.” BADA, Ricardo, *art. cit.*, p. 6.

En revanche, dans les *Notas de prensa 1980-84*, il n'y a ni organisation chronologique à respecter, ni structure prédéterminée. Ce n'est ni un défaut ni une vertu de l'ouvrage, uniquement une liberté de la chronique, genre permettant de gérer des contenus relativement autonomes et de travailler la forme brève avec une grande ouverture thématique. Par exemple, "Bogotá 1947" précède "El río de la vida", qui à son tour anticipe "El viaje a la semilla". Si García Márquez revient ainsi graduellement sur ces expériences décisives de l'adolescence et de l'enfance, c'est peut-être pour les soumettre à une sorte d'exploration à rebours, mais en perspective, il n'y pas à proprement parler dans la série un mouvement organisé en amont ; c'est plutôt de manière spontanée qu'il nous amène à l'Aracataca natale et cela au gré d'un exercice qui puise dans le quotidien de cet écrivain voyageur.

Quoi qu'il en soit, l'auteur a bien exploité cette latitude générique, comme s'il s'agissait de « réquisitionner » l'espace documentaire pour pénétrer autrement dans les recoins toujours intacts de la mémoire, de forcer un passage dans ce terrain pour essayer de recomposer ce tissu fragile sous le coup d'associations fortuites, de faits imprévus (voyages, rencontres, lectures, rêves, rêveries...). Mais pas de psychanalyse de comptoir, la démarche de l'auteur étant plutôt littéraire. Dans ce processus de soi-disant démystification (rappelons avec Lejeune les limites du « pacte autobiographique »), le plus simple sera d'annoncer — et nous allons le voir ci-après — qu'Aracataca n'est pas Macondo.

### 1.5.3.1. "Vuelta a la semilla" : l'équivoque démystification d'Aracataca

En effet, la chronique qui préside ce retour aux sources, "Vuelta a la semilla", est une des dernières de la série et, en tout cas, la dernière abordant un thème autobiographique<sup>598</sup>, comme si l'auteur avait cherché à suggérer ainsi une inversion significative de l'ordre temporel, clôturant de cette manière la série et, de ce fait, sous-entendant cette remontée du fleuve de la vie ("el río de la vida"), jusqu'à la source du mystère, à la manière du conte éponyme d'Alejo Carpentier<sup>599</sup>. Mais l'origine de la chronique n'est pas, à ce point, préméditée ; elle a surgi lors d'un voyage de García Márquez à Aracataca, fin 1983, après une absence de 16 ans et à la suite d'un changement de gouvernement favorable à son retour en Colombie ; qui plus est, ce retour se réalisera lors de « l'année sabbatique » qu'il dit s'être accordée grâce (ou à cause du) au Prix Nobel reçu l'année précédente. La conjoncture est donc plutôt casuelle, comme l'est la

<sup>598</sup> Publiée le 21 décembre 1983, elle devient la 162<sup>ème</sup> sur un total de 167 livraisons. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 505.

<sup>599</sup> CARPENTIER, Alejo, "Viaje a la semilla", *Cuentos completos*, Bruguera, Barcelona, 1979.

fin plutôt abrupte de ses *Notas de prensa 1980-84* , qui aura lieu sans préavis quelques semaines plus tard.

Ainsi pouvons-nous remarquer à nouveau un décalage entre deux lectures : celle plus ponctuelle qu'a jadis effectuée le lecteur dans l'espace originel des journaux, et celle que nous faisons aujourd'hui, la seule à permettre cette vision rétrospective. Mais l'Occasion et le Hasard font parfois bien les choses, et le texte arrive à proposer un ton clairement conclusif qui correspond — heureuse coïncidence — à la fin d'une autobiographie. Voyons, en premier lieu, l'intention démystificatrice du texte, évidente dès les premières phrases :

“Al contrario de lo que han hecho tantos escritores buenos y malos, nunca he idealizado el pueblo donde nací y crecí hasta los ocho años (...). Es mucho —yo diría que demasiado— lo que se ha escrito sobre las afinidades entre Macondo y Aracataca. La verdad es que cada vez que vuelvo al pueblo de la realidad encuentro que se parece menos al de la ficción, salvo algunos elementos externos, como su calor irresistible a las dos de la tarde, su polvo blanco y ardiente y los almendros que aún se conservan en algunos rincones de las calles. Hay una similitud geográfica evidente, pero que no llega mucho más lejos. (...)”<sup>600</sup>

Aracataca n'est pas Macondo : García Márquez annonce la fin d'un mythe, dynamite cette passerelle construite entre fiction et réalité, entre vie et œuvre, entre biographie et roman, éveillant les lecteurs encore envoûtés par le célèbre début de *Cien años de soledad*, dans lequel est décrite : “(una) aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos”<sup>601</sup>.

En conséquence, une rupture volontaire du « pacte fantasmatique » impliquerait, comme l'explique Lejeune, une inscription du fait autobiographique dans un autre domaine. Rappelons, en outre, que García Márquez est à ce moment-là dans une phase transitionnelle : le cycle romanesque de Macondo touche à sa fin, il cherche ailleurs ses thèmes. À cet égard, l'autobiographie finit aussi par montrer ses limites. Car si, d'un côté, un voile tombe, de l'autre, un jeu temporel quelque peu équivoque s'installe à son tour et l'on voit l'auteur épris des mirages de la réalité. Mais c'est insensiblement que ce changement aura lieu. Comme lors du premier retour à l'âge de 23 ans — auquel il concède une grande valeur littéraire et initiatique<sup>602</sup> —, revenir vers le terroir, c'est toujours s'abandonner à la contemplation enchantée des lieux. “Aracataca es una herida que el tiempo irrita en vez de cerrar, una nostalgia que aumenta con los días, una presencia subjetiva”, écrit Vargas Llosa, projetant

<sup>600</sup> “Viaje a la semilla”, note citée, p. 505-507.

<sup>601</sup> *Cien años de soledad*, op. cit., p. 9.

<sup>602</sup> “De allí, de aquel reencuentro, salió mi primera novela”, dira-t-il dans *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 12.

dans le temps cet épisode crucial du premier retour au village natal<sup>603</sup>. En ce sens, il existe une continuité parfaite entre le ton et la manière qu'empruntent "Viaje a la semilla" (1983) et "Auto-crítica" (1952), ce dernier texte parlant de son premier retour à Aracataca. En voici un extrait :

"Acabo de regresar de Aracataca. Sigue siendo una aldea polvorienta, llena de silencios y de muertos. Desapacible; quizás en demasía, con sus viejos coroneles muriéndose en el traspatio, bajo la última mata de banano, y una inmensa cantidad de vírgenes de sesenta años, oxidadas, sudando los últimos vestigios del sexo bajo el sopor de las dos de la tarde"<sup>604</sup>.

Le titre de ce vieil article est significatif : "Auto-crítica", et montre à quel point il y a au départ un effort démystificateur que le texte n'arrive cependant pas à rendre, l'auteur étant lui-même sérieusement perturbé par cette redécouverte qu'il considérera plus tard comme une sorte d'épiphanie littéraire. La fiction se révélera à ce moment initial — et tant mieux ! — la seule voie à emprunter. La perspective est bien autre en 1984, mais le retour à ce village de fin du monde, après tant d'années, ne laisse pas de susciter, comme jadis, des sensations troubles. La chaleur suffocante, les rues poussiéreuses, la solitude séculaire, l'impression d'irréparable isolement et d'abandon, perdurent ; elles servent à établir une sorte de bilan :

"Mis recuerdos de esta época (...) son los más nítidos y reales que conservo, hasta el extremo de que puedo evocar como si fuera ayer no sólo la apariencia de cada una de las casas que aún se conservan, sino incluso descubrir una grieta que no existía en un muro durante mi infancia. (...). Pensaba todo esto, y mucho más, mientras recorría las calles polvorientas y ardientes de Aracataca, el pueblo donde nací y donde volví hace algunos días después de dieciséis años de mi última visita. Un poco trastornado por el reencuentro con tantos amigos de la niñez, aturdido por un tropel de niños entre los cuales parecía reconocerme a mí mismo cuando llegaba el circo. (...) tenía, sin embargo, bastante serenidad para sorprenderme de que nada había cambiado en la casa del general José Rosario Durán (...); que debajo de los camellones con que han adornado las plazas éstas siguen siendo las mismas con su polvo sediento y sus almendros tristes como lo fueron siempre; y que la iglesia ha sido pintada y repintada muchas veces en medio siglo, pero el cuadrante del reloj de la torre era el mismo. 'Y eso no es nada', me precisó alguien: 'El hombre que lo arregla sigue siendo el mismo' "<sup>605</sup>

Circularité / renouvellement, dégradation / permanence, usure / réparation : les oppositions sont bien marquezziennes. Tout y est immuable et au même temps le village a été touché par la mort, par le temps. C'est de cette manière paradoxale que quelque chose du décor réel retient alors l'attention de l'écrivain : dans l'Église, des dizaines de fois restaurée, le cadran de l'horloge est identique, et l'horloger est toujours le même. Ni « effet de réel », ni embellissement anecdotique, le détail tient plutôt de la métaphore et peu importe s'il présente

<sup>603</sup> VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 36.

<sup>604</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Auto-Crítica", *Textos cost años*, op. cit., p. 724. N.B. Le texte, publié dans *El Heraldo* est en réalité une lettre à l'éditeur du supplément littéraire d'*El Espectador* ; elle est datée de mars 1952. En note de bas de page, Gilard nous informe en outre qu'elle n'a pas été signée avec un pseudonyme.

<sup>605</sup> « Viaje a la semilla », chronique citée, p. 505.

une fonction référentielle : en creux, il sous-entend la promesse d'un temps à reconquérir, c'est-à-dire d'une histoire à explorer autrement. Dans la pendule intacte, dans cet horloger gardien du temps toujours vivant, l'écrivain a distillé, comme dirait Capote, un de ces « reflets de la réalité »<sup>606</sup> condensant l'essence d'une scène, d'un paysage.

Cette permanence de quelque chose d'essentiel qui résiste au pas harassant du temps — motif déjà exploité dans les autres textes autobiographiques — apparaît ici pour la dernière fois dans la série. Mais l'intention du texte n'en demeure pas moins significativement équivoque : d'un côté, l'auteur nous explique qu'Aracataca n'est pas Macondo, que la réalité réelle est distincte de la réalité de fiction, d'un autre, le romancier reste perplexe devant ces réverbérations émanant de la scène réelle. La confrontation démystificatrice cède alors la place, ici et là, à une divagation imaginaire : on parle de revenants, de la maison du défunt (“la casa del muerto”), de “los ánimes” (génies bénéfiques d'Aracataca)<sup>607</sup>. La césure entre discours démystificateur et rappel de la mythologie locale n'est cependant pas si brusque puisqu'elle se fera au moyen d'une transition plausible : que dit — se demande l'auteur — le dictionnaire à propos du mot *ánimes*<sup>608</sup> ? Entre les lignes de cette consultation érudite, le lecteur discernera encore le coup d'œil complice de l'auteur : voici la source de la légende, qui est bien issue du folklore local. La démystification d'Aracataca peut suivre son cours.

Prestidigitation identique à propos des histoires de « la maison du défunt ». De nouveau, emphase documentaire dans la description du lieu. Contiguë à celle de ses grands-parents, où il passa son enfance, la demeure mystérieuse eut un locataire illustre : “El padre Angarita, el párroco que bautizó a toda nuestra generación (y que había asumido una posición muy definida y consecuente durante la huelga y la matanza de los trabajadores del banano)”<sup>609</sup>. La réalité de l'épisode a bien été vérifiée par ses biographes<sup>610</sup> et le texte garde ainsi une consistance documentaire. Cependant, même dans ce terrain les enjeux sont plutôt littéraires, comme nous

<sup>606</sup> CAPOTE, Truman, « Fantômes au soleil », *art. cit.*

<sup>607</sup> “No eran más que eso: espíritus traviesos pero benévulos, que cortaban la leche, cambiaban el color de los ojos de los niños, oxidaban las cerraduras o causaban sueños enrevesados.” “Vuelta a la semilla”, note citée, p. 505.

<sup>608</sup> “Para mí hay más poesía en la historia de los ánimes que en todo lo que he tratado de dejar en mis libros. La palabra –ánime- es un misterio que me persigue desde aquellos tiempos. El *Diccionario de la Real Academia* dice que el ánime es una planta y su resina. De igual modo define esta voz, aunque con muchas más precisiones, el excelente lexicón de colombianismos de Mario Alirio di Filippo. El padre Pedro María Revollo, en sus *Costeñismos colombianos* ni siquiera la menciona. En cambio, Sundeheim, en su *Vocabulario costeño*, publicado en 1922 y al parecer olvidado para siempre, le consagra una nota que transcribo en la parte que más interesa: ‘El ánime, entre nosotros, es una especie de duende bienhechor que auxilia a sus protegidos en lances difíciles y apurados’” *Ibid.*, p. 506.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>610</sup> Entre autres, Dasso Saldívar, qui a bien documenté l'existence et le rôle du Père Angarita à la suite du “masacre de las bananeras” : “(El padre tuvo una) postura valerosa y coherente durante los días de represión que siguieron a la matanza (...) en diciembre de 1928”. Cf. SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 68.

le montre ensuite l'auteur en nous installant à nouveau dans la légende, en nous parlant du défunt ("Alguien que en una sesión de espiritismo dijo llamarse Alfonso Mora") :

"Un día, a pleno sol, pasé a la casa vecina de la nuestra persiguiendo un conejo, y traté de alcanzarlo en el excusado, donde se había escondido. Empujé la puerta, pero en vez del conejo vi al hombre acucillado en la letrina, con el aire de tristeza pensativa que todos tenemos en esas circunstancias. Lo reconocí de inmediato, no sólo por las mangas enrolladas hasta los codos, sino por sus hermosos dientes de negro que alumbraban en la penumbra."<sup>611</sup>

Il y a une nouvelle transition sans heurts vers la légende. Le rappel du souvenir, qui, par ailleurs, ne prétend pas être biographique mais qui l'est pourtant, se fige dans cette image mémorable. L'attitude erratique du texte est alors à peine apparente et ce basculement continu entre démystification et rappel de la source folklorique devient un jeu quelque peu prémédité et plutôt réussi.

Au final, un message supplémentaire passe en filigrane : celui selon lequel, si ce petit village lui a servi de source pour créer la grande métaphore qu'est Macondo, cela est dû à l'universalité même du mythe littéraire qui n'a nul besoin d'un environnement prestigieux pour affleurer avec toutes ses possibilités. La chute du texte va manifestement dans ce sens :

"Esta y muchas otras cosas recordaba hace unos días en aquel pueblo ardiente (...). Era el mismo manantial de poesía cuyo nombre de redoblante he oído resonar en medio mundo, en casi todos los idiomas, y que, sin embargo, parece existir más en la memoria que en la realidad. Es difícil imaginar otro lugar más olvidado, más abandonado, más apartado de los caminos de Dios. ¿Cómo no sentirse con el alma torcida por un sentimiento de revuelta?"<sup>612</sup>

Séparation déchirante, marquée par la fatalité de l'exil. Revenir à la terre d'origine, c'est reconnaître l'impossibilité du retour définitif, assumer l'errance en tant qu'unique perspective vitale. Ainsi, sur le plan littéraire, cette confrontation répondrait à l'un des mythes constitutifs de l'exil, et indique la dimension allégorique du retour vers la source nourricière. Selon Ana Vásquez (s'appuyant sur Vladimir Jankelevitch) : "El retorno se transforma en una ilusión. El tiempo y la distancia se confunden en una amalgama insidiosa. Entonces la oposición 'aquí-allá' se sobrepone al 'antes-ahora', y en su anhelo de retorno. El deseo de volver supone no sólo el recorrido espacial en sentido inverso, sino (...) recuperar ese espacio, el espacio de la infancia."<sup>613</sup> Justement, en sens inverse, comme dans cette chronique et celle qui la précède. Dans ce voyage en amont du fleuve, vers la source, dans la confrontation entre l'Aracataca actuelle et celle de l'enfance, García Márquez évolue à petits pas, sans aucune prétention

<sup>611</sup> *Viaje a la semilla*, note citée, p. 507.

<sup>612</sup> *Idem*.

<sup>613</sup> Cf. VÁSQUEZ, Ana, "La leyenda de Ulises, mito del exilio", *América – Cahier du Criccal*, N° 7 (*L'exil et le roman hispano-américain actuel*), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 23.



biographique, dans une zone proche de la fiction, imposant son discours et sa vision poétique de la réalité avec une ambiguïté voulue. Ainsi le veut cette approche à la source de son imaginaire : Aracataca, nous dit-il tout au long du texte, n'est donc pas Macondo ; si elle l'est, c'est une invention de la mémoire.

### 1.5.3.2. “El río de la vida” : un voyage d’initiation conradien

*“Our weary eyes looking still, looking always, looking anxiously for something out of life, that while it is expected is already gone — has passed unseen, in a sigh, in a flash — together with the youth, with the strength, with the romance of illusions.”*

Joseph Conrad, *Youth*<sup>614</sup>

Dès les premières lignes, la note “El río de la vida”<sup>615</sup> nous situe à nouveau sur ce territoire ambigu mais toujours fascinant de la remémoration marquezienne, comme si l’auteur nous conviait à continuer ce retour aux sources *en amont* du sombre poème de Jorge Manrique, qui a sûrement inspiré le titre de cette chronique<sup>616</sup>. Car il n’est pas question ici de l’ultime voyage mais de celui, radieux, de la jeunesse :

“Por lo único que quisiera volver a ser niño es para viajar otra vez en un buque por el río Magdalena. Quienes no lo hicieron en aquellos tiempos no pueden ni siquiera imaginarse cómo era. Yo tuve que hacerlo dos veces al año —una vez de ida y otra vez de vuelta— durante los seis años del bachillerato y dos de la universidad, y cada vez aprendí más de la vida que en la escuela, y mejor que en la escuela.”<sup>617</sup>

Pendant cinq ans en réalité, car c’est plutôt entre 1943, année où García Márquez part pour Bogotá suivre des études avec la promesse d’une bourse, et avril 1948, date à laquelle il revient sur la côte atlantique pour s’installer à Cartagena, qu’il doit *faire la navette* entre Sucre et Puerto Salgar en empruntant les anciens bateaux à roue — version créole de ceux pilotés par Mark Twain sur le Mississippi. La navigation sur le fleuve Magdalena, avec ses infinis méandres, ses affluents et ses canaux, ses caïmans, ses rives sauvages était encore à l’époque une petite aventure : la manière la plus lente mais la plus pittoresque de voyager entre la côte

<sup>614</sup> CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness and other stories*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1995, p. 106.

<sup>615</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El río de la vida”, 25-03-1981, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 76.

<sup>616</sup> “Nuestras vidas son los ríos/ Que van a dar en el mar/ Que es el morir”. MANRIQUE, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, ed. Castalia, 1993, p. 38.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 76.

atlantique et l'intérieur du pays ; l'unique, enfin, que pouvait se permettre le jeune provincial. De ces allers et venues entre la Caraïbe et les Andes, un souvenir précieux demeure et l'auteur a voulu ainsi retracer ces voyages d'initiation dans un texte nostalgique où — c'est le plus essentiel — transparaissent en filigrane tous les thèmes qui sous-tendent cette exploration autobiographique : l'exil, l'errance, le retour sans cesse ajourné vers la Caraïbe natale.

L'importance de cet(ces) épisode(s) n'a pas échappé aux biographes. Dasso Saldívar, par exemple, montre comment, par delà le souvenir, cette source viendra plus tard irriguer l'imaginaire de l'écrivain dans deux romans à fort contenu biographique : “El río de la vida se convertirá luego en el río del amor en *El amor en los tiempos del cólera* y en el río de la muerte en *El general en su laberinto*”<sup>618</sup>. Dans la postface de ce dernier, il évoque ce souvenir à peu près dans les mêmes termes que dans la note. Rappelons que celle-ci sera réutilisée, avec des modifications qui ne tiennent qu'au changement contextuel, dans *Vivir para contarla*.

Bien que le thème puisse faire craindre un hiatus non résolu entre document et parcours imaginaire, l'auteur a cependant décidé judicieusement de rester à distance de la forêt des contes de fées (ou plutôt des fantômes tropicaux qui hantent la jungle luxuriante de la région du Magdalena), conscient qu'il y a là une riche mine poétique à exploiter tout d'abord sous un angle documentaire. Il est clair pour nous qu'il a ciselé cette miniature autobiographique en utilisant sa meilleure prose et que, outre une consistance journalistique qui évite tout égarement fictif, cette qualité formelle lui octroie son autonomie en tant que chronique.

La stylisation donne, en effet, un ton remarquable à la prose mais elle n'a pas seulement une valeur ornementale. Elle véhicule bien une vision du paysage à double signe métaphorique, le fleuve représentant autant un lien sinueux (les méandres en sont les meilleurs symboles) entre deux mondes opposés, la Caraïbe et les Andes, qu'un rite de passage entre l'enfance et l'âge adulte dans lequel il entre de manière festive et inconsciente :

“Los viajes eran lentos y sorprendentes durante el día, los pasajeros nos sentábamos por la terraza a ver pasar la vida. (...) Eran los tiempos de los barcos de tres pisos con dos chimeneas, que pasaban de noche como un pueblo iluminado, y dejaban un reguero de músicas y sueños quiméricos en los pueblos sedentarios de la ribera”<sup>619</sup>.

La phrase se déploie avec un envol lyrique, une phosphorescente luminosité, et la beauté de cette dernière image est un premier aperçu de ce que García Márquez peut faire sur ce thème. À travers la conjonction de ces éléments — stylisation extrême de la prose,

<sup>618</sup> Dans sa biographie, Saldívar a en outre bien documenté ces épisodes. SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 145-147 et *passim*.

<sup>619</sup> “El río de la vida”, note citée, p. 76.

métaphorisation du voyage —, le lecteur pourra reconnaître la présence de Joseph Conrad, qui (ce n'est pas un hasard) est cité dans le texte :

“A diferencia de los buques del Mississipi, la rueda de impulso de los nuestros no estaba en la borda, sino en la popa, y en ninguna parte del mundo he vuelto a ver otros iguales. Tenían nombres fáciles e inmediatos: *Atlántico*, *Medellín*, *Capitán de Caró*, *David Arango*. Sus capitanes, como los de Conrad, eran autoritarios y de buen corazón, comían como bárbaros, y nunca durmieron solos en sus camarotes remotos.”<sup>620</sup>

On n'a pas encore relevé chez lui d'influence importante de Conrad, cependant, à partir des années 80, l'auteur de *Nostramo* devient une référence immanquable. Il n'oublie jamais de le mentionner comme son romancier de chevet : “Yo creo que Conrad es el autor que leo con más placer: hay unas ganas de irse para esos libros, y de vivir en esas páginas, que no siento con ningún otro autor”, dit-il à Cobo Borda<sup>621</sup> ; “Lo que me gusta de Conrad y Saint Exupery, es lo único que ellos tiene en común: una manera de abordar la realidad de un modo sesgado, que la hace parecer poética aún en instantes que podría ser vulgar”, explique-t-il à Plinio Apuleyo Mendoza<sup>622</sup>. Avouons, cependant, que l'ascendant conradien est difficilement repérable dans ses romans antérieurs à *L'automne du patriarche*. Au vu de travaux plus récents, comme ceux ci-dessus cités, on peut néanmoins établir certains liens qui doivent s'exprimer du moins dans le choix de la matière thématique : de *El amor en los tiempos del cólera* à *El general en su laberinto*, en passant par *El río de la vida*, l'aventure fluviale est bien représentée, ou, plus subtilement, dans la symbolisation à outrance du voyage, qui apparaît déjà dans un reportage comme *Relato de un naufrago*, aventure marine dont il n'est plus nécessaire de vanter la qualité narrative. Cette présence de Conrad est sans doute aussi visible dans certains excès maniéristes de la prose qui sont monnaie courante dans quelques-uns de ses derniers romans, et un défaut notoire de *Del amor y otros demonios*, comme le signale Antonio Caballero, qui, dans un excellent reportage critique, n'a pas hésité à questionner García Márquez lui-même à ce sujet :

“¿Queda alguna crítica a esta novela? (...) Tal vez una sola, dirigida no a la historia, ni a su sustento, sino a la irritación y al empalagamiento que la precisión exquisita de la prosa puede producir en el lector. Esa prosa lírica, medida, rigurosa, florida, melodiosa, limpia, crujiente y a la vez resbaladiza, cómoda y clara, esplendorosa, de García Márquez. También a esta última crítica rendida llena de humildad responde el escritor colombiano: -No. Yo recuerdo que a veces me han reprochado un exceso de adjetivos manieristas. Esta vez no. Tuve la voluntad, que creo que fue exitosa, de ser más sobrio que otras veces. -García Márquez reflexiona y

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 77 (c'est nous qui soulignons).

<sup>621</sup> COBO BORDA, Juan Gustavo, *Para llegar a García Márquez*, op. cit. p. 192.

<sup>622</sup> *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 49.

precisa: - Aunque, eso sí: de cuando en cuando soltaba seis o siete adjetivos para desahogarme.<sup>623</sup>

Ce goût immodéré pour l'adjectif, cette virtuosité du langage confinant au maniérisme, pointent déjà dans "El río de la vida". Il ne serait donc pas exagéré de dire que dans cette chronique, Conrad est tout près de la barre, sondant la profondeur des eaux, ouvrant en grand le hublot du langage sur le paysage tropical. Bien que pour le jeune García Márquez les voyages se soient déroulés dans les deux sens, la chronique ne paraît évoquer que ceux effectués en amont, à contrecourant, vers l'intérieur d'un pays inconnu. Il n'y a pas pour autant d'analogie avec *Heart of Darkness*. L'auteur se penche ici sur le souvenir, comme Marlowe et ses associés s'inclinent à la fin de *Youth* « par-dessus la table cirée qui, telle une nappe d'eau brune immobile, reflétait nos visages sillonnés de rides »<sup>624</sup> ; comme eux, il a pu se revoir franchissant *La Ligne d'ombre* — voici la véritable filiation — qui, selon Conrad, marque « le passage de la jeunesse fervente et insouciant à une période de maturité plus lucide et plus poignante. »<sup>625</sup> Comme il arrive au tout jeune capitaine de ce dernier roman. Car, à bord du bateau à roue remontant paresseusement le Magdalena, la traversée était une fête mobile :

“A medida que el viaje avanzaba, la fiesta se hacía más grande. (...) A veces el buque encallaba hasta quince días en un banco de arena. Nadie se preocupaba, pues la fiesta seguía y una carta del capitán sellada con el escudo de su amigo servía como justificación para llegar al colegio. Nuestra vida se vinculaba de un modo efímero, pero inolvidable, a la de los pueblos de las escalas, y muchos se enredaron para siempre con su destino. Vicente Escudero, que era estudiante de medicina, se metió sin ser invitado a un baile de bodas en Gamarra, bailó sin permiso con la mujer más bonita del pueblo, y el marido lo mató de un tiro. En cambio, Pedro Pablo Guillén se casó en una borrachera homérica con la primera muchacha que le gustó en Barrancabermeja, y todavía es feliz con ella y con sus nueve hijos. El irrecuperable José Palencia, que era un músico congénito, se metió en un concurso de tamboreros en Tenerife, y se ganó una vaca que allí mismo vendió por cincuenta pesos: una fortuna de la época.”<sup>626</sup>

Fêtes, rixes, duels, rencontres : comme pour les marins de Conrad, dans chaque port la *fortune* peut changer le cours d'une vie. Pour García Márquez le destin intervient de façon plus lente, comme le cours du fleuve, il n'en sera pas moins transcendantal : “Gabriel iniciaba en aquel barco una especie de exilio que iba a ser definitivo en su vida”<sup>627</sup>, écrit Mendoza nous montrant que la *ligne d'ombre* qu'il traverse à ce moment-là est plus que celle de l'âge adulte ; au-delà, on ne trouve que l'errance, l'éloignement, la circularité d'un périple.

<sup>623</sup> CABALLERO, Antonio, “García Márquez: ‘Suelto adjetivos para desahogarme’”, Bogotá, *Cambio16*, N° 50, 23-05-1994, p. 58.

<sup>624</sup> CONRAD, Joseph, *Jeunesse* suivi de *Au cœur des ténèbres*, trad. de l'anglais par G. Jean-Aubry et André Ruyters, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1978.

<sup>625</sup> CONRAD, J., *La ligne d'ombre* (Au lecteur), trad. par Odette Lamolle, Paris, Éditions Autrement, 1996.

<sup>626</sup> “El río de la vida”, note citée, p. 77.

<sup>627</sup> *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 41.

La présence (trop permissive ?) de Conrad commence pourtant à se dissiper au milieu du texte et celle d'Hemingway s'y substitue insensiblement. En effet, c'est avec une délectation presque sensuelle que García Márquez décrit ensuite la rive du Magdalena. Cela constitue en quelque sorte une nouveauté, l'auteur colombien ne s'étant jamais attardé à décrire les paysages, la faune, la flore, tout ce qui était l'apanage des romanciers colombiens au XIX<sup>e</sup> siècle et au-delà (de Jorge Isaacs à José Eustasio Rivera). En effet, dans "El río de la vida" il s'exerce peut-être pour la première fois avec un réel bonheur à dépeindre ainsi la nature, à évoquer le charivari dantesque de la forêt :

"Veíamos los caimanes que parecían troncos de árboles en la orilla, con las fauces abiertas, esperando que algo les cayera adentro para comer. Se veían las muchedumbres de garzas que alzaban el vuelo asustadas por la estela del buque, las bandadas de patos silvestres de las ciénagas interiores, los cardúmenes interminables, los manatíes que amamantaban sus crías y gritaban como si cantaran en los playones. A veces una tufarada nauseabunda interrumpía la siesta, y era el cadáver de una vaca ahogada, inmensa, que descendía casi inmóvil con un gallinazo solitario parado en el vientre. A lo largo de todo el viaje, uno despertaba, al amanecer, aturdido por el alboroto de los micos y el escándalo de las cotorras."<sup>628</sup>

Le rythme énumératif est bien celui d'Hemingway, ainsi que la qualité descriptive des images qui, en défilant, suggèrent le mouvement lent et morose de la traversée. Le cadavre d'une vache qui interrompt la sieste avec son "tufarada nauseabunda", possède cette efficacité sensorielle que l'on ne trouve que chez l'auteur des *Green Hills of Africa*, un travail de « non-fiction » très expérimental ("The writer has attempted to write an absolutely true book to see whether the shape of a country and the pattern of a month's action can, if truly presented, compete with a work of the imagination"<sup>629</sup>) et remarquable sur le plan de l'observation de l'élément naturel (le Kenya, la savane) au sein duquel le modèle descriptif est bien en phase avec celui que García Márquez développera plus tard dans cette chronique. Ce dernier semble, en effet, suivre de près la leçon du maître en décrivant le comportement de la bête :

"Una noche, en mi último viaje de 1948, nos llegó un lamento desgarrador que llegaba de la ribera. El capitán Clímaco Conde Abello, que era uno de los grandes, dio orden de buscar con los reflectores el origen de semejante desgarramiento. Era una hembra de manatí que se había enredado en las ramas de un árbol caído. Los vaporinos se echaron al agua, la amarraron con un cabestrante, y lograron desencallarla. Era un animal fantástico y enternecedor, de casi cuatro metros de largo, y su piel era pálida y tersa, y su torso era de mujer, con grandes tetas de madre amantísima y de sus ojos enormes y tristes brotaban lágrimas humanas."<sup>630</sup>

Cette humanisation de l'animal était rare jusqu'à présent chez lui et rappelle Hemingway dans "The short happy life of Francis Macomber"<sup>631</sup>, qui est pour l'écrivain colombien un

<sup>628</sup> "El río de la vida", note citée, p. 77.

<sup>629</sup> HEMINGWAY, Ernest, *Green Hills of Africa*, New York, Simon and Schuster, 1996, p. 10.

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>631</sup> Cf. HEMINGWAY, Ernest, « L'heure triomphale de Francis Macomber », *Nouvelles complètes*, op. cit.

modèle de concentration narrative (“uno de los mejores cuentos del mundo”<sup>632</sup>) et d’utilisation novatrice du point de vue : “Hemingway, note García Márquez, nos dice qué piensa el león, qué piensa el búfalo”<sup>633</sup>. En effet, le narrateur de ce conte magistrale assume, par moment, la perspective de la bête : le lion blessé, souffrant, semble réfléchir, guette plein de haine l’arrivée du chasseur.

Sur ce plan de la description de la nature, est-il nécessaire d’évoquer aussi des influences plus proches, géographiquement et culturellement, comme celle citée plus haut d’Isaacs et José Eustasio Rivera ? Cela nous paraît risqué dans la mesure où García Márquez<sup>634</sup> dit s’être plutôt heurté à cette tradition colombienne et latino-américaine consistant à donner à la Nature et au paysage un “predomino avasallador”. Ce sont pourtant les termes d’Ernesto Volkening, très bon analyste de sa première œuvre, vantant cette intégration de l’espace (dans *La Hojarasca* et les contes de cette période) et en établissant un lien épigonal :

“Lejos de quedar relegado al plano de una decoración de fondo, se caracteriza el espacio en la novela criolla, verbigracia en *La vorágine* de José Eustasio Rivera o en las obras de Rómulo Gallegos, por las manifestaciones de una vida autónoma e independiente que, como el Mar de Joseph Conrad, sigue su marcha sin parar mientes en la dicha o los padecimientos humanos. A primera vista parece que García Márquez no sólo continúa esa tradición novelística, sino que, recurriendo a nuevos medios de expresión, incluso la lleva al apogeo en su modo de evocar la presencia física y feroz agresividad del calor, mas por alucinantes y corpóreamente tangibles que se nos hagan las influencias climáticas en el relato, asistimos, al mismo tiempo, a un proceso de desencantamiento del trópico.”<sup>635</sup>

Cette filiation directe entre Rivera et García Márquez est peu plausible car elle n’inclut pas les influences plus importantes d’Hemingway, de Conrad (à peine mentionné au passage), et finalement de Graham Greene, chez qui — nous y reviendrons plus loin — l’auteur de *Cent ans de solitude* trouve la méthode idéale de synthèse descriptive du tropique. Rappelons également que cette singularité dans la description s’effectue dans le cadre restreint de la forme brève dans laquelle ni Rivera ni Gallegos ne pouvaient apparaître comme des modèles.

Avec une transition inopinée, l’auteur termine cette « chronique d’initiation » par un glissement thématique qui n’est pas sans conséquences :

“Fue el mismo capitán Conde Abello a quien le oí decir por primera vez que el mundo se iba a acabar si seguían matando a los animales del río, y prohibió disparar desde su barco. (...) Pero nadie le hizo caso. Trece años después un amigo me llamó por teléfono en México para contarme que el vapor *David Arango* se había incendiado (...). Yo colgué el teléfono con la

<sup>632</sup> García Márquez cité par COBO BORDA, Juan Gustavo, *op. cit.*, p. 191.

<sup>633</sup> *Idem.*

<sup>634</sup> Voir encore à ce sujet “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia”, *art. cit.*

<sup>635</sup> VOLKENING, Ernesto, “García Márquez o el trópico desembrujado”, *Revista de la Cultura de Occidente*, Bogotá, tomo VII, 4 de agosto, p. 279.

impresión horrible de que aquel día se había acabado mi juventud, y que todo lo que quedaba de nuestro río de nostalgias se había ido al carajo.

Se había ido, en efecto. El río Magdalena está muerto, con sus aguas envenenadas y sus animales exterminados. Los trabajos de recuperación de que ha empezado a hablar el gobierno (...) es una farsa de distracción. La rehabilitación del Magdalena sólo será posible con el esfuerzo continuado de por lo menos cuatro generaciones conscientes: un siglo entero.”<sup>636</sup>

À partir de là, la chronique dérive vers le thème de l'écologie ; tout le texte se concentre alors autour d'un débat ayant trait à la campagne de décontamination du fleuve Magdalena, lancée à l'époque par les médias. Un topique qui a son importance, mais qui produit un changement de registre assez brusque :

“Se habla con demasiada facilidad de la reforestación. Esto significa, en realidad, la siembra técnica de 59.110 millones de árboles en las riberas del Magdalena. Lo repito con todas sus letras: cincuenta y nueve mil ciento diez millones de árboles. Pero el problema mayor no es sembrarlos, sino dónde sembrarlos. Pues la casi totalidad de la tierra útil de las riberas es propiedad privada, y la reforestación completa tendría que ocupar el 90 por ciento de ellas. Valdría la pena preguntar cuáles serían los propietarios que tendrían la amabilidad de ceder el 90 por ciento de sus tierras sólo para sembrar árboles y renunciar en consecuencia al 90 por ciento de sus ingresos actuales.”<sup>637</sup>

En dérivant de la sorte, la prose perd de son élan poétique. Le discours devient emphatique, militant. Bien que García Márquez s'y révèle un critique affirmé et bien documenté (il compare des chiffres, souligne l'inaction du gouvernement, passe en revue les anciens projets de réhabilitation, dénonce l'extension des dégâts écologiques qui affectent le fleuve et ses affluents), ce changement montre les difficultés à concilier forme littéraire et source journalistique.

D'autres articles de nature autobiographique subiront également ce genre de justification informative, l'auteur croyant nécessaire de révéler l'origine indirecte (une nouvelle, un fait d'actualité) de chaque remémoration. Il n'empêche que “El río de la vida” reste dans la mémoire du lecteur, grâce à sa qualité stylistique, à l'originalité dans l'intégration de l'espace et à l'originalité du jeu rhétorique confinant à la métaphore.

### 1.5.3.3. “Bogotá 1947” : nouvelle d'un premier exil

Le “fantasma ecuatorial del olor de la guayaba”<sup>638</sup> qui — selon García Márquez — hante sa vie en exil, est une sorte de piste dans ce “Viaje a la semilla”. Il faut la suivre dans le

---

<sup>636</sup> “El río de la vida”, note citée, p. 78.

<sup>637</sup> *Idem.*

<sup>638</sup> Cette variation sur le leitmotiv « un odeur de goyave » figure dans une note que nous examinerons ci-après.

désordre hétéroclite des *Notas de prensa*, pour mieux combler certaines lacunes de cet itinéraire de la mémoire. C'est, en tout cas, une façon d'établir une continuité dans ce périple.

Ainsi parvenons-nous à un autre tournant : “Bogotá 1947”<sup>639</sup>, texte reliant deux sous-groupes thématiques, le “Viaje a la semilla” et les “Notas del exilio”. Malgré le titre, cette chronique fait globalement référence au séjour de cinq ans dans la capitale et dans l'internat de Zipaquirá (entre 1943 et 1948), avec l'épisode de l'arrivée à la capitale comme point d'orgue. “Bogotá 1947” reprend, par ailleurs, le fil du récit interrompu dans “El río de la vida” (rappelons que ces textes ont été conçus de manière indépendante et qu'ils sont séparés par un long laps de temps dans la série)<sup>640</sup> où, après avoir décrit les joyeuses traversées sur le fleuve Magdalena, on raconte comment à Puerto Salgar, le voyage et la fête achevés, les passagers prenaient le train pour commencer la pénible ascension vers Bogotá :

“El tren de Puerto Salgar subía como gateando por las cornisas de rocas durante un día completo. En los tramos más empinados se descolgaba para tomar impulso y volvía a intentar el ascenso resollando como un dragón, y en ocasiones era necesario que los pasajeros se bajaran y subieran a pie hasta la cornisa siguiente, para aligerarlo de su peso. (...) A Bogotá se llegaba a las seis de la tarde, que desde entonces era la peor hora para vivir. La ciudad era lúgubre y glacial, con tranvías ruidosos que echaban chispas en las esquinas y una lluvia agua revuelta con hollín que no escampaba jamás. Los hombres vestidos de negro, con sombreros negros, caminaban de prisa y tropezando como si anduvieran en diligencias urgentes, y no había una sola mujer en la calle.”<sup>641</sup>

Cette superbe séquence dans laquelle il décrit pour la première fois un effet de brume, laisse ouverte cette sorte de double clef métaphorique qui sera reprise dans “Bogotá 1947” : la traversée du fleuve en tant que rite de passage et lien tortueux entre deux univers opposés (la Caraïbe et les Andes), se prolonge dans cette pente rude qui annonce la suprême confrontation. Car, sur cette trajectoire, l'arrivée à la capitale est un point de rupture, un moment crucial qui définit une existence. L'épisode a maintes fois été évoqué par García Márquez, avec une particulière richesse de détails, de variations et nuances qui tiennent autant à la fragilité de la mémoire qu'à la potentialité littéraire des faits. La réitération y est bien significative. En 1968, il la racontera ainsi à Daniel Samper :

“Yo era un muchachito cuando vine por primera vez a Bogotá. Había salido de Aracataca con una beca para el colegio de Zipaquirá, y luego de un viaje endiabrado por la montaña en tren, tuve mi primer contacto con la capital –que era un lugar lejanísimo, un verdadero otro mundo- en la estación de ferrocarril. Iba de la mano de mi acudiente (y empecé a ver esa ciudad yerta y gris de las seis de la tarde. (...) no se oía ese alboroto de los barranquilleros (...), todos

<sup>639</sup> Cette chronique est datée du 21 octobre 1981. Cf. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 171.

<sup>640</sup> Cf. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 76 et 171.

<sup>641</sup> “El río de la vida”, note citée, p. 76.



los cachacos andaban de negro (...) y entonces, palabra, no resistí y me puse a llorar durante horas. Desde entonces Bogotá es para mí aprehensión y tristeza.”<sup>642</sup>

Bogotá est décrite toujours en teintes morbides : c’est une ville « lointaine », « lugubre », « obscure », « froide ». Observons maintenant la reprise de cet épisode dans “Bogotá 1947” :

“Bogotá era entonces una ciudad remota y lúgubre, donde estaba cayendo una llovizna inclemente desde el principio del siglo XVI. Yo padecí esa amargura por primera vez en una funesta tarde de enero, la más triste de mi vida, en que llegué de la costa con trece años mal cumplidos, con un traje de manta negra que me había recortado mi padre, y con chaleco y sombrero, y un baúl de metal que tenía algo del esplendor del santo sepulcro. (...) Me llamaron la atención los enormes percherones que tiraban de los carros de cerveza bajo la lluvia, (...) y los estorbos del tránsito para dar paso a los entierros interminables bajo la lluvia. Eran los entierros más lúgubres del mundo, con carrozas de altar mayor y caballos engringolados de terciopelo y morriones de plumones negros, y cadáveres de buenas familias que se sentían los inventores de la muerte.”<sup>643</sup>

On remarquera les allusions insistantes au climat ; elles ne sont pas accessoires ; l’élément atmosphérique joue cette fonction narrative concrète habituelle à ses fictions, comme l’a expliqué Ernesto Volkening :

“A todas luces, el arte narrativo de García Márquez se alimenta de una obsesión meteorológica-barométrica, manifiesta en la manera cómo aquel elemento cálido, húmedo, lúbrico o vaporoso penetra el tejido permeable de la narración, llena el espacio vacío que se extiende entre los personajes, los rodea de una especie de aura atmosférica y así se convierte en el medio unitivo, propio para crear la densidad peculiar del relato que nos tiene cautivos desde el principio al fin.”<sup>644</sup>

Par la suite, Vienne, Paris, Mexico et autres lieux d’exil sont également évoqués sous un jour défavorable, la pluie, la neige, la brume voilant toujours le décor. En ce sens, Bogotá représente les antipodes de la Caraïbe ; le foyer natal, à son tour, devient une absence douloureuse. C’est pourquoi les voyages en aval, vers la côte, sont évoqués par Plinio Apuleyo Mendoza comme des intervalles salutaires, retour à la source nourricière, à la chaleur, à la lumière. Il y a ici, selon cet auteur, un aspect géoculturel qu’il convient de rappeler :

“Un europeo, habituado sólo a los pacíficos cambios de las estaciones –cambios que se organizan en el tiempo y no en el espacio- no puede imaginar el violento contraste que en un mismo país puede existir entre el mundo del Caribe y el mundo de la cordillera de los Andes. Contraste geográfico, en primer término. Mundo de luz y de calor, el Caribe sólo podría pintarse con azules y verdes intensos. Mundo de brumas, de lluvias tenues y vientos fríos, los Andes despliegan una fina gama de grises y verdes melancólicos. Contraste humano también. Descendientes de andaluces, de negros y de arrogantes indios caribes, el costeño es abierto,

---

<sup>642</sup> SAMPER, Daniel, “El novelista García Márquez no volverá a escribir”, *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, Bogotá, 22-12-1968, p. 5. En mars 1977, interviewé par Germán Castro Caycedo pour la télévision colombienne, García Márquez revient sur cet épisode en le développant bien davantage. Ce reportage a été reproduit ensuite par *El Espectador* et c’est peut-être le plus complet d’un point de vue biographique. Cf. CASTRO CAYCEDO, Germán, “Gabo cuenta la novela de su vida”, *El Espectador*, Bogotá, 16-23 mars 1977.

<sup>643</sup> “Bogotá 1947”, note citée, p. 171.

<sup>644</sup> VOLKENING, Ernesto, *art. cit.*, p. 79-80.

alegre, ajeno a todo dramatismo y sin ninguna reverencia por jerarquías y protocolos. (...) El colombiano de la cordillera, en cambio, marcado por el formalismo castellano y por el carácter taciturno y desconfiado del indio chibcha, es un hombre de sutiles reservas y ceremonias; sutil también en su humor.”<sup>645</sup>

Dès lors, la Colombie andine et la Caraïbe seraient pour García Márquez deux univers inconciliables. Bogotá n'est pas seulement la confrontation avec la solitude mais un monde qui le rebute car plein de formalisme et politesse de façade, de pudibonderie aussi. D'ailleurs, c'est un univers peuplé uniquement par des hommes ; dans la rue, on n'aperçoit que de temps à autre, une femme qui reste distante, inabordable :

“Bajo la lluvia tenue de la plaza de Las Nieves, a la salida un funeral, vi por primera vez una mujer en las calles de Bogotá, y era esbelta y sigilosa, y con tanta prestancia como una reina de luto, pero quedé para siempre con la mitad de la ilusión, porque llevaba la cara cubierta con un velo infranqueable. La imagen de esa mujer, que todavía me inquieta, es una de mis escasas nostalgias de aquella ciudad de pecado, en la que casi todo era posible, menos hacer el amor”<sup>646</sup>.

“Los cachacos — dit-il encore à Daniel Samper —, son gente oscura, y me asfixio en la atmósfera que se respira en la ciudad, pese a que tuve que vivir varios años en ella.”<sup>647</sup> Aux “cachacos”, il opposera bientôt la désinvolture des gens de la côte atlantique, et un certain regard railleur :

“Una noche en que regresaba de mis solitarios festivales poéticos en los tranvías, (...) me ocurrió que en una de las estaciones del norte había subido un fauno en el tranvía. (...) Iba vestido a la moda de la época, como un señor canciller que regresara de un funeral, pero lo delataban sus cuernos de becerro y sus barbas de chivo y las pezuñas muy bien cuidadas por debajo del pantalón de fantasía (...)”<sup>648</sup>.

Embellie de cette façon, l'anecdote a quelque chose de kafkaïen. C'est en tout cas l'origine de son premier conte, “El fauno y el tranvía”, qu'il écrit à cette époque sous le coup de la première lecture de *La Métamorphose*. Le manuscrit disparaît d'une manière également kafkaïenne : “Se incendio en la pensión donde yo vivía, el 9 de abril de 1948, día del Bogotazo, y de ese modo la historia patria hizo un favor por doble partida: a mi y a la literatura”, ajoute-t-il dans la note<sup>649</sup>.

Ce regard sur l'autre peut être également examiné sous l'angle de l'altérité et des problèmes afférents à l'identité. Il s'agit encore une fois d'opposer deux mondes, deux visions de la réalité. Quoi qu'il en soit, cette première expérience de l'exil possède une réelle

<sup>645</sup> MENDOZA, Plinio Apuleyo, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 41-42.

<sup>646</sup> “Bogotá 1947”, chronique citée, p. 171-172.

<sup>647</sup> SAMPER, Daniel, “El novelista García Márquez no volverá a escribir”, *art. cit.*, p. 5.

<sup>648</sup> “Bogotá 1947”, chronique citée, p. 173.

<sup>649</sup> *Idem.*

transcendance littéraire. D'un côté, elle définit une option importante dans l'œuvre à venir : "En esos años de reclusión — écrit Vargas Llosa —, vividos en un medio al que el niño se niega a asimilarse, nace en la experiencia de García Márquez, uno de los grandes temas de su mundo ficticio: la soledad"<sup>650</sup>. D'un autre côté, sur le plan proprement existentiel, elle représente l'entrée vigoureuse dans l'âge adulte. Car ce milieu considéré comme hostile et opprimant impose un défi et, en même temps, ouvre une perspective vitale : c'est à Bogotá que la littérature va être assumée par le tout jeune étudiant en droit comme un choix affirmé. La « ligne d'ombre » est enfin franchie.

Le titre n'est donc pas capricieux : 1947 est l'année culminante de ce séjour dans la capitale quand, provincial méconnu et pauvre, il obtient son premier succès d'estime avec la publication des premiers contes dans *El Espectador*<sup>651</sup>, pierre de touche de toute une carrière littéraire. C'est un jalon, le moment où se définit une vocation<sup>652</sup>. La forme enveloppante de la prose et la tristesse avec laquelle l'épreuve de l'exil est évoquée cachent bien ce constat autobiographique à peine suggéré dans la note :

"En aquella época todo el mundo era joven. Pero había algo peor: a pesar de nuestra juventud inverosímil, siempre encontrábamos a otros que eran más jóvenes que nosotros, y eso nos causaba una sensación de peligro y una urgencia de terminar las cosas que no nos dejaban disfrutar con calma de nuestra bien ganada juventud. (...) Mi diversión más salaz era meterme los domingos en los tranvías de vidrios azules, que por cinco centavos giraban sin cesar desde la plaza de Bolívar hasta la avenida de Chile, y pasar en ellos esas tardes de desolación que parecían arrastrar una cola interminable de otros muchos domingos vacíos. Lo único que hacía durante el viaje de círculos viciosos era leer libros de versos y versos y versos, a razón de una cuadra de versos por cada cuadra de la ciudad, hasta que se encendían las primeras luces en la lluvia eterna, y entonces recorría los cafés taciturnos de la ciudad vieja en busca de alguien que me hiciera la caridad de conversar conmigo sobre los versos y versos que acababa de leer. A veces encontraba a alguien, que era siempre un hombre, y nos quedábamos hasta medianoche tomando café y fumando las colillas de los cigarrillos que nosotros mismos habíamos consumido, y hablando de versos y versos y versos, mientras en el resto del mundo la humanidad entera hacía el amor."<sup>653</sup>

La ritournelle ("los versos y versos y versos"), l'image du tramway tournant en boucle, suggèrent une sorte de noria : l'existence comme un éternel retour ; circularité, errance sans fin, qui par ailleurs rappellent le traitement du temps dans ses fictions<sup>654</sup>. Nous relevons donc ici une autre constante du texte autobiographique marquezien : le fait ponctuel (dans ce cas-ci, l'arrivée à Bogotá, la vision de la première femme dans la rue, etc.) s'oppose de manière

<sup>650</sup> VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 30.

<sup>651</sup> "La tercera resignación" a été publié le 13 août 1947 ; le suivant, "Eva está dentro de su gato", quinze jours après.

<sup>652</sup> "Bogotá 1947", note citée, p. 171.

<sup>653</sup> *Ibid.* p. 172.

<sup>654</sup> Cf. SEGRI, Cesare, "Il tempo curvo de García Márquez", *I Segni e la critica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1969, p. 251.

typique au fait récurrent (la scène du tramway, les cogitations du provincial solitaire, les après-midi dominicaux, etc.). On remarquera à ce propos l'utilisation oscillante des temps verbaux : dans les premiers paragraphes le passé simple ("llegué", "padecí", "me llamó la atención", "vi") alterne avec l'imparfait, puis celui-ci prend le dessus ; dans les deux derniers paragraphes cités, il y en a une vingtaine : le temps s'allonge, l'effet de brume s'intensifie. Une vie d'exil pointe à l'horizon.

Le texte s'achève d'une façon qui rappelle celle de "El río de la vida", García Márquez voulant révéler encore une fois l'origine indirecte de cette remémoration : "No he podido eludir estos recuerdos personales leyendo el libro encantador que Gonzalo Mallarino acaba de publicar: *Mafia: historia de caleños y bogotenses*"<sup>655</sup>. La référence fonctionne comme une justification journalistique, mais cette fois, le procédé n'implique aucune rupture stylistique grave, le récit se termine sur la même tonalité : "(En esa época) todo el mundo era joven" ; "Gonzalo y yo (que) estábamos al mismo tiempo en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional; (...) sorteábamos el sopor de los códigos intercambiando versos y versos y versos de la vasta poesía universal que ambos podíamos decir de memoria."<sup>656</sup> La ritournelle revient, le voyage de la mémoire peut continuer.

#### 1.5.3.4. "Caribe mágico" : la confrontation temporelle et ses symboles concomitants

*Mémoire, nostalgie.* La relation tautologique entre les deux mots est très récurrente dans cette série<sup>657</sup>. Il faut cependant signaler, dans le contexte précis des *Notas de prensa 1980-84*, le lien complexe qui se tisse entre ces termes, au-delà de la simple parade rhétorique. De fait, les deux se déclinent en tournures compliquées portant la marque de fabrique de l'auteur : "las trampas de la nostalgia", "los laberintos de la memoria", "una nostalgia premonitoria", "la nostalgia de la nostalgia", "los fantasmas de la memoria", des formules menacées d'usure qui pourtant jalonnent un processus de confrontation temporelle d'une manière particulière.

La juxtaposition du passé et du présent au sein d'une même circonstance spatiale a déjà été abordée dans l'analyse de "Viaje a la semilla", où l'exploration d'un paysage transfiguré

<sup>655</sup> "Bogotá 1947", note citée, p. 173.

<sup>656</sup> *Idem.*

<sup>657</sup> Le dernier fonctionne simplement (ici et ailleurs) comme le catalyseur de l'acte de remémoration. Rappelons la double acception du dictionnaire : « Nostalgie : État de dépérissement et de langueur causé par le regret obsédant du pays natal ; regret mélancolique d'une chose révolue. » *Dictionnaire Le Petit Robert*, op. cit.

par le temps — l'Aracataca natale — produit le résultat inverse de celui que le lecteur attendait : l'affinité entre le village et Macondo, nous dit García Márquez<sup>658</sup>, ne va pas plus loin que les évidentes similitudes géographiques et climatiques. Dans ce cas, cet activateur du souvenir qu'est la nostalgie a donc pu servir également à séparer le référent réel de la représentation littéraire.

Dans les chroniques, ce mouvement d'écart qui confine l'écriture au territoire du document, ne se fait pas pour autant au détriment d'une vision poétique de la réalité ; il ne dément pas non plus ce sens du temps proprement littéraire. Il faut, en conséquence, rappeler la manière dont cet élément régit la fiction marquezienne pour ensuite examiner ses déclinaisons documentaires. En révisant les premiers romans de l'auteur colombien, Jacques Gilard a parlé du flux destructeur du temps et a relevé quelques significations générales :

“El tiempo de Macondo es el tiempo del mito. Macondo es un pueblo maldito. Ya lo es en *La Hojarasca*, donde se anuncia el gran viento que barrerá el poblado. La maldición se realiza en *Cien años de soledad* con el « huracán bíblico » del final. (...) En cambio, el pueblo fluvial anónimo vive el tiempo de la historia, un tiempo de dramas políticos, de opresión y de rebeldía: el hecho resulta más que claro en *El coronel no tiene quien le escriba* y en *La mala hora*.”<sup>659</sup>

Écoutons García Márquez nous dire maintenant quelle serait la filiation littéraire ayant contribué à cette configuration spéciale du temps dans son œuvre :

“Yo sería un autor distinto del que soy si a los veinte años no hubiera leído esta frase de *Mrs. Dalloway* : ‘Pero no había duda de que dentro (del coche) se sentaba algo grande : grandeza que pasaba, escondida, al alcance de las manos vulgares que por primera y última vez se encontraban tan cerca de la majestad de Inglaterra, el perdurable símbolo del Estado que los acuciosos arqueólogos habían de identificar en las excavaciones de las ruinas del tiempo, cuando Londres no fuera más que un camino cubierto de hierbas, y cuando las gentes que andaban por sus calles en aquella mañana de miércoles fueran apenas un montón de huesos con algunos anillos matrimoniales, revueltos con su propio polvo y con las emplomaduras de innumerables dientes cariados.’ (Esta frase) transformó por completo mi sentido del tiempo. Quizá me permitió vislumbrear en un instante todo el proceso de descomposición de Macondo, y su destino final.”<sup>660</sup>

Il s'appropriera « la méthode » woolfienne et y ajoutera son propre filtre : au milieu d'un paysage ravagé par le temps, quelque chose d'infime mais d'essentiel subsiste, inchangé, intact. Ce motif grandit tout au long de l'œuvre et prend une forme concrète à travers des actes, des gestes, des actions de personnages qui conduisent à la trouvaille symbolique. Rappelons, tout au début de *Cent ans de solitude*, la scène où José Arcadio Buendía et ses

<sup>658</sup> Cf. “Viaje a la semilla”, note citée, p. 507.

<sup>659</sup> Cf. GILARD, Jacques, “El tiempo, la muerte y la vida”, Introduction à GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El coronel no tiene quien le escriba*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1983, p. LVIII.

<sup>660</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 50.

expéditionnaires réussissent à déterrer, grâce aux aimants de Melquiades, une armure du XVe siècle : “Soldada por un cascote de óxido, cuyo interior tenía la resonancia hueca de un enorme calabozo lleno de piedras. Cuando (...) lograron desarticular la armadura, encontraron un esqueleto calcificado que llevaba colgado en el cuello un relicario de cobre con un rizo de mujer”<sup>661</sup>. Quelque chose de vivant, non dégradé, résiste au pas ravageur du temps. Comme (dans *Crónica de una muerte anunciada* ) la médaille en or avalée par Santiago Nasar dans son enfance, découverte, encore étincelante, durant l’autopsie<sup>662</sup>. Comme l’odeur des roses fraîches qui s’exhale du cadavre intact de la fille de Margarito Duarte<sup>663</sup> ; comme (dans “Cuento de horror para la Nochevieja”), l’arôme des fraises fraîchement ramassées qui flotte dans la poussière séculaire de la chambre de Ludivico<sup>664</sup>. Rien de mieux, dans ce cas-là, que les fragrances comme vecteur métaphorique puisque leur volatilité *essentielle* devient justement la meilleure jauge de cette résistance à l’usure du temps. Le critique Angel Rama avait déjà humé, pour ainsi dire, les significations de ce mode de figuration symbolique chez le romancier colombien :

“No hay en la literatura hispanoamericana moderna muchos autores en los cuales la expresión de la percepción olfativa sea tan rica, tan intensa, tan marcada como en el caso de García Márquez. A lo largo, por ejemplo, de *Cien años de soledad*, los olores viven permanentemente, exactamente como nostalgias, como evocaciones, como menciones del tema de la corrupción y de la destrucción de la materia ; otras veces se transmutan en los equivalentes de un tema : por ejemplo, en el tema erótico pasan a ser los connotadores del mismo (...)”<sup>665</sup>.

Gilard lui préfère une autre déclinaison plus « tangible », plus terrigène : dans les premières chroniques de la période de la côte, un arbre pousse sur le cadavre d’un homme. Il lui attribue la signification suivante : “Es, junto al horror de la muerte, la comprobación de que todo sigue, en un gran ciclo que abarca todas las formas de vida. Equivale a ver que todo da lo mismo (...); sólo importa la conciencia de que el tiempo pasa y que al pasar, mata.”<sup>666</sup>

Quoi qu’il en soit, cette démarche perdure et finit par s’exprimer de manière magistrale dans le préambule *Del amor y otros demonios*, où il réinvente une de ses premières missions de reporter. Il dit avoir vu, dans un ancien mausolée colonial à Cartagena, des ouvriers vider

<sup>661</sup> *Cien años de soledad*, Madrid, Alfaguara-Real Academia de la Lengua, 2007 (édition commémorative), p. 10.

<sup>662</sup> Cf. *Crónica de una muerte anunciada*, op. cit., p. 120.

<sup>663</sup> Cf. “La vida feliz de Margarito Duarte”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 159 ; “La santa”, *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 55, respectivement.

<sup>664</sup> Cf. “La vida feliz de Margarito Duarte”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 141 ; “La santa”, *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 124, respectivement.

<sup>665</sup> RAMA, Angel, *La narrativa de Gabriel García Márquez, edificación de un arte nacional y popular*, Bogotá, op. cit., p. 69.

<sup>666</sup> GILARD, J., *Textos costeños* (Prologue cité), p. 48.

des tombes vieilles de trois siècles, dont celle d'une enfant morte qui finira par révéler un détail incandescent :

“La lápida saltó en pedazos al primer golpe de piocha, y una cabellera viva, de un color de cobre intenso se derramó fuera de la cripta. El maestro de obra quiso sacarla completa con la ayuda de sus obreros, y cuanto más tiraban de ella más larga y abundante parecía, hasta que salieron las últimas hebras todavía prendidas a un cráneo de niña. En la hornecina no quedó nada más que unos huesecillos menudos y dispersos (...) Extendida en el suelo, la cabellera espléndida medía veintidós metros con once centímetros. El maestro de obra me explicó sin asombro que el cabello humano crecía un centímetro por mes hasta después de la muerte, y veintidós metros le parecieron un buen promedio para doscientos años”<sup>667</sup>.

Quelque chose de vivant continue à pousser, à grandir comme preuve d'un « amour constant au-delà de la mort » (“un amor constante más allá de la muerte”) pour citer le poème de Quevedo qui a sans doute inspiré — la méthode woolfienne aidant — ce thème marquezien<sup>668</sup>.

Dans cette série journalistique, nous trouvons des répliques en ton mineur de ce traitement elliptique du temps avec ses symbolismes concomitants. La chronique “Caribe mágico”<sup>669</sup> est, à ce propos, exemplaire, puisque García Márquez y juxtapose les images de deux escales à Paramaribo, effectuées pendant deux retours en Amérique. Bien que séparées par un laps de temps de 22 ans, elles présentent la vision d'un même personnage : une femme qui vend des racines de gingembre à l'aéroport de la capitale du Surinam :

“Poco antes de la Navidad de 1957 (...) tuve que hacer una escala de una hora en Paramaribo. (...) El calor era abrasante, y el aire, polvoriento e inmóvil, tenía el olor de caimán dormido con que se identifica el Caribe cuando uno llega de otro mundo. En un taburete apoyado en el horcón estaba una negra muy bella, joven y encinta, a punto de dar a luz, y fumaba un tabaco en silencio y como sólo lo he visto hacer en el Caribe: con el fuego dentro de la boca y echando humo por el cabo como una chimena de buque. (...) La única imagen que persistió de aquella experiencia, y que aún conservo intacta, fue la de la hermosa negra imparable, que tenía en las piernas una canasta con rizomas de jengibre. (...) Ahora (en 1980), volví a aterrizar en Paramaribo (...). El aeropuerto es ahora un edificio luminoso (...). Aquel cambio no parecía de veinte años, sino de varios siglos. (Pero) cuando salí (...) encontré una fila de viejas mujeres sentadas impávidas, todas negras, todas con turbantes de colores y todas fumando con la brasa dentro de la boca. (...) Sólo una de ellas vendía raíces de jengibre. La reconocí al instante (...).”<sup>670</sup>

Le commentaire sous-jacent s'insinue dans la pause installée entre les deux images. García Márquez y réalise une digression anecdotique, moins marginale qu'il n'y paraît, puisque la parenthèse (sorte d'espace virtuel) est une stratégie suspension du fil narratif

---

<sup>667</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Del amor y otros demonios*, Bogotá, Norma, 1994, p. 11 (c'est nous qui soulignons).

<sup>668</sup> Cf. 1.3.3.3. Une sorte de traitement symbolique.

<sup>669</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Caribe mágico” (6-01-1982), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 44-46.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

préparant la confrontation temporelle. Dans la seconde image, l'auteur regarde avec circonspection la transformation du décor : le temps y a opéré des changements, "La terminal del aeropuerto es ahora un edificio luminoso con grandes ventanales de vidrio, con una aire acondicionado muy tenue, oloroso a medicina para niños, y esa música enlatada que se repite sin misericordia en todos los lugares públicos del mundo"<sup>671</sup>. En un certain sens, donc, l'espace s'est dégradé, dénaturé ; on n'y sent plus (les effluves, toujours les effluves) l'"olor a caimán dormido" de la Caraïbe. Puis il nous suggère — toujours de manière tacite — que, malgré les ravages du temps, quelque chose de fondamental ne parvient pas à être délogé, qu'en ce lieu, les femmes détonent, impassibles, avec leurs turbans bigarrés, leur curieuse manière de fumer, telles des vestales caraïbes, gardiennes du feu sacré et de l'esprit d'un monde en train de disparaître.

L'auteur y ajoute un commentaire : sous les tropiques, le temps fuit ou paraît fuir à un rythme différent, transformant les choses, apportant du superflu, mais sans altérer l'essentiel. Pour lui, la Caraïbe étend son domaine (et sa magie) au-delà des Antilles<sup>672</sup>. De fait, ce passage par Paramaribo s'inscrit dans un parcours vital. Avec cette escale, l'écrivain colombien touche enfin la terre américaine ; il y conclue un premier exil après avoir séjourné de longues années en Europe. Ce sont enfin les retrouvailles avec son monde :

"Doce horas antes yo estaba en una terraza marítima de Lisboa, frente al inmenso océano portugués, viendo las bandadas de gaviotas que se metían en las cantinas del puerto huyendo del viento glacial. Europa era entonces una tierra decrepita cubierta de nieve, los días de luz no tenían más de cinco horas, y era imposible imaginar que de veras existiera un mundo de sol canicular y guayabas podridas, como aquel donde acabábamos de descender"<sup>673</sup>.

Passons outre aux propos anodins et sur les supposés avantages climatiques des tropiques, puisque c'est la récurrence de l'image qui nous intéresse ici : cette marchande de gingembre, vue à la Noël 1957 et qui, en 1980, demeure comme le signe constant d'un monde. L'épisode impose un geste final symbolique :

"(...) La reconocí al instante. Sin saber por dónde empezar ni qué hacer en realidad con ese hallazgo, le compré un puñado de raíces. Mientras lo hacía, recordando su estado de la primera vez, le pregunté sin preámbulos cómo estaba su hijo. Ni siquiera me miró. 'No es hijo, sino hija', dijo, 'y acaba de darme mi primer nieto a los veintidós años'"<sup>674</sup>.

---

<sup>671</sup> *Idem.*

<sup>672</sup> "Esa realidad increíble alcanza su densidad máxima en el Caribe que, en rigor, se extiende (por el norte) hasta el sur de los Estados Unidos, y por el sur, hasta Brasil. No se piense que es un delirio expansionista. No: es que el Caribe no es sólo un área geográfica, sino un área cultural muy homogénea" GARCIA MARQUEZ, G.; "Algo más sobre literatura y realidad", note citée, p. 120.

<sup>673</sup> "Caribe mágico", note citée, p. 46.

<sup>674</sup> *Idem.*



Le geste — l'achat d'une racine de gingembre — est évoqué avec une confusion feinte, un non-dit à peine souligné qui en multiplie l'effet ; le reste (le bref dialogue avec la femme) marque ce laps de temps, la vie qui passe, qui se renouvelle. Le domaine documentaire impose un respect de la donnée : l'élaboration ne peut aller au-delà de la description de la scène réelle, elle n'en est pas pour autant moins puissante sur le plan littéraire : dans ce cadrage sélectif de la scène et du personnage, on perçoit ce reflet de la réalité illuminant l'ensemble, autrement dit, une sorte de métaphore transparaît à travers l'étude comparative de deux instants (ou de cette superposition de deux instantanés) : les choses essentielles sont indestructibles puisque, comme le gingembre, racine aromatique par excellence, elles viennent de la terre.

L'auteur enchaîne aussitôt avec une citation qui, hélas, devient un décryptage inutile de ce petit apologue sur la persistance de ce qui est fondamental et, par ce biais, sur la réalité hallucinante de la Caraïbe : “Mi profesor, Juan Bosch, autor, entre otras muchas cosas, de una historia monumental del Caribe, dijo alguna vez en privado que nuestro mundo mágico es como esas plantas invencibles que renacen debajo del cemento, hasta que lo cuartejan y lo desbaratan, y vuelven a florecer en su mismo sitio”<sup>675</sup>. Considérons — avec quelque réserve — le mot de Bosch car il ne fait qu'amener à un niveau manifeste ce qui a dû rester sous-jacent.

L'exaltation de la soi-disant magie de la Caraïbe est un aspect (discutable) de la chronique ; tout autre est le travail toujours admirable du style et des procédés de confrontation temporelle et de synthèse descriptive dans une démarche mi-littéraire, mi-documentaire. L'auteur retient le détail significatif de la scène revisitée, métaphore brute offerte parfois par la réalité au regard aiguisé du chroniqueur ou — tel est le cas ici — à son flair inquiet de traqueur du temps.

La chronique “Caribe mágico” et sa racine emblématique, nous renvoie aux exemples déjà cités dans lesquels des petites « feuilles d'herbe » aux arômes envoûtants, poussent gracieusement dans un paysage désertique et recèlent une valeur symbolique. Tout cela montre, à nouveau, les liens subtils mais affirmés qui existent entre la démarche du reporter et celle du romancier, les deux pointant vers un même horizon, bien que portées par deux approches différentes.

---

<sup>675</sup> *Idem.*

### 1.5.3.5. “Un payaso pintado detrás de una puerta” : recherche sur la mémoire des lieux

Une variation sur les thèmes ci-dessus examinés (exaltation de la Caraïbe, poursuite d'un voyage de la mémoire, confrontation du souvenir sur place, collecte symbolique d'un objet) se retrouve dans “Un payaso pintado detrás de una puerta”<sup>676</sup>. L'anecdote se jouant à Cartagena de Indias, l'auteur trouve cette fois le cadre idéal : autrefois avancée espagnole, fort convoitée et investie par pirates, corsaires et boucaniers, c'est une des rares villes colombiennes qui conservent les vestiges abondants d'un passé colonial avec ses murailles et fortifications, ses ruelles et ses maisons quatre fois centenaires. Pour García Márquez, qui y a vécu à vingt ans une rencontre lumineuse avec son monde, Cartagena représente la quintessence de la Caraïbe. Il est donc bien sur le chemin conduisant à la source. En parcourant cet endroit prestigieux, il se voit soudain confronté à une souriante retrouvaille :

“Hace más de treinta años, la pintora Cecilia Porras pintó un payaso de tamaño natural en el revés de la puerta de una cantina del barrio de Getsemaní (...). Desde entonces, la casa donde estaba la cantina ha cambiado muchas veces: la he visto convertida en pensión de estudiantes (...), en fonda de chinos, en salón de belleza, en depósito de víveres, en oficina de una empresa de autobuses y, por último, en agencia funeraria. Sin embargo, desde la primera vez que volví a Cartagena al cabo de diez años, la puerta había sido sustituida. La busqué en cada viaje, a sabiendas que las puertas de esa ciudad misteriosa no se acaban nunca, sino que cambian de lugar, y hace poco la volví a encontrar instalada como en su propia casa en un burdel de pobres del barrio de Torices, donde fui con varios de mis hermanos a rescatar nuestras nostalgias de los malos tiempos. En el revés de la puerta estaba el payaso pintado. Como era apenas natural, lo compramos como si fuera un puro capricho de borrachos (...) y lo mandamos a casa de nuestros padres en una camioneta de alquiler que nunca llegó. Pero no me preocupó demasiado. Sé que la puerta intacta está por ahí, empotrada en algún quicio ocasional, y que el día menos pensado volveré a encontrarla.”<sup>677</sup>

La porte cent fois retrouvée qui, tout comme Cartagena, résiste au temps grâce au dessin inspiré de Cecilia Porras, tourne dans ce kaléidoscope d'images où le souvenir se substitue au fait historique dans une alternance pleine de reflets bigarrés et — le style aidant — plastiquement cohérents. Dans ce jeu de miroirs, l'objet ubiquiste apparaît et disparaît, se multiplie, change de couleur, pour signaler à chaque fois cette « magie d'origine ». La question y est implicite : comment rendre crédible cette condition, cette qualité, si ce n'est au moyen d'une prose riche, brillante, à la limite de l'excès rhétorique ? Le sujet sera abordé par l'auteur de façon conceptuelle dans deux chroniques à caractère doctrinaire : “Fantasía y creación artística” et “Algo más sobre literatura y realidad”<sup>678</sup>. Dans ce divertissement narratif

<sup>676</sup> GARCIA MARQUEZ, G. “Un payaso pintado detrás de una puerta” (05-05-1982), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 256-258.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>678</sup> Cf. 1.7.3. La marque identitaire : “Fantasía y creación artística”, “Algo más sobre literatura y realidad”.

qui prend place dans un espace documentaire, l'auteur préfère une approche tangentielle, celle du non-dit, de la métaphore qui se glisse (ou se dissimule) au moyen d'une prose richement parée :

“En la madrugada, cuando se paraba el rumor de llovizna de los teletipos, me iba con los linotipistas a las bodegas del puerto, cuyo celador insomne era el único amigo dispuesto a recibirnos a esa hora. Allí permanecíamos hasta el amanecer, tomando aquel ron de caña que parecía de fósforo vivo, y escuchando las historias fantásticas del celador. Desde el lugar en que nos sentábamos a conversar, veíamos el muelle de los Pegasos con sus veleros de mala muerte, que iban resucitando a medida que aumentaba la madrugada. Nunca olvidaré aquellos amaneceres irreales de mi juventud; siempre recordaré qué tristes nos quedábamos cuando las goletas se iban, me acordaré del loro en la casa de camas alquiladas de Matilde Arenales, de las jaibas que se salían caminando de los platos de sopa que servían en las fondas de maricas del mercado, del viento de tiburones, los tambores remotos, la luz amarga de los primeros días de abril (...)”<sup>679</sup>

Les *saudades* alternent ici avec des rappels sur le passé de la « Ville héroïque »<sup>680</sup>. Par ce biais, pointent ici et là quelques images puisées par García Márquez dans la riche mythologie locale ; nous les retrouverons plus tard bien élaborées dans *Del amor y otros demonios*. Dans la note, apparaît par exemple l'ébauche d'un personnage fugace de cette fiction : “La esclava fascinante por la cual un rico de la época había pagado su peso en oro”<sup>681</sup>. Dans le roman, elle devient “la cautiva abisinia (...) de hermosura perturbadora (por la cual) el gobernador pagó sin regateos y de contado (...) su peso en oro”.<sup>682</sup> Ainsi nous confirme-t-il l'origine d'un de ses meilleurs contes : c'est dans les tavernes du port qu'on lui racontait l'histoire de “Blacamán el bueno vendedor de milagros”<sup>683</sup>.

À Cartagena, répète García Márquez, cette « magie d'origine »<sup>684</sup> peut se révéler même dans un objet on ne peut plus banal. Il y a de l'animisme dans la démarche ; peu importe : il ne fait qu'y traquer cette persistance tenace des choses essentielles :

“Esto es lo que más me ha fascinado de Cartagena: el raro destino de sus casas y sus cosas. Todas parecen tener vida propia, tanto más cuanto más muertas parecen, y van cambiando de forma y utilidad en el tiempo, mudándose de sitio y de origen mientras sus dueños pasan de largo por la vida sin demasiado ruido. (...) Nadie se ha sorprendido nunca de que la casa más bella de Cartagena haya sido el tremendo palacio de torturas de la Inquisición, que las cárceles tenebrosas de la colonia estén ahora convertidas en alegres bazares de artesanía, y que haya un restaurante de pescado en la que fuera la mansión de lujo del marqués de Valdehoyos. De modo que hay que considerar como la cosa más natural del mundo que el Museo de Arte Moderno –al cabo de innumerables peripecias de la casa y de

<sup>679</sup> “Un payaso pintado detrás de una puerta”, chronique citée, p. 256.

<sup>680</sup> Tel qu'on le nomme en souvenir de la résistance héroïque des Carthaginois durant le siège d'Edward Vernon en 1741.

<sup>681</sup> “Un payaso pintado detrás de una puerta”, chronique citée, p. 256.

<sup>682</sup> *Del amor y otros demonios*, op. cit., p. 14.

<sup>683</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Todos los cuentos*, op. cit.

<sup>684</sup> “Un payaso pintado detrás de una puerta”, chronique citée, p. 256.

los cuadros- haya encontrado por fin su sitio en las antiguas bodegas coloniales del puerto.<sup>685</sup>

Remarquons ici (dernière phrase) l'apparition inopinée du prétexte « validant » la chronique sur le plan journalistique. C'est plus qu'un détail puisqu'il montre la consolidation de un mode de construction typique dans la série : mémoires, réflexions sur la création artistique, gloses humoristiques, chroniques de tout genre, le texte demande toujours un lien minimal avec la réalité immédiate et finit, en conséquence, par révéler son origine — directe ou indirecte — dans un fait d'actualité. Il sera à nouveau question de cette information dans un paragraphe final : « (...) así tanto tiempo como el que necesitaron los cuadros del Museo de Arte Moderno de Cartagena para encontrar un muro donde quedar colgados para siempre. Ahora lo tienen. Sin embargo, aún sigue faltando un cuadro: un payaso pintado detrás de la puerta<sup>686</sup>. Le « recours » entraîne toujours un saut temporel et crée parfois une distance favorable ; ce n'est pas, hélas, le cas ici.

Le langage, l'esprit même de la chronique, rappelle à nouveau cette sorte de trépied sur lequel s'appuie cette vision de la Caraïbe : elle se produit au cours (1) d'un voyage en amont, à la source, et sur la trace du souvenir, voyage durant lequel (2) la distance qu'impose l'exil finit par produire (3) une autre approche du « réel merveilleux » américain.

De cette conjonction, affleure toujours le thème de la permanence des choses essentielles, un message — répétons-le — qui doit passer à travers un geste du chroniqueur parcourant physiquement les lieux de mémoire. D'où la relative nouveauté de la démarche : c'est n'est pas simplement en imaginant, comme jadis le faisait le romancier, mais en foulant en journaliste les ruelles poussiéreuses (en touchant, en sentant et en époussetant) que la « révélation » aura lieu : une chose, un objet, un arôme, un détail persistant du décor, doivent être montrés, observés, considérés, humés et finalement collectés. Ils deviendront la preuve de l'essence d'un monde destiné à la ruine. Comme dans ce texte dans lequel, défiant le temps et les usages (déménagements, démolitions, restaurations), une porte paraît racheter sa condition éphémère au moyen d'un dessin : avec ses gongs rouillés, avec son clown rigolard peint au dos, la porte de jadis continuera à s'ouvrir dans la mémoire du lecteur, au cœur de l'espace magique de Cartagena de Indias.

---

<sup>685</sup> *Idem.*

<sup>686</sup> *Idem.*

### 1.5.3.6. “Regreso a la guayaba” : les fantasmes de l’exil

Il convient de rappeler que ce groupe thématique ne s’organise pas de façon diachronique, c’est-à-dire en tant que somme de jalons linéaires et successifs. Dans cette série, García Márquez travaille, de manière ponctuelle, tel ou tel épisode sous forme de chroniques relativement autonomes : chaque texte est un tout argumentaire et/ou narratif qui, même s’il s’articule naturellement au sein d’une recherche autobiographique, propose son propre discours, construit son armature narrative, suggère, selon le cas, une symbolique particulière et se justifie toujours sur le plan journalistique.

“Regreso a la guayaba”<sup>687</sup> — cela se devine dans le titre — est un nouveau texte sur un sujet obsédant chez García Márquez : la nostalgie que produit le retour ajourné vers la terre natale. Par le biais d’une confrontation entre les deux épisodes qui, à différentes époques (1955 et 1981), décideront d’un départ à l’étranger, l’auteur évoque dans cette chronique le manque douloureux de la Caraïbe et de la Colombie. Nous relèverons donc une continuité significative dans cette exploration autobiographique ; l’auteur décompose les épisodes-clefs de sa trajectoire et, à travers un procédé formel caractéristique (la confrontation temporelle), il les fait graviter autour d’un noyau thématique que l’on pourrait appeler, de manière alternative, l’exil, l’errance.

La manière avec laquelle l’auteur fait référence à ces deux épisodes pose cependant quelques problèmes d’ordre documentaire et biographique. Il nous dit, par exemple, que le voyage de 1955 en Europe fut décidé de façon inopinée : il est douteux que cela ce soit passé ainsi, les faits s’étant enchaînés de façon plus compliquée que ce que raconte le texte<sup>688</sup>. Curieusement, la circonstance politique particulière qui entoure ce premier départ, tant de fois évoquée par l’auteur, n’est pas mentionnée<sup>689</sup>. Ce qui ne signifie pas que la chronique souffre d’inexactitudes flagrantes, mais on pourrait dire néanmoins que la rigueur biographique a été

<sup>687</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Regreso a la guayaba” (13-04-83), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 396-398.

<sup>688</sup> À ce propos, Jacques Gilard écrit : “La intención de viajar a Europa era un sueño viejo de García Márquez, del que aparecen algunas señales en la producción periodística de Barranquilla. El periodismo fue el pretexto -si bien plenamente justificado por los logros obtenidos- para emprender la travesía del océano. Debíó de ser un poderoso aliciente el deseo de estudiar cine (...)”. GILARD, Jacques, Prólogo a: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *De Europa y América*, Obra periodística Vol. 4, op. cit., p. 14.

<sup>689</sup> Preuves à l’appui — entre autres, le témoignage du directeur d’*El Espectador* Guillermo Cano — Dasso Saldívar tranche sur la question de la manière suivante : “Las razones de peso que llevaron a García Márquez a Europa como corresponsal de *El Espectador* en julio de 1955 se verían difuminadas por toda suerte de especulaciones. Se diría, siguiendo la mitología del propio escritor, que el viaje fue una especie de exilio forzado por la animadversión política que la publicación del *Relato de un naufrago* le acarreó entre el régimen dictatorial de Rojas Pinilla, y se diría también, según versiones afines a los dueños del periódico, que el viaje fue, en realidad, un premio a su exitosa labor de redactor y reportero durante año y medio. Sin subestimar estas razones adyacentes, el decurso de los hechos permite apreciar que las verdaderas razones fueron de índole personal, vocacional y profesional.” SALDIVAR, Dasso, op. cit., p. 323.

sacrifiée au nom de la forme littéraire. La façon suggestive avec laquelle il fait référence à ce voyage de 1955 obéit, en effet, à une nécessité de simplification narrative et à une méthode très personnelle de condensation anecdotique<sup>690</sup>. L'auteur réussit à insuffler une certaine intensité émotionnelle à la scène évoquée. Encore une fois un effet de brouillard se produit, voilant l'image du souvenir ; comme ailleurs, (l'auteur toujours ému par l'intervention du hasard dans la définition d'un destin), il sert à induire silencieusement une certaine symbolique.

Dans une bonne partie du texte suivant, dans lequel sont énumérés les incidents qui suivirent cette annonce imprévue, cette tonalité narrative est maintenue et une sorte de jeu anecdotique s'installe insensiblement. Puis, dans un mouvement propre à cette exploration, l'auteur fait un bond dans le temps confrontant cet épisode de 1955 au départ précipité en 1981<sup>691</sup>. Examinons cette transition :

“Llegué a Ginebra, en tren, el 17 de julio de 1955, con el propósito de regresar a Colombia unas semanas después, pero, en realidad, no he vuelto todavía ni una sola vez con una certidumbre de regreso.”<sup>692</sup>

(...)

Muchas veces, en los insomnios de estos dos últimos años, he llegado a pensar que tal vez *el error de mi vida esté más atrás de donde lo he buscado*. Tal vez no tenga origen en haber aceptado y prolongado tanto aquel viaje a Ginebra, sino en haberme ido del pueblo ardiente y polvoriento donde mis padres me aseguran que nació, y en el cual sueño que estoy -inocente, anónimo y feliz- casi todas las noches. En ese caso no sería tal vez el mismo que soy, pero acaso hubiera sido alguien mucho mejor: un personaje simple de las novelas que nunca hubiera escrito.”<sup>693</sup>

La forme habilement elliptique ouvre un espace propice à la réflexion, au commentaire proprement dit, qui prendra place entre parenthèse, s'ouvrant sur l'exposé anecdotique et se refermant (deuxième paragraphe ci-dessus cité) avec cette plainte nostalgique.

Remarquons les correspondances établies par l'auteur entre son propre parcours et ses fictions. Le motif du retour à la source nourricière est naturellement lié à celui de l'errance et de l'exil. Les deux produisent une sorte de trajectoire circulaire nous renvoyant au schéma

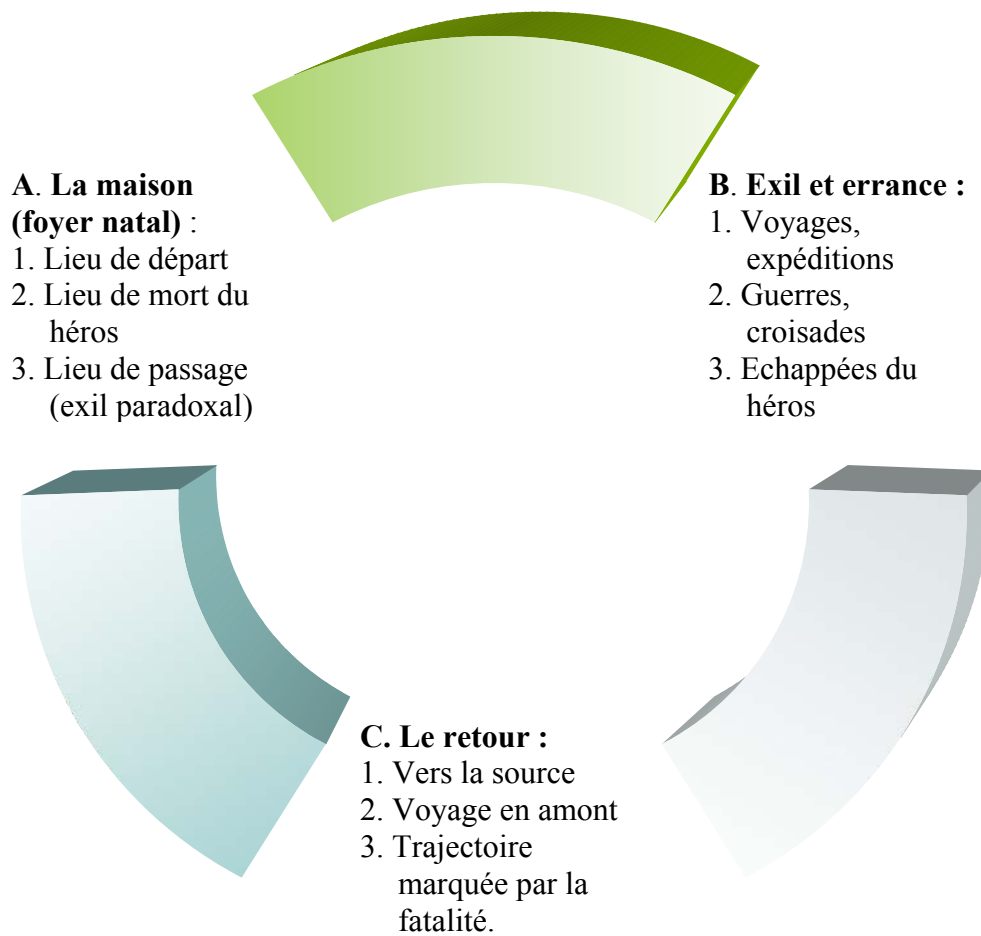
<sup>690</sup> “El gerente de *El Espectador*, de Bogotá, donde yo era reportero de planta a los veinticuatro años, se acercó aquella brumosa tarde de julio a mi escritorio y me preguntó qué pensaba hacer el viernes siguiente. ‘Nada especial’, le contesté. ‘¿Por qué?’ Y él me contestó con una naturalidad pavorosa: ‘Es para que te vayas a cubrir la conferencia de los cuatro grandes. Esa conferencia entre el general Eisenhower, Harold McMillan, Nikita Jruschov y Edgard Faure tendría lugar en Ginebra una semana después, y yo no tenía ninguna documentación para viajar. (...) Sin embargo, con ese optimismo irracional que siempre he considerado como mi mejor virtud, acepté la misión: viajaría a Ginebra 72 horas después.’” “Regreso a la guayaba”, note citée, p. 396.

<sup>691</sup> Cf. 1.2.2. L'incident de 1981.

<sup>692</sup> “Regreso a la guayaba”, note citée, p. 396.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 398 (c'est nous qui soulignons).

cyclique caractéristique de la saga macondienne (et en réalité de toute l'œuvre de García Márquez). La voici exprimée de manière graphique :



**Figure 2 : Trajectoires des héros marqueziens**

La formule “regreso a la guayaba” résume ainsi un *constat* biographique : l’errance produit une trajectoire circulaire sans fin, un passage répété (toujours éphémère) par la maison (la terre, le foyer) :

**(A3) → B4 → C2 → (A3) → B4 → C2 → (A3)...**

L’existence produit un éternel retour (“no he vuelto todavía ni una sola vez con una certidumbre de regreso”) dont la cause serait cette coupure œdipienne (“el error de mi vida esté más atrás de donde lo he buscado”).

Dans la fiction, en revanche, la trajectoire, bien qu’également circulaire, tend vers l’achèvement puisque, d’une façon ou d’une autre, le voyage du héros se solde toujours de manière tragique (mort, échec, défaite). Le cercle se ferme et l’histoire prend naturellement

fin (ce qui ne veut pas dire que la narration suive un ordre linéaire ou chronologique). Après avoir accompli son hégire (B1, B2, B3, différentes déclinaisons), le héros cherche à tout prix le calme et/ou la protection de l'espace natal (ou du foyer familial). La trajectoire vers la source (C1) produit ce mouvement classique, principe de l'exil — le mythe d'Ulysse est toujours à l'arrière-plan — et se décline de différentes façons dans les moments culminants des fictions marquezziennes. Par exemple, dans *Cent ans de solitude*, après avoir livré ses trente-deux guerres (B2), le colonel Aureliano Buendía vient mourir au foyer natal (A1). Dans ce roman également, le filet de sang qui s'écoule de l'un des personnages traverse tout le village pour rejoindre la maison maternelle. Déclinaison du même motif dans *La trace de ton sang sur la neige* où le doigt saignant marque la ligne symbolique de cette fuite hors de la terre natale ; le voyage de noces à Paris (B3) se termine tristement au cimetière de Cartagena ("le triste panteón de La Manga, a muy pocos metros de la casa donde ellos habían descifrado las primeras claves de la felicidad"<sup>694</sup>). Mais c'est dans *Crónica de una muerte anunciada* que le thème atteint un développement dramatique plein d'allusions à la tragédie grecque qui lui sert de modèle (*Edipe Roi*), puisque le retour à la maison de Santiago Nasar, après l'escapade nocturne festive (B3), suit une trajectoire marquée par le *fatum* (C), ainsi que le montre Angel Rama : "Para completar la atmósfera trágica y la cualidad sacrificial (del drama), el inocente debe ser entregado por su madre al verdugo: Plácida Linero 'corrió hacia la puerta (de la casa materna) y la cerró de un golpe' en el instante en que enhebrándose por ella su hijo se hubiera salvado"<sup>695</sup>.

Il est aussi intéressant de chercher les correspondances de ce schéma dans les grands reportages de García Márquez. Globalement, on peut dire qu'ils structurent leur diégèse avec la même circularité fataliste. À l'instar de *Relato de un naufrago* dont les scènes très élaborées qui décrivent la trajectoire du radeau du marin Velasco ont une projection quasi symbolique : il y a la dérive miraculeuse vers la côte colombienne (C3), l'arrivée du naufragé sur une terre qui l'aspire littéralement<sup>696</sup>, puis l'accueil triomphal. Mais après les révélations, le régime qui l'avait couronné de gloire, le condamne à l'ostracisme, au bannissement ; il s'en suit pour Velasco une sorte d'exil intérieur (substitut tragique à la mort du héros : A3). C'est

<sup>694</sup> "El rastro de tu sangre en la nieve", nouvelle citée, p. 226.

<sup>695</sup> RAMA, Angel, "La caza literaria es una altanera fatalidad", *art. cit.*, p. 16.

<sup>696</sup> "Es una sensación extraña esa de pisar la tierra después de diez días a la deriva en el mar. Sin embargo, bien pronto me di cuenta de que aún faltaba lo peor. (...). No podía sostenerme en pie. La ola de la resaca me empujaba con violencia hacia el interior. (...) Entonces decidí arrastrarme. (...) Clavé en tierra las rodillas y las palmas de las manos y (...) traté de arrastrarme. De pronto me asaltó otra vez el terror: la tierra, los cocoteros dorados bajo el sol, empezaron a moverse frente a mis ojos. Creí que estaba sobre arena movediza, que me estaba tragando la tierra. Sin embargo (esa idea) me infundió un ánimo desmedido. (...) Diez minutos después (...) me extendí sobre la tierra dura y tibia (...)". GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Relato de naufrago*, op. cit., p. 86-87.



la déchéance et l'oubli : il sera à jamais "aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre"<sup>697</sup>. Dans *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, le retour du cinéaste à la maison maternelle devient tragiquement éphémère ; ce n'est qu'un passage (A3), une escale dans cette trajectoire circulaire de l'exil ; il est d'ailleurs décrit sur un ton morbide, comme une rencontre d'outre-tombe<sup>698</sup>. De même, dans *Noticia de un secuestro*, la trajectoire circulaire des victimes et des bourreaux se termine — le fatum aidant — sur un point proche du foyer (ou rappelant ce lien avec la maison natale : A2), tandis que celle de rescapés conduit à une sorte d'exil figuré dans lequel les images de la captivité reviennent sans cesse (A3)<sup>699</sup>.

Dans "Regreso a la guayaba", le tracé du schéma évoque la circularité déjà évoquée (variante A3), comme il est dit dans le paragraphe final où, avec un sens du drame quelque peu pompeux, García Márquez rend compte de son retour récent en Colombie : "Aquí estoy, pues, con la ilusión de que no sea ya demasiado tarde para remendar el pasado"<sup>700</sup>. En dernière instance, il s'agit d'une nostalgie que l'auteur prend plaisir à alimenter à chacun de ses passages en terre natale. Car il convient de nuancer : bien que ses tentatives d'installation dans le pays échouent les unes après les autres pour des motifs politiques, l'exil et l'errance sont vécus de façon bien plus paisible et, dirions-nous, luxueuse (au Mexique, à Paris, à La Havane et en d'autres lieux de résidence et de villégiature). Ses retours éphémères, mais toujours possibles, en Colombie ne sont, au final, que de petites déconvenues.

---

<sup>697</sup> *Ibid.*

<sup>698</sup> "Pero mírame bien, Cristina –le dije mirándola a los ojos-, soy yo. Ella volvió a mirarme con otros ojos pero no pudo identificarme. –No -dijo-, no sé quién eres. (...) me llevó de la mano a través del patio sin decirme para qué, alumbrándose con una vela en su palmatoria como en las novelas de Dickens (...) Adentro era como si no me hubiera ido nunca. (...) Me sacudió un estremecimiento muy hondo, porque en el aquel instante no pude precisar si mi madre había hecho aquella reconstrucción meticulosa para que yo no extrañara mi casa de antes si alguna vez regresaba, o para recordarme mejor si me moría en el exilio." *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, op. cit., p. 133-136 et passim.

<sup>699</sup> Cf. *infra* : 2.4.4.5.1. Jeux et enjeux du mouvement narratif.

<sup>700</sup> "Regreso a la guayaba", note citée; p. 396.

### 1.5.4. Un monde (l'Europe) revisité

« *Quelqu'un qui agit ainsi, est-ce quelqu'un qui n'a pas su régler ses comptes avec son passé ? Non, bien sûr, c'est quelqu'un qui sent que l'on ne peut se mettre à revisiter le passé que lors que les compteurs du présent sont remis à zéro, et que seul le souvenir (fût-ce sans trop d'ordre, ou peut-être justement à cause de cela) nous restitue une chose (...).* »

Umberto Eco, *De la littérature*<sup>701</sup>

L'ellipse que nous venons de signaler sous-entend donc le long exil qui commence pour García Márquez en 1955 et dont l'épisode européen fera l'objet, dans ses *Notas de prensa 1980-84*, d'une double exploration autobiographique. D'une part, on y trouve les ébauches des quelques-uns des *Doce cuentos peregrinos* répondant à cette autre perspective qui offre l'(auto) fiction, autrement dit le « pacte fantasmatique » (Philippe Lejeune), grâce auquel d'aucuns croient mieux approcher une vérité biographique (nous avons déjà vu les transformations subies par l'anecdote réelle dans son passage vers ce domaine<sup>702</sup>). D'autre part, il y a les chroniques que l'on dirait plus conformes à une « norme », à un « pacte biographique » proprement dit, qui, de ce fait, restent mieux inscrites dans un ordre documentaire, ce qui — répétons-le avec Lejeune<sup>703</sup> — ne signifie pas non plus qu'elles atteignent une quelconque vérité. Examinons donc à présent le processus créatif dans ce dernier domaine.

Tout d'abord, revenons au moment précis de l'été 1955, où García Márquez s'embarque pour l'Europe. Jacques Gilard a bien signalé les circonstances qui entourent ce voyage, ainsi que l'attitude singulière qu'arbore le jeune envoyé spécial d'*El Espectador* en arrivant dans le Vieux Monde :

“Los intelectuales de las generaciones anteriores habían aprovechado su estadía en Europa para enriquecer o cuajar sus preocupaciones y experiencias americanas. En cambio, con García Márquez, como efecto de sus propios esfuerzos y reflexiones, se da un caso de nuevo cuño: el de quien da el salto con sus convicciones ya forjadas. Es un tropical el que se planta con desenfado y humor ante la realidad humana del Viejo Mundo. (...) El contacto con Europa

<sup>701</sup> ECO, Umberto, « Les brumes de Valois », *De la littérature*, Paris, Grasset, coll. Biblio Essais, 2003, p. 85.

<sup>702</sup> Cf. 1.3.3. *Doce cuentos peregrinos* et sa variante « journalistique ».

<sup>703</sup> Voir à ce sujet la note 613.

no significaba ninguna aportación de elementos nuevos, sino que concluía un proceso de tipo químico, puramente americano. (...) Lo que había de surgir de la visión de Europa no eran los cansados valores europeos, sino los valores americanos. (...) (García Márquez) se niega a asumir posturas reverentes; sabe que viene de un mundo tan respetable y más prometedor humana y culturalmente. Sabe que el colonial complejo de inferioridad se está muriendo de viejo. (...) La imagen que da de Europa occidental (...) es la de un universo decadente, cercano a un agotamiento total. (...) Frente al despertar del Tercer Mundo, Europa le daba a García Márquez la impresión de un mundo en sus postrimerías (...).<sup>704</sup>

Il s'avère intéressant de constater qu'il n'a guère modifié cette attitude dans les années 80. Néanmoins, ses circonstances personnelles sont bien autres : il jouit maintenant d'un grand prestige, il se fait écouter et reconnu, même en Europe. De ce fait son discours tiers-mondiste acquiert une autre tonalité, un autre impact. Il paraît plus provocateur, plus combatif. Lorsqu'il jette un regard nostalgique sur son premier exil européen, il continue — pour employer encore les mots de Gilard — à se montrer désinvolte et ironique devant la réalité du Vieux Monde. Ses convictions n'ont fait que s'affirmer.

Aujourd'hui cependant, à une plus grande distance et devant la triste évidence des cinq décennies perdues — voire catastrophiques dans le cas particulier de la Colombie —, il faut reconnaître que cette conviction sur « le réveil du Tiers Monde », opposé à l'image d'une Europe décadente à laquelle souscrit généreusement le *colombianiste* Gilard, a dû s'effondrer face à une réalité bien différente. Si ce « réveil », en effet, n'a pas connu de véritable manifestation historique ultérieure, García Márquez doit aujourd'hui tenir pour vains les idéaux du temps où il commençait sa carrière littéraire. C'est par ailleurs lui-même qui, en exergue de *Noticia de un secuestro*, le reconnaît implicitement en parlant de l'holocauste biblique dans lequel se consume la Colombie depuis longtemps<sup>705</sup>.

Par ailleurs, le dépassement du « colonial complexe d'infériorité » dont parle Gilard ne pourra être considéré que dans une sphère strictement personnelle. À l'époque cette attitude revendicatrice de la spécificité américaine trahissait certes un certain mécanisme de défense propre à celui qui est confronté à l'exil, mais elle fut sans doute utile au jeune écrivain se préparant à faire, comme tant d'autres, une veillée d'armes littéraire dans un milieu qui — en acceptant ce que dit Gilard — ne proposait aucune grande nouveauté sur le plan intellectuel pour lui et présentait des défis d'une autre nature. En ce sens, l'exil européen prolongeait celui de l'adolescence (période de Bogotá) et, bien entendu, l'intensifiait : il avait été jadis un « costeño » parmi des « cachacos », mais à ce moment-là sa désinvolture caraïbe, son irrévérence, furent des formes d'affirmation efficaces. À Paris, en revanche, cela aurait servi à

<sup>704</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, op. cit. p. 14-19.

<sup>705</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 8.

peu de choses ; il était un métèque bien mal perçu : “su feroz cara de árabe”, comme l’écrit Mendoza<sup>706</sup>, et certes pas un atout au moment où le fantôme de la guerre d’Algérie s’insinuait fâcheusement dans les rues de la capitale française :

“Yo lo encontré por esa época. (...) Flaco, con una cara de argelino que suscitaba la inmediata desconfianza de los policías y confundía a los propios argelinos (se detenían a veces para hablarle en árabe en pleno Boul Mich), fumaba tres cajetilla diarias de cigarrillos mientras intentaba abrirse paso en aquel océano de piedra y brumas que era París. Era la época de la guerra de Argelia. (...) Escribió *El Coronel no tiene quien le escriba* en parte (...) para exorcizar literariamente sus angustias cotidianas de entonces.”<sup>707</sup>

L’expérience de l’altérité devient ainsi plus profonde et laisse néanmoins une trace sur son travail de romancier. Au regard d’une œuvre qui prend à ce moment-là une dimension importante avec *El coronel no tiene quien le escriba*, on peut même dire, comme Mendoza, qu’elle apporta un exutoire. Mais, si cette expérience se répercute de façon plus immédiate sur la sphère politique de sa pensée, ce n’est que plus progressivement qu’elle devient une interrogation sur le plan existentiel. À cet égard, Gilard note :

“(El coronel) tiene otro aspecto político que se reconoce en la alusión a la crisis del Suez. (...) Esta evocación (...) no se vincula solamente con lo que estaba presenciando García Márquez en la Francia (...) del año de 1956, mientras iba escribiendo *El coronel*; también se relaciona con su visión de los problemas latinoamericanos y mundiales. Además, en este caso, no se trata solamente de conceptos políticos, sino de una actitud global, de su agudo sentido del vasto movimiento de descolonización que se precipitó a raíz de la Segunda Guerra Mundial, y de su concepto de las relaciones culturales. Se trataba (...) de afirmar la validez de su propia cultura tropical frente a las culturas dominantes (...) reivindicar una identidad. (...) Sería muy difícil (...) saber cuales son las proporciones de lo político y lo cultural, pero todo va unido y entretelado en la primordial convicción de que debía ejecutarse un rescate humano, una emancipación a todos los niveles.”<sup>708</sup>

C’est justement à ce moment-là que la revendication identitaire, qui faisait déjà partie du bagage apporté en Europe, aurait commencé à muter insensiblement vers une interrogation existentielle plus profonde ; de là peut-être la difficulté signalée ci-dessus par Gilard à départager les aspects politiques et culturels du problème. Car, ajouterons-nous, ce n’est que rétrospectivement que l’on peut voir comment la réflexion autour de l’identité perd peu à peu sa rudesse revendicative, pour se complexifier et devenir à terme un véritable questionnement existentiel sur l’altérité. Latente pendant très longtemps, elle affleure ainsi sous d’autres angles dans les chroniques sur l’exil et, bien sûr, dans le projet littéraire qui y est lié, les *Doce cuentos peregrinos*. En d’autres termes, elle reste un thème fascinant pour le littérateur qui n’a pas de certitudes, et une problématique pour l’idéologue qui veut adhérer à une vérité.

<sup>706</sup> MENDOZA, Plinio A., *La llama y el hielo*, op. cit., p. 21.

<sup>707</sup> MENDOZA, Plinio A., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 68-69.

<sup>708</sup> GILARD, Jacques, *El coronel no tiene quien le escriba* (Introducción), op. cit., p. XL-XLI.

En effet, sous en angle strictement politique, ces textes sur l'Europe revue et revisitée vingt-cinq plus tard, peuvent se lire toujours comme une vigoureuse défense tiers-mondiste ; plus complexement comme une méditation sur l'altérité. Celle-ci s'exprime avec une distance plutôt convenable dans les textes de presse et, curieusement, en devient un composant parfois discutable, car manquant d'un certain recul, dans les *Doce cuentos peregrinos*. Et encore, une lecture uniquement politique de cette expérience serait tout aussi réductrice que celle platement événementielle proposée par quelques-uns de ses biographes. Car les textes que nous nous apprêtons à examiner, peuvent se définir également comme le produit d'une démarche combinée (mi-littéraire, mi-journalistique). Un parcours singulier en tous cas au moment où celui-ci devient, d'une manière très propre à García Márquez, confrontation temporelle, recherche des significations poétiques, appropriation de la trouvaille woolfienne : dans un paysage érodé par le temps — dans ces lieux qui jadis ont été « les siens » — le journaliste et le littéraire cherchent à « fixer » cette image ou cet objet ayant résisté aux ravages du temps et symbolisant donc quelque chose d'essentiel. Une démarche apprise chez Virginia Woolf, comme le confirme Vargas Llosa : “Son estas novelas de la segunda etapa - *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Waves*- destinadas a la ambiciosa captura y expresión de ‘the moment’ (ese instante vertiginoso y privilegiado, que da sentido y orden a un destino humano, ese inasible estado veloz que es explicación y fuente de la vida)”<sup>709</sup>.

Dépassant donc le seul but informatif, ce parcours du chroniqueur devient collecte hasardeuse des signes pouvant éclairer certaines zones d'ombre d'une trajectoire vitale. Dans ces meilleurs moments, le compte rendu résultant approcherait de quelque chose de littéraire : peut-être, pourrait-on voir en perspective un véritable cheminement poétique. Mais observons plus en détail cette démarche caractéristique de confrontation temporelle *in situ* dans plusieurs livraisons de cette chronique.

#### 1.5.4.1. “Roma en verano” : le repérage spatial par association et contraste

C'est à Rome que García Márquez amorce ce voyage d'exploration, cherchant à reconstruire, en bon chroniqueur, l'origine et le sens de cette expérience-clef de sa première tournée européenne, sans trop se soucier, en bon romancier, de ce que l'acte évocateur génère d'ajouts et d'enjolivements :

<sup>709</sup> VARGAS LLOSA, M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 160.

“He vuelto a Roma, al cabo de una muy larga ausencia, y la he vuelto a encontrar como siempre: más bella, y más sucia, y más loca que la vez anterior. (...) Estuve aquí por primera vez en el verano de 1955 (...) como enviado especial de *El Espectador*, a los funerales de un Papa que aún no había muerto, pero que tenía hipo desde hacía varios meses. (...) El Papa, como se sabe, no (murió). En cambio, fui yo quien estuvo a punto de morir el mismo día de mi llegada a Roma, un alucinante domingo de julio en que había, como siempre, una huelga de todo, e Italia parecía, como siempre, al borde del desastre. ‘Esto es igual que Aracataca’, me dije, abrumado por el calor y el polvo (...).”<sup>710</sup>

Dans cet extrait, la dernière phrase possède une certaine ambiguïté : on se demande dans lequel des deux voyages — celui de 1955 ou celui de 1982 — se produit cette impression de *déjà-vu*. Apparemment dans le premier, si l’on suit l’ordre du discours, mais la phrase aurait bien pu être prononcée dans le présent (ou dans un passé tout proche), la scène de la Stazione Termini en pleine pagaille continuant à lui rappeler sa terre natale. Tout est chaleur, poussière, désordre et des broussailles poussent *aussi* le long de la voie ferrée<sup>711</sup>. Quelque chose du même tumulte, de la même exubérance, et un rien de l’insouciance de l’homme de la Caraïbe paraît se reproduire de façon salutaire en Italie. C’est ce qui, aujourd’hui comme jadis, séduit García Márquez. S’agit-il d’un simple réflexe conditionné ? Celui de l’étranger constatant avec soulagement que, du moins dans cette première escale, tout n’est (ou n’était) pas si différent de ce qu’il a laissé (ou avait laissé) derrière lui ? Peut-être. La démarche cependant a cette fois quelque chose de prémédité : c’est un voyage de reconnaissance en vue de son projet de *Doce cuentos peregrinos* et le chroniqueur essaye de repérer sur la scène — et avec la référence d’un souvenir — des similitudes mais aussi le moindre contraste :

“Así empezó para mí aquel verano inolvidable. Por la mañana, la ciudad estaba casi vacía, porque muchos romanos se iban a la playa. Después de un almuerzo ligero a base de pasta (...) (los romanos) hacían una siesta lisa y densa que se parecía demasiado a la muerte. Al contrario de lo que hacíamos en el trópico, que abríamos puertas y ventanas para que entrara el fresco de la calle, los romanos cerraban con persianas herméticas. Y así lo siguen haciendo, con toda la razón, porque así impiden que se meta en las casas el aire ardiente de la calle (...) A esa hora no había un alma en la calle, el sol se quedaba inmóvil en el centro del cielo, y el silencio era tan intenso que no parecía posible. Pero un poco después de las seis de la tarde, todas las ventanas se abrían de golpe para convocar el aire fresco que empezaba a moverse, y una muchedumbre jubilosa se echaba a las calles en medio de los petardos de las Vespas, los gritos de los vendedores de sandías y las canciones de amor entre las flores de las terrazas, y sin ningún otro objetivo que el de vivir. Hoy todo sigue siendo igual. Los italianos, en efecto, descubrieron desde hace mucho tiempo que no hay más que una vida, y esa certidumbre los ha vuelto refractarios a la crueldad.”<sup>712</sup>

<sup>710</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “Roma en verano” (9-06-1982), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 271-273.

<sup>711</sup> “Veía la orilla del camino y me daba cuenta de que la hierba era exactamente igual a la hierba que se veía en el tren de Aracataca, y yo me decía: ‘Tanto volar, tanto beber, tanto cambiar de hélice, para que la hierba siga siendo exactamente igual’”, dira García Márquez à Castro Caycedo en racontant son voyage de 1955. CASTRO CAYCEDO, Germán, “Gabo cuenta la novela de su vida”, art. cit., p. 6A.

<sup>712</sup> “Roma en verano”, note citée, p. 272.

Dans ce petit tableau de mœurs, on relèvera une correspondance manifeste avec ses premiers articles de correspondant en Europe, dans lesquels Gilard avait détecté la même démarche : “Desde un principio García Márquez mide las cosas con un parangón estrictamente colombiano”<sup>713</sup>. Rappelons en passant la fonction primordiale du climat chez García Márquez, qui n’est pas uniquement un indice atmosphérique, mais imprègne de manière presque tangible le tissu même du récit (Ernesto Volkening<sup>714</sup>) et entoure les choses et les êtres aux moments-clefs de la narration.

Cette recomposition nostalgique du paysage urbain alterne avec le composant anecdotique. Nous avons déjà examiné la fonction structurante de ce procédé chez García Márquez chroniqueur, où l’élément narratif, en véhiculant un contenu idéologique, acquiert un relief essentiel au point de se substituer à l’exposition platement événementielle. La conversion du texte est bien repérable ici, dès lors que deux anecdotes l’ouvrant et le fermant résument, en guise de parabole, ce préambule joyeux à son exil en Europe. Dans la première, on peut reconnaître tout de suite le noyau narratif du conte “Diecisiete ingleses envenenados”<sup>715</sup>, bien que dans celui-ci les embellissements et les transpositions subies par l’anecdote réelle soient considérables. En effet, la fiction comporte un long prélude (l’accostage difficile du bateau de pèlerins), et décors ou personnages sont tout autres. García Márquez y invente un curieux alter ego : Plácida Linero, septuagénaire en pèlerinage à Rome, échoue sur le port de Naples, risque de mourir intoxiquée, vit de drôles de rencontres, avant de perdre tout espoir de rencontrer le Pape. Un peu de la même manière que García Márquez arrivant à Roma en 1954. L’auteur a toujours raconté — et il le répète dans cette chronique — l’anecdote douteuse sur ses patrons d’*El Espectador* l’envoyant à Rome pour couvrir le probable décès du Pie XII, souffrant alors d’une crise de hoquet : “Un médico amigo me había dicho en Colombia que ese (era) un síntoma del cáncer del esófago, y que si no se conseguía contralarlo era una causa segura de muerte por deshidratación”<sup>716</sup>, dit-il, sans aller plus loin dans l’ajout narratif. Il s’agit, en fait, d’un prétexte journalistique donnant une sorte de fausse consistance documentaire (rétrospectivement, cet ajout s’avère bien fictif !<sup>717</sup>) à la chronique avec, en outre, une fonction transitionnelle que voici :

<sup>713</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, op. cit. p. 17.

<sup>714</sup> VOLKENING, Ernesto, *art. cit.*

<sup>715</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “Diecisiete ingleses envenenados”, *Doce cuentos peregrinos*, op. cit. p. 145.

<sup>716</sup> *Idem.*

<sup>717</sup> Gilard a recherché dans les journaux de l’époque pour conclure qu’en réalité : “No había en julio y agosto de 1955 ninguna pontificia crisis de hipo”. *De Europa y América* (Prologue), op. cit., p. 8.

“Un esquirolo (...) se ofreció para conseguirme un hotel en la Via Nazionale. (...) Eran las cinco de la tarde, y en el vestíbulo había diecisiete ingleses sentados, todos hombres y todos con pantalones cortos, y todos cabeceando de sueño. Al primer golpe de vista me parecieron iguales, como si fuera uno sólo dieciséis veces repetido en una galería de espejos; pero lo que más me llamó la atención fueron sus rodillas óseas y rosadas. (...) no sé que rara facultad oculta del Caribe me sopló al oído que aquella sucesión de rodillas rosadas era un mensaje aciago. Entonces le dije a mi acompañante que me llevara a otro hotel (...). Esa noche, los diecisiete ingleses y todos los huéspedes del hotel del tercer piso se envenenaron con la cena.”<sup>718</sup>

La transition entre description (le tableau de mœurs) et anecdote proprement dite (l’histoire des Anglais empoisonnés) est rapide et efficace ; le texte propose en creux un commentaire sur l’opposition de deux schémas culturels : flegme-rigueur-rationalisme *versus* intuition-superstition-exubérance. En sortant indemne de ce piège grâce à cette méfiance innée (“esa rara facultad oculta del Caribe”), l’homme tropical a eu le choix gagnant<sup>719</sup>. La petite parabole morale jaillit avec quelques éclaboussures de cette histoire légèrement cocasse : l’enseignement (la rationalité, la logique ne sont pas une garantie de salut ; mieux vaut suivre son intuition) serait aussi faible comme recours narratif que l’élaboration conceptuelle faite par l’auteur lorsqu’il traite du même sujet avec Mendoza : “Creo que las que las supersticiones -o lo que llaman supersticiones- puede corresponder a facultades naturales que un pensamiento racionalista, como el que domina en Occidente, ha resuelto repudiar”<sup>720</sup>.

On est au cœur d’un débat très marquezien. Il y aurait deux visions antithétiques du monde, deux explications irréconciliables de la réalité : l’une magique, l’autre cartésienne. La rencontre entre l’autochtone et l’étranger ne serait pas source d’enrichissement mutuel, mais cause de mésentente ; à terme, elle produirait un antagonisme irrémédiable, avec des gagnants et des perdants. Comme il advient aux personnages des *Doce cuentos peregrinos*, doubles fantasmatiques de l’auteur et, comme lui, “latinos” en voyage d’exil ou en pèlerinage dans le Vieux Continent, qui se heurtent invariablement à un système de pensée monolithique. Comment donc s’intégrer quand on ne peut pas faire partie du bloc ?

Cette idée d’un choc culturel — si central dans cet ouvrage — était déjà présente dans *El coronel no tiene quien le escriba*. L’allusion est claire surtout dans un dialogue entre le colonel et le médecin qui commentent une information concernant la nationalisation du Canal du Suez. Le premier, magnanime, signale : “Lo mejor es que los europeos se vengan para acá

<sup>718</sup> “Roma en verano”, note citée, p. 272.

<sup>719</sup> Malignement superstitieux, García Márquez dit avoir appris au Venezuela à distinguer des objets ou des personnes portant la « poisse », le mauvais goût y étant pour quelque chose : “*La pava*: relación que existe entre el mal gusto y la mala suerte, (...) efecto maléfico que pueden tener objetos, actitudes o personas de gusto rebuscado. (...) Extraordinaria defensa que levantó el buen sentido popular en Venezuela contra la explosión de mal gusto de los nuevos ricos.” *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 119.

<sup>720</sup> *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 119-120.



y que nosotros nos vayamos para Europa” ; le second, ironique, rétorque : “El Occidente pierde terreno. (...). Para los europeos América del Sur es un hombre de bigotes, con una guitarra y un revólver (...) *No entienden el problema* ”<sup>721</sup>. Les *Doce cuentos* ne feront que développer en long, en large et en travers ce “ils ne comprennent pas le problème”.

La qualité stylistique, le charme anecdotique de la chronique marquezienne ne doivent donc pas nous empêcher de signaler certains écueils et égarements récurrents dans cette exploration autobiographique, surtout dès que celle-ci touche à la question de l'exil sous l'optique opaque de la revendication identitaire. De fait, toute la littérature de l'exil — nous le verrons plus loin<sup>722</sup> — aurait du mal à contourner des schémas plus ou moins fixes, d'ailleurs fournis par la (grande) littérature. L'étranger assumant sa condition de marginalité d'une manière défensive, son regard sur *l'autre* trahit parfois un repli sur soi, comme dans ce texte où, en recomposant son expérience européenne, l'auteur finit par s'enliser dans un jeu de stéréotypes confinant à la caricature. Que le propos sur un peuple ou une culture soit présenté ici sous cette forme ne doit pas nous étonner : tout discours identitaire finit par exprimer peu ou prou, tacite ou ouvertement, une critique ou, encore pire, un refus de *l'autre*. C'est pour cela que le concept galvaudé d'identité culturelle devient si équivoque et réducteur à l'heure actuelle, comme le signale pertinemment Mario Vargas Llosa :

“El concepto de ‘identidad’, cuando no se emplea a una escala exclusivamente individual y aspira a representar a un conglomerado, es reductor y deshumanizador, un pase mágico ideológico de signo colectivista que abstrae todo lo que hay de original y creativo en el ser humano, aquello que no le ha sido impuesto por la herencia ni por el medio geográfico ni la presión social sino que ha resultado de su capacidad de resistir esas influencias y contrarrestarlas con actos libres, de invención personal.”<sup>723</sup>

García Márquez ne semble pas étranger à ces « tours de magie idéologiques ». En fait, par voie d'anecdote, cet article les réintroduit sans aucune nuance : l'homme de la Caraïbe se voit investi de facultés pour conjurer les mauvais présages et les esprits malfaisants dont *l'autre* serait porteur. Au fond, le récit finit par révéler une pathologie de l'exil, de l'être confronté pour la première fois à l'étrangeté (personnes, choses, attitudes), et qui n'arrive pas — *pour le moment* — à s'y reconnaître ; encore *étranger à soi-même* , pour appliquer le diagnostic paradoxal de Julia Kristeva, qui a bien montré comment les « fantasmes de domination/exclusion » hantent inmanquablement la condition de l'homme souffrant du mal du pays :

<sup>721</sup> *El coronel no tiene quien le escriba*, op. cit., p. 23 (nous soulignons).

<sup>722</sup> Cf. 1.5.5.1. « Un exil peut en cacher un autre » (New York, le Deep South, Mexico, l'Espagne...).

<sup>723</sup> VARGAS LLOSA, Mario, “La identidad francesa”, *El lenguaje de la pasión*, Madrid, Suma de Letras (coll. Punto de lectura), 2003, p. 125-126.

« Ce n'est pas parce qu'on est étranger que l'on n'a pas son étranger, et la foi éteinte dans les origines se réveille brusquement sur la terre d'arrivée, pour créer de toutes pièces une identité d'autant plus exclusive qu'elle fut une fois perdue (...). Enclave de l'autre dans l'autre, l'altérité se cristallise alors en pur ostracisme : l'étranger exclut avant d'être exclu, davantage même qu'on ne l'exclut. »<sup>724</sup>

Ces « fantasmes » fonctionnent très bien dans la fiction autobiographique, mais pas nécessairement au même degré dans le domaine documentaire. Rappelons que dans cette entreprise discutable de revendication identitaire, García Márquez a été précédé par Alejo Carpentier qui, dans un essai (*Tientos y diferencias*) qui a très mal vieilli, est le premier à développer cette question sous l'angle de la confrontation culturelle, décrétant, par ce biais, la soi-disant prédominance artistique du « réel merveilleux » latino-américain<sup>725</sup>. Ce n'est donc pas par hasard si chez son épigone colombien cette perspective s'inscrit plus précisément dans un projet autobiographique dont la construction d'une identité (Lejeune) est un élément sous-jacent et, bien des fois, inconscient. L'étranger passe toujours par une phase de « transplantation », et dans ce processus, comme le signale Kristeva, il exclut avant d'être exclu.

D'où ce repérage par association et par contraste dans « Roma en verano » : la belle pagaille italienne rappelle à l'auteur sa chère Caraïbe, mais il y aura toujours un *autre* (anglais en l'occurrence) sur son chemin, porteur de « poisse », pour lui rappeler qu'il est bien loin de sa terre. Considérons sous ce même angle le dernier paragraphe de cette chronique :

“El tenor Rafael Ribero Silva y yo vivíamos en dos cuartos contiguos de una pensión cercana (...). Después del almuerzo, mientras Roma dormía, nos íbamos en una Vespa prestada a ver las putitas vestidas de organza azul, de popelina rosada, de lino verde, y a veces encontrábamos alguna que nos invitaba a comer helados. Una tarde no fui. Me quedé dormido después del almuerzo, y de pronto oí unos toquecitos muy tímidos en la puerta del cuarto. Abrí medio dormido, y vi en la penumbra del corredor una imagen de delirio. Era una muchacha desnuda, muy bella, acabada de bañar y perfumar, y con todo el cuerpo empolvado. ‘Buona sera’, me dijo con una voz muy dulce. ‘Mi manda il tenore’ (...) Esa imagen de aquella muchacha en sus puros y hermosos cueros a las tres de la tarde se me quedó para siempre en la memoria, como *uno de los tantos mil agros que sólo lo son posibles en el sopor de Roma en verano.*”<sup>726</sup>

À nouveau, rien d'extraordinaire dans l'anecdote, qui sera longuement remaniée et stylisée dans le conte respectif, sauf l'emploi récurrent du mot « miracle » et ces estampes romaines peintes d'un seul trait admirable, comme une séquence, au moyen d'un maniement expert du temps verbal, l'imparfait produisant ce bel effet de fondu-enchaîné. Tout apparaît sous un jour favorable : l'Italie — si proche des côtes africaines — représente une extrémité (presque un

<sup>724</sup> KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard (coll. Folio - Essais), 1988, p. 38-39.

<sup>725</sup> Cf. CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

<sup>726</sup> “Roma en verano”, note citée, p. 273.

appendice) de l'Europe. Autrefois, il a pu s'acclimater à sa guise ; il peut le faire encore. Le chroniqueur en voyage de reconnaissance retrouve cette chaleur propice au *dolce farniente*, à la sieste, la magie en plus ; il nous dit enfin que des vestiges d'incantation affleurent aussi, de temps à autre, dans la zone tempérée, du moins lorsque l'équivoque soleil de la Méditerranée et les effluves envoûtants du tropique finissent par l'atteindre. C'est, à nos yeux, le sens de la phrase soulignée et, rétrospectivement, de la chronique tout entière. Un autre « tour de magie » idéologique, convenablement induit par un certain parfum de goyave.

#### 1.5.4.2. “La larga vida feliz de Margarito Duarte” : de la vraisemblance comme condition narrative

« *Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* ».

Nicolas Boileau, *Art Poétique*<sup>727</sup>

Le ténor Ribero Silva a été le complice et le cicérone de García Márquez pendant cet été idyllique de 1955 à Rome, comme le témoigne la chronique que nous venons d'examiner et comme le corrobore un reportage paru dans *El Espectador* cette année-là, sous le titre de “Triunfo lírico en Europa”<sup>728</sup>. Il est intéressant de revenir un moment sur ce dernier travail, dans lequel, sous prétexte d'une information concernant la participation plutôt réussie de Ribero Silva à un concours de chant lyrique à Genève, l'auteur faisait le portrait d'un Colombien dont l'exil avait quelque chose d'exemplaire (“El suyo es un triunfo de la disciplina, del estudio metódico e infatigable, de la vocación”<sup>729</sup>) et, de ce fait, préfigurait le contre-exemple parfait du personnage de *Douze contes vagabonds*. En effet, Ribero Silva, immigré dont l'intégration dans ce milieu étranger était un modèle pour García Márquez, deviendra rétrospectivement l'antithèse de son pèlerin, cet être égaré ou malignement enkysté dans un décor (pays, ville, etc.), un cas d'extravagance “latina” servant pourtant mieux à la thématique de ce livre, c'est-à-dire à cette quête identitaire faite d'opposition radicale d'archétypes, que l'auteur avait déjà entamée dans les *Notas de prensa 1980-84*.

Sur l'identité réelle de Ribero Silva, il n'y a donc aucun doute et même ses plaisanteries salaces sont vraisemblables. Ce qui n'est pas le cas de Margarito Duarte, un autre des Colombiens que l'auteur dit avoir rencontrés et côtoyés là-bas, et à qui il va consacrer une chronique qui complètera les souvenirs de son séjour dans la capitale italienne. “La larga vida

<sup>727</sup> BOILEAU, Nicolas, *Art Poétique* (Chant III), Paris, Flammarion, 1908, p. 54

<sup>728</sup> Il fut publié dans *El Espectador* le 11 septembre 1955. Cf. *De Europa y América*, op. cit., p. 262.

<sup>729</sup> *Ibid.*, p. 265.

feliz de Margarito Duarte<sup>730</sup> est donc cette chronique retraçant la rencontre de l'auteur avec ce singulier personnage venu d'un village des Andes colombiennes afin de solliciter auprès du Vatican l'ouverture du procès de canonisation de sa fille, morte à sept ans, et dont le cadavre avait été exhumé sans aucune trace de décomposition. Margarito — “el personaje que todos los novelistas esperamos durante toda la vida”<sup>731</sup> — avait apporté avec lui le corps imputrescible de sa fille, et il attendait pour présenter cette preuve évidente de sa sainteté devant la Sacrée Congrégation des Rites. Le titre à la Hemingway<sup>732</sup>, que par ailleurs l'auteur changera dans le conte “peregrino” respectif (“La santa”), est un leurre ; il n'a guère de rapport avec la forme et la thématique proprement marquezziennes de la chronique, aisément reconnaissables dans cet extrait décrivant « le prodige » :

“Margarito Duarte abrió el candado y luego la tapa del baúl primoroso (...) y entonces el tenor Ribero Silva y yo participamos del milagro. No era una momia marchita como las que se ven en tantos museos del mundo, pues aquella hubiera podido confundirse con una criatura que seguía dormida al cabo de doce años. No había color de miel en reposo, y los ojos abiertos eran diáfanos y vivos, y causaban la impresión irresistible de que nos estaban viendo desde la muerte.”<sup>733</sup>

C'est bien du García Márquez cette façon de décrire passant outre toute obligation journalistique, faisant au passage un clin d'œil malicieux aux exigences de la vraisemblance du texte réaliste ; une manière, somme toute, de cautionner cette présence flagrante de l'ajout fictif dans le texte documentaire. Le lecteur avisé comprendra qu'il s'agit d'une anecdote librement embellie par le fabulateur invétéré qu'est l'auteur de *Cent ans de solitude*. De fait, l'extrait cité nous renvoie à divers passages de ce roman et, plus en amont, à une des sources premières de son imaginaire : les contes des *Mille et une nuits*, influence précoce, persistante, et peut-être insuffisamment mise en valeur par ses exégètes<sup>734</sup>. En revanche, lui-même a souligné en diverses occasions qu'elle a été décisive comme source littéraire apparentée d'une certaine façon au « réalisme magique ». Même ton incantatoire de la prose, même tour de passe-passe narratif : la boîte qui s'ouvre, le « prodige » qui se manifeste. Dans la scène de l'exhumation du cadavre intact de la fillette (“cuando destaparon la caja se sintió el olor de las rosas frescas con que la habían enterrado”<sup>735</sup>), on retrouvera le motif de la persistance de l'amour au-delà de la mort (Quevedo) qui, comme on l'a vu, circule avec profusion dans *Doce*

<sup>730</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “La larga vida feliz de Margarito Duarte” (23-09-1981), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 159.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>732</sup> Si l'on songe à la célèbre *The short happy life of Francis Macomber* (HEMINGWAY, G., *Nouvelles*, op. cit.).

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>734</sup> Voir, par exemple, ce qu'il dit dans : SCHOO, Ernesto, “Los viajes de Simbad García Márquez”, *Primera Plana*, Buenos Aires, N° 234, año V, 20-26 de junio de 1967, p. 52-54.

<sup>735</sup> “La larga vida feliz de Margarito Duarte”, note citée, p. 160.

*cuentos peregrinos*<sup>736</sup> et qu'il réutilisera magistralement dans *Del amor y otros demonios*. Car, de manière générale, le personnage de la fillette morte, dont les cheveux continuent à pousser dans la tombe, préfigure, à quelques centimètres de chevelure près, celui de Sierva Maria de Todos los Angeles, protagoniste de ce dernier roman : "Lo más sorprendente era que el cabello — de la fille de Margarito Duarte — no había cesado de crecer y le llegaba hasta los pies"<sup>737</sup>.

Dans cet ordre d'idées, on nous objectera que toute investigation sur l'origine réelle de cette chronique est dépourvue d'intérêt puisque García Márquez ne fait nulle part allusion à une stricte nature documentaire du texte et que la nature imaginaire de l'anecdote est si évidente qu'il serait superflu de la signaler. Il serait également inutile de vérifier dans quelle mesure ce qu'il nous raconte se fonderait, de près ou de loin, sur un fait véridique. Cependant, faut-il écarter ces questions sous prétexte qu'il s'agit d'abord de savoir apprécier son génie imaginatif sans trop chercher à déceler les fins et les moyens ? Pas entièrement si l'on tient compte que dans ce texte précurseur de la nouvelle "La santa"<sup>738</sup>, l'auteur est déjà à l'œuvre dans le développement d'une problématique littéraire qui paraît quelque peu l'intéresser car touchant de près aux liens équivoques entre le réel et le vraisemblable et, de ce fait, au « réel merveilleux ». Par ailleurs, les amplifications et les transpositions que l'histoire subit dans la nouvelle sont des indices supplémentaires de cette volonté de soumettre le matériel autobiographique aux mutations de la fiction, dans le but bien probable de vérifier, à rebours, sur le thème fascinant du décalage entre le vrai et le vraisemblable, des désaccords entre la réalité et la possibilité.

Cette chronique, nous dit ailleurs García Márquez<sup>739</sup>, est un conte rétrogradé à une catégorie journalistique ; ce changement d'identité générique impose ici un bref rappel des correspondances entre les deux textes. En premier lieu, il faut dire que "La santa" reprend entièrement l'argument de "La larga vida feliz de Margarito Duarte" et reproduit même, à peine retouchées, des phrases entières de cette chronique<sup>740</sup>. Le conte réutilise également plusieurs descriptions et anecdotes de "Roma en verano" et notamment celle de la jeune fille dénudée qui interrompt la sieste, bien que le dormeur soit ici Margarito Duarte et non l'auteur-narrateur (première grande transposition). D'autre part, l'histoire des très courtes

<sup>736</sup> Cf. 1.3.3.3. Une sorte de traitement symbolique.

<sup>737</sup> Cf. "La larga vida feliz de Margarito Duarte", note citée, p. 160, et *Del amor y otros demonios*, op. cit. p. 11.

<sup>738</sup> Cf. *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 55.

<sup>739</sup> Cf. 1.3.3. *Doce cuentos peregrinos* et sa variante « journalistique ».

<sup>740</sup> Il suffit de confronter les deux textes à partir du premier dialogue : "¿Qué pasó con la santa?" (page 159 dans *Notas de prensa 1980-84*, et page 57 dans *Doce cuentos peregrinos*).

études cinématographiques faites par García Márquez en Italie est largement utilisée dans le conte, et c'est par ce biais autobiographique que, paradoxalement, il surcharge le récit d'ajouts fictionnels et amplifie cette réflexion sur le problème du vrai et du vraisemblable.

Cependant, ces libertés narratives sont déjà grosso modo à l'œuvre dans la chronique et montrent que l'auteur est en face du même problème et prétend à la même démonstration que dans le conte : c'est avec une transfiguration poussée des données réelles que l'histoire peut devenir crédible, c'est-à-dire acquérir un semblant de réalité. Sinon, nous pourrions nous demander pourquoi une histoire d'un intérêt journalistique si évident — ne serait-ce que pour le caractère insolite de l'anecdote et le caractère extravagant du personnage —, n'a pas été utilisée par García Márquez comme matière d'un de ses reportages de l'époque. La question suscite des suspicions raisonnables sur la source réelle des faits, auxquels Dasso Saldívar octroie un tacite aval biographique :

“Mientras Margarito Duarte se diluía en el anonimato de la vieja Roma, García Márquez seguiría viajando y escribiendo, madurando hacia su obra mayor, pero sin atreverse del todo a hincarle el diente a una historia de por sí tan literaria y tan imprevisible, que hubiera parecido irreal en la literatura, y que, en efecto, tendría un aprovechamiento literario modesto en ‘La santa’, treinta años después. (...) la conclusión de que el verdadero santo es él y no su hija, no resulta verosímil, pues tendría que habérmelo dicho el relato y no el autor en una intromisión que resulta arbitraria.”<sup>741</sup>

Saldívar n'apporte aucune preuve sur la base factuelle des faits, ce qui aurait servi à étayer ce point de vue<sup>742</sup> ; il les traite de manière extrêmement ambiguë sans même employer le conditionnel de rigueur, en se limitant à gloser sur le récit qu'en fait García Márquez (légèreté inexcusable dans un travail qui se vante de rigueur biographique). La conclusion un peu hâtive de Saldívar ne nous empêche pas de voir que le biographe arrive à y mettre en relief une particularité de l'histoire qui est au centre du problème de la représentation de la réalité en littérature. En se lamentant de ce que le romancier n'a pas su tirer un parti littéraire de ce curieux épisode, Saldívar dit que l'histoire de Margarito Duarte « aurait semblé irréaliste en littérature ». En effet, une condition du récit réaliste étant la vraisemblance — sorte d'exigence contradictoire car imposant, pour ainsi dire, des contraintes narratives divergentes par rapport au référent réel —, ce qui nous paraît insolite ou invraisemblable dans la vie doit être atténué afin de le rendre crédible dans la fiction réaliste. Inversement, ce que nous rencontrons de totalement trivial ou de très banal dans la quotidienneté doit être mis en valeur de telle manière qu'il produise dans la fiction, comme le dit Leo Bersani, « une tension du

<sup>741</sup> SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 331-332.

<sup>742</sup> Voir aussi, dans le travail de Saldívar, les notes 15 et 16 (chapitre 11). *Ibid.*, p. 524.

sens »<sup>743</sup>. Un phénomène dont la complexité philosophique et littéraire n'avait pas échappé à Nicolas Boileau qui, dans son *Art poétique* (1674), l'avait déjà formulée magistralement : le vrai et son invraisemblance antinomique<sup>744</sup>.

Suivons à la lettre la formule de Boileau et, à l'instar de Saldívar, considérons les faits comme véridiques pour hasarder une hypothèse similaire : en 1955, confronté à cette histoire, le jeune correspondant d'*El Espectador* l'a écartée parce qu'il lui était précisément difficile de la rendre crédible. Autrement dit, il se sentait techniquement incapable de trouver une solution narrativo-journalistique, mais pas tellement au vu du « miracle » (le cadavre intact de la fillette) qui n'était peut-être qu'une simple supercherie, qu'en raison du caractère obsessionnel et extravagant de Margarito Duarte. Ce fut ce profil invraisemblable du personnage qui, peut-être, l'obligea à maintenir l'histoire en incubation pendant de longues années, comme un thème qui n'était exploitable que dans le champ de la fiction littéraire.

À partir des années 80, l'écrivain se penche à nouveau sur cette histoire trouvant enfin une voie d'abordage : s'essayer à une sorte de réflexion sur la problématique qui la sous-tend ; autrement dit, placer le lecteur face à la relation conflictuelle entre réalité-réelle et réalité-textuelle, aux désaccords paradoxaux ainsi qu'aux liens indissolubles entre ces deux instances, et cela dans deux domaines génériques. L'allusion à l'œuvre de Pirandello qui apparaît dans la chronique n'est donc pas si gratuite ; elle serait bien un indice selon lequel, à l'instar du dramaturge italien dans son emblématique *Six personnages en quête d'auteur* , García Márquez se serait livré ici au jeu du récit dans le récit avec l'alibi de la fiction autobiographique.

En ce sens, la chronique ne serait pas, à proprement parler, une simple esquisse de la nouvelle (ou une fiction ratée). Chacune, sous un angle différent, chercherait à offrir ce même constat : le vraisemblable serait une condition de l'art narratif mais pas de la réalité. Car celle-ci, selon l'idée tant défendue par García Márquez et les romanciers du « réel merveilleux », présenterait toujours un côté indéchiffrable, mystérieux, voire magique et surnaturel qu'il faut savoir capter pour le soumettre à une sorte de lecture poétique, la seule pouvant sonder cette part d'ombre.

---

<sup>743</sup> « Le roman du XIXe siècle — écrit Bersani — nous a inculqué la recherche obsessionnelle des structures significatives dans la littérature (...). Le tour de force accompli par les romanciers réalistes, de Jane Austen à Henry James, consiste à combiner une forme narrative apparemment lâche et même anarchique, avec une extraordinaire tension du sens. Les mots les plus quotidiens, les gestes les plus banals, les épisodes les plus insignifiants se soumettent de bonne grâce à une discipline qui exige qu'ils soient mots, gestes et épisodes révélateurs. » BERSANI, Leo, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et réalité*, op. cit., p. 48-49.

<sup>744</sup> Voir épigraphe de ce sous-chapitre.

Contrairement à ce que croit Saldívar, la nouvelle n'est pas nécessairement une variation littéraire manquée de l'article de presse, mais plutôt une réflexion sur les ambiguïtés inhérentes aux procédés de représentation de la réalité, presque une mise en abyme établissant la place du réel et du vraisemblable dans l'art narratif. Mais il est vrai que le premier l'emporte sur le second dans la mesure où la réflexion s'y montre voilée, en filigrane de l'anecdote que l'auteur a dû conserver telle quelle, avec ses côtés justement invraisemblables, en insinuant à peine le commentaire, sans avoir besoin de le souligner, comme dans le conte, trop démonstratif à cet égard.<sup>745</sup>

Le vrai et le vraisemblable semblent s'intercepter de diverses manières lorsqu'ils se manifestent dans deux champs différents : celui de la fiction et celui du document, ou plus concrètement, à l'intérieur de deux types de narration, littéraire et journalistique. Mais il convient de considérer également qu'au-delà du concept exprimé par le mot, très proche de son acception purement lexicale<sup>746</sup>, le vraisemblable implique, ainsi que nous le dit Philippe Hamon, un « code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, donc, assurant la lisibilité du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de "réel" »<sup>747</sup>.

Dans la fiction réaliste, la vraisemblance s'imposerait alors comme condition relative. Quelque chose d'un peu différent se passe dans le domaine journalistique, où ce souci de faire vrai n'existe pas car un accord préalable et tacite de correspondance entre le référent réel et le récit s'impose. De correspondance et non de reproduction de la réalité puisqu'il serait le résultat d'une enquête comportant des preuves et témoignages montrant une somme de perspectives, une multiple vision subjective des faits. Et aussi parce que, sur le plan documentaire, toute « mise en récit » comporte une restriction absolue : aucune donnée ne peut être l'objet d'ajouts ou d'élaborations. En ce sens, on peut dire que dans ce domaine la vraisemblance est un sous-entendu. Cependant, cette présomption du texte journalistique n'est que — répétons-le — purement théorique puisque la possibilité demeure toujours que la

<sup>745</sup> Outre ces nombreux ajouts fictifs, cette fiction abonde en explications un peu évidentes et utilise des recours un rien douteux, comme celui de faire apparaître Cesare Zavattini expliquant en quoi la vraisemblance est une condition narrative. Ainsi, dans un passage du conte, le narrateur (alter ego de l'auteur) et Margarito Duarte se rendent chez le célèbre théoricien et scénariste du néoréalisme pour lui proposer cette histoire de « miracle », preuve en main : « (Zavattini) miró a la santa en silencio por dos o tres minutos, cerró la caja él mismo, y sin decir nada condujo a Margarito hacia la puerta, como a un niño que diera sus primeros pasos. Lo despidió con unas palmaditas en la espalda. -Gracias, hijo, muchas gracias-le dijo. -Y que Dios te acompañe en tu lucha. Cuando cerró la puerta se volvió hacia nosotros, y nos dio su veredicto. -No sirve para el cine -dijo-. Nadie lo creería. » Le commentaire sur ce manque de vraisemblance de l'histoire a trop été mis en évidence. GARCÍA MÁRQUEZ, G., « La santa », *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 69.

<sup>746</sup> « *Vraisemblable* : (1) Qui est à bon droit considéré comme vrai ; qui semble vrai. (2) Qui, dans l'art, correspond apparemment à l'idée qu'on se fait du réel ». *Le Petit Robert 1*, op. cit. p. 2120.

<sup>747</sup> HAMON, Philippe, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, op. cit. p. 129.



réalité puisse se manifester sous l'aspect le plus incongru et finisse par échapper à toute « apparence de vérité »<sup>748</sup>. En forçant un peu notre raisonnement, nous pourrions dire que la complexité inhérente à tout fait réel condamne la vraisemblance à n'être qu'une abstraction théorique et non une condition de l'enquête.

Mais rassurons encore une fois les puristes : qu'il s'agisse d'une fiction réaliste ou d'un récit journalistique, d'un roman ou d'un reportage, le texte ne constitue qu'une réalité linguistique parallèle, une représentation de la réalité, comme nous le rappelle Philippe Hamon : « Ce n'est jamais, en effet, le “réel” que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstitution *a posteriori* encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraîné dans la circularité sans clôture des “interprétants”, des clichés, des copies ou des stéréotypes de la culture. »<sup>749</sup>

García Márquez se réfère de manière oblique et — faut-il le dire ? — sans la moindre prétention philosophique, à ce problème dans chronique “La larga vida feliz de Margarito Duarte”; il le développe, d'une manière plus laborieuse, dans la « séquelle » littéraire qu'est “La santa” : la réalité défie tout essai de représentation littéraire ; des bribes de fable viennent toujours s'immiscer dans l'acte de reconstitution documentaire (autobiographique dans ce cas-là) pour colmater les vides, les lacunes — les invraisemblances ! — que laisse une démarche de ce genre. Une thèse attractive à bien des égards, quoique d'autres expériences avec la non-fiction narrative obligent l'auteur à la reprendre, à la nuancer, à la corriger.

#### 1.5.4.3. “Me alquilo para soñar” : kitsch latin à Vienne

Durant la tournée européenne des années 50, le séjour de García Márquez à Vienne fut court et tenu secret et, comme celui de Rome, il fut marqué par une rencontre avec une compatriote singulière. Frau Roberta — si l'on en croit l'auteur — colombienne installée depuis longtemps en Autriche, est dans la chronique “Me alquilo para soñar”<sup>750</sup> le personnage qui suscite l'image la plus persistante de son passage dans cette ville. Bien des doutes demeurent sur la base factuelle du personnage et de l'anecdote ; il est assez probable qu'il

<sup>748</sup> Pour reprendre la première définition du *Diccionario de la Real Academia Española*, op. cit., p. 2080.

<sup>749</sup> HAMON, Philippe, *art. cit.*, p. 129.

<sup>750</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “Me alquilo para soñar” (7-09-1983), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 461-463.

n'en existe aucune<sup>751</sup> et que, encore une fois, l'auteur utilise la chronique comme espace d'invention. Mais il nous semble judicieux toutefois de l'examiner dans la catégorie des notes concernant l'épisode européen des années 50, car elle développe une thématique commune à ces textes.

Rappelons que cette façon de condensation narrative est typique de ce sous-groupe : un fait relativement isolé est évoqué et restitué dans le récit, en tant que synthèse d'une expérience. Dans ce cas, le soi-disant souvenir de cette rencontre oblitère l'épisode plus marquant — pour sa signification politique — du passage du correspondant d'*El Espectador* dans la capitale autrichienne. García Márquez est arrivé à Vienne le 21 septembre 1955, ainsi que le montre le second des trois articles qu'il a alors publiés dans ce journal<sup>752</sup>. Il dût y demeurer entre huit et quinze jours dans l'attente d'un visa pour la Pologne. Comme l'indique Gilard, le voyage devait se faire en grand secret<sup>753</sup>, étant donné la situation politique de la Colombie : il allait à Varsovie sous prétexte de couvrir un congrès cinématographique, mais au fond — toujours selon Gilard — ce qui l'intéressait véritablement c'était d'observer la réalité du monde communiste<sup>754</sup>.

Quelque chose de cette véritable aventure reste dans “Me alquilo para soñar”. La toile de fond est plutôt inquiétante, bien que la description de la Vienne de la Guerre froide se trouve limitée à trois ou quatre touches rapides mais efficaces, au sein d'un effort plus ardu pour décrire et rendre les personnages crédibles. En réalité, toute la petite stratégie narrative de ce récit est fondée sur le déséquilibre délibéré entre le facteur spatial et la présentation du personnage. Et pas uniquement parce que ce dernier y occupe une position prépondérante, mais par la façon particulière dont il est installé dans la scène. En effet, à l'instar de Margarito Duarte, Frau Roberta apparaît comme un personnage étrange, ou plutôt curieusement incrusté dans un monde spirituellement et géographiquement aux antipodes du sien. Arrivée il y a longtemps en Autriche afin d'étudier la musique et le chant, cette paysanne des Andes

---

<sup>751</sup> Encore une fois, cela ne paraît guère inquiéter Dasso Saldívar qui, bien que s'étant entretenu avec García Márquez à ce sujet, résout le problème d'une manière bien à lui : “Es prácticamente imposible establecer hasta qué punto fueron realidad y en qué punto empezaron a ser literatura (hechos y personajes), ya que (...) en este caso sólo contamos con los testimonios del propio García Márquez (...). Claro que, en el fondo, ésta no es más que una preocupación de críticos bizantinos, porque lo cierto es que la increíble y alegre historia de Frau Roberta sería desde entonces y para siempre simple pura verdad en las manos del mago de Aracataca. En cualquier caso, Frau Roberta, según nos contaría el propio García Márquez, también soñó para él aquel otoño (...)”. SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 334-335.

<sup>752</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El hotel del enano jorobado”, *De Europa y América*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>753</sup> Cf. GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>754</sup> Gilard : “El solo hecho de haber viajado al otro lado de la Cortina de Hierro, si se llegaba a conocer entonces, podía crear más de un problema y quizás creárselo a *El Espectador*. (...) Viena era etapa y no meta de un viaje en que era también el único momento confesable.” *Ibid.*, p. 9-10 *et passim*.

colombiennes découvre que ses facultés divinatoires sont un filon à exploiter, et elle reste à Vienne pour exercer le métier de voyante et d'interprète des rêves.

Si García Márquez force délibérément le trait, c'est justement pour marquer les différences culturelles : Frau Roberta est ici un personnage pittoresque jusqu'à l'extravagance mais représentative, à sa manière, d'une idiosyncrasie latine. Il existe deux façons pour lui de recréer, sur le plan narratif, cette opposition culturelle. La première, dont l'illustration la plus évidente apparaît dans la magistrale "Desde París, con amor", a trait au choc frontal de l'homme en exil avec un monde régi par l'ordre, la mesure, le rationalisme le plus strict, ce qui l'oblige, après maintes tentatives d'intégration, à jeter l'éponge et à subir un rapatriement résigné.

La seconde variante est bien illustrée par "Me alquilo para soñar" et, dans une certaine mesure, par "La vida feliz de Margarito Duarte" : cette rareté tropicale est phagocytée par cet organisme (ou ce système) en tant que corps étranger qui doit être digéré malgré son goût exotique, son apparence étrangère, ses manières bizarres, son accoutrement grotesque. Mais qui trompe qui ? Une continuité frappante se crée entre le portrait de Margarito Duarte et celui de Frau Roberta :

**Margarito Duarte**

*"Apareció de pronto en una de las callecitas apacibles de la Roma antigua, y no sólo me sorprendió por su aspecto irreversible de romano viejo, sino por su tenacidad irracional. La última vez que lo había visto, hace más de veinte años, conservaba todavía la ropa funeraria y la conducta sigilosa de los funcionarios públicos de los Andes. Ahora, sus maneras me parecían las de alguien que ya no pertenece más que a sí mismo."*

**Frau Roberta**

*"Se hubiera dicho que era la única austriaca legítima en la mesa, no sólo por su succulenta pechuga otoñal, sus lángui das col as de zorro en el cuello del abrigo y el acento de quincallería con que hablaba su castellano pri mario. Pero no: había nacido en Armenia -la de Colombia- (...) tampoco hubiera podido imaginarme un ámbito más adecuado par a aquella compatriota fugitiva que seguía comiendo en la taberna estudiantil de la esquina sólo por fidelidad a su origen."*

**Tableau 2 : Deux personnages en quête d'auteur<sup>755</sup>**

On remarquera que l'incrustation des personnages dans le décor est définitive. Ils ne s'en détachent qu'un moment pour rencontrer le narrateur-personnage : Margarito Duarte, au détour d'une ruelle de la *Roma antique* avec son « aspect irréversible de vieux Ro main » ; Frau Roberta, dans une taverne où elle paraît être la seule « *austrienne authentique* ». Les

<sup>755</sup> "La vida feliz de Margarito Duarte" et "Me alquilo para soñar", *Notas de prensa 1980-84*, p. 159 et 461, respectivement.

deux sont déjà recouverts par la patine propre aux vieux bronzes. Et pourtant — ambiguïté significative — tous deux gardent encore, avec une « *ténacité irrationnelle* », une « *fidélité à leur origine* ». Un peu, peut-être, à la manière de Pirandello, auteur qui, cité au passage dans la première note, ne serait pas ici une véritable référence. En tout cas, García Márquez arrive à souligner ainsi leur mimétisme signifiant : (conforme) à la norme locale et au milieu environnant, mais en contradiction flagrante avec une identité. On pourrait alors parler de *spécimens* car en exploitant cette sorte d'ambivalence du personnage, l'auteur ne fait que procéder à une greffe produisant quelques excès, quelques malformations, quelques dysfonctionnements. C'était voulu comme procédé littéraire. Mais c'est bien réussi ?

Margarito Duarte et Frau Roberta, ces deux êtres frustes venus en Europe sans autre passeport que leurs rêves et leurs chimères, représentent une sorte de paradoxe que García Márquez se propose d'exploiter sur un mode burlesque ou fantasque. En les insérant dans ce décor, les personnages subissent une fausse métamorphose, leur comportement trahissant toujours les signes confus d'une altérité. Margarito, englué dans la cause perdue de la canonisation de sa fille, surprenant tout le monde avec le prodige du cadavre resté intact ; Frau Roberta, plus chanceuse dans sa petite entreprise de voyance et d'arnaques à domicile. À proprement parler, il s'agit d'un enkystement, car le corps étranger gêne l'organisme récepteur. Mais c'est sa *mission* ! Nous sommes bien dans le territoire de la satire.

Le procédé n'est pas entièrement nouveau ; il ne serait qu'une mise à jour ou plutôt une variante, c'est-à-dire une évolution du modèle conçu originalement par le jeune correspondant dans les reportages de la première période où il se livrait déjà à un jeu spéculaire assez habile. Selon Gilard :

“Hay en esos reportajes un agresivo recurso a la arquetípica actitud del buen salvaje (...). García Márquez retoma con otra finalidad los trucos que de esa realidad derivaron los mismos europeos, quienes los emplearon en la crítica de su propia organización social. (...) Si (él) acude más o menos a esos procedimientos, es en la medida en que finge ver y describir las cosas desde afuera, simula no comprenderlas y encontrarlas extrañas comparadas con sus propios valores. Los efectos humorísticos y cómicos no fallan, pero sobre todo son demoledores porque se perdió la ingenuidad que era el sospechoso ingrediente a que acudían los europeos cuando, con fines nada domésticos, se valían del truco del buen salvaje.”<sup>756</sup>

Frau Roberta, Margarito Duarte seraient donc deux nouvelles représentations du *bon sauvage* venu rendre la pareille à une Europe incroyante, sceptique et satisfaite de sa mission civilisatrice. Pour cela, ils ont apporté quelque chose qui peut être comparé aux babioles et petits miroirs avec lesquels les conquistadors ont trompé les autochtones américains : leurs

<sup>756</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, op. cit., p. 21.

rêves et leurs chimères. Ce sont, en quelque sorte, des marchands d'illusions qui essayent, et parviennent parfois, à tromper les indigènes européens avec leurs supercheries. Façon burlesque de franchir — il ne peut en être autrement, vu le tempérament farceur de l'auteur — cette frontière culturelle qui sépare deux mondes.

De manière furtive, presque sournoise — les rappels autobiographiques y sont pour quelque chose —, l'auteur lance ses dards. *Rara avis* tropical habité par le don de prémonition, Frau Roberta paraît perdue, avec bonheur, dans ce coin prestigieux d'Europe qu'est Vienne. L'auteur-narrateur-personnage (triple présence se confondant dans le maniement du point de vue) n'éprouve aucun embarras à accentuer jusqu'à la caricature les traits de l'héroïne, excessive dans son travail de rêveuse rémunérée dans un monde qui ne croit qu'aux résultats tangibles de la logique et qui, à son tour, regarde avec dédain et méfiance, comme une tare tiers-mondiste, ce penchant pour la superstition et l'indolence. García Márquez accentue l'image stéréotypée de l'homme tropical oisif et rêveur. Rêveuse, Frau Roberta l'est de naissance, et elle en fait un travail et un profit : «(Una noche) cometí la impertinencia feliz de preguntarle a Frau Roberta cómo había hecho para asimilarse de tal modo a aquel mundo tan distante y tan distinto de los riscos de vientos del Quindío, y ella me contestó con su verdad de un solo golpe: 'Me alquilo para soñar' »<sup>757</sup>. Autrement dit, le pèlerin devient missionnaire : à sa manière, il propage sa « religion ».

Frau Roberta impose non seulement son art mais soumet les Autrichiens à la tyrannie de sa clairvoyance. Qu'elle fasse cela au sein d'une famille autrichienne, cliché même de la mesure, de la discipline, de la croyance teutonne dans les valeurs du travail, sous-entend un affrontement culturel que l'auteur se plaît à étaler dans cette fable morale. Le chef de famille, par exemple, est un fonctionnaire exemplaire de la Poste<sup>758</sup> ; c'est, en quelque sorte, la laborieuse fourmi de La Fontaine qui risque un jour de se réveiller transformée en monstrueux insecte de Kafka :

La stratégie triomphante de Frau Roberta face aux autochtones — ses ruses, son mimétisme trompeur — permet à l'auteur d'ironiser sur les valeurs chères à l'Occident, la superstition étant justement une pratique inacceptable au royaume de Descartes. C'est la revanche du bon sauvage. L'indolence typique du «latino» se révèle payante. Frau Roberta, cigale des tristes tropiques, finit par prendre possession non seulement du destin de la famille autrichienne mais également du fruit du travail de plusieurs générations :

<sup>757</sup> «Me alquilo para soñar», chronique citée, p. 462.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 463.

“Por los días en que la conocí había muerto el dueño de la casa -liberado para siempre de la esclavitud del correo por una cuantiosa herencia que recibió al final de la guerra- y había tenido la elegancia de favorecer a Frau Roberta en el testamento hasta donde le alcanzaran los sueños. (...) Mientras me contaba esta historia maravillosa frente al Danubio espeso no pude reprimir la sospecha de que Frau Roberta era tal vez la estafadora más feliz y original de cuantas habían pasado por el mundo.”<sup>759</sup>

Mais la satire épuise rapidement ses effets. Le sarcasme manque de finesse et finit pas s'avérer simpliste et conventionnel. Les « effets humoristiques » dont parlait Gilard ratent cette fois-ci leur cible. À force d'exagérer les attributs de Frau Roberta, l'histoire devient pesante. Dit autrement, si le personnage finit pas être un peu convenu et prévisible, c'est parce que le clin d'œil complice de l'auteur (le « ne me prenez pas trop au sérieux ») se perd dans une surcharge caricaturale et rhétorique.

En revanche, la description de l'espace, bien que relativement brève, apparaît pleine de vigueur et de suggestion. Par exemple, dans un extrait où nous est décrit, de façon désenchantée, le paysage viennois, l'auteur essaye quelque chose de fort et d'authentique :

“(...) no había en mí ninguna intención secundaria la noche en que se nos hizo más tarde que de costumbre y la invité a dar un paseo por el Danubio para ver si era en realidad tan azul como en los vales. No lo era, por cierto, como era fácil de imaginar, sino un torrente denso que no alcanzaba a reflejar la hermosa luna de primavera que se mantenía sin pudor en el centro del cielo. Yo, que siempre he sido un nostálgico a la defensiva, comprendí que en un remoto viernes como hoy, cuando ya fuera incrédulo y viejo, iba a acordarme de aquella noche como una de las buenas de mi vida (y que tal vez lo iba a escribir, como acabo de hacerlo), y traté de convencerme desde entonces de que era una noche turbia e insípida que no merecería el homenaje de una nostalgia.”<sup>760</sup>

Les images s'enlacent avec grâce et rythme et véhiculent un intéressant jeu marquezien avec le temps : le passé contient une sorte de présage qui s'accomplit au moment de la narration, une sorte de mise en abîme qui, dans ce texte, a une claire finalité idéologique. Il rappelle en effet cette vision désenchantée sur l'Europe qui, selon Gilard, était récurrente dans ses reportages des années 50 : García Márquez y donnait de l'Europe l'image d'“un mundo en sus postrimerías”<sup>761</sup>. En vantant les mérites de ces textes (il y parle des “intensos reportajes de Viena” ou de la “magistral serie sobre Viena”<sup>762</sup>), Gilard précisait : “Viena será el marco de una aventura estrictamente personal. La serie de tres artículos sobre la ciudad de *El tercer hombre* habla de las peripecias vividas por García Márquez y de su fingido desencanto ante una ciudad que le remite la

<sup>759</sup> *Idem.*

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>761</sup> Cf. GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, op. cit., p. 18-20.

<sup>762</sup> À nos yeux, les louanges de Gilard sont un peu trop généreuses. Bien entendu, ces travaux révèlent un chroniqueur en bonne forme, surtout sur le plan de l'humour (le deuxième volet de la série, “El hotel del enano jorobado” [*art. cit.*], est particulièrement amusant. C'est le récit du touriste qui s'égare et qui se donne beaucoup de mal pour se faire comprendre). Mais, somme toute, il s'agit de petits tableaux riants et habiles qui ne valent pas la comparaison avec les grands reportages de García Márquez.

imagen que en realidad él buscaba, la imagen de su ubicuo mundo costeño, su indeleble mundo interior”<sup>763</sup>.

L’ancienne ville impériale n’avait pas la splendeur attendue ; elle n’était pas aussi « valseuse » et le Danube n’était pas aussi bleu. Vingt-cinq ans après, l’auteur n’a aucun embarras à procéder de la sorte mais en y ajoutant une touche nouvelle et, surtout, en essayant de rejoindre l’énoncé du projet original des *Doce cuentos peregrinos* dont la portée idéologique viendra poser à terme pas mal de problèmes. Nonobstant, dans la chronique, il rappelle, d’une manière plus positive si l’on ose dire, une autre chose qui avait retenu son attention : cette atmosphère d’intrigues et de mystères qui fut, en son temps, promesse d’aventures. Ce n’est pas un hasard si cette parenthèse du périple européen a été placée jadis sous l’égide politico-littéraire de Graham Greene, comme le rappelle le titre de l’ancienne série (“En la ciudad del *Tercer Hombre*”)<sup>764</sup>.

Graham Greene était déjà une référence à l’époque pour le romancier en herbe et pour le critique de cinéma qu’était García Márquez. Il le demeure, comme nous le verrons ci-après. Cependant, dans la chronique, cette allusion ne laisse pas d’être curieuse, car l’auteur de *La Puissance et la Gloire* était plutôt une référence par rapport au monde caraïbe (il l’avait aidé à « déchiffrer le tropique » !). En tout cas, cette fois, le Greene de la haute intrigue internationale a très peu à faire ici ; sa présence est trop allogène à l’esprit de cette quête identitaire pour qu’elle aide à compenser les débordements satiriques du texte.

Ce n’est même pas un problème de vraisemblance. Simplement, l’auteur n’arrive pas à proposer les conditions minimales que demande un pacte de lecture, celui par lequel les éléments de la narration forment un tout structurellement cohérent, et la fiction arrive à obtenir l’adhésion du lecteur d’un point de vue ludique et/ou intellectuel. À ce niveau, en tout cas, le récit est loin de tenir ses promesses. En introduisant Frau Roberta, le narrateur nous dit, par exemple, qu’elle était : “Uno de los seres humanos más simpáticos y temibles que he conocido (...) la estafadora más original del mundo”<sup>765</sup>. Mais il serait difficile de ranger ce personnage à côté des autres arnaqueurs, apprentis ou maîtres sorciers qui parcourent, de manière indélébile, la fiction marquezienne, à l’instar de La Abuela Desalmada, Melquiades et autres Blacamans. Ici, le ton cocasse devient trop prononcé, le personnage finit par se

<sup>763</sup> Cf. GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, op. cit., p. 18-20.

<sup>764</sup> Le scénario de Greene et le film de Carol Reed y sont cités à plusieurs reprises. Cf. “En la ciudad del Tercer Hombre”, *De Europa y América*, op. cit.

<sup>765</sup> *Idem.*

désarticuler comme une marionnette et quitte la mémoire du lecteur (on n'en retiendra que la bonne blague sur la « somptuosité pectorale » de Frau Roberta).

La cause de ce ratage littéraire résiderait dans la conception d'origine puisque "Me alquilo para soñar" est le travail précurseur du conte homonyme<sup>766</sup> dont les remaniements ne réussissent pas non plus à atténuer la dérive vaudevillesque. C'était une histoire pensée originellement dans et pour le domaine de la fiction, la base autobiographique créant tout de même un lien avec la thématique dominante de cette exploration. En ce sens, elle illustre, à sa manière burlesque, la question du choc culturel. Mais dans les *Notas de prensa 1980-84*, la nouvelle perspective (faussement documentaire, sournoisement autobiographique) n'ajoute rien à l'entreprise ; dans ce cadre le texte détonne encore plus fortement, comme une fausse note dans l'ensemble plutôt cohérent de cette série.

### 1.5.5. Le "Gabo" errant

*"(...) este exilio errante y un poco nostálgico que tanto se parece a una balsa a la deriva."*

García Márquez, *Relato de un naufrago* (préface)<sup>767</sup>

#### 1.5.5.1. « Un exil peut en cacher un autre » (New York, le Deep South, Mexico, l'Espagne... )

Il existe des chroniques qui abordent cette première expérience européenne de García Márquez, d'autres encore, les séjours plus récents sur le vieux continent, en s'intégrant tant dans la forme et que dans le contenu à celles que nous avons déjà examinées : confrontation similaire du temps dans un espace récurrent, abord identique du thème de l'exil et des sujets afférents (l'altérité, l'affirmation culturelle, la question identitaire). Le titre de l'une de ces dernières, "España, la nostalgia de la nostalgia"<sup>768</sup>, en dit beaucoup sur l'esprit qui anime cette recherche. Sous une apparence faussement rhétorique, la formule indique comment ce sentiment d'absence qui naît de l'exil se prolonge, de pays en pays, s'accroît en répliques successives, finit par s'installer comme une passion dévorante. En ce sens, le paragraphe d'ouverture est en adéquation avec le titre :

<sup>766</sup> Cf. GARCIA MARQUEZ, G., "Me alquilo para soñar", *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 85-95.

<sup>767</sup> GARCIA MARQUEZ, G., "La historia de esta historia", *Relato de un naufrago*, op. cit., p. 15

<sup>768</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "España: la nostalgia de la nostalgia" (13-01-1982), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 209.



“Hace veinte años, en México, fui a ver varias veces la película *El último cuplé*, cautivado por la nostalgia de las canciones que tanto le había oído cantar a mi abuela. La semana pasada en Barcelona, fui con una pandilla de amigos a ver el espectáculo vivo de Sara Montiel, pero ya no por escuchar las canciones de la abuela, sino cautivado por la nostalgia de aquellos tiempos de México. (...) Al salir del teatro, la noche era diáfana y tibia y había en el aire una fragancia de rosas de mar, mientras el resto de Europa naufragaba en la nieve. Me sentí conmovido en aquella ciudad hermosa, lunática e indescifrable, donde he dejado un reguero de tantos años de mi vida y de la vida de mis hijos, y lo que entonces padecí no fue la nostalgia de siempre, sino un sentimiento más hondo y desgarrador: la nostalgia de la nostalgia.”<sup>769</sup>

García Márquez se réfère donc ici aux deux exils : celui en Espagne (dans la période comprise entre 1967 et 1974) et celui au Mexique (qui commence en 1961 et qui, par intervalles, se prolonge jusqu’au moment de cette chronique, en 1983). De la même manière, dans un autre texte — “Regreso a México”<sup>770</sup> —, le procédé de confrontation temporelle *in situ* fixe à nouveau la scène. On dirait qu’un réseau de câbles invisibles parcourt la série. Des liens se tissent entre ces jalons d’une errance. Dans cette chronique, c’est la vision comparative d’un même paysage — le bois de Chapultepec — à deux moments différents qui induit (la contamination aidant) *l’effet de brume* :

“(…) He vuelto a buscar aquel bosque encantado y lo encontré podrido por la contaminación del aire (...). Esta experiencia me reveló de pronto cuánta vida mía y de los míos se ha quedado en esta ciudad (...) y cuánto hemos cambiado juntos, la ciudad y nosotros, desde que llegamos sin nombre y sin un clavo en el bolsillo, el 2 de julio de 1961 (...).”<sup>771</sup>

Regard circulaire, vision à 360 degrés du narrateur-protagoniste qui se penche sur sa propre trajectoire. C’est le constat d’une fatalité : l’exil vu comme une damnation, comme une errance sans fin ; en outre, le regard qui évoque, de façon métaphorique, cette noria du temps, véhicule aussi le thème marquezien de la dégradation. Les retours de la mémoire sont incessants ; en se bousculant, les souvenirs produisent un effet de télescopage très caractéristique : tout exil en contient un autre. Dans ce passage, une large parenthèse s’ouvre justement sur un autre moment du périple, l’auteur y insérant l’épisode américain : son court séjour à New York, sa traversée vers le sud, jusqu’à cette halte imprévue au Mexique :

“No dejaba de ser una bella locura: tratábamos de llegar a Colombia a través de los algodones y los pueblos de negros de Estados Unidos, llevando como guía única mi memoria reciente de las novelas de William Faulkner. (...) Como experiencia literaria, todo aquello era fascinante, pero en la vida real —aun siendo tan jóvenes— era un disparate. Fueron catorce días de autobús por carreteras marginales, ardientes y tristes, comiendo en fondas de mala muerte y durmiendo en hoteles de peores compañías. En los grandes almacenes de las ciudades del Sur conocimos por primera vez la ignominia de la discriminación: había dos máquinas públicas para beber agua, una para blancos y otra para negros, con el letrero marcado en cada una. En Alabama pasamos una noche entera buscando un cuarto de hotel, y

<sup>769</sup> *Idem.*

<sup>770</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Regreso a México” (26-01-1983), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 363.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 363.

en todos nos dijeron que no había lugar, hasta que algún portero nocturno descubrió por casualidad que no éramos mexicanos. (...) Al término de aquella travesía heroica habíamos logrado confrontar una vez más la realidad y la ficción. (...) La vida terrible del condado de Yocknapatapha (*sic*) había desfilado ante nuestros ojos desde la ventanilla del autobús, y era tan cierta y humana como en las novelas del viejo maestro<sup>772</sup>.

L'épisode est bref mais demeure un jalon important de ce parcours hasardeux, parfois erratique. En ce sens, l'exil n'en finit pas de proposer ses énigmes, de soumettre le pèlerin à des « petites » épreuves, comme une sorte de jeu de boîtes chinoises qui s'ouvrent sans fin et parfois comme une lourde plaisanterie. Ainsi, ce long voyage, qui commence en Europe, se poursuit à Caracas et La Havane et se termine au Mexique, contient ce bref et intense passage par les États-Unis. D'abord à New York où, en pleine révolution, García Márquez siège comme chef-correspondant de l'Agence cubaine *Prensa Latina*. Il y subit un climat de menaces<sup>773</sup> qui le décide au retour. Mais un retour vers où ? Il s'ensuit en fait une pénible marche à travers le *Deep South* qui a pourtant une bonne excuse : fouler les terres de Faulkner, le comté de Yoknapatawpha (ou les vestiges réels de ce lieu mythique). L'expérience est à nouveau marquée d'un double signe politique et littéraire puisque l'arpentage semi-imaginaire entrepris sur la trace du maître (c'est en cela que l'on peut parler d'un pèlerinage) est aussi semé d'embrouilles et de déconvenues : il y retrouvera le *fantôme* brandissant toujours le même fer et en ressortira avec le même stigmate : « En un pueblo del Sur había un letrado que decía: *Prohibida la entrada de perros y mexicanos* (...) No querían recibirnos en los hoteles porque creían que éramos mexicanos », se souvient-il.<sup>774</sup> Comme à Paris (en 1956), aux États-Unis (en 1961), on le confond avec un *autre*, et l'avertissement est péremptoire : l'étranger (enfin, cet étranger-là ressemblant à *l'autre*) est prié de se maintenir à l'écart ou de quitter les lieux. Encore une fois, on lui rappelle le délit de *sale gueule*, passible d'emprisonnement ou de reconduite à la frontière. La sanction peut être exemplaire. L'expérience, en tout cas, finira par soulever des interrogations sur l'identité, le « barbare » constatant avec étonnement qu'aux portes de la « civilisation », en plein XXe siècle, la rupture avec l'idéal humaniste est encore à l'œuvre, et que le premier exclu, ici comme ailleurs (mais surtout au-dessus du 30<sup>ème</sup> parallèle), est *l'autre*, l'étranger. Pour employer une

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>773</sup> García Márquez : « Habíamos vivido los meses anteriores en cuarto de hotel de Manhattan. Yo trabajaba como corresponsal de la agencia cubana de noticias y no había conocido hasta entonces un lugar más idóneo para morir asesinado » (*Regreso a México*, note citée, p. 363). Plinio Apuleyo Mendoza, qui connut les lieux et la situation, s'en souvient également : « La agencia en Nueva York respiraba la atmósfera electrizada de aquellos días. A través de muchos indicios delatores, del ajetreo inusual de la ya muy grande colonia de exiliados cubanos, la invasión (de Bahía de Cochinos) también allí se presentaba como algo inminente. Isrote castrista en aquel océano hostil, sobre Prensa Latina llovía diariamente, apenas se descolgaba el teléfono, un torrente de amenazas e injurias. (...) Una tarde, las amenazas habían sido más personales y concretas. 'Tienes una mujer y un niño –dijo una voz masculina-. Sabemos donde vive. Mejor te vas yendo' ». MENDOZA, Plinio Apuleyo, *La llama y el hielo*, op. cit., p. 91.

<sup>774</sup> Cf. SCHOO, Ernesto, « Los viajes de Simbad García Márquez », *art. cit.*, p. 5.

formule de Jacques Attali, il doit réinventer alors une figure particulière de l'homme nomade : l'intellectuel qui, plus ou moins forcé à l'exil, « vit sa liberté en contrebande »<sup>775</sup>.

En traversant le Rio Grande, les choses se présentent finalement sous un jour meilleur pour le Gabo errant. Le Mexique, en effet, propose un autre accueil. Il peut enfin poser son sac. Et pourtant ce n'était à l'origine qu'une halte puisque le voyage avait un autre terminus : la Colombie, où García Márquez voulait rentrer pour de bon<sup>776</sup>. À la fin de cette évocation pleine de reconnaissance pour le Mexique, l'auteur ne peut réprimer un sentiment de perplexité : “Ese fue el momento exacto (el 2 de julio de 1961) en que llegué de veras a México, sin saber muy bien por qué, ni cómo, ni hasta cuándo. De eso ahora hace veintiún años y todavía no los sé, pero aquí estamos. Como lo dije en una memorable ocasión reciente, aquí he escrito mis libros, aquí he criado a mis hijos, aquí he sembrado mis árboles”<sup>777</sup>.

Curieux détour que cette traversée du Sud des États-Unis avec ce point d'attache que deviendra le Mexique. L'anecdote n'est cependant pas anodine ; le thème du retour toujours ajourné au pays s'inscrit, à nouveau, dans une mythologie particulière de l'exil. Celui-ci est, en d'autres termes — ceux de Rubén Bareiro Saguier — “el espacio sin contornos de la ausencia.”<sup>778</sup> À chaque tentative, la Caraïbe, l'Aracataca natale disparaissent à l'horizon, inaccessibles. Comme si la vie imitait l'art, la destinée se modèle selon un patron — ou une mythologie — universel. Selon Ana Vásquez :

“Dos elementos constituyen los rasgos esenciales del mito: el castigo y la prohibición del retorno. (...) Condenados a no volver, el país prohibido se transforma en objeto de codicia, en territorio de deseos insatisfechos. Ya no es un espacio geográfico, sino la Itaca mítica, nuestro reino, donde nos conocían y amaban. Nuestro reino, abandonado en la fuerza de la vida, que se aleja y se pierde entre los nubarrones del mañana. Irrecuperable. (...) Al iniciar el exilio, el retorno es el único acontecimiento que puede ponerle fin y otorgarle un significado. Un exilio sin retorno (parece) inconcebible, algo así como una derrota. (...) Partimos porque volveremos, y sólo así podemos concebirlo.”<sup>779</sup>

Le thème est récurrent dans les *Notas de prensa 1980-84* : l'impossibilité d'un retour due plus aux aléas d'un parcours qu'à un véritable empêchement. En arrière-plan, on peut voir que c'est à un modèle littéraire que répond cette reconstruction, son propre modèle qui, somme toute, ne serait que la déclinaison d'une sorte d'archétype. En effet, si le discours de l'auteur se définit en termes poétiques et, de ce fait, suit des thématiques déjà explorées dans ses

<sup>775</sup> ATTALI, Jacques, *L'homme nomade*, Paris, Fayard, 2003, p. 224.

<sup>776</sup> Cf. SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 250 et ss.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 365 (c'est nous qui soulignons).

<sup>778</sup> BAREIRO SAGUIER, Rubén, “El duro oficio”, *L'exil et le roman hispano-américain actuel*, Paris, Revue América, *Cahier du Criccal*, N° 7, 1999, p. 35.

<sup>779</sup> VASQUEZ, Ana, “La leyenda de Ulises, mito del exilio”, *L'exil et le roman hispano-américain actuel*, *op. cit.*, p. 18-19.

fictions, il n'en demeure pas moins que, sur le plan psychologique, anthropologique, ces textes soulèvent des questions toujours communes à cette représentation de l'exil dont le modèle par excellence serait — selon Ana Vasquez — la légende d'Ulysse<sup>780</sup>.

On remarquera toutefois la relative singularité du procédé dans les *Notas de prensa 1980-84*, sorte de mouvement concentrique (cercles, parenthèses, boîtes chinoises) n'obéissant pas à une stricte chronologie et sous-entendant une errance qui se prolonge *ad infinitum*. L'exil de Bogotá renvoie à l'exil européen, qui à son tour englobe l'exil vénézuélien, et ce dernier à l'exil mexicain, qui comprend (avec le détour par le *Deep South*) le long intervalle barcelonais, lequel renvoie encore une fois au Mexique... On pourrait envisager cette perspective autrement : comme un mouvement ondulatoire expansif : par vagues successives, chaque exil pousse vers un autre, nouvelle onde autour d'un foyer provisoire (si l'on peut dire !). Ce mouvement de contraction ou d'expansion n'est pas en soi une nouveauté, la littérature de l'exil étant pleine d'exemples qui traduisent cette même circularité fataliste. Il n'en demeure pas moins qu'il est une constante significative dans cette quête autobiographique. Il apparaît ainsi dans "España, la nostalgia de la nostalgia", corrélat de cet autre exil pressenti dans la littérature et vécu par procuration, dans les histoires de réfugiés de la guerre civile, se terminant avec la même indétermination que celui du Mexique. "Llegué a Barcelona en el otoño de 1967, con toda mi familia y con el ánimo de quedarme ocho meses que me sobraban de una novela, y me quedé siete años. *Más aún: de algún modo difícil de explicar, todavía no me he ido por completo, ni creo que me vaya nunca*..."<sup>781</sup>. Cette phrase sous-entend donc un mouvement de fuite perpétuelle, dont l'ample arc de cercle trace l'errance spirituelle ; elle ressemble — signification récurrente — à la phrase déjà citée sur l'exil mexicain ("... llegué sin saber hasta cuando... y aquí estamos").

Mais le récit de l'exil ne doit pas être lu comme le témoignage d'une existence héroïque : son parcours nous montre au contraire combien ces séjours à Bogotá, à Paris, au Mexique, à Barcelone... furent des moments exceptionnels ; à terme, des étapes aboutissant à la consécration et à la célébrité. Volontairement expatrié, accueilli avec déférence dans le monde entier, idolâtré dans son propre pays, García Márquez est loin d'être un apatride. À partir d'un certain moment, l'exil devient errance luxueuse et n'a rien de tragique. Il s'agit plutôt d'un choix, mais il décide tout de même de l'évoquer sur un ton déchirant rappelant une séparation

<sup>780</sup> C'est du moins le patron qu'applique Ana Vásquez à cette thématique récurrente dans le roman hispano-américain actuel. On remarquera que, dans une perspective pluridisciplinaire, cet auteur s'appuie sur des recherches scientifiques, notamment sur les études ethno-psychiatriques de Tobie Nathan : "Los mitos constitutivos son una matriz cuya función es la de atribuir un sentido a las oposiciones esenciales que afronta el ser humano, como vida/muerte u hombre/mujer". Cf. VASQUEZ, Ana, *art. cit.*, p. 18 *et ss.*

<sup>781</sup> "España: la nostalgia de la nostalgia", chronique citée, p. 210 (c'est nous qui soulignons).

brutale, un bannissement, ce qui nous fait penser que cette vision de l'exil n'échappe pas à un autre jeu, celui des mots et de leurs effets rhétoriques, plus communément, à une dramatisation littéraire comme l'a remarqué Sylvie Koller («Un exil peut en cacher un autre») :

« N'attendons pas que le témoignage sur l'exil nous révèle un pan de la condition humaine totalement inconnu, pour lequel les mots manqueraient encore et qui réduirait l'imagination au silence. L'exil est davantage du côté du quotidien que de l'exceptionnel. (...). Sur le plan de l'existence, la vie d'une personne déplacée, surtout sur plusieurs années, est "poreuse". On y voit les motifs de la famille, de l'amour, des études, du travail, du vieillissement, de la rencontre avec un autre milieu se conjuguer avec celui de l'identité étrangère et du déracinement. (...) Il faut (...) pour le mettre en scène et mettre à nu son sens tragique, d'autres solutions que la dramatisation (au sens d'exagération) des petits malheurs quotidiens. Pourquoi supporterait-on de vive voix ce que l'on peut sans exagérer taxer de jérémiades de l'exil ? Sur ce plan encore, la fiction est beaucoup mieux placée que la simple déposition car elle peut faire intervenir le pastiche, la parodie, le tragi-comique, le burlesque. Ou encore le lyrisme, la condensation poétique, le sens de l'épique, le mythe. »<sup>782</sup>

Cependant, chez García Márquez, l'écriture ne peut qu'aspirer naturellement à cette « condensation poétique », y compris quand il s'agit d'aborder les questions sur l'altérité, le métissage, les héritages et les syncrétismes, sujets qui pourraient amener l'écrivain à tenir un discours corseté. Loin de là, il maintient un registre stylistique et une perspective narrative qui ne sont que les siens ; il les met au service d'un travail autobiographique qui, à ce stade, tient autant de l'exercice de style que de la quête identitaire.

Au-delà de sa dimension naturellement politique, l'expérience de l'exil interpelle l'auteur à d'autres niveaux ; elle devient insensiblement une autre recherche : c'est la question de l'altérité que s'insinue timidement dans cette chronique sur l'Espagne («En cierto modo, yo también fui un exiliado español»). Un jeu apparemment banal de substitutions, de « doublures », de reconnaissances, un « Je est un autre », pour citer la célèbre formule de Rimbaud, qui le guette à chaque halte. Le motif revient sous cet angle dans d'autres notes et arrive à se développer de façon plus profonde dans la très dense «Desde París, con amor» lorsque, évoquant la chasse au faciès dont il a été victime<sup>783</sup>, l'auteur métaphorise cette rencontre avec l'*Autre*. À ce stade, c'est une lecture très riche de significations qui se produit dans la chronique. Ce qui peut être vu comme l'émergence d'une thématique et d'un

<sup>782</sup> KOLLER, Sylvie, « Un exil peut en cacher un autre », *L'exil et le roman hispano-américain actuel*, op. cit., p. 30-31.

<sup>783</sup> "Eran los tiempos oscuros de la guerra de Argelia. Al fondo de las músicas nostálgicas de los acordeones en las esquinas, más allá del olor callejero de las castañas asadas en los braseros, la represión era un fantasma insaciable. De pronto, la policía bloqueaba la salida de un café o de uno de los bares de árabes del Boulevard Saint Michel y se llevaba a golpes a todo el que no tenía cara de cristiano. Uno de ellos, sin remedio era yo. No valían explicaciones: no sólo la cara, sino también el acento con que hablábamos francés, eran motivos de perdición. La primera vez que me metieron en la jaula de los argelinos, en la comisaría de Saint Germain-des-Près, me sentí humillado."("Desde París, con amor", chronique citée, p. 353).

traitement quelque peu excentrique (au sens spatial du terme) par rapport à la grande saga de Macondo, dans un domaine autre que la fiction. De fait, lorsqu'il tente de les explorer sur ce plan, les résultats ne sont pas toujours excellents, comme le prouve le semi-échec des *Doce cuentos peregrinos*. Appliquons donc à rebours l'analyse de Sylvia Koller : concernant l'exil, la fiction n'est pas nécessairement mieux placée que cette « déposition » des faits qui ne saurait plus être « simple » car journalistique. C'est dans ses chroniques que l'exercice aboutira parfois à une « condensation poétique ».

### 1.5.5.2. Héritages, alliances, syncrétismes

La chronique “España: la nostalgia de la nostalgia” représente une variation importante de ces actes d'affirmation culturelle qui peuvent, dans d'autres textes, être assimilés à un repli identitaire (posture défensive de l'exilé). Si, en évoquant le séjour à Paris, García Márquez pratiquait en finesse une petite étude d'altérité, mais sans pouvoir s'affranchir totalement de la question identitaire (il disait y avoir redécouvert l'Amérique latine<sup>784</sup>), si, en fonctionnalisant ses souvenirs de Rome et Vienne, il recourait à la saynète et à la satire pour parler d'oppositions culturelles, dans ce nouveau texte, c'est de fusion dont il parle. Les termes « métissage », « influence », « filiation » s'insinuent en effet avec une certaine douceur, l'auteur passant outre les méfaits de la colonisation pour parler des legs précieux (la langue, la littérature, la culture) et des échanges humains féconds.

Toute la chronique sur l'Espagne est, en effet, une reconnaissance de cet héritage qui se prolonge autrement au XXe siècle, c'est-à-dire en tant qu'ouverture au monde, vision plus large de la culture ou, ce qui revient au même, refus de tout délire identitaire. L'auteur se réfère ainsi, sans ironie, à cette deuxième « conquête » de l'Amérique, accomplie (extraordinaire revirement de l'histoire) avec humilité par les vagues successives d'Espagnols chassés par le franquisme. En parlant du « vent de rénovation » (“viento de renovación”) apporté par ces réfugiés, García Márquez rend hommage de manière tacite à Ramón Vinyes, le mentor du groupe de Barranquilla, exemple parfait de cette vocation universaliste de la culture<sup>785</sup>, et à tant d'autres amis catalans de la première époque mexicaine<sup>786</sup> l'ayant

<sup>784</sup> Cf. “Desde París, con amor”, chronique citée, p. 354.

<sup>785</sup> Sur cette influence de Ramón Vinyes, voir GILARD, Jacques, *Gabriel García Márquez et le Groupe de Barranquilla*, Thèse d'État, Paris III-Études Ibériques, 1984, Dir. Claude Fell (4 vol.).

<sup>786</sup> Nous parlons au conditionnel d'une « première » époque mexicaine. Celle-ci commencerait au moment de son installation dans ce pays en 1961 et se terminerait avec la publication de *Cent ans de solitude* en 1967, fait qui, sur le plan biographique, marquerait le début d'une nouvelle étape, l'auteur pouvant enfin se consacrer entièrement à la littérature.

accompagné et épaulé pendant cette période difficile de démarrage définitif de son œuvre. Parmi ces derniers, Jomí García Ascot et María Luisa Elío, Luis Vincens, J.M. Caballero Bonald<sup>787</sup>, dont l'amitié et la complicité intellectuelle ont tant compté pour lui. Encore une fois, il ne suffit pas d'évoquer cet ascendant espagnol ; il faut se rendre à nouveau sur place pour *sentir* le pays, le parcourir du nord au sud, monter jusqu'à la Galice et descendre jusqu'à Cadix en passant par les terres de Castille et d'Andalousie pour rendre cet hommage qui se termine par une belle envolée lyrique et représente un bon exemple de ce procédé de captation de l'essence d'un paysage<sup>788</sup>. Pleine de jeux elliptiques, de résonances bien espagnoles (ce n'est pas par hasard que sont cités Machado et García Lorca), traçant de belles arabesques imaginaires pour mieux symboliser cette alliance entre l'Amérique et l'Espagne, cette peinture du paysage devient poétique à souhait. Cependant, la question de l'exil sous un angle proprement politique ne laissera pas d'affleurer, en fin du texte, comme *coda* un rien acide, l'auteur faisant une brève allusion à cette dette impayée, celle des colonisations successives, palpable à ce moment (1983) dans une Espagne sans mémoire qui supporte mal le flux migratoire de ses anciennes possessions<sup>789</sup>.

Avec le même élan lyrique, la chronique "Viendo llover en Galicia"<sup>790</sup> se place aussi dans cette recherche, mais la décline comme une sorte de quête généalogique particulière, celle du lien de sang, un sujet (faut-il le rappeler ?) cher à l'écrivain et un élément (fil, piste, trace) fondamental de ses grands romans : il suffit de rappeler la valeur thématique-structurale de

<sup>787</sup> Sur les relations qui se créent entre García Márquez et des intellectuels espagnols établis au Mexique, notamment avec Jomí García Ascot et María Luisa Elío — à qui il dédicace *Cent años de soledad* —, la biographie de Dasso Saldívar inclut un résumé acceptable. Selon cet auteur, l'amitié avec Luis Vincens remonte à l'époque de Bogotá, lorsque García Márquez assurait la critique cinématographique d'*El Espectador* : "Cofundateur du *Cineclub de Colombia*, il aurait eu "un papel orientador en la formación cinematográfica del escritor". Cf. SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 300, 317, 417 et ss.

<sup>788</sup> "(...) la encontré igual, calle por calle, tarde por tarde, nube por nube, a la España que ya había conocido en su literatura, de modo que conocerla en la realidad no fue más que recordarla. Encontré que, en efecto, como ya había dicho Antonio Machado, los campos de Soria eran áridos y fríos, con sierras calvas y cerros cenicientos, donde la primavera dejaba entre la hierba un rastro perfumado de margaritas blancas. Reconocí los pueblos de Andalucía, que parecen dibujados a pluma, y sentí al atardecer los cencerros de los corderos y el olor del tomillo estrangulado por el tropel del rebaño. Vi pájaros que conocía sólo leídos, como las cornejas y los tordos, y árboles que hasta entonces creía imaginarios, como los chopos a la orilla de los ríos, y escuché voces de niños distantes que sólo conocía de oídas en los campos de Moguer, y comprendí el drama de la historia de Castilla en una sola noche de enero en El Escorial, donde la soledad y el frío sólo podían ser comparables a los de la muerte. (...) No pude reprimir un estremecimiento recóndito cuando apareció en la ventanilla del tren una de las ciudades más bellas del mundo: Córdoba, lejana y sola, detrás de cuyos muros había dicho el poeta que acechaba la muerte. Una noche, mientras cenábamos en el desolado comedor del hotel Atlántico, en Cádiz, tuve de pronto la impresión maravillosa de que el edificio había zarpado hacia las Américas." GARCÍA MÁRQUEZ, G., "España, la nostalgia de la nostalgia", note citée, p. 211.

<sup>789</sup> "En medio de la muchedumbre bulliciosa, de los gringos despistados y las suecas suculentas, estaban los exiliados de América Latina con sus ventorillos públicos de baratijas, con sus niños envueltos en trapos, sobreviviendo como pueden mientras llega para ellos el barco de regreso. Son quizá 250.000 en toda España, y no son muchos los que tienen la suerte de que los quieran tanto en España como queríamos nosotros a los republicanos errantes que nos enseñaron la nostalgia de la nostalgia." *Ibid.*, p. 121.

<sup>790</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Viendo llover en Galicia" (11-05-1983), *Notas de prensa 1980-84*, *op. cit.*, p. 408.

l'expansion labyrinthique du lignage des Buendía dans *Cent ans d'isolement*. Il n'est pas surprenant, donc, que dans cette nouvelle quête, l'auteur parte expressément sur les traces de cet autre héritage qui lui viendrait par la lignée maternelle<sup>791</sup>. Cependant, la recherche ne s'arrête pas à ces incertaines vérifications généalogiques ; l'identification se fait de manière plus tangible, plus sensorielle :

“(…) para mí la nostalgia de Galicia había empezado por la comida (...). El caso es que mi abuela, en la casa grande de Aracataca (...) tenía el exquisito oficio de panadera, y lo practicaba aun cuando ya estaba vieja y a punto de quedarse ciega (...). Pero (su) vocación era tan definida, que cuando no pudo hacer panes siguió haciendo jamones. Unos jamones deliciosos, que, sin embargo, no nos gustaban a los niños (...), pero el sabor de la primera prueba se me quedó grabado para siempre en la memoria del paladar. No volví a encontrarlo jamás en ninguno de los muchos y diversos jamones que comí después (...) hasta que probé por casualidad -40 años después (...) - una rebanada inocente de lacón. *Todo el alborozo, todas las incertidumbres y toda la soledad de la infancia volvieron de pronto en ese sabor*, que era el inconfundible de los lacones de la abuela. De aquella experiencia surgió mi interés de descifrar su ascendencia, y buscando la suya encontré la mía en los verdes frenéticos de mayo hasta el mar y las lluvias férciles y los vientos eternos de los campos de Galicia.”<sup>792</sup>

La façon proustienne serait (trop ?) évidente ici : à l'instar de la fameuse madeleine, goûter un jambonneau galicien fait resurgir ce passé enfoui dans les arcanes de la mémoire, révélant ainsi de manière imprévue les traces d'un héritage. L'utilisation littérale de la formule de Proust (phrase ci-dessus soulignée) serait tout à fait légitime en ce sens que l'analogie se fait ici de manière poétique. À ce propos, la vision du paysage galicien rappelle celle d'«España: la nostalgia de la nostalgia». Même recours aux ornements et au refrain, comme dans le paragraphe de conclusion qui commence par une litanie à la García Lorca : «Llovía en la ciudad, llovía en los campos intensos, llovía en el paraíso lacustre de la ría de Arosa y en la ría de Vigo, y en su puente, llovía en la plaza, impávida y casi irreal, de Cambados (...)». Même procédé de confrontation temporelle sur place, même geste symbolique de collecte d'un objet.

Ces deux chroniques sur l'Espagne (cette extrémité continentale de l'Europe qui, comme le dit García Márquez, paraît lever l'ancre vers le Nouveau Monde, s'implanter en Amérique et fonder durablement dans l'imaginaire de l'auteur, une rencontre possible entre les deux mondes) constituent donc un diptyque sur le pays pressenti à travers la littérature et de manière tangible en exil.

<sup>791</sup> Rappelons que sa grand-mère Tranquilina était descendante de Galiciens. Cf. SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, annexe (“Généalogie”), p. 532.

<sup>792</sup> “Viendo llover en Galicia”, note citée, p. 408-409.



### 1.5.5.3. Pour conclure : une mémoire, un cheminement poétique

Quête identitaire, mais aussi et avant tout, cheminement poétique, ce travail de mémoire montre des procédés qui tiennent autant du travail du romancier que du chroniqueur. Le style y est souverain, l'anecdote y est hégémonique. Mais, si ces deux éléments maintiennent leur efficace projection littéraire, c'est aussi parce qu'ils dépendent et répondent à un parcours physique du journaliste sur les lieux de mémoire. Toute réussite — représentée par l'usage affirmé de ces éléments — doit se mesurer au regard de cette confluence des propos et des procédés.

L'anecdote n'est plus le recours banal d'une autobiographie ou, inversement, l'autobiographie n'est pas une collection de petites histoires personnelles ou un *patchwork* de « tranches de vie », comme l'est, dépourvu d'attrait littéraire, le « récit de vie » à partir duquel le sociologue est appelé à extraire un discours logique sur le monde, une lecture rationnelle servant au diagnostic d'un état de choses. Une autre lecture nous est ici proposée. L'auteur, au lieu d'inventorier une vie imaginaire, a préféré se rendre sur place pour ausculter, avec une ouïe fine, les harmonies subtiles de l'existence, ainsi que ses désaccords, a préféré sentir comme Proust les arômes émanant du passé, flairer, à la manière de Quevedo, les essences résistant aux ravages du temps.

Dans cet autre territoire de l'œuvre marquezienne, l'écriture assume avec force une voix lyrique, se déploie en allusions et références prestigieuses (Conrad, Faulkner, Hemingway, Greene, Carpentier, Cortázar, Machado, Quevedo, les poètes du Siècle d'Or espagnol, et plus proches ceux du "Piedra y Cielo"), se place à un niveau esthétique proche de ce que l'auteur avait déjà atteint dans ses fictions, suit les modèles de son univers littéraire. En une progression cohérente (le style y joue son rôle intégrateur), l'anecdote sert à proposer d'élégants jeux de devinettes et de métaphores. Boîte chinoise ou onde concentrique autour d'un foyer narratif, chaque épisode enlace et contient le suivant, donnant à l'ensemble autobiographique ce beau graphisme figurant une trajectoire de vie. On y trouvera la représentation chiffrée d'un destin. On appellera cela une Mémoire.

## 1.6. LA TRACE POLITIQUE

*“Del periodismo me ha venido lo mejor que tengo: mi conciencia política.”*

Gabriel García Márquez<sup>793</sup>.

### 1.6.1. L'écrivain engagé, le journaliste militant

Outre ce grand chantier d'expérimentation stylistique et de quête autobiographique, les *Notas de prensa 1980-84* contiennent un autre travail important : le commentaire politique. L'on peut dire que, dans cet espace, García Márquez montre, dans une perspective proprement journalistique, ce côté si complexe et controversé de sa personnalité : celui de l'homme public et de l'intellectuel engagé.

Ce n'est pas la première fois que le journalisme lui sert de tribune et, à cet égard, il faut tenir compte de l'important corpus de textes à dominante politique écrits entre 1948 et 1961, et surtout entre 1974 et 1979, époque pendant laquelle il ne fait que du reportage « engagé ». Ce sont en réalité deux périodes nettement contrastées, sur lesquelles il faudrait revenir brièvement tout en considérant de manière critique le rôle primordial que joue ce travail dans l'émergence de sa « conscience politique » (voir l'épigraphe ci-dessus). De manière critique car on pourrait supposer que c'est plutôt le contraire : il y aurait un positionnement idéologique (un engagement) qui serait antérieur à toute manifestation militante dans le texte de presse marquezien. En réalité, les deux hypothèses ne sont pas antinomiques : autant son journalisme a contribué à sa formation politique, autant ses choix en la matière ont trouvé un espace approprié d'expression dans les journaux et, plus précisément, à travers le maniement des formes et des genres journalistiques.

---

<sup>793</sup> García Márquez, cité par CEBRIAN, José Luis, *Retrato de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores (coll. Galería de Grandes Contemporáneos), 1997, p. 46.

Dans la première période, comme l'a établi Gilard, la situation particulièrement trouble de la Colombie empêche que cet engagement, déjà présent chez le jeune écrivain, s'exprime totalement :

“Es un período sumamente negro de la historia nacional en el que García Márquez se dedica a escribir textos humorísticos. De allí se podría sacar una impresión de frivolidad o indiferencia. Pero no puede pasarse el hecho de que esa época transcurrió bajo una censura casi constante. (...) Pero, hasta cierto punto, pudo dejar constancia de sus opiniones de izquierda y denunciar los hechos de la Violencia. (...) En Barranquilla también sale a flote su ideario político, con la claridad que le permitían las circunstancias. (...) El compromiso político de García Márquez se haría más evidente, y alcanzaría incluso un grado espectacular con sus reportajes de *El Espectador*, pero existía en los tiempos de Cartagena y tuvo que irse fortaleciendo en Barranquilla, pese a no haber dejado entonces huellas abundantes e identificables en su producción periodística.”<sup>794</sup>

Certes, on peut suivre cette trace dans les chroniques d'*El Universal*, d'*El Heraldo* et dans les reportages d'*El Espectador*, mais le commentaire politique émerge à ce moment de manière assez intermittente et oblique (pour ne pas dire cryptée). Impossible alors pour le jeune García Márquez de décliner toute critique sous forme de pamphlet ou de réquisitoire ; du moins pas de la manière systématique et ouverte, pratiquée à partir de mars 1974, lorsqu'il signe son premier article pour la revue colombienne *Alternativa* : “Chile, el golpe y los gringos”<sup>795</sup>. Ce sont donc des signes, importants mais plutôt discrets, d'une évolution politique que l'on peut recenser dans la première période, bien qu'à ce moment-là il soit déjà un écrivain avec une orientation définie. Mais pour que celle-ci se consolide, encore faut-il que, grâce à son travail de correspondant, d'autres expériences fondamentales aient lieu : particulièrement, ses voyages des années 50 en Europe communiste et, surtout, son adhésion à la cause révolutionnaire cubaine à partir de 1959, comme le constate Gilard<sup>796</sup>.

Dans cet ordre d'idées, le journalisme aurait d'avantage eu ce rôle formateur revendiqué par l'auteur (voir encore l'épigraphe), que l'expression toute faite d'un militantisme. Cela vaut surtout pour son expérience d'envoyé spécial qui, d'une part, l'oblige à sortir du cercle provincial et intellectuel de Barranquilla (si important dans sa formation littéraire, mais quelque peu restreint sur le plan politique) et, d'autre part, le conduit à faire connaissance avec la réalité de la Colombie profonde et, plus tard, avec celles d'autres pays. En effet, de “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia” à *Relato de un naufragio*, en passant par “El Choco que Colombia desconoce” et “De Corea a la realidad”, toutes ses grandes séries de reportages écrits pour *El Espectador*, outre leur qualité narrative novatrice, viendront cristalliser des préoccupations sociales et politiques qui jusque-là avaient quelque chose

<sup>794</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *Textos costeños*, op. cit., p. 39-42 et passim.

<sup>795</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Alternativa* (n° 1), Bogotá, mars 1974.

<sup>796</sup> Cf. GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, op. cit., p. 70 et ss.

d'abstrait et d'idéologique. Remarquons au passage que le reportage, par sa rigueur documentaire (phase de l'enquête) et sa forme narrative (phase rédactionnelle), impose autant une relation intime avec faits et personnages qu'une apparence de neutralité et une expression distancée, voire une métaphorisation dans sa critique d'une réalité (double condition qui confère, particulièrement à *Relato de un naufrago*, sa rare qualité littéraire et journalistique).

Par la suite, son expérience de correspondant à l'étranger est une nouvelle étape dans la confirmation d'un choix idéologique, tout d'abord en Europe de l'Est. La vision pleine de nuances et (Gilard serait d'accord) presque critique du procès socialiste que l'on trouve dans ses reportages de la série *90 días en la Cortina de Hierro* n'arrive cependant pas à nuire à ses convictions et à son engagement socialiste. Plus tard, en Amérique latine, justement au moment du triomphe de la Révolution cubaine, c'est aussi l'activité journalistique qui réactive et recadre son engagement, au point même que le journalisme devient enfin du pur travail militant. À cet égard, Gilard écrit : "Es posible que la reflexión sobre los países socialistas (...), sobre la incipiente Revolución Cubana, haya llevado a García Márquez a cuestionar la línea del PC colombiano (...). Ello no impide que la labor periodística en Colombia, en 1959 y 1960, sea una labor comprometida y militante."<sup>797</sup>

Le travail que García Márquez accomplit ainsi pour l'agence cubaine *Prensa Latina* durant ces deux années (il se prolonge jusqu'à début 1961) vient clore de manière assez idéologique (nous y reviendrons) le premier volet de son œuvre journalistique. D'une manière significative, c'est sur ce même registre militant que s'ouvre, en 1974, le second volet.

### 1.6.1.1. La période d'*Alternativa* : dénonciation et contre-information

Le retour au journalisme effectué par García Márquez entre 1974 et 1979 est marqué par une grande intermittence, comme si sa seule motivation était une nécessité ponctuelle d'expression politique. Deux fois réunis en livre, d'abord sous le titre *Periodismo militante*<sup>798</sup>, et plus récemment intégrés au quatrième volet de l'intégrale journalistique éditée par Norma et Mondadori<sup>799</sup>, les articles écrits durant ces années-là parurent, en effet, de manière très espacée et ne font en aucun cas partie d'une vraie série. Ils appartiennent pour la plupart à la période de sa collaboration avec la revue colombienne *Alternativa*, projet de journalisme

<sup>797</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, op. cit., p. 70-71.

<sup>798</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Periodismo militante. Compilación de entrevistas y textos sobre política*, Bogotá, Son de Máquina Editores, 1978.

<sup>799</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Por la libre* (Obra periodística Volumen 4), Bogotá, Norma, 1999. Outre les articles d'*Alternativa*, ce volume inclut neuf textes politiques écrits dans les années 80 et 90, comme "Bateman: misterio sin final" (p. 257) et "¿Qué es lo que pasa en Colombia?" (p. 289).

militant qui connut un certain succès dans les années 70, malgré des conflits d'orientation politique au sein de la rédaction qui conduiront à la division et à la mort prématurée du projet. Il serait par ailleurs intéressant de revenir brièvement sur cet épisode car il est révélateur de la manière dont l'écrivain conçoit ce type de militantisme journalistique. Arnulfo Arteaga, ancien journaliste de ce premier grand hebdomadaire de gauche colombien, en fait un bon résumé :

“El ‘staff’ de la revista *Alternativa* (...) lo integraban inicialmente Orlando Fals Borda, copropietario de la publicación en compañía de García Márquez y considerado uno de los sociólogos y catedráticos más importantes de Latinoamérica; Enrique Santos Calderón, director (...) actual director del diario *El Tiempo* ; Carlos Duplat Sanjuán, jefe de redacción (...); Vicente Katarain, gerente, y actualmente director propietario de la editorial ‘Oveja Negra’; Antonio Caballero, (...) jefe de redacción, ahora (...) convertido en uno de los más importantes columnistas de Colombia (...). El motivo por el cual se dividió la publicación (...) se debió a que la revista -que sí tenía una abierta inclinación hacia la izquierda- en el fondo no tenía una política perfectamente definida. (...) En uno de los consejos editoriales, Fals Borda planteó que no le gustaba el camino que estaba tomando *Alternativa*, la cual debería estar enfocada a la formación de masas populares y no simplemente a denunciar el sistema. Gabo le replicó que *Alternativa* debería ser únicamente una revista de contra-información y denuncia del sistema socio-político colombiano. Y nada más. La pugna ideológica entre los dos colosos se fue acentuando cada vez más, hasta que cada uno decidió finalmente publicar su propia revista, pero con el mismo nombre. (...) Pero las dos revistas no duraron mucho tiempo; primero se acabó la *Alternativa* de Fals Borda, la cual duró como un año aproximadamente, y como a los tres años, también cerró sus puertas la *Alternativa* de García Márquez.”<sup>800</sup>

« Contre-information » et « dénonciation » : il faudra retenir ces deux termes qui, par la suite, paraissent représenter tout le journalisme politique marquezien. À signaler aussi l'opposition de García Márquez à un journalisme social (ou sociologisant) préconisé par Fals Borda, qui certainement est incompatible avec une écriture à fort dominant stylistique et littéraire. Car même le (bon) pamphlet demande d'importants recours rhétoriques.

Le premier texte qu'il signe pour cette publication, “Chile, el golpe y los gringos”, est justement un texte de dénonciation et montre déjà que l'engagement s'assume sans ambages. Du titre au mémorable dernier paragraphe de cet article, on relèvera surtout la patte d'un journalisme pamphlétaire, de révolte et de combat. En voici les lignes finales qui rappellent celles d'*El general en su laberinto* : “El drama ocurrió en Chile, para mal de los chilenos, pero ha de pasar a la historia como algo que nos sucedió a todos los hombres de este tiempo y que se quedó en nuestras vidas para siempre”<sup>801</sup>.

Cependant, en dépit de ce ton rageusement anti-nord-américain, la perspective très narrative et très documentée des trois premiers quarts de cet article, montre une seconde

<sup>800</sup> ARTEAGA, Arnulfo, *El Sol News*, <http://www.elsolnews.com/noticias/content/view/2476/79/> (page Internet consultée le 21-07-2007).

<sup>801</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Chile, el golpe y los gringos”, *Por la libre*, op. cit., p. 22.

intention se superposant au dessein politique du texte de presse : le journalisme l'intéresse aussi comme *exercice*, au sens le plus ample du terme : travail de style (entre deux romans, car il faut toujours « garder la main »), mais aussi travail de terrain. Le reportage justement sera le genre d'élection durant cette étape transitionnelle car il combine ces deux contraintes ; autrement dit, c'est un bon moyen pour descendre de la *turris eburnea* des écrivains refusant de se compromettre : “Yo ya llevo cinco años haciendo periodismo político, como una forma de no perder contacto con la realidad: los reportajes sobre Cuba, Angola, Vietnam (...)”, dira-t-il à Juan Gustavo Cobo Borda<sup>802</sup>, résumant la période pendant laquelle, pour ainsi dire, il sort de la retraite hautaine des poètes.

Nonobstant, cette ambivalence du travail journalistique ne sera pas toujours très bien gérée par lui. Signalons à ce propos une certaine indéfinition générique dans nombre d'articles signés pour *Alternativa*, et plus tard pour la *Revista de la Casa de las Américas*. Comme pour “Entrevista con Philippe Agee”<sup>803</sup>, dont le titre contredit la nature du texte, il s'agit plutôt d'un compte rendu de lecture du livre de cet ex-agent de la CIA (*La CIA contre Cuba*) et non de l'interview annoncée. Il en est de même pour “No se me ocurre ningún título”<sup>804</sup>, texte hésitant entre le pamphlet et le texte autobiographique (sur sa première visite à Cuba au lendemain du triomphe de Fidel Castro).

Cette indéfinition générique, cette tonalité franchement militante, ne nuit pas nécessairement à la valeur journalistique de ces travaux et ne les affaiblit pas dans leur portée politique : outre l'effort documentaire et d'enquête, la majorité d'entre eux possèdent une force stylistique indéniable. En soulignant cette dispersion relative, nous ne faisons que mettre en relief, par contraste, l'impression de continuité et de cohésion que donnent les *Notas de prensa 1980-84*, dont le suivi très attentif et régulier du fait politique est lié, d'une part, à la nature de la chronique — journalisme de commentaire à débit régulier — qui permet et presque oblige l'auteur à prendre parti et à répondre aux sollicitations permanentes de l'actualité ; d'autre part, à un contexte relativement favorable par rapport à celui de la première époque, où la situation de censure entraîne de graves entraves à la liberté d'expression.

Par ce manque de continuité et de définition générique, la période d'*Alternativa* devra être appréhendée plutôt comme un pont entre ces deux grands temps d'un cycle journalistique,

<sup>802</sup> COBO BORDA, Juan Gustavo, “Cuatro horas de comadreo literario con García Márquez”, *Para llegar a García Márquez*, op. cit., p. 181.

<sup>803</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Por la libre*, op. cit., p. 23.

<sup>804</sup> *Ibid.*, p.115.

avec plusieurs points d'ancrage thématique et stylistique la reliant de manière évidente aux reportages de *De viaje por los países socialistas: 90 días en la Cortina de Hierro*, série qui clôt justement la première partie dudit cycle, et les *Notas de prensa 1980-84*, série qui inaugure sa seconde partie. De fait, ces deux séries et les travaux pour *Alternativa* ont en commun quelque chose de significatif sur le plan de l'enquête : les trois sont le fruit de voyages de reconnaissance aboutissant à l'évaluation d'un processus politique à grande échelle. Comme à l'époque de sa tournée en Europe de l'Est, dans ses missions journalistiques entre 1974-1979, le reporter García Márquez cherche à faire un bilan sur place des mutations sociales profondes subies par ces pays, a fortiori s'agissant, cette fois, du Tiers Monde. Dans "Chile, el golpe y los gringos", "Operación Carlota – Cuba en Angola", "Angola un año después", "Vietnam por dentro", "Cuba de cabo a rabo", il se pose sans cesse la question suivante : « Que laissent toutes ces nouvelles expériences socialistes dans des continents autres que l'Europe ? » Même si l'engagement s'exprime au moment des campagnes officielles ou « internationalistes » orchestrées par La Havane (comme avec les reportages sur l'Angola), la vérification qu'un changement profond des structures sociales a bien été mis en place (ou, du moins, est encore possible) dans ces pays, devient la préoccupation constante du reporter militant.

C'est autour de cette question que tourne, par exemple, l'interview avec Régis Debray qui fait partie de la série d'*Alternativa* ("Revolución se escribe sin mayúsculas") :

GARCÍA MÁRQUEZ : "El punto adonde quiero llegar es a que me contestes si todavía crees en la revolución. Muchos amigos y en amigos nuestros se están haciendo hoy esta pregunta, sobre todo en América Latina (...)"

Régis DEBRAY : "Creo en la revolución tanto como antes –sobre todo en la Revolución cubana-, y creo que ahora mejor que antes, porque ahora sé además por qué creo. Creo en la necesidad de terminar con los imperios (...). Pero creo que a la revolución hay que quitarle en algún momento de su vida la odiosa mayúscula (...)"<sup>805</sup>

Il est intéressant d'observer les subtiles divergences qui se créent entre l'écrivain latino-américain engagé et l'intellectuel européen qui, malgré ce soutien ferme à Cuba, commence à se désengager et à proposer ce qui aurait pu paraître une antinomie : une révolution, oui, mais tout en douceur, et en minuscules ! De fait, tout l'échange entre Debray et García Márquez est dominé par cette interrogation permanente sur les limites de l'expérience révolutionnaire et sur la perspective différente que pose chaque contexte géopolitique ; il y a cependant consensus sur une question fondamentale : une transposition crue et rude de l'expérience serait contre-productive.

<sup>805</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Revolución se escribe sin mayúsculas (Entrevista con Régis Debray)", *Por la libre*, op. cit., p. 199. NB. Publiée à l'origine dans *Alternativa*, n° 146-147, 26-12-1977 et 20-01-1978.

Quelques textes de la période d'*Alternativa*, comme des reportages sur l'Angola, montrent également, en toile de fond — en deçà et au-delà du politique — une quête identitaire préfigurant celle des *Notas de prensa 1980-84*. Les contraintes journalistiques y jouent un rôle déterminant. Il s'agit en effet d'un travail de terrain impliquant un contact direct avec une *autre* réalité, celle de l'Afrique, une immersion dans un univers qui pourtant se révèle à la fin étrangement familier :

“La costa Caribe de Colombia, donde yo nací, es con el Brasil la región de América Latina donde se siente más la influencia de África. En ese sentido, el viaje que hice por Angola en 1978, es una de las experiencias más fascinantes que he tenido. Yo creo que partió mi vida por la mitad. Yo esperaba encontrarme en un mundo extraño, y desde el momento que puse los pies allí, desde el momento mismo en que olí el aire, me encontré de pronto con el mundo de mi infancia (...) costumbres y cosas que ya había olvidado. (...) En aquel viaje a Angola descubrí que también éramos africanos. O mejor, que éramos mestizos. Que nuestra cultura era mestiza, se enriquecía con diversos aportes. Nunca hasta entonces había tenido conciencia de ello.”<sup>806</sup>

Cette reconnaissance d'une racine africaine présente en Amérique (surtout côté Caraïbe) fruit d'un métissage, sera donc un sujet se juxtaposant à cette interrogation constante sur l'avenir de l'expérience socialiste dans le Tiers Monde. De fait, des mélanges thématiques de ce type ne manquent pas dans les textes d'*Alternativa* ; ainsi, dans le reportage consacré à la Révolution des Œillets (“Portugal, territorio libre de Europa”), l'écrivain parvient à relever des similitudes avec le cas cubain :

“Al llegar a Lisboa hace dos semanas tuve la impresión de estar viviendo de nuevo la experiencia juvenil de mi primera llegada a La Habana, el 20 de enero de 1959, poco después del triunfo de la Revolución. Esto me parecía no sólo por el verano prematuro de Portugal, por el olor a mariscos del viento y el aire de libertad nueva que se respiraba por todas partes, sino que obedecía a coincidencias más profundas. ‘En lo que más se parece el Portugal de hoy a la Cuba de hace quince años es en el ambiente de pachanga contagiosa en un país que no duerme. (...) La influencia negra es muy notable en Portugal a través de las colonias africanas, todo el país está saturado de música caliente de Cabo Verde y Angola, que parece música de nuestro trópico’. La moda de la barba, en otras épocas fue señal de duelo, la trajeron ahora las tropas repatriadas de las colonias, como lo hicieron en Cuba los guerreros de la Sierra Maestra. (...)”<sup>807</sup>

Le regard que porte l'auteur sur le Portugal est singulier ; il signale silencieusement cette mutation entraînant une inversion de rôles et, par conséquent, de mœurs : les anciens colonisés d'Afrique devenus à leur tour colonisateurs et imprégnant la culture portugaise des couleurs et des odeurs tropicales. Un bouleversement profond qui induit cette réflexion sur le rôle de la culture et de l'identité dans la conformation d'un processus politique. Le Portugal apparaît ainsi au reporter comme une partie du Tiers Monde pour des raisons qui tiennent en

<sup>806</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 54.

<sup>807</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Portugal, territorio libre de Europa”, *Por la lib re*, op. cit., p. 37. NB. Publié à l'origine dans *Alternativa*, n° 40, 41, 42, juin-juillet 1975.



partie au syncrétisme, un produit non négligeable de la colonisation (à quelque chose malheur est bon). Changements amenant l'auteur à faire des extrapolations politico-culturelles surprenantes : «La situation de Portugal es tan poco parecida a la de cualquier país europeo, inclusive España, como se parece demasiado, con todas sus ventajas y peligros, a la de un país de América Latina.»<sup>808</sup> Du « bon côté », pour García Márquez, le Portugal de cette époque charnière est devenu un *autre* pays. C'est, comme le dit ironiquement le titre, « un territoire libre d'Europe ». Autrement dit, le Portugal ne serait à présent qu'un appendice du Vieux Monde ; mieux encore, dès le début de l'expérience socialiste, il faudrait le rapprocher plutôt du Nouveau Monde.

Ce genre de basculement paraît beaucoup intéresser le reporter qui, en parcourant l'Angola fraîchement décolonisé («Angola un año después») avec les *Brigadas Internacionalistas* cubaines (une intervention qui, on s'en doutait, mérite toutes les louanges de l'auteur<sup>809</sup>), ou en visitant le Vietnam fraîchement libéré de la présence militaire nord-américaine («Vietnam por dentro»<sup>810</sup>), en vient à signaler l'ample mouvement migratoire comme signe d'un bouleversement de l'ordre mondial. Ce n'est pas un hasard s'il commence ces reportages en décrivant des pénuries très révélatrices : il n'y a plus du tout d'allumettes à Luanda où une foule déboussolée marche dans les rues sans aucun but apparent ; il ne reste plus de médicaments contre le mal de mer dans l'ancienne Saïgon en proie à la grande évasion des *Boat people*. Il semble dire ainsi que si la Révolution s'écrit toujours en majuscules, le manque d'orientation ou de stabilité pourrait l'empêcher d'avancer, de trouver son véritable chemin.

### 1.6.1.2. Ubiquité et radicalisme de l'expression idéologique

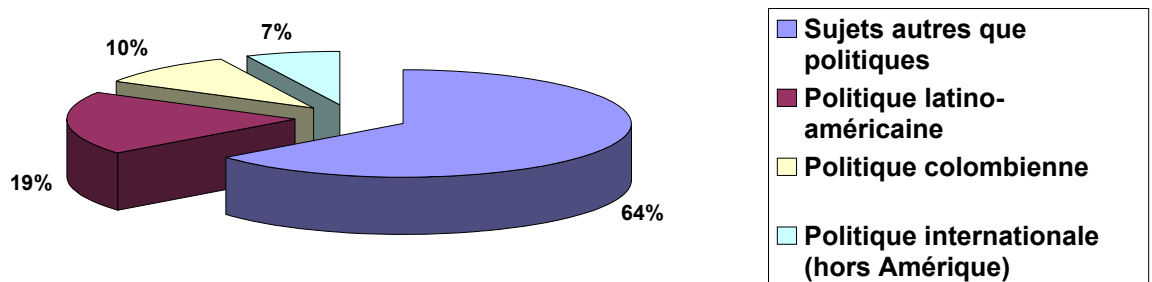
La situation historique et personnelle ayant considérablement évolué, le chroniqueur, assume sans détours la possibilité d'un journalisme de commentaire. Nous assistons alors à un exercice délimitant des champs thématiques précis (rapports Amérique latine-États-Unis, processus révolutionnaires en Amérique Centrale, par exemple) et structurant un discours très typé sur le plan idéologique. L'éclecticisme de la chronique se prête déjà à cet exercice, qui

<sup>808</sup> «Portugal, territorio libre de Europa », *art. cit.*, p. 37-38 *et passim*..

<sup>809</sup> Et qu'il justifie comme une entreprise justement anti-colonialiste : «El espíritu internacionalista de los cubanos es una virtud histórica. Aunque la Revolución lo ha definido y magnificado con los principios del marxismo, su esencia se encontraba muy bien establecida en la conducta y en la obra de José Martí. Esa vocación ha sido evidente -y conflictiva- en América Latina, África y Asia. (...) Puede decirse que no ha habido en estos tiempos un movimiento de liberación africano que no haya contado con la solidaridad de Cuba». GARCÍA MÁRQUEZ, G., «Operación Carlota – Cuba en Angola», *Por la libre*, op. cit., p. 133.

<sup>810</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., «Vietnam por dentro», *Por la libre*, op. cit., p. 235.

apparaît ici sous forme de réquisitoire, de diatribe, voire de pamphlet, dans une cadence soutenue, malgré la quantité relativement moindre des articles abordant directement le fait politique : 60 notes sur 167 seront consacrées à ces sujets, soit 36 % du total (**Figure 3**). En réalité, les autres catégories thématiques apparaissent imprégnées inexorablement de ce positionnement idéologique qui affleure même dans les articles à sujet trivial. La politique est, en fait, partout présente dans les *Notas de prensa*.



**Figure 3 : La politique dans les *Notas de prensa* 1980-84**

Cette ubiquité de l'expression idéologique dans le texte de presse marquezien ne doit toutefois pas faire perdre de vue que d'autres engagements restent ici prioritaires : ceux de bien écrire, de bien juger esthétiquement, de maintenir la chronique au seuil même de la création littéraire. En ce sens, l'article inaugural — "Los fantasmas del Premio Nobel" — où il traite du critère politique qui prévaut parfois au sein de l'Académie suédoise à l'heure de décerner le Prix, apparaît comme exemplaire. À ce propos, lorsqu'il cite le discours lamentablement courtisan de Jorge Luis Borges saluant, en 1976, Pinochet comme le « sauveur du continent latino-américain », c'est en même temps l'engagement et la justice littéraire qui s'expriment. En considérant cette gaffe historique, García Márquez conclut : "Ahora, al cabo de una penitencia injusta, (la candidatura de Borges al Nobel) ha vuelto a aparecer, y nada nos gustaría tanto a quienes somos al mismo tiempo sus lectores insaciables y sus adversarios políticos que saberlo por fin liberado de su ansiedad anual"<sup>811</sup>. Cette phrase

<sup>811</sup> "Los fantasmas del Premio Nobel", *chronique citée*, p. 8. Voir notre analyse de sa critique du discours Borges dans les pages 76-77.

corollaire montre l'adresse de l'auteur pour départager deux jugements : l'un politique, l'autre esthétique.

Il lui faut parfois jongler de la sorte car cette chronique s'inscrit dans la période trouble des années 1980, marquée par la chute des idéologies et, conséquemment, par le bouleversement de la scène mondiale. En tant que commentateur politique, son regard s'est porté alternativement sur trois espaces : 1) latino-américain avec emphase sur l'Amérique Centrale, 2) colombien, et 3) mondial (ou extra-continental). Comme le montre la figure ci-dessous, ces focalisations ne sont pas très équitables :

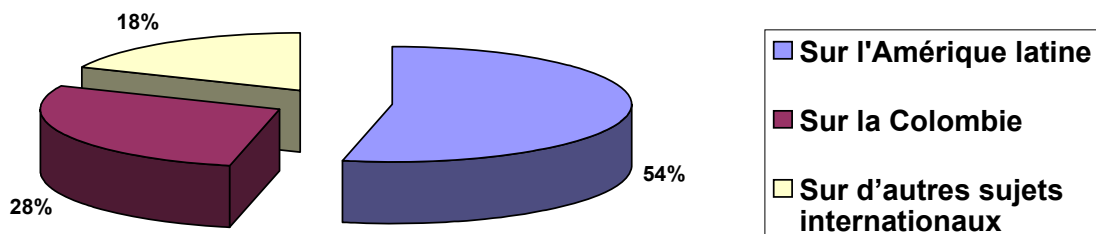


Figure 4 : Préférences du commentaire politique

En effet, il y a un ordre dans ce classement et il tient autant à la conjoncture historique qu'au positionnement individuel de García Márquez durant cette période : d'une part, malgré le désengagement croissant des intellectuels européens et même latino-américains, de plus en plus divisés après « l'affaire Padilla »<sup>812</sup>, il reste pourtant profondément convaincu du rôle

<sup>812</sup> La célèbre « affaire Padilla » marquera un tournant et une scission profonde chez les écrivains latino-américains, d'une part, Vargas Llosa, Jorge Edwards et beaucoup d'autres adressant une lettre rageusement critique à Castro ; d'autre part, García Márquez et d'autres refusant de la signer. Petit rappel biographique sur Padilla et son affaire extrait du *Dictionnaire des écrivains antillais hispanophones* : « Journaliste, professeur, poète et traducteur. En 1949, il émigre aux États-Unis, où il est professeur d'espagnol. Rentré à Cuba en 1959, il collabore à *Lunes de Revolución*, puis devient directeur du bureau de l'agence *Prensa La tina* à Londres, correspondant de presse à Moscou et directeur de l'entreprise d'État *Cubartimpex*, à Prague. De retour à La Havane en 1967, ses critiques contre les régimes communistes lui valent l'hostilité des milieux officiels. En 1968, la publication de son recueil *Hors jeu*, bien que couronné par l'UNEAC, entraîne des poursuites policières, l'emprisonnement et la contrainte à une autocritique. L'« affaire Padilla » venait de naître. Elle allait provoquer la rupture d'un certain nombre d'intellectuels latino-américains et européens avec la révolution cubaine. Par la suite assigné à résidence pendant de nombreuses années, il fut enfin autorisé, en 1980, à s'exiler aux États-Unis. »

rédempteur du socialisme ; d'autre part, loin de la Colombie, vivant au Mexique, il se lie d'amitié à cette époque avec Omar Torrijos et les sandinistes, ce qui le rapproche davantage des affaires concernant l'Amérique Centrale. Il privilégie, avant tout, les questions concernant l'Amérique latine : 32 articles sur un total de 60 lui seront consacrés (**Figure 4**), délaissant un peu la Colombie, dont la singularité exige une vision plus précise.

Le fossé Nord-Sud n'a fait que se creuser et l'intronisation de Reagan et du reaganisme polarise davantage les positions. En fait, toutes les chroniques traitant expressément des États-Unis (cinq au total) concernent cet affrontement séculaire Nord-Sud sur le continent. Le « tiers-mondiste » sans faille qu'est García Márquez est donc face à un tableau plutôt stimulant pour sa critique ; d'autant plus qu'après la victoire des Sandinistes au Nicaragua (1979), le volcan centre-américain est en pleine ébullition : “Hay que salvar El Salvador”<sup>813</sup> donne le ton à une suite de huit textes engagés dans lesquels l'auteur scrute le drame en coulisses lorsqu'il est invité comme observateur à des forums internationaux<sup>814</sup>. Le regard du chroniqueur se fixe alors sur les toutes petites guerres lancées par Washington sur le Continent : les notes “¿Qué pasó al fin en Granada?”, “El pez es rojo”, et tous les textes sur Panamá, El Salvador et le Nicaragua, montrent jusqu'à quel point l'« anti-impérialisme » (terme plutôt désuet aujourd'hui, mais récurrent alors chez García Márquez) continue à être un sujet porteur pour lui.

Le thème des dictatures du “Cono Sur” galvanise aussi sa fougue militante ; il consacre 5 articles à la situation de l'Argentine et à l'épisode de la Guerre des Malouines, conflit qui, comme il le signale judicieusement dans une excellente chronique (“Con las Malvinas o sin ellas”), cache mal une manœuvre de diversion. La situation du Chili n'est pas en reste : c'est un bon sujet pour le romancier qui avait promis de ne pas écrire tant que Pinochet serait au pouvoir. Quelques portraits bienveillants, voire dithyrambiques, des leaders latino-américains de gauche, créent un autre aspect du texte politique marquezien : “Teodoro”, “Eden Pastora”, “Bishop” et autres “Torrijos”.

La Colombie avec son “holocausto bíblico” est donc reléguée au second plan. Un des derniers articles de la série, “¿En qué país morimos?”, résume bien sa vision désolante portée sur un pays exsangue, plongé, comme il le décrit, “en un estado de postración (...) que tiene

---

*Dictionnaire des écrivains antillais hispanophones* (<http://www.librairie-compagnie.fr/caraibe/auteurs.htm>. Page internet consultée le 22.07.2007).

<sup>813</sup> “Hay que salvar El Salvador”, chronique citée.

<sup>814</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “América Central, ¿ahora sí?”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 399.

todos los visos de una encrucijada final”<sup>815</sup>. Mais le débat politique colombien, la dégradation inexorable du climat social pendant les années 80, sont des sujets plutôt rares dans les *Notas de prensa* : sur 167 articles, seulement 17 abordent les problématiques nationales (**Figure 3 et 4**). C’est par ailleurs une critique que l’on adresse alors à García Márquez : sa relative incompétence pour juger des affaires colombiennes étant donné son éloignement du pays. Et pourtant, il veut se tenir au courant et même intervenir. Le journaliste Germán Castro Caycedo devient ainsi le consultant de García Márquez, leur lieu de rencontre étant toujours Mexico, où le dernier convoque plusieurs fois le premier pour se tenir au courant des guerres colombiennes, et particulièrement celle du Cartel de Medellín. Cette préoccupation paraît sincère, comme en témoigne la série de Castro Caycedo<sup>816</sup> racontant les efforts de García Márquez pour établir un dialogue entre les chefs du Cartel de Medellín et le gouvernement de Belisario Bétancur. C’était par ailleurs une mission délicate exigeant beaucoup de discrétion, voire de secret, que l’écrivain n’évoquera que bien plus tard<sup>817</sup>.

Son examen des problèmes nationaux pâtit pourtant de ce manque de contact direct avec une problématique complexe et changeante. Qui plus est, ces textes sont parfois peu sereins ; le gouvernement de Turbay, à qui il impute son exil, surgit à chaque instant comme sa bête noire. Il lui arrive même d’exprimer un soutien tacite à la candidature présidentielle d’Alfonso López Michelsen, dans un texte qui est à la fois un souvenir empreint de nostalgie de son ancien professeur de droit constitutionnel et un éloge qui soulève des commentaires narquois, à droite, et laisse perplexes certains de ses camarades de gauche. Il y parle des atouts qu’aurait cet “homme providenciel (que) conjurara los ventarrones siniestros del apocalipsis”<sup>818</sup>. Le langage hyperbolique et la mythification de *l’homo politicus* ne sont pas loin, bien que le personnage ne s’y prête guère. On ne peut cependant lui reprocher ce délaissement relatif du thème colombien étant donné la situation d’exil (relatif) et la vie de globe-trotter qu’il mène pendant ces années-là.

L’Amérique latine est ici le sujet principal, mais dans les années 80 il y a bien d’autres événements internationaux aux répercussions planétaires qui n’échappent pas au chroniqueur politique. Il est toujours enclin à les examiner sous l’optique de son « tiers-mondisme » intransigeant. Il y a bien sûr le conflit au Moyen-Orient (“Beguin et Sharon, Premios Nobel de la muerte”) et celui connexe de la vague naissante de l’intégrisme islamique. Il y a aussi la victoire de deux socialistes en Europe : François Mitterrand et Felipe González (deux de ses

<sup>815</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “¿En qué país morimos?”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 166.

<sup>816</sup> CASTRO CAYCEDO, Germán, “El libro que nunca pude escribir”, *Cromos*, Bogotá, 5-12-1994, p. 22-33.

<sup>817</sup> Il le fera en 1989, au plus grave moment de la Guerre du Cartel, dans un texte publié dans *El País* de Madrid : “¿Qué es lo que pasa en Colombia?” (*Por la libre*, op. cit. p. 289).

<sup>818</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “¿Quién le teme a López Michelsen?”, *Notas de Prensa 1980-84*, op. cit., p. 165.

amis, qui plus est). Entre temps, à l'Est, quelque chose bouge et attire aussi son regard d'homme de gauche : en Pologne, le syndicat Solidarnosc sort de l'ombre et lance un mouvement qui oblige le gouvernement de Jaruzelski à décréter l'état de guerre. Cette première fissure du bloc communiste ne passera pas inaperçue de l'intellectuel convaincu de la portée messianique du socialisme<sup>819</sup>, dont un des articles commente le soulèvement commandé par Lech Walesa et les ouvriers de Gdansk est significatif : "Polonia: verdades que duelen"<sup>820</sup>. Mais une nuance s'impose encore une fois : il était alors difficile à pressentir l'énorme transcendance historique de cet événement (il est aisé de l'identifier aujourd'hui comme la pierre de touche du mouvement qui aboutira à la chute du communisme en Europe).

En général, il existe chez le chroniqueur une préoccupation constante de bien étayer ses argumentations et de rendre avec exactitude ses opinions politiques (aussi discutables soient-elles). Ce qui serait la moindre des choses pour un écrivain reconnu et conscient de l'écho qu'ont ses opinions (du moins en Colombie et en Amérique latine) et dont les déclarations sont l'objet d'inexactitudes et de manipulations récurrentes, comme il s'en plaint maintes fois dans ses chroniques. Cela corrobore une autre tendance du texte politique marquezien dans les *Notas de prensa 1980-84* : la critique du journalisme. Selon lui, accorder une interview, répondre même aux questions posées *impromptu* par les reporters, est devenu un risque considérable, ce qui explique ses réticences face aux sollicitations de la presse. Plusieurs textes seront consacrés à ce sujet épineux, tels "Con amor, desde el mejor oficio del mundo"<sup>821</sup>, où il parle de "las noticias falsas que sobre mi se publican a diario", et de "¿Una entrevista? No, gracias"<sup>822</sup>, où il met en quarantaine tous ses confrères journalistes en dénonçant "las noticias falsas (que) sobre mí se publican a diario" (dans cette note il dénonce des cas délirants de fausses interviews « avec García Márquez » publiées par les journaux colombiens et vénézuéliens)<sup>823</sup>. Le paragraphe final du dernier article cité montre le ton sombre que revêt cette forme de texte politique :

"Para cualquier hombre público -muy a mi pesar y para mi infortunio-, estos infundios y accidentes de mal manejo son de una gravedad tremenda; pero lo son mucho más para quienes antes que nada nos consideramos periodistas. Para nosotros, más que para las víctimas, estos atentados cada vez más frecuentes y escandalosos a la moral del periodismo nos parecen delitos de la más alta peligrosidad, porque terminan por dañar y pervertir por completo el mejor oficio del mundo."<sup>824</sup>

<sup>819</sup> On ne peut interpréter autrement cette déclaration de García Márquez : "Quiero que el mundo sea socialista, y creo que tarde o temprano lo será". *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 61.

<sup>820</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Polonia: verdades que duelen", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 202.

<sup>821</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Con amor, desde el mejor oficio del mundo", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 402.

<sup>822</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "¿Una entrevista? No, gracias", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 125.

<sup>823</sup> "Con amor, desde el mejor oficio del mundo", *note citée*, p. 403.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 404.

Il est intéressant de voir comment, vis-à-vis de ses confrères journalistes, García Márquez se montre constamment partagé entre la fidélité et la critique. Ainsi, “Nota de adiós al olor de la guayaba” et “Punto final a un incidente ingrato”, déjà cités, sont en grande partie des démentis et des invectives fort acides contre les articles de la presse « officielle » racontant et commentant son asile à l’Ambassade du Mexique. Dans la même catégorie, on pourrait classer d’autres articles, comme “Crónica de mi muerte anunciada”, texte où ne manquent pas les allusions à son roman *La mala hora*, car c’est lui qui est maintenant l’objet de menaces anonymes. Cependant, le ton de ces plaintes peut prendre une allure moins grave, comme dans l’espiègle “Dos tonterías de Anthony Quinn” ou l’optimiste “¿Qué hay de malo en la mala prensa”<sup>825</sup>, qui s’attaquent avec une ironie suave à la mauvaise réputation dont pâtiennent les Colombiens à l’étranger.

Inscrit ainsi dans une tranche historique très compacte, cet exercice d’expression politique a toutes les chances de former un ensemble cohérent. Sans interférence ni censure, García Márquez s’exprime alors dans sa chronique avec une entière liberté. Son indignation face à une injustice, ses diatribes contre les ennemis de toujours, ses démolitions des quelques personnages politiques, ses dards et ses sarcasmes, portent la trace évidente d’un engagement et parviennent à déterminer un type de réquisitoire sans concessions. Le tiers-mondiste combatif, l’ami de Fidel Castro et d’Omar Torrijos, le sympathisant des causes révolutionnaires latino-américaines, le critique virulent de Turbay, Reagan et Margaret Thatcher, le pourfendeur implacable de Pinochet, tout ce qui le distingue politiquement y est présent. Le facteur journalistique est autant un problème qu’une prérogative. Autrement dit, c’est l’information qui force et en même temps stimule cette forme d’expression idéologique. Tout dans sa chronique est lié au va-et-vient de l’actualité certes, mais toujours soumis à sa plume et à la force de son style.

---

<sup>825</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “¿Qué hay de malo en la mala prensa”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 249.

## 1.6.2. Le réquisitoire anti-nord-américain

*“América La tina, este tra spatio inmenso y solitari o, por el cual na die distinto de nosotros mismos está dispuesto a sacrifica la felicidad.”*

García Márquez, *Notas de prensa 1980-84*<sup>826</sup>

### 1.6.2.1. “Del malo conocido al peor por conocer” : forme pamphlétaire et discours conceptuel

S’il est un aspect qui saute aux yeux dans ces textes à tonalité militante, c’est l’anti-nord-américanisme récalcitrant de García Márquez. Ainsi, le premier article des *Notas de prensa 1980-84* abordant un thème politique, montre déjà, dans toute son ampleur, cette facette par ailleurs très connue de l’écrivain colombien. En effet, “Del malo conocido al peor por conocer” — publié le 11 novembre 1980<sup>827</sup> — inaugure ce grand réquisitoire contre le pouvoir de Washington, soumis aux aléas de l’actualité, avec néanmoins une régularité qui semble préméditée ; il va s’y livrer tout au long de cette série.

Le « tiers-mondisme précoce de García Márquez »<sup>828</sup> concourt de manière essentielle à la configuration de cette sous-catégorie thématique. Tel est le terme qu’utilise Gilard pour désigner ce choix idéologique se manifestant très tôt chez lui. Mais, comme le signale cet auteur<sup>829</sup>, le plus important est que cette posture prend forme *dans* la pratique journalistique et, plus précisément, dans ses travaux de correspondant en Europe où, à une vision sarcastique et folklorisante des cultures étrangères, s’ajoute une expression revendicative de sa propre culture et, plus encore, de celles des pays du Tiers-Monde. Rappelons que c’est justement au moment où l’ancien empire colonial se rétrécit à sa plus simple expression (sur le plan géopolitique), que des projets plus sournois de domination transcontinentale, dont le néo-colonialisme (autre terme suranné ?) nord-américain, s’affirment, montrant rétrospectivement que la globalisation actuelle prend forme à ce moment-là.

<sup>826</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Del malo conocido al peor por conocer”, *Notas de prensa 1980-87*, op. cit., p. 23.

<sup>827</sup> *Idem*.

<sup>828</sup> C’est notre traduction de l’intitulé : “El tercermundismo temprano de García Márquez”. GILARD, J., Introduction à : GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El coronel no tiene quien le escriba*, op. cit., p. XL.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. XL-XLI.



Il ne reste pratiquement rien des travaux de 1960-1961 de García Márquez écrits lors de son passage dans les « quartiers généraux » de *Prensa Latina* à La Havane puis dans la filiale new-yorkaise de l'agence cubaine, où il est proprement engagé dans un travail de contre-information et d'infiltration de la machine informative nord-américaine<sup>830</sup>. Ce serait donc plus que de l'engagement qui se manifeste dans cette phase de son parcours journalistique : à ce moment-là, il est un reporter tout à fait dévoué à la cause révolutionnaire. Ce qui rend plausible sa phrase proclamant le journalisme comme le creuset de sa « conscience politique ». Son embrigadement pro-castriste y joue un rôle principal mais, comme nous le verrons ci-après<sup>831</sup>, d'autres expériences proprement personnelles contribuent à cristalliser ce militantisme anti-nord-américain.

Le retour au journalisme qui, sous ce même signe, se fait entre 1974 et 1980 (période d'*Alternativa*), oblige à recadrer la visée idéologique de son travail de presse. Cette « conscience politique » devient moins pointilleuse sur les contours culturels pour se focaliser plutôt sur les rapports de force Nord-Sud ; autrement dit, l'engagement tiers-mondiste représente une nouvelle forme de revendication identitaire. En revanche, dans ses chroniques des années 1980, nous trouvons un positionnement idéologique qui va de pair avec une reprise de la problématique identitaire sous un angle proprement culturel, d'autant que cette dernière se déplace vers d'autres corpus thématiques ; comme on l'a déjà vu, elle oriente une recherche autobiographique et modélise une réflexion sur la création artistique. L'extrapolation a par ailleurs une incidence sur la forme et le contenu du discours journalistique. D'abord parce que cette vision folklorisante (Gilard) des cultures étrangères (européennes) a tendance à se décliner sous forme de fiction (comme dans les « ébauches » de *Doce cu entos per egrinos*), ensuite parce que le texte politique s'affranchit de cette question identitaire pour devenir plus mordant et plus focalisé sur la question géopolitique. Mutation tout à fait légitime sur le plan formel étant donné la malléabilité de la chronique, bien qu'elle fasse toujours craindre un manque de distance. De fait, l'humour suave de la première période sera remplacé par des formes plus directes et agressives de critique comme le pamphlet.

La conjoncture historico-biographique changeante, à la charnière de deux époques (plus précisément, à la fin du colonialisme et à la veille de la chute du communisme), impose insensiblement une autre approche et appelle un autre type de discours de l'écrivain de

---

<sup>830</sup> Voir ci-après 1.6.3. “Recuerdos de periodista”, activisme politique et compromis journalistique : dilemme ou alternative ?

<sup>831</sup> Cf. 1.6.2.2. “USA: mejor cerrado que entreabierto” ou la critique par le biais de l'anecdote.

gauche. Le réquisitoire, le pamphlet — dont la filiation avec la chronique est certaine<sup>832</sup> — seraient par conséquent l'expression d'enjeux politiques plus concrets. Car l'événement qui incite García Márquez à convertir sa chronique en tribune est l'élection de Ronald Reagan à la présidence des États-Unis en 1980. Pour un écrivain si fortement engagé et si attentif au rapport de forces inégal entre la puissance du Nord et l'Amérique latine, c'était un devoir de se prononcer à ce moment-là. Les premières lignes de "Del malo conocido al peor por conocer" donnent le ton et la forme à ce type de réquisitoire :

“Siempre se ha dicho que entre dos malos hay que escoger el menos malo, y que en el arte de preferir a los hombres es más seguro el malo conocido que el peor por conocer.

Estados Unidos —al término de una campaña electoral que durante casi un año mantuvo a todo el mundo con el último aliento— ha hecho dos veces lo contrario en una sola vez: eligió al peor desconocido.”<sup>833</sup>

L'introduction de l'article montre d'emblée cette tension étudiée du texte pamphlétaire. En cherchant à donner du « punch » à la diatribe, il l'a conçue sous forme de deux courts paragraphes en équilibre instable. C'est un procédé plutôt inusuel dans la chronique marquezienne, dont l'incipit est habituellement structuré de manière longue et complexe propre à son style. On a déjà considéré la valeur structurante de l'anecdote à cet endroit : forme morose et distancée pour aborder un sujet. Ici, en revanche, pas d'histoire à raconter ; la manière est purement conceptuelle ; le ton sentencieux des deux phrases apposées trahit ces « vérités » sans nuance du texte militant. De fait, l'analyse objective de l'événement n'a guère de place ; tout tient à la force tranchante de l'invective, à l'impact du syllogisme et de l'antithèse ou — comme dans l'exemple — du paradoxe. Cela peut nuire, certes, à un examen serein de l'événement, mais nous oublions que la chronique est, par définition, « un papier d'humeur ». En s'attaquant à cette figure emblématique de la droite dure nord-américaine, l'auteur crache pour la première fois son venin :

“Como todos los países, y más los ricos que los pobres, Estados Unidos tiene instintos primitivos muy fáciles de despertar; es natural que éstos hayan favorecido al candidato más viejo que hubo jamás en la historia de su país, un antiguo pistolero de cine sin ningún defecto ni ninguna virtud que no estén pasados de moda, desde su ideología de las cavernas hasta el copete de vaselina.”<sup>834</sup>

<sup>832</sup> Comme le montre Thomas Ferenczi (*L'invention du journalisme en France*, op. cit., p. 58), à l'origine du pamphlet et du libelle, il y a un papier diffamatoire et anonyme circulant clandestinement. Puis, la presse s'empare de cette forme basse de discours, l'appriivoise, la rendant plus acceptable. La signature, ou du moins le pseudonyme, est désormais la norme. La chronique devient ainsi le genre de choix pour un journalisme militant qui fleurit au XVIIIe siècle. Par la suite, au XIXe, Hugo, Zola (*J'accuse*) et autres pamphlétaires illustres lui donnent ses lettres de noblesse.

<sup>833</sup> "Del malo conocido al peor por conocer", chronique citée, p. 21.

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 22.

García Márquez a le sens de la formule et le portrait nécessairement caricatural de Reagan est brossé en traits rapides et efficaces, qu'il viendra « enrichir » dans d'autres chroniques sur le même personnage. Par ailleurs, celui-ci se prête fort bien à ce jeu de raillerie auquel l'auteur s'abandonne — selon ses humeurs — avec délice ou acharnement. Tout est très sarcastique mais il y aura par la suite une certaine élégance lapidaire dans ces attaques, comme dans “Los dolores del poder”, où il glose sur l'attentat dont a été victime « le vieux cowboy d'Hollywood » :

“La apariencia desenvuelta y la sonrisa de propaganda de pasta dentífrica con que salió del hospital, hicieron pensar a muchos que Reagan era tan buen vaquero en la vida real como en el cine. Pero las conjeturas no terminaron. Todavía se dice que el presidente de los Estados Unidos perdió los ímpetus de su quinta juventud después del atentado, y que su jornada de trabajo se había reducido a no más de tres horas diarias. Sin embargo, quienes lo vimos en Cancún vestido de guayabera y con un maquillaje que parecía más bien un embalsamamiento en vida, no tuvimos la impresión de que desfalleciera en las discusiones intensas (...).”<sup>835</sup>

L'écriture de García Márquez, si riche en calembours et pirouettes rhétoriques, est toujours à l'œuvre dans le travail systématique de démolition de cette figure marquante des années 80, dont la politique en l'Amérique latine a de quoi inquiéter le chroniqueur. Les citations précédentes peuvent cependant faire croire à une vision trop réductrice, car manichéenne, de la société nord-américaine. Il n'en est pas vraiment ainsi. Le réquisitoire tient ici presque exclusivement à la politique étrangère de Washington et surtout au personnage qui la représente à cette période. De fait, une appréciation plus large des États-Unis s'insinue déjà dans cet article lorsque l'auteur tente de condenser, dans une formule hyperbolique qui lui est très propre, défauts et qualités : “Este país asombroso, cuyo inmenso poder creativo le ha servido para hacer muchas de las cosas más grandes de este siglo, y tal vez algunas de las más abyectas (...).”<sup>836</sup>. Le jugement quelque peu ambivalent contient sa dose de perfidie, mais en même temps sert à départager pouvoir national et conglomerat humain. Il vise surtout les politiques de Washington, le pouvoir fraîchement représenté par l'homme aux tendances maladivement réactionnaires qu'est Reagan, tout en ne manquant pas de signaler la dose de responsabilité collective du peuple nord-américain :

“La elección de Reagan no es lo más significativo de este desastre. Es apenas un símbolo. Lo esencial, es la absoluta falta de misericordia con que los electores de todos los niveles y todos los colores han repudiado a los políticos mansos (...). También los pueblos se equivocan, y la historia de la humanidad está llena de ejemplos atroces”<sup>837</sup>.

C'est dur mais plutôt juste et il en sera de même dans d'autres chroniques où, tout en s'en prenant à nouveau au personnage, l'auteur arrive à dépasser parfois le jugement purement

<sup>835</sup> GARCIA MARQUEZ, G., “Los dolores del poder”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 186-187.

<sup>836</sup> “Del malo conocido al peor por conocer”, chronique citée, p. 22.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

pamphlétaire qui manque de nuance et confine dangereusement au stéréotype sur une nation ou un peuple. García Márquez, si critiqué pour ces inconsistances en tant que donneur de leçons de démocratie (sauf par son ami Fidel Castro), se révèle alors un commentateur précis dans sa vision du conglomerat, tout en restant toujours incisif et mordant sur le plan individuel. On pourrait même dire qu'il réussit à faire la part des choses : le sentiment de rejet que suscitent les politiques continentales de Washington, le regard plus bienveillant que mérite la nation nord-américaine qu'il reconnaît hétérogène et positivement dynamique à divers égards. Un regard empreint parfois de reconnaissance et même de franche admiration lorsqu'il s'agit d'exalter certains (bons) aspects du rayonnement culturel des États-Unis, et de rappeler l'accueil extraordinaire que ses livres ont eu dans ce pays. Cela apparaît dans une interview accordée au magazine *Playboy* à cette époque où, tout en vilipendant le gouvernement de Reagan, il sera question de rappeler sa dette envers les romanciers nord-américains : «En ningún otro lugar del mundo mis libros han sido tan bien acogidos como en Estados Unidos y (...) creo que los escritores norteamericanos son los verdaderos gigantes de la literatura de este siglo.»<sup>838</sup>

Faudrait-il relier cette « obsession anti-américaine » — si nous utilisons les termes de Jean-François Revel, pour qui ce sentiment se décline différemment en Europe et en Amérique latine<sup>839</sup> — au travail d'affirmation identitaire que García Márquez entreprend dans ces *Notas de prensa 1980-84* ? Pas entièrement, dirons-nous, bien que le rapport entre ces deux thématiques puisse paraître flagrant. À ce propos, on relèvera une hésitation significative lorsqu'il essaie de rapprocher ces deux problématiques : «Para mí, lo fundamental es la ideología de Bolívar: la unidad de América Latina. (Pero) nuestro gran problema es la búsqueda de una identidad. Aún no la hemos encontrado»<sup>840</sup>. Il paraît conscient du fait que le rêve bolivarien d'alliance subcontinentale est essentiellement

<sup>838</sup> DREIFUS, Claudia, «Interview: Gabriel García Márquez», *Playboy* 30, No. 3, February 1983. p. 70 (c'est nous qui traduisons).

<sup>839</sup> Selon Revel : « Son assise sociologique varie selon les régions du monde. En Europe, tous les sondages montrent que l'anti-américanisme est un sentiment élitiste. Les dirigeants politiques, les intellectuels et les journalistes les plus influents sont anti-américains, mais le reste de la population a des sentiments nettement plus positifs à l'égard des États-Unis. En Amérique latine, en revanche, c'est un phénomène plus massif, plus populaire, même s'il est largement encouragé par les hommes politiques et, surtout, par les intellectuels. Il est moins militant et plus conformiste qu'en Europe : il s'explique surtout par le désir inavoué de s'incorporer à la machine économique et à la civilisation de l'Amérique du Nord. Il fonctionne comme un fantasme compensatoire à l'échec relatif de l'Amérique du Sud par rapport aux États-Unis ». Mais la définition globale de Revel — « c'est un aveuglement passionnel qui repose sur une vision totalisante, sinon totalitaire, selon laquelle les Américains ne commettent que des erreurs ou des crimes, ne profèrent que des sottises et sont coupables de tous les échecs, de toutes les injustices, de toutes les souffrances du reste de l'humanité » — rejoindrait cette vision plus nuancée de García Márquez départageant culture nord-américaine et politique étrangère de Washington. REVEL, Jean-François, « L'obsession anti-américaine » (entretien), *Politique Internationale*, n° 97, automne 2002, p. 25.

<sup>840</sup> *Newsweek*, «García Márquez: cuando la política y la prosa se entrelazan», article traduit et reproduit par *Summa*, (s.a.), No. 108, Bogotá, Junio 1996, p. 44.

politique et n'implique pas de réussir préalablement la tâche plus difficile — et probablement utopique — d'homogénéisation culturelle et identitaire.

L'autre preuve que la critique féroce de García Márquez a contre le pouvoir de Washington obéit plus à un positionnement idéologique restreint (c'est-à-dire à son tiers-mondisme omniprésent) qu'à une « obsession anti-nord-américaine » tous azimuts, apparaît encore dans la première chronique citée dès que son regard se pose sur le perdant de cette élection : Jimmy Carter (le “malo conocido” à qui le titre fait allusion). Regard presque compatissant ; à ce propos, rappelons que la politique de Carter envers l'Amérique latine portait encore la marque positive de la ratification du Traité pour la Restitution du Canal de Panamá (en 2000), événement qui ne pouvait qu'attirer l'attention de l'écrivain colombien qui relève tout progrès du « mouvement décolonisateur » dans le Tiers-Monde. Il n'hésite pas à parler de Carter comme d'un interlocuteur possible dans la recherche d'une solution négociée aux guerres qui frappent alors l'Amérique Centrale et la Caraïbe<sup>841</sup>. Ceci ne l'empêchera pas pourtant de recourir à une bonne formule pour décrire une gestion plutôt médiocre du président nord-américain sortant : “(Carter fue) una estrella fugaz lanzada al mercado de la gloria con el poder de seducción de una nueva pasta dentífrica, y de la cual no quedará nada más que la mala memoria de estos cuatro años empedrados de buenas intenciones”<sup>842</sup>. Sur ces « bonnes intentions », il reviendra avec moins d'ironie dans d'autres textes rendant justice à Carter comme gouvernant pacifiste et bienveillant à l'égard de l'Amérique latine.

Cette alternance entre sarcasme et jugement serein, entre caricature et examen rigoureux, sera, en somme, la manière singulière de structurer le commentaire politique ; en cela García Márquez ne fait qu'utiliser ses prérogatives de chroniqueur, d'autant plus que le genre permet un grand éclectisme formel et une grande liberté dans l'expression. Le choix alternatif du pamphlet pourrait toutefois induire en erreur le lecteur non averti car l'analyse n'y est pas tout à fait absente, bien que — comme dans le cas que nous sommes en train d'examiner — elle soit presque oblitérée par la véhémence du discours. Ainsi, après la diatribe violente contre Reagan, le plus perspicace de sa critique est confiné dans les trois derniers paragraphes, où il

---

<sup>841</sup> Dans *El olor de la guayaba*, ce regard sur Carter est encore plus appréciatif : “(Omar Torrijos, Carlos Andrés Pérez, y López Michelsen) coincidieron en el poder en un momento crucial del Caribe, y fue una coincidencia afortunada. (...) En cierto momento, ellos tres, junto con Fidel Castro en Cuba, y un presidente como Jimmy Carter en los Estados Unidos, hubieran podido sin ninguna duda encaminar esta área conflictiva por un buen camino (...). Carter, con todas sus limitaciones, fue el mejor interlocutor que tuvo el Caribe en los últimos años”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 108.

<sup>842</sup> “Del malo conocido, al peor por conocer”, *art. cit.*, p. 21.

s'applique à soupeser avec lucidité les probables répercussions que cette élection aura pour l'Amérique latine :

“Para nadie es tan peligrosa esta mala elección como para América Latina. (...) Sin embargo, en alguna parte del mundo (Reagan) tiene que acreditar la imagen de gendarme sin corazón que le consiguió tantos votos, y en ninguna parte le resulta más fácil que en América Latina, este traspasio inmenso y solitario, por el cual nadie distinto de nosotros mismos está dispuesto a sacrificar la felicidad. Peor aún: Reagan no tendrá ni siquiera que hacer nada. Bastará su sola presencia en la Casa Blanca para que los gorilas militares y civiles se sientan tranquilos en su trono de sangre. Nuestro destino, aunque el propio Reagan no lo quiera, está escrito en la palma de su mano.”<sup>843</sup>

García Márquez a vu juste : le général Pinochet — sans doute, un des « gorilles militaires » dont parle la chronique — est en effet parvenu à se maintenir au pouvoir, tandis que la politique de la « main dure » de Reagan a bien été ressentie dans son « arrière-cour » et davantage encore en Amérique centrale. Aujourd'hui, c'est un constat historique : le gouvernement de ce dernier est intervenu au Nicaragua au point même d'avoir été impliqué dans le détournement de fonds produits par la vente illégale d'armes à l'Iran, en faveur de contre-révolutionnaires nicaraguayens<sup>844</sup>.

De la même façon, d'autres textes à forte charge idéologique et au même ton pamphlétaire, vont suivre : “El Kissinger de Reagan”, “El pez es rojo”, “América Central, ¿ahora sí?”, “Hay que salvar a El Salvador”, “Mr. Enders atraviesa el espejo”, “Nicaragua entre dos sopas”, “¿Qué pasó al fin en Granada?”, “El fantasma para el progreso”, “Sí, ya viene el lobo”. Dans tous ces textes parlant des crises latino-américaines des années 80, le chroniqueur manie avec habileté une simple relation de cause à effet bien propre au libelle, qui ne doit jamais pêcher par la complexité de l'analyse et, moins encore, par la mesure des propos.

Malgré la virulence du discours et si discutables que puissent être les opinions exprimées, on pourrait dire que “Del malo conocido al peor por conocer” et toutes les autres chroniques similaires, sont des textes montrant un certain équilibre formel. On y reconnaîtra le prosateur expérimenté, dont la stylisation extrême du langage et le goût pour l'hyperbole s'accrochent bien avec la forme pamphlétaire. En outre, García Márquez reste fidèle à un langage qui lui est propre : il n'y a guère ici de place pour les clichés contestataires des années 60 ni pour la nouvelle terminologie qui justement commençait à surgir à ce moment-là pour évoquer la nouvelle donnée géopolitique<sup>845</sup>. L'usure du premier et le snobisme du second sont

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>844</sup> Cf. BUSBY, Robert, *Reagan and the Iran-Contra affair: the politics of presidential recovery*, New York, St. Martin's Press, 1999.

<sup>845</sup> Cette nouvelle terminologie, bien que véhiculant des nuances idéologiques diverses (avec des termes comme « mondialisation », « ultralibéralisme », « exception culturelle », etc.), serait également condamnée à l'usure,

évidents, mais le fait qu'il n'en fasse pas utilisation aurait plutôt un rapport avec l'originalité de son écriture qu'avec un effort conscient pour s'en écarter.

En contrepartie, le pamphlet va l'obliger à se maintenir dans un registre plutôt conceptuel qui n'est pas vraiment le sien ou, du moins, qui n'est pas celui prédominant dans cette série. En effet, toute la sous-catégorie des chroniques politiques inaugurée par "Del malo conocido al peor por conocer" s'écarte une fois sur deux du modèle des *Notas de prensa 1980-84*<sup>846</sup>. Autrement dit, le choix d'une voix composite, à mi-chemin entre narration et commentaire, reste possible dans ses textes politiques sauf dans les 50 % qui adoptent justement un mode d'expression pamphlétaire. Et on pourrait le regretter car la manière avec laquelle le commentaire doit surgir en filigrane de l'anecdote ou, du moins, être illustré par celle-ci, est à l'origine des meilleurs textes de cette série.

Il y aurait donc ici un engagement idéologique entrant en conflit avec le compromis esthétique. Vieille problématique sur laquelle García Márquez a lui-même essayé de trancher avec une phrase lapidaire : "El deber de un escritor -y el deber revolucionario, si se quiere- es el de escribir bien".<sup>847</sup> Mais cette consigne se dilue-t-elle dans l'abstraction idéologique ou est-elle vérifiable dans le texte de presse marquezien ? La question reste posée pour "USA: mejor cerrado que entreabierto", autre réquisitoire anti-nord-américain où le composant narratif — c'est-à-dire, l'anecdote — récupère sa place.

### 1.6.2.2. "USA: mejor cerrado que entreabierto" ou la critique par le biais de l'anecdote

Le « tiers-mondisme précoce » (*dixit* Gilard) et les prises de position de gauche de García Márquez n'expliquent que partiellement cette sorte d'obsession anti-américaine. Une situation plus personnelle en serait aussi l'origine : l'interdiction d'entrer sur le territoire des États-Unis dont il fut l'objet pendant plus de 35 ans<sup>848</sup>. Il n'y a aucune certitude quant au moment précis où la sanction a été prise mais, comme l'auteur lui-même le dit dans "USA:

---

comme l'expliquent Luc Boltansky et Eva Chiapello dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme* (Paris, Gallimard, 1999), intéressant ouvrage montrant les sinuosités et les ambiguïtés du nouveau langage imposé par le « capitalisme triomphant » (celui d'avant la crise, bien entendu).

<sup>846</sup> Cf. 1.4.8. Hégémonie et omniprésence de l'anecdote.

<sup>847</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 61.

<sup>848</sup> Cette interdiction fut finalement levée dans les années 90 par le gouvernement de Bill Clinton, grand admirateur de l'œuvre de l'écrivain colombien.

mejor cerrado que entreabierto” — 94<sup>ème</sup> livraison de la série<sup>849</sup> —, les services de l’immigration de ce pays ont dû le déclarer « indésirable » peu après son installation au Mexique vers 1961. Il est presque impossible de se documenter précisément sur cette affaire puisqu’elle concerne justement une décision du Département d’État nord-américain, dont la transparence n’est pas la vertu première. Aucun — et c’est étrange — des biographes ne l’évoque et cela en dépit de l’importance que García Márquez y attache : “Tengo este episodio muy bien anotado, no sólo por ser tan insólito y divertido, sino porque me parece un buen ejemplo de los extremos de ridiculez a que puede conducirlo a uno la estupidez ajena”<sup>850</sup>. Il affirme dans cette chronique qu’il s’est rendu compte de la mesure prise à son encontre en 1964 lorsque, après trois années passées au Mexique, il s’est vu interdire un simple permis de séjour provisoire sur le territoire nord-américain. Il ajoute qu’il n’a jamais compris pourquoi il a été déclaré « inacceptable » par le Département d’État<sup>851</sup>.

L’étonnement feint est une « simple » manière de donner un ton frondeur à l’article. Il en est de même dans les chroniques sur Graham Greene dans lesquelles il déclare avec une égale fausse perplexité que : “Ambos tenemos limitado nuestro ingreso (a Estados Unidos) por motivos que ni el uno ni el otro conocemos”. Car il est évident que la mesure sanctionne, quoique tardivement, son travail à l’agence cubaine *Prensa Latina* et, implicitement, son engagement pro-castriste, comme il finit par le reconnaître lui-même dans *El olor de la guayaba*<sup>852</sup>. Cependant, d’autres raisons viendront expliquer postérieurement le maintien de ce bannissement n’affectant pas un illustre inconnu mais l’auteur de *Cent ans de solitude*. En effet, la renommée littéraire croissante et l’énorme succès de son œuvre aux États-Unis, mettaient un peu dans l’embarras les autorités de l’immigration nord-américaine, au point même qu’en 1971 le Département d’État décide de lui accorder un permis de séjour spécial pour qu’il puisse recevoir le doctorat *honoris causa* de l’Université de Columbia :

“(…) Aceptaron darme una visa de una semana y circunscrita a la isla de Manhattan. (...) Mi alegría de volver a Nueva York se ensombreció mucho por otro incidente tan divertido como lamentable. El departamento de Estado, temiendo que las autoridades de inmigración del aeropuerto de Nueva York hicieran algo indebido que pudiera repercutir en la Prensa, mandó desde Washington un funcionario, que debía recibirme a las ocho de la noche en el aeropuerto, acompañarme luego al hotel y regresar de inmediato en el avión más próximo, para estar al día siguiente en su oficina.”<sup>853</sup>

<sup>849</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “USA: mejor cerrado que entreabierto” (10-12-1982), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 335.

<sup>850</sup> *Idem*. Il est fort probable que, comme il l’insinue ici, l’épisode soit traité dans le deuxième volet de ses Mémoires (*Vivir para contarla*, op. cit.).

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 335-336.

<sup>852</sup> Cf. *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 131-132.

<sup>853</sup> “USA: mejor cerrado que entreabierto”, chronique citée, p. 336.



L'écrivain arrive à se frayer ainsi un passage par la porte entrouverte de « la plus grande démocratie du monde ». C'est un progrès pour quelqu'un qui, au même titre que les chiens, les Noirs et autres Mexicains, se voyait systématiquement refuser l'accueil dans les hôtels et les restaurants. Cette fois, on le traite un peu mieux dans le pays de toutes les libertés, c'est-à-dire comme un VIP à qui on doit accorder une sorte de protection rapprochée tout en lui signifiant qu'il est *persona non grata*. Il doit toujours se reconnaître comme un *autre*, mais à présent il le fera avec un certain sourire.

Un tel veto reste encore en vigueur en 1982 bien que sa cote de notoriété soit toujours bonne, voire excellente (il vient de recevoir le Prix Nobel de Littérature). Il est donc plus que probable que ses récentes diatribes contre l'administration Reagan, ses sympathies affichées pour le régime de La Havane et de Managua (les Sandinistes sont au pouvoir), son amitié de plus en plus étroite avec Fidel Castro, sa dénonciation des régimes et dictatures soutenus *sotto vo ce* par Washington — comme celle de Pinochet —, pèsent encore pour que le Département d'État décide de maintenir la porte entrebâillée.

En matière de leçons de démocratie, à chacun ses inconséquences et García Márquez — nous l'avons déjà dit — en a manifesté fréquemment<sup>854</sup> ; cependant, la dénonciation est ici irréfutable et le règlement de comptes très solidement argumenté. Le titre, affirmé et suggestif, est une première flèche qui donne dans le mille. En général, c'est la perspective narrative du texte qui est ici prometteuse.

En effet, dans cette magistrale diatribe qu'est "USA: mejor cerrado que entreabierto", l'anecdote est reine et véhicule, à travers un éclatant substrat de non-dits, toute une plaidoirie politique. Ce n'est pas une mais plusieurs anecdotes qui composent cette chronique, le commentaire y affleurant de manière distancée, toujours ironique, comme dans l'introduction parfaite du texte. L'anecdote impose une sorte de détour salutaire : l'auteur prend le chemin le plus long mais le plus efficace pour exprimer sa critique. En plantant le décor il réussit à décrire un tableau à la géométrie très suggestive : d'une part, les deux figures pathétiques des époux se regardant de chaque côté de la frontière, l'homme se résignant à espérer ("*del otro lado*"), la femme évoluant dans une sorte de ballet comique (pour qu'il choisisse un

---

<sup>854</sup> Ainsi que le rappelle, par exemple, Susan Sontag en critiquant avec justesse García Márquez pour son soutien à Fidel Castro. Sontag oublie pourtant de mentionner cette interdiction d'entrée aux États-Unis, encore en vigueur à l'époque de sa déclaration (1983) : "Lo que me escandaliza es comprobar que en América Latina (y es uno de los focos de inteligencia más importantes del siglo) hombres cuya obra admiro en extremo como es el caso de García Márquez y Cortázar defienden a Cuba, la Unión Soviética. Su postura política, su ceguera ante el comunismo me escandalizan. No entiendo cómo puede hacerse aún la apología de Cuba cuando, proporcionalmente, es el país donde más presos políticos hay". Susan Sontag citée par COBO BORDA, Juan Gustavo, "... Para que mis amigos me quieran más...", op. cit., p. 147.

pull !)<sup>855</sup> ; d'autre part, au milieu, la procession incessante de Mexicains qui se croisent, indifférents, sur cette zone, des lignes de fuite traversant hardiment ce que Carlos Fuentes appelle *la frontera de cristal*<sup>856</sup>. Enfin, pour compléter la scène, cette image du pont aux deux arches qui s'enfoncent de part et d'autre du fleuve servant de limite (le Río Grande, le Río Bravo des westerns) et, paradoxalement, de lien entre deux mondes. Nord et Sud, "gringos" et "latinos" : choc et impossible rencontre. Simple représentation d'un conflit séculaire qui devient la constante d'un monde en proie à la globalisation ? Peut-être, mais on ne peut ignorer la manière dont certains détails se déploient en arrière du récit.

Ces détails, extraits de la scène réelle, seront réinsérés de manière précise dans le récit. Le procédé n'a rien de banal ; il révèle chez le journaliste un regard sélectif et littéraire car véhiculant un commentaire sous-jacent. En ce sens, la dialectique singulière de ce texte contraste avec celle de "Del malo conocido al peor por conocer", dans lequel, comme nous l'avons indiqué, la prédominance du ton pamphlétaire se fait au détriment de la critique. Dans "USA: mejor cerrado que entreabierto" en revanche, la forme parfois biaisée du réquisitoire donne toute sa qualité au propos. Le narratif reprend ici ses droits : l'inventaire détaillé d'un épisode remplace avantageusement la formulation conceptuelle, au moins dans le cas de García Márquez, qui — rappelons-le — a toujours admis une difficulté pour s'exprimer à la manière abstraite du philosophe et qui aime refondre en anecdote et en récit toute idée, toute opinion, tout jugement. Pourtant, il ne peut s'en passer totalement : par le biais d'une nouvelle transition, il est obligé souvent de ramener le texte au domaine de l'argumentatif, à l'instar de ce paragraphe où il s'autorise à considérer les probables causes de cette interdiction et se déclare affranchi de toute filiation partisane :

"Durante más de diez años fueron inútiles todos mis esfuerzos para que me concedieran la visa o, al menos, para que alguien me explicara cuál era el motivo de mi inelegibilidad. Un amigo que creyó descifrar un código secreto de la embajada donde trabajaba me dijo el motivo: actos terroristas en Camerún. No me sorprendió porque estoy acostumbrado a esta clase de disparates, sobre todo teniendo conciencia de que siempre he sido un enemigo público del terrorismo y que nunca en mí vida he estado en Camerún. Sin embargo, la razón oficial, que distintos consulados me han repetido muchas veces a lo largo de tantos años, ha sido siempre la misma. Se me atribuye el cargo de pertenecer, o haber pertenecido, a un partido comunista o a alguna organización afiliada. Podría ser cierto, y no tendría de qué arrepentirme; pero el caso es que no lo es. Nunca he pertenecido a ningún partido de ninguna clase."<sup>857</sup>

<sup>855</sup> "Mercedes quería traerme un suéter de regalo, pero no se decidía a escoger el color. De modo que se paró frente a la puerta de una tienda del otro mundo y desde allí me mostraba los suéteres disponibles, hasta que le indique por señas cuál prefería." "USA: mejor cerrado que entreabierto", chronique citée, p. 335.

<sup>856</sup> FUENTES, Carlos, *La frontera de cristal: una novela en siete cuentos*, Madrid, Alfaguara, 1996.

<sup>857</sup> "USA: mejor cerrado que entreabierto", chronique citée, p. 335-336.

Passons outre l'inexactitude biographique (en réalité, García Márquez a été brièvement affilié au Parti communiste colombien dans les années 50<sup>858</sup>), la critique reste pourtant légitime et, après cette excellente illustration narrative, l'auteur peut se permettre un changement de registre : on verse dans le conceptuel, mais au moyen d'enchaînements toujours habiles et judicieux.

Il se réfère enfin aux autres cas d'écrivains et intellectuels également mis à l'index par le Département d'État nord-américain, dont Julio Cortázar et Carlos Fuentes et, comme à l'accoutumée, révèle en conclusion du texte ce qui a motivé cette chronique : en ce novembre 1982, le critique littéraire uruguayen Ángel Rama et la critique d'art argentine Marta Traba ont été invités à quitter les États-Unis, en raison de leur prétendue « vocation communiste ». Une petite chasse aux sorcières rappelant un peu la période du maccarthysme, Reagan et ses comparses continuant à voir partout des méchants communistes, même au sud du Rio Grande et comme à l'époque d'Hollywood. Une conclusion s'impose et la stupeur un peu feinte est à nouveau un habile recours :

“Todo esto me parece no sólo estúpido, sino además inconsecuente: si nos impiden la entrada a nosotros, sería racional que se la impidieran a nuestros libros, pues si los talentos ocultos del Departamento de Justicia lo pensarán dos veces se darían cuenta de algo que ya Hitler había descubierto, y es que los libros son más peligrosos que quienes los escriben. (...) El hecho de que esto no les importe a los Gobiernos de Estados Unidos permite pensar que la prohibición de ingreso no es un acto defensivo de la sociedad americana como sus gobernantes dicen, sino que es un simple castigo imperial contra sus críticos.”<sup>859</sup>

La chronique rejoint ainsi une thématique fondamentale de la série : l'errance, la vie en exil, la marginalité de l'étranger. Cela concerne l'autobiographie et, plus concrètement, la question centrale de l'altérité ; mais à la différence des textes sur l'Europe traitant des mêmes sujets (notamment “Desde París, con amor”), l'abord est ici purement politique. Cependant, le véhicule est à nouveau l'anecdote, du moins à la manière illustrative de l'introduction ci-dessus citée ; en tout cas, c'est surtout par ce moyen que, à la lecture, le texte arrive à provoquer l'indignation, à susciter la solidarité. On peut donc dire que l'auteur réussit dans cette chronique une belle conciliation entre discours narratif et texte argumentatif. Sur cette base, on peut enfin commencer à mesurer l'efficacité du réquisitoire, la légitimité éventuelle du texte politique marquezien.

<sup>858</sup> Ainsi qu'il le reconnaît dans *El olor de la guayaba* : “A los 22 años formé parte de una célula (del Partido Comunista), en la que no recuerdo haber nada de interés. No fui un militante propiamente dicho, sino un simpatizante. Desde entonces he tenido con los comunistas relaciones muy variables y a veces conflictivas, pues cada vez que he asumida una actitud que no les gusta me caen a palos. Pero ni en las peores circunstancias yo nunca he hecho declaraciones contra ellos”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 102.

<sup>859</sup> “USA: mejor cerrado que entreabierto”, chronique citée, p. 337.

### 1.6.3. “Recuerdos de periodista” : activisme politique et compromis journalistique : dilemme ou alternative ?

« *La vérité n'est pas toujours révolutionnaire.* »

Extrait d'un dialogue du film  
*Cadavres exquis* de Francesco Rosi.

Bien que García Márquez ait soutenu n'avoir jamais été sensible à la tentation du pouvoir (à laquelle ont succombé tant d'autres écrivains latino-américains<sup>860</sup>), son tempérament fortement idéologique l'a cependant poussé à se trouver d'autres formes de participation active dans la vie politique. Selon les époques et les humeurs, cet activisme s'est manifesté de manière très diverse : de la boutade qu'il a tant affectionnée dans ses déclarations à la presse, à la diplomatie officieuse qu'il a pu exercer grâce à son énorme prestige<sup>861</sup>. Mais, de façon plus solide et structurée, c'est le journalisme qui lui a davantage servi de moyen d'expression politique. Cela, sans se limiter au genre de la chronique, terrain ouvert au débat et aux prises de position personnelles, mais aussi bien et de manière significative, à d'autres sphères du métier : le reportage, l'information où, en principe, on se doit de garder une stricte neutralité.

En effet, avant qu'il ne soit l'interlocuteur et l'ami de chefs d'État, avant qu'il ne devienne médiateur dans les causes les plus diverses, qu'il ne fasse de sa confrontation avec la presse une provocation calculée et un moyen systématique d'atteindre la *strong opinion*, avant, enfin, que ses chroniques ne commencent à être une manifestation de ses options politiques, le journalisme de terrain a parfois suppléé ou été propice à une certaine forme d'activisme. Tant à la faveur d'un code déontologique qui exige l'impartialité du reporter, dont *le* modèle est sans aucun doute *Relato de un naufrago*, où la dénonciation se fait à partir d'une position à nos yeux irréprochable car le reporter dénonce la dictature de forme distancée et sans parti pris<sup>862</sup>, que contre cette même impartialité qui interdit toute action politique connexe. Deux exemples extrêmes illustrent ce dernier cas de figure : premièrement, “El Chocó que Colombia desconoce”, où le journaliste en manque de nouvelles décide de promouvoir une manifestation pour obtenir son reportage<sup>863</sup> ; deuxièmement, celui que l'auteur évoque dans la

<sup>860</sup> À la question prévisible de Plinio Apuleyo Mendoza : “Y tú, personalmente, ¿no has tenido tentación por el poder?”, l'écrivain répond de manière formelle : “Nunca. Existen muchas pruebas en mi vida de que siempre he esquivado de un modo sistemático toda posibilidad de poder, a cualquier nivel, porque no tengo la vocación, ni la formación ni la decisión. Tres elementos que son esenciales en cualquier oficio, y que yo creo tener muy bien definidos como escritor. Equivocarse de destino es también un grave error político”. MENDOZA, Plinio Apuleyo et Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 127.

<sup>861</sup> García Márquez préfère employer le terme « intermédiaire officieux » (“intermediario officioso”) lorsqu'il évoque ses interventions auprès des gouvernements latino-américains des années 70 et 80. Voir à ce sujet : *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 108 et ss.

<sup>862</sup> Cela tient autant à un suivi rigoureux des faits qu'au point de vue du récit, le protagoniste relatant à la première personne du singulier. Voir : **2.2. Dans la praxis (I) : García Márquez et le reportage moderne en Colombie.**

<sup>863</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El Chocó que Colombia desconoce”, *Entre cachachos 1*, op. cit.

chronique “Recuerdos de periodista” que nous allons examiner après un nécessaire rappel historique et biographique.

Dans le journalisme, se pose d’entrée le problème de l’orientation politique du journal et du reporter lui-même, qui peuvent être en conformité ou en conflit. Aucun organe de presse, aucun informateur ne peuvent prétendre à une neutralité sans faille et il est impossible de juger avec des paramètres déontologiques absolus les options idéologiques d’un journaliste au sein des médias<sup>864</sup>. Par conséquent, on ne peut a priori considérer l’enrôlement de García Márquez dans l’agence de presse cubaine *Prensa Latina*, en 1959, comme éthiquement blâmable, bien que l’on puisse aisément voir dans cet acte, l’acceptation d’un double compromis — professionnel et politique. À cet égard, il est utile de rappeler que l’écrivain n’a pas cherché cette adhésion délibérément. Jusqu’au début de l’année 1959, alors qu’il séjournait à Caracas, ce travail lui fut proposé par Plinio Apuleyo Mendoza, qui à son tour et de façon inopinée s’est vu confier, par un journaliste mexicain envoyé par La Havane, la mission de fonder et diriger la succursale de *Prensa Latina*<sup>865</sup> à Bogotá. C’était une possibilité intéressante pour les deux reporters colombiens qui végétaient tristement dans des publications de qualité douteuse<sup>866</sup> et qui, quelques jours auparavant à La Havane, après avoir assisté au procès de Sosa Blanco<sup>867</sup>, maintenaient des sympathies envers le processus révolutionnaire cubain.

Selon Vargas Llosa, Mendoza et García Márquez s’attaquèrent avec enthousiasme à cette double mission : “Enviar a La Habana crónicas veraces sobre la situación colombiana, y conseguir que los servicios informativos de Prensa Latina (fueran) publicados por la prensa de Colombia, la mayoría de cuyos órganos veía cada día con más alarma la radicalización de Cuba”<sup>868</sup>. Ils ne faisaient ainsi qu’appliquer la consigne du directeur-fondateur de l’agence, Jorge Ricardo Masetti. Qui était Masetti ? Dans divers écrits, Mendoza et García Márquez ne tarissent pas d’éloges sur ce journaliste argentin qui avait interviewé le Che et Castro dans leur cachette de la Sierra Maestra. “Tenía un rigor ético admirable, peligroso: el rigor que lo llevaría a la muerte”, écrit Mendoza<sup>869</sup> ; “(Era un) revolucionario y (un) periodista congénito”, déclare García Márquez dans “Recuerdos de periodista”. Selon Saldívar, “Un comentario ocasional (de Masetti) en la televisión cubana durante los primeros meses de la revolución había dado pie a la fundación de *Prensa Latina*, tocándole el privilegio de ser su primer

<sup>864</sup> La question, examinée sous cet angle déontologique, suscite toujours des débats interminables ; elle exige par ailleurs une mise en perspective philosophique débordant le cadre de cette thèse.

<sup>865</sup> Dans son livre de mémoires, Mendoza ne précise ni les dates de cet épisode ni le nom du journaliste mexicain. Cependant, son témoignage continue à être la référence la plus fiable et complète sur cet épisode. Cf. MENDOZA, Plinio A., *La llama y el hielo*, op. cit., p. 70 et ss.

<sup>866</sup> Dans deux revues « people », le premier dans la colombienne *Cromos*, le second dans *Venezuela Gráfica*.

<sup>867</sup> Cet officier de la dictature de Batista fut jugé pour l’assassinat de plusieurs paysans cubains. Dans une lettre « très respectueuse » adressée au nouveau gouvernement, Mendoza et García Márquez exprimèrent alors leur désaccord en demandant un nouveau procès. Cf. MENDOZA, Plinio A., *La llama y el hielo*, p. 69.

<sup>868</sup> VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 60-61.

<sup>869</sup> MENDOZA, Plinio A., *La llama y el hielo*, p. 77.

director. Como El Che, Masetti era vital, imaginativo, audaz y estaba visceralmente reñido con la burocracia de los comunistas pro soviéticos. Desde el primer momento soñó con hacer de Prensa Latina la mejor agencia del mundo, evitando que aquellos se apoderaran de ella”<sup>870</sup>.

Masetti s’était proposé de faire de *Prensa Latina* le fer de lance de la Révolution afin de « casser le monopole impérialiste de l’information », comme se souvient Mendoza<sup>871</sup>. Son projet tournait, en fait, autour de cette idée :

“Nosotros somos objetivos pero no imparciales. Consideramos que es una cobardía ser imparcial, porque no se puede ser imparcial entre el bien y el mal. (...) A Prensa Latina las agencias yanquis le habían dado un mes de vida. Ellos concebían esto. No concebían una agencia hecha al servicio de la libertad y no de los monopolios. Nacimos en Cuba, porque en Cuba nació la revolución de Latinoamérica, y nosotros tenemos la misión de hacer la revolución en el periodismo de Latinoamérica.”<sup>872</sup>

Projet louable, sauf qu’à ce moment-là, chacun l’interprète à sa façon, y compris dans la succursale de Bogotá où l’amalgame entre journalisme et prosélytisme est vu comme légitime et nécessaire. Mendoza, aujourd’hui furieusement anti-communiste, n’a aucun problème à l’admettre : “Aunque la actividad de la oficina era enteramente profesional (...), su obvia vinculación con Cuba (la) convertía en punto de encuentro de todos los fervorosos de la revolución (...). Cada semana había mítines de apoyo a Cuba en las calles, muchos de ellos organizados por mí”<sup>873</sup>. Dans son livre de Mémoires (*La llama y el hielo*), Mendoza revient longuement sur cet épisode de *Prensa Latina* puis, dans un enchaînement assez révélateur, sur les positions divergentes que lui et son compère, García Márquez, tinrent quelques années plus tard dans l’« affaire Padilla » (ci-dessus mentionnée). L’alibi est flagrant : il s’agit pour le premier d’abjurer son engagement pro-castriste de la première heure, tout en relatant assez impartialement ce qui s’est passé à *Prensa Latina*<sup>874</sup>. Cependant, son témoignage continue à être la référence la plus fiable et complète sur cet épisode.

<sup>870</sup> SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 390.

<sup>871</sup> “Romper el monopolio imperialista de la información” : selon Mendoza, ce fut le mot exact du journaliste mexicain lui proposant le poste de directeur de la succursale colombienne de *Prensa Latina*. *Ibid.*, p. 70.

<sup>872</sup> MASETTI, Jorge Ricardo, cité dans : <http://ar.geocities.com/jorgericardomasetti/> (page Internet consultée le 12-12-2005).

<sup>873</sup> MENDOZA, Plinio A., *La llama y el hielo*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>874</sup> Au moment de sa publication, *La llama y el hielo* fut l’objet de critiques virulentes pour ce que d’aucuns considèrent comme une sorte de « vice caché » du livre : réquisitoire anti-castriste par le biais d’un récit autobiographique exploitant, qui plus est, sa relation d’amitié avec García Márquez. Touché par la polémique, ce dernier manifesta à Mendoza ses réserves autour de cet ouvrage. Mendoza répondit en écrivant une courte préface reconnaissant un parti pris : “Este libro, al parecer, se permite libertades indebidas. En vez de utilizar el abrigo honorable y relativamente seguro que me ofrecía una novela para permutar experiencias personales, las sirvo indiscretamente y sin la inmunidad de la ficción. (...) Los personajes presentados en él, en vez de ocupar todo el espacio que exigiría un verdadero retrato, sirven más bien de soporte -de soporte y no de pretexto- a una especie de autobiografía. (...) Luego de leer la parte del manuscrito que le concierne, García Márquez me observó, con la afectuosa franqueza de siempre, que este libro abre a propósito de sus posiciones políticas, especialmente en lo que se refiere a sus simpatías por el régimen de Fidel Castro, una especie de polémica para mí ventajosa, pues dispongo de todo el espacio para exponer mis puntos de vista y me permito a la vez dar los suyos. Me parece que tiene toda la razón. Hay seguramente fundamentos de sus opciones políticas que no aparecen en esas páginas”. MENDOZA, Plinio Apuleyo, *La llama y el hielo*, *op. cit.*, p. 7-8. Par la suite, Mendoza supprima le passage qui gênait son ami (sorte d’autocensure) : “Después, este relato fue republicado

À l'agence de Bogotá, une limite est franchie lorsque le travail de journalisme se double (et dissimule) des activités proprement politiques, comme le montre Saldívar :

“En ese momento de fervor revolucionario, la agencia se convirtió pronto en la Meca de la izquierda colombiana (...). Se hacían reuniones, conferencias, lecturas (...). y llegaron a organizarse en las mismas oficinas las juventudes del Movimiento Revolucionario Liberal (...). Pero hubo acciones más concretas y comprometidas en las oficinas de Prensa Latina, como el reclutamiento de voluntarios para desembarcar en la República Dominicana y derrocar al dictador Trujillo Molina. Todas estas actividades paralelas o adyacentes, así como su solidaridad frontal con Cuba, las ventilaban Plinio Mendoza y García Márquez en una revista de viejo título pero de nueva inspiración: *Acción Liberal*.”<sup>875</sup>

Il y a donc une finalité politique questionnable dans cette manière de concevoir un service de presse et, rétrospectivement, il est légitime de supposer que García Márquez non seulement y a adhéré mais a dû y contribuer malgré la grande mobilité de sa trajectoire d'alors. Rappelons qu'après un an de travail dans la succursale de Bogotá, il a été transféré au siège de La Havane, où il est resté de la fin du mois de septembre 1960 au début de l'année 1961 ; peu après, il a été chargé d'ouvrir un nouveau service à New York. Dans cette ville, il subit de constantes menaces de la part d'exilés cubains ; il voit aussi avec inquiétude comment *Prensa Latina* tombe de plus en plus sous le contrôle d'un groupe ultra-orthodoxe<sup>876</sup>. Il alerte Mendoza<sup>877</sup> sur les agissements de sectaires qui conspirent depuis un certain temps au sein de l'agence. C'est justement à ce moment-là que Jorge Ricardo Masetti, impuissant face à ces derniers, présente sa démission. Par solidarité, Mendoza et García Márquez font de même. Vingt ans plus tard, dans leur livre d'entretiens, ce dernier corroborera le bien-fondé de cette décision :

“Creo que nuestra decisión fue correcta. De habernos quedado allí, con nuestro modo de pensar, habrían terminado por sacarnos por la tangente con algunos de los parches que los dogmáticos de entonces le pegaban a uno en la frente: contra-revolucionario, lacayos del imperialismo, y todo lo demás. Lo que yo hice, como recuerdas, fue marginarme en silencio, mientras seguía escribiendo mis libros y tratando de hacer guiones en México, y observando de cerca y con mucha atención las evoluciones del proceso cubano.”<sup>878</sup>

Cela donne la mesure des contradictions vécues dans ce contexte et, à cet égard, il serait intéressant d'examiner la teneur de son travail pour *Prensa Latina*. Malheureusement aucun des textes de cette période n'a survécu aux purges organisées par les sectaires<sup>879</sup> en question.

---

en Italia y ahí hice una revisión del manuscrito y quité toda la parte de interpretaciones políticas y sólo dejé la anécdota, porque pensé que él tenía razón.” (Propos recueillis par PINILLA CISNEROS, Jimena, “Mi hermano García Márquez y mis amigos escritores” [interview], Lima, *El Comercio*, 18 de Junio de 1998, p. 7).

<sup>875</sup> SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 382.

<sup>876</sup> Cf. MENDOZA, Plinio A., *La llama y el hielo*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>877</sup> *Idem*.

<sup>878</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>879</sup> Selon Saldívar : “Los ‘mamertos’ hicieron una limpieza tan drástica de la época de Masetti, que quemaron incluso sus trabajos y los de Rodolfo Walsh. Teniendo en cuenta que trabajó dos años intensos y que él era el encargado en Colombia de enviar los informes y reportajes para Servicios Especiales, es de suponer que allí desapareció una parte muy importante de la obra periodística de García Márquez. Tanta y tan buena debió ser, que hasta el mismo escritor quiso rescatarla muchos años después, cuando ya era una gloria universal, pero

C'est assurément une importante lacune concernant un moment critique de son évolution politique, qui laisse en suspens une question pour nous fondamentale : comment, à ce moment-là, l'auteur affronte-t-il le dilemme que pose ce type de travail militant ; fidélité à la cause ou fidélité au journalisme ? À l'en croire, il arrivait à garder alors une admirable indépendance face aux dogmatiques ou, mieux encore, parvenait à concilier les deux compromis :

“Es muy probable que (ese material) hubiera sido destruido, por otras razones: para manipular la historia de Prensa Latina (...) con el objeto de darle a un acta de nacimiento distinta a Prensa Latina, porque esos artículos eran como debían ser, pero para un dogmático eran terriblemente heterodoxos y probablemente hasta contrarrevolucionarios.”<sup>880</sup>

Cependant en 1981, dans cet espace de mémoire et de réflexion qu'est sa nouvelle chronique, il préfère se pencher sur une autre histoire qui, pour lui, condense mieux en quelque sorte cette période cruciale. En effet, c'est un autre épisode qu'évoque avec brio “Recuerdos de periodista”<sup>881</sup>, texte reliant deux groupes thématiques : l'autobiographie et la politique. L'auteur y raconte comment une mission journalistique devient un travail de contre-espionnage en faveur de Cuba, l'affaire concernant rien de moins que le débarquement armé dans la Baie des Cochons ; il y aurait même joué un rôle principal :

“Uno de mis mejores recuerdos de periodista es la forma en que el Gobierno revolucionario de Cuba se enteró, con varios meses de anticipación, de cómo y dónde se estaban adiestrando las tropas que habían de desembarcar en la bahía de Cochinos. La primera noticia se conoció en la oficina central de Prensa Latina, en La Habana, donde yo trabajaba en diciembre de 1960, y se debió a una casualidad casi inverosímil.”<sup>882</sup>

Dans ce paragraphe d'ouverture, on peut déjà voir que la chronique en question relève autant de la justification idéologique, que d'un intérêt romanesque pour l'histoire. Deux propos dont la complémentarité dans ce texte soulève encore des interrogations sur la légitimité d'une démarche journalistique. Car, tout en cautionnant cet activisme politique, García Márquez ne fait appel à ses talents d'écrivain que pour reconstruire l'épisode avec beaucoup de grâce.

Toute l'affaire a, en effet, une origine assez romanesque. Vers 1960 (mais à quelle date précise ?), Masetti découvre par pur hasard dans les télex de *Prensa Latina*, un télégramme codé que son subalterne, l'écrivain et journaliste Rodolfo Walsh<sup>883</sup>, parvient à déchiffrer : “El cable estaba dirigido a Washington por un funcionario de la CIA (...) y era un informe minucioso de los preparativos de un desembarco armado en Cuba por cuenta del Gobierno

---

entonces alguien dio una explicación evasiva: los archivos de la época de Masetti y Rodolfo Walsh se habían extraviado en una mudanza de la agencia.” SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 399.

<sup>880</sup> García Márquez cité par SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 533.

<sup>881</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Recuerdos de Periodista” (16-12-1981), *Notas de prensa 1980-84*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>883</sup> L'auteur de *Variaciones en rojo* était alors en charge des “Servicios Especiales de Prensa Latina” à La Havane.



norteamericano”<sup>884</sup>. Il contenait, en plus, le détail du lieu exact — une plantation de café au nord du Guatemala — où les troupes d’invasion étaient stationnées. Masetti décide donc d’envoyer Walsh en mission d’espionnage au Guatemala. Bon auteur de polars, mais peu avisé en agent secret, Walsh se fera arrêter à Panamá. Cependant, quelques jours après, de façon tout à fait fortuite, Masetti et García Márquez, volant vers Lima, font une escale imprévue au Guatemala et, avec le même zèle militant, se donnent pour tâche d’écrire un papier dénonçant l’utilisation du sol de ce pays pour préparer l’invasion : “(Fue) un relato pormenorizado con base en las tantas verdades que conocíamos por los mensajes cifrados, pero haciendo creer que era una información obtenida por nosotros sobre el terreno al cabo de un viaje clandestino por el país”<sup>885</sup>. L’article, accompagné de la photographie des deux journalistes à l’aéroport de Tegucigalpa, fut envoyé par courrier au président guatémaltèque, le général Ydígoras Fuentes. Mais García Márquez n’explique guère comment, parallèlement, ils ont alerté le gouvernement de La Havane sur l’imminence d’une invasion. À ce propos, Saldívar cite une vieille déclaration de García Márquez qui laisse entendre que, bien avant, Castro était déjà au courant : “El plan no llegó a concretarse porque el Gobierno (cubano) les hizo saber que ya ellos tenían su propio plan”<sup>886</sup>. Cependant, ce qui serait le plus discutible dans la chronique c’est l’absence de questionnement à propos d’une situation dans laquelle le régime et Castro lui-même sont impliqués. À aucun moment, l’auteur ne mentionne la pression croissante des sectaires, ni l’immobilisme du leader cubain, ni même la véritable conspiration qui finira par mener Masetti, et beaucoup d’autres journalistes de l’agence, à une situation limite et finalement tragique<sup>887</sup>. Toutes ces carences critiques du texte donneraient aujourd’hui raison à Plinio Apuleyo Mendoza qui, en évoquant cet épisode, écrit :

“La experiencia vivida conmigo (...) está para él (García Márquez) profundamente disociada de su actual visión política. Lo que él vivió entonces uno de los tentáculos de la burocracia (del Partido) apoderándose de Prensa Latina, tiene el peso de una anécdota y no de una parábola; para él este problema lo habría resuelto Fidel. Para mí aquello fue el síntoma alarmante de una profunda y peligrosa distorsión política. Parábola y no anécdota.”<sup>888</sup>

C’est en ce sens que la chronique “Recuerdos de periodista” oblitère le contenu le plus important de cette expérience de militantisme. En effet, le texte s’accommode de la position actuelle de l’auteur qui soutient sans restriction le régime de Castro et passe sous silence les dérives propres à tout régime totalitaire, qui germaient déjà en ces temps, au sein même de l’Agence.

Cependant, sur le plan formel et littéraire, la chronique possède des atouts indéniables. Tout d’abord, c’est un texte dépourvu de fioritures. La prose est entièrement au service de la

<sup>884</sup> “Recuerdos de periodista”, chronique citée, p. 195.

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>886</sup> Saldívar cite ici l’interview du journaliste argentin Horacio Verbitsky : “Gabo habla de Walsh”. Cf. SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 393.

<sup>887</sup> L’exil pour les uns, la mort pour les autres. Masetti, pour sa part, finira par se suicider à 30 ans, après un bref engagement dans la guérilla.

<sup>888</sup> MENDOZA, Plinio A., *La llama y el hielo*, *op. cit.*, p. 82.

narration. Les portraits de Masseti et de Roberto Walsh et la description du paysage ont été intégrés d'une manière très précise au récit<sup>889</sup>. On remarquera comment la scène s'imprègne d'un climat pesant, au moyen de quelques détails impressionnistes qui rappellent toujours l'ascendant *greenéen* : les odeurs et les rumeurs du tropique (“atormentado por el zumbido de las moscas y los efluvios de frituras rancias de la cocina”), les silhouettes et les accoutrements incongrus, comme ceux, pathétiques, du photographe au vieil appareil et du soldat indigène aux pieds nus, coiffé d'un incongru casque allemand<sup>890</sup>, deux figures qui semblent sorties tout droit de *La Puissance et la Gloire*. Cependant, la touche finale reste originale et vigoureusement marquezienne. L'inclusion d'un « effet de réel » peut même être discutée. Les annonces d'orage et l'inquiétante présence du volcan fumant, constituent en effet des indices d'atmosphère tirés du décor réel dont l'usage révèle l'inclination naturelle de l'auteur vers la métaphore. De cette façon, le dénouement aura lieu sous forme d'une périphrase narrative, l'élément météorologique y jouant son rôle. Réflexes de reporter qui esquisse d'un trait rapide et efficace un tableau, tandis que le littéraire, via Greene, n'arrête pas de puiser dans un fond historique qui l'intéresse depuis longtemps. Ainsi, en évoquant la figure extravagante du président guatémaltèque Ydígoras Fuentes, nous retrouvons le romancier penché sur la figure archétypale du dictateur latino-américain (à la source, comme nous le savons, de son *Automne du Patriarce*) :

“Alguien había dicho en público por esos días que el general Ydígoras Fuentes era un anciano inservible, y él había aparecido en la televisión vestido de atleta a los 69 años, y había hecho maromas en la barra y levantando pesas, y hasta revelado algunas hazañas íntimas de su virilidad para demostrarles a sus televidentes que todavía era un militar entero. En nuestra carta, por supuesto, no faltó una felicitación especial por su ridiculez exquisita”.<sup>891</sup>

Il est donc bien possible que le texte trahisse un conflit entre les deux propos : politique et journalistique, autant dire, idéologique et littéraire, et qu'en fin de compte, le premier finisse par prévaloir. C'est peut-être la problématique la plus intéressante que pose cette chronique qui, en surface, serait à peine l'esquisse d'un récit du temps de la guerre froide, côté Caraïbe. Mais l'intérêt de l'auteur est ailleurs, comme on peut s'en apercevoir dans l'extrait suivant :

“(Masetti y yo) escribimos a cuatro manos un relato pormenorizado con base en las tantas verdades que conocíamos por los mensajes cifrados, pero haciendo creer que era una información obtenida por nosotros sobre el terreno al cabo de un viaje clandestino por el país.

<sup>889</sup> “(Masetti) concibió la idea magistral (...) viendo a Walsh (que) se acercaba por el estrecho vestíbulo de las oficinas con su andadura un poco rígida y sus pasos cortos y rápidos. Tenía los ojos claros y risueños detrás de los cristales de miope con monturas gruesas de carey, tenía una calvicie incipiente con mechones flotantes y pálidos y su piel era dura y con viejas grietas solares, como la piel de un cazador en reposo. Aquella noche, como casi siempre en La Habana, llevaba un pantalón de paño muy oscuro y una camisa blanca, sin corbata, con las mangas enrolladas hasta los codos. Masetti me preguntó: ‘¿De qué tiene cara Rodolfo?’ No tuve que pensar la respuesta porque era demasiado evidente. ‘De pastor protestante’, contesté. Masetti replicó radiante: ‘Exacto, pero de pastor protestante que vende biblias en Guatemala’.” “Recuerdos de periodista”, chronique citée, p. 196.

<sup>890</sup> “Un soldado indio, descalzo y escualido, pero con un casco alemán y un fusil de la guerra mundial, cabeceaba junto al buzón de correos, sin apartar de nosotros su mirada abismal.” *Ibid.*, p. 197.

<sup>891</sup> *Ibid.*, p. 197.

Masetti escribía muerto de risa, *enriqueciendo la realidad con detalles fantásticos que iba inventando al calor de la escritura.*<sup>892</sup>

La phrase soulignée ne peut être plus révélatrice : l'écriture servait à « enrichir la réalité ». Sans doute, l'écrivain se débattait-il — à son insu — entre le compromis politique et les plus hauts projets d'écriture. On peut voir ici une sorte d'extrapolation idéologique caractérisant de manière conflictuelle l'écrivain (et le journaliste) engagé. Car, tout travail artistique authentique suppose aussi une rupture avec un ordre établi ; autrement dit, tout art véritable est subversif ou, si l'on veut, est révolutionnaire au sens large et créatif du terme. L'écrivain, le reporter, ne se contente pas de décrire la réalité ; il est idéologiquement en conflit avec elle et essaie de la subvertir, de la changer, de la corriger ou, du moins, de l'influencer. Une attitude qui, comme l'ont montré Vargas Llosa et Jacques Gilard, se perçoit déjà dans ses premiers reportages : en commentant les célèbres exploits journalistiques de García Márquez à l'époque d'*El Espectador*, le premier signale le mot « invention » utilisé par ce dernier en parlant de son travail de reporter : “*Inventábamos cada noticia (...). En otra ocasión en que el material que publicábamos era escasísimo, inventamos el descenso de un helicóptero al Salto de Tequendama*”. La cita muestra (cómo) el reportero que se moviliza tras la noticia (...), si no la encuentra, la *inventa*.<sup>893</sup> En résumant les vertus de *80 días en la Cortina de Hierro*, le second écrit : “Es (...) periodismo comprometido lo que escribe García Márquez en el otoño de 1957, no solamente porque se dedica a una temática poco menos que intocable en América Latina (...), sino también porque lo escrito aspira a modificar el curso de las cosas e intervenir críticamente en un proceso histórico.”<sup>894</sup> De même, quand dans cette chronique l'auteur fait référence aux « inventions » de Masetti. Un art au service de la révolution ? Pas si simple, et l'écrivain le sait, sauf qu'il préfère ne pas le dire dans ce texte cautionnant un journalisme engagé.

L'adhésion que suscite cette chronique — vu sa qualité narrative — est dès lors limitée par ce retrait critique délibéré. Mais, nous reconnaissons aujourd'hui qu'il est relativement plus facile de défendre un journalisme et une littérature sans entrave idéologique. Il s'agit en fin de compte de contextes historiques différents. En ces débuts de Révolution cubaine, pour beaucoup d'intellectuels (notamment latino-américains) l'espoir existait de voir le mouvement dirigé par Castro se transformer en modèle politique, fondateur d'un ordre social plus juste, créatif, imaginatif et démocratique. Ce fut certainement ce qu'espérait et ce que croyait le García Márquez de cette époque de ferveur révolutionnaire et, de façon surprenante, c'est ce qu'il continue de défendre en 1981, en évoquant ces souvenirs de jeune journaliste.

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 197 (c'est nous qui soulignons).

<sup>893</sup> VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: hi storia de un dei cidio*, op. cit., p. 40-41 (c'est nous qui soulignons).

<sup>894</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, op. cit., p. 47.

### 1.6.4. Graham Greene : une certaine filiation politico-littéraire

“Alguna vez le pregunté a Graham Greene si no se consideraba un escritor de América Latina. No me contestó, pero se quedó mirándome con un a especie de estupor muy británico que nunca he logrado descifrar.”

García Márquez, *Notas de prensa 1980-84*<sup>895</sup>.

#### 1.6.4.1. « Sentir un pays », « déchiffrer le tropique »

D'une manière difficile à expliquer, on ressent la présence de Graham Greene dans la chronique que nous venons d'examiner. Peut-être, l'atmosphère ou certaines figures du décor que nous avons déjà évoquées sont-elles le fruit inconscient ou l'application consciencieuse du procédé narratif permettant de « déchiffrer le tropique » que García Márquez dit avoir appris en lisant le romancier anglais. En outre, il y a dans ces “Recuerdos de periodista” une sorte de clin d'œil complice avec le Greene d'*Un Américain bien tranquille* et de certains autres de ses romans où il est question d'une mission journalistique dans un pays en guerre et/ou soumis à la terreur d'une dictature.

Cependant, l'influence de Greene sur García Márquez est plus complexe et plus importante que ne le laisse entendre ce texte. Le premier tire un énorme parti de ses missions d'envoyé spécial aux points « chauds » de la planète (rappelons qu'il a été correspondant à plusieurs reprises et notamment pour le *Times*<sup>896</sup>), et sa trajectoire de journaliste jalonne la première moitié de sa vie et devient une source thématique importante pour ses fictions, ainsi que le véhicule d'une quête existentielle romanesque, ce qui ne se passe pas de la même manière chez le second qui exploite une expérience similaire sur le « strict » plan journalistique.

Toujours est-il qu'à un niveau largement littéraire, l'écrivain colombien a toujours revendiqué avec un certain orgueil cette dette qu'il a parfois voulu payer à l'auteur de *The Heart of the Matter*, mais il n'est pas facile de l'évaluer, vu la nature fluctuante de ses déclarations. Ainsi, par exemple, dans *El olor de la guayaba*, le sujet est évoqué plusieurs fois avec des variantes significatives. Dans un chapitre du livre qui retrace quelques moments fondamentaux de sa formation littéraire, García Márquez reconnaît que : “(Greene) es uno de los escritores que he leído más y mejor, y desde mis tiempos de estudiante, y uno de los que me han ayudado más a *descifrar el trópico* (...) creo que en algunos de mis libros, sobre todo

<sup>895</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Graham Greene: la ruleta rusa de la literatura”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 224.

<sup>896</sup> Par exemple, pendant la guerre d'Indochine, expérience qui lui fournira le sujet d'*Un américain bien tranquille* (*The Quiet American*). Cf. GREENE, Graham, *Œuvres complètes*, Paris, R. Laffont, 1975.

en *La mala hora*, eso se nota demasiado.<sup>897</sup> Cependant, dans un autre passage du livre, il n'éprouve aucune gêne à relativiser l'importance de cette ascendance : «Graham Greene y Hemingway me aportaron enseñanzas de carácter puramente técnico. Son valores de superficie, que siempre he reconocido»<sup>898</sup>. Il est curieux qu'en se contredisant presque, il atténue à ce point — en tant que pure valeur de forme — l'influence du romancier anglais, alors que dans les *Notas de prensa* il est attentif à rétablir, ici et là, cet apport fondamental au roman contemporain, par exemple dans la note inaugurale faisant le bilan des figures littéraires les plus marquantes du XXe siècle<sup>899</sup>. Fort heureusement, dans *El olor de la guayaba*, il finit par mesurer avec justesse cette influence :

“Greene me enseñó nada menos que a descifrar el trópico. A uno le cuesta mucho trabajo separar los elementos esenciales para hacer una síntesis poética en un ambiente que conoce demasiado (...). Yo había leído con mucho interés a Colón, a Pigafetta y a los cronistas de Indias, y había leído a Salgari y a Conrad y a los tropicalistas latinoamericanos de principios del siglo que tenían los espejuelos del modernismo, y (...) encontraba una distancia muy grande entre su visión y la realidad. Algunos incurrieron en enumeraciones que paradójicamente cuando más se alargaban más limitaban su visión. Otros sucumbían a la hecatombe retórica. Greene resolvió ese problema literario de un modo muy certero: con unos pocos elementos dispersos, pero unidos por una coherencia subjetiva muy sutil y real. *Con ese método se puede reducir todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida.*”<sup>900</sup>

En bon prestidigitateur, García Márquez se garde bien de révéler les mécanismes qui régissent « la méthode » de Greene. Mais on pourrait avancer qu'elle a partie liée avec l'essence de la fiction marquezienne et, plus concrètement, qu'elle participe profondément du processus créatif. Autrement dit, « l'enseignement purement technique » n'aurait pas cette valeur secondaire (“valor de superficie”) dont il parle ailleurs ; il aurait des incidences profondes sur le fond et deviendrait valeur transcendante. En cela, l'auteur ignore — ou feint d'ignorer — que cette problématique ancienne sur les interactions entre forme et contenu a déjà été résolue du temps de Flaubert<sup>901</sup>. Le procédé de synthèse ci-dessus évoqué ne serait donc pas une simple argutie technique mais une conquête artistique fondamentale.

Au-delà de cette discussion plutôt théorique, il préfère, dans *Notas de prensa 1980-84*, nous éclairer sur d'autres aspects plus concrets de cette relation entre écrivains d'origines si différentes, si antithétiques dans leur façon de gérer leur image publique, mais dont l'affinité politico-littéraire constitue à elle seule un sujet digne d'étude. Il nous suggère qu'elle doit être comprise, en premier lieu, dans un sens géographique, vu la connaissance profonde que

<sup>897</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, p. 131 (c'est nous qui soulignons).

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>899</sup> À ce propos, il écrit dans cette chronique : “Hace algunos años, hablando de todo, le expresé a Graham Greene mi perplejidad y mi disgusto de que a un autor como él, con una obra tan vasta y original, no le hubieran dado el Premio Nobel.” Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Los fantasmas del Premio Nobel (1)”, *Notas de prensa 1980-1984*, op. cit., p. 8.

<sup>900</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 32.

<sup>901</sup> « C'est pour cela qu'il n'y a pas ni beaux ni vilains sujets et que l'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses ». FLAUBERT, Gustave, *Correspondance* (Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852), Paris, Gallimard, 1952.

Greene possède de la Caraïbe ; en deuxième lieu, dans un sens historico-politique, étant donné l'engagement et les postures de gauche de l'auteur de *Notre homme à La Havane*. L'intégrité artistique n'est jamais en cause bien que, comme son disciple colombien, Greene ait toujours suivi avec un véritable intérêt partisan les causes révolutionnaires dans le Tiers monde, avec une prédilection particulière pour celles de l'Amérique latine, comme le signale Marie-Françoise Allain (*Graham Greene - L'autre et son double*) :

« Peu de gens savent, comme lui, “sentir” un pays. (...) Lorsqu'on l'entend parler, chiffres à l'appui, des soucis bien concrets des Nicaraguayens face aux conséquences de l'élection de Reagan, on se rend compte que le journaliste en lui se trouve au plus près de la réalité et que cet homme qui a pu rencontrer Ho Chi Minh en pleine guerre d'Indochine, les fidelistes de la Sierra Maestra et les guérilleros sandinistes avant la chute de Somoza, doit sans doute en savoir beaucoup plus sur les affaires de ce monde que ne le voudrait le fameux isolement qu'il se choisit à Antibes. (...) Qu'on ne s'y trompe pas, devant le journaliste, l'“explorateur” ou l'aventurier, l'écrivain — ce colosse — ne désarme jamais (...). À la limite (...) l'action n'a d'importance que dans la mesure où elle débouche sur l'écriture. »<sup>902</sup>

De Greene, on a écrit que ses personnages naissent « de la rencontre d'un certain projet humain et d'un certain milieu naturel ou social »<sup>903</sup>. C'est précisément sur cet aspect que semble s'aplanir le différend culturel et générationnel entre le Britannique flegmatique et le Caraïbe exubérant. En recentrant la présence de Greene dans un espace culturel et géographique « commun » (latino-américain), et dans un contexte historique précis, une dimension plus complexe de cette filiation commence à déborder le strict cadre littéraire, comme nous allons le voir. Par ailleurs il est difficile de scinder les composantes de cette relation, puisque le politique chez Greene est complexe mais finalement lié au fait artistique. Rappelons que dans ses fictions, il arrive toujours un moment où l'évasion — *Ways of scape*<sup>904</sup> — cède la place à une quête plus profonde, le *thriller* se transforme en aventure intérieure, en auto-confrontation existentielle et la piste politique devient sinieuse, compliquée, s'entremêlant inextricablement dans la trame touffue du récit dont la composante religieuse n'est pas la moindre des caractéristiques.

#### 1.6.4.2. « L'autre et son double »

Deux destins littéraires, situés à l'origine aux antipodes l'un de l'autre, avec des intérêts initialement divers : fascination pour les tropiques (côté Caraïbe) et obsession dépaysante chez le premier<sup>905</sup>, enracinement et revendication identitaire de ce même monde chez le

<sup>902</sup> ALLAIN, Marie-Françoise, *Graham Greene : L'autre et son double*, Paris, Belfond, 1981, p. 67-68.

<sup>903</sup> BARLOW, George, *Graham Greene, Encyclopaedia Universalis*, 2004, *op. cit.*

<sup>904</sup> Tel est le titre du deuxième volet de son autobiographie. Cf. GREENE, Graham, *Ways of scape*, London, The Bodley Head, 1980.

<sup>905</sup> C'est — pour utiliser le titre français du premier volet de cette biographie — *une sorte de vie* (Paris, R. Laffont, 1975) que Greene mènera toujours et cela dès le début des années 30, lorsqu'il fait son premier voyage au Mexique, un pays qui l'horripile et en même temps le fascine : dans ses premières lettres, il demande à être rapatrié d'urgence ; il ne tardera pas cependant à y revenir. Cf. SHERRY, Norman, *The life of Graham Greene*, London, J. Cape, 1989, p. 55-75.

second, se croisent en Amérique latine et un double signe — littéraire et politique — marque la rencontre. C'est de cela dont parle García Márquez dans "Graham Greene: la ruleta rusa de la literatura" et "Las 48 horas de Graham Greene en La Habana"<sup>906</sup>, deux portraits d'après nature, les deux écrivains se côtoyant à présent.

Les antécédents de cette imbrication politico-littéraire qui passe de manière significative à travers le travail journalistique remontent pourtant au milieu des années 50, lorsque García Márquez, envoyé spécial d'*El Espectador* en Europe, s'apprête à traverser incognito le Rideau de fer, avec Graham Greene comme guide. Il s'agit, en premier lieu, d'un Greene dans la plus pure tradition anglaise du *thriller*, dans la lignée de Joseph Conrad et Eric Amber via Somerset Maugham<sup>907</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si le premier et le troisième de ces auteurs sont aussi des références fréquentes dans les *Notas de prensa 1980-84*. Chez les trois, par ailleurs, le voyage et l'expérience du dépaysement sont la condition *sine qua non* de l'aventure. Mais à ce moment-là c'est un Greene presque fantomatique que redécouvre García Márquez « Dans la ville du *Troisième homme* », ainsi qu'il intitule sa mini-série sur Vienne<sup>908</sup>, sorte de premier hommage au maître anglais (il y parle sans cesse du « génie de Greene »<sup>909</sup>) et, surtout, prologue de son périple à l'Est. C'est sa première grande immersion dans un « autre monde » ; chemin faisant, il apprend à se débrouiller en toute discrétion, un peu comme les austères héros journalistes de Greene ; autant dire qu'il y aurait déjà chez le jeune reporter une manière et même un style permettant de « sentir un pays », qui va se manifester dans la grande série sur l'Europe communiste<sup>910</sup>.

Il ne s'agit pas du simple dépaysement ; au-delà, le voyage entraîne fatalement l'expérience éprouvante de l'exil. Chez l'auteur anglais, effectivement, l'exil en tant qu'expérience-limite déborde du topique de l'exotisme ; il donne surtout du contenu à la quête littéraire, ainsi que l'explique Maria Couto (*Graham Greene: On the frontier*) : "Few writers have explored the possibilities of the novel as the literary form of 'transcendental homelessness' with more diverse a range of experience than Graham Greene. As with Joseph Conrad, *exile is the aesthetic principle that underpins his work*"<sup>911</sup>.

L'exil et les expériences connexes de l'altérité et de la revendication identitaire marquent justement de manière profonde ce premier séjour européen de García Márquez<sup>912</sup>, et l'on voit

<sup>906</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Graham Greene: la ruleta rusa de la literatura" (10-02-1982) ; "Las 48 horas de Graham Greene en La Habana" (19-01-1983), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 222 et 359, respectivement.

<sup>907</sup> A ce propos, signalons cette curiosité : Conrad, Maugham et Greene ont écrit chacun un ouvrage au titre presque homonyme : *The Secret Agent*, *The confidential agent* ; par ailleurs, les deux derniers ont accompli des missions pour le Foreign Office (Services secrets britanniques). Cf. MAUGHAM, William Somerset, *The summing up*, London, Heinemann, 1971 ; GREENE, Graham, *Ways of scape*, London, The Bodley Head, 1980.

<sup>908</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "En la ciudad del *Tercer hombre*", *De Europa y América*, op. cit.

<sup>909</sup> Cf. "El hotel del enano jorobado" et "Viena es un enorme bosque", *De Europa y América*, op. cit., p. 248 et 244, respectivement.

<sup>910</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *De viaje por los países socialistas. 90 días en la "Cortina de Hierro"*, op. cit.

<sup>911</sup> COUTO, Maria, *Graham Greene: On the frontier*, London, Macmillan Press, 1988, p. 112.

<sup>912</sup> Cf. 1.5.4. Un monde (l'Europe) revisité.

apparaître une sous-composante de cette filiation : l'œuvre de l'un et de l'autre, écrite en exil et sur l'exil, sous-entend une carence profonde, un besoin inexprimé de retour aux sources, une sorte d'attache œdipienne bridant significativement l'aventure. Greene écrit sur *Mère Angleterre* (*England made me*) en sachant déjà que les *Chemins de l'évasion* (*Ways of scape*) le ramèneront fatalement au point d'origine<sup>913</sup>, tandis que García Márquez emprunte, comme on l'a déjà vu, la voie carpenterienne, le voyage en amont : "El viaje a la semilla".

Partir, aller loin, sentir un autre pays. L'écriture est avant tout — chez les deux — une quête identitaire, une expérience de l'altérité ; elle est marquée dans les deux cas d'une certaine circularité symbolique. Il est nécessaire de remarquer les parallélismes importants que génèrent leurs parcours respectifs, le journalisme y jouant dans les deux cas un rôle principal. Greene<sup>914</sup> et García Márquez furent commentateurs et critiques de cinéma avant d'aborder le reportage. Devenus reporters, leurs missions d'envoyé spécial leur procurent un point de vue privilégié pour observer les processus politiques des pays étrangers. Cette expérience comporte de surcroît un premier contact avec l'autre. Devenus romanciers, l'expérience de journaliste est utilisée à souhait dans leurs fictions, les deux écrivains se rendant compte des grandes possibilités littéraires de la thématique qu'offrent les personnages enquêteurs. On les retrouve dans leurs fictions respectives, à l'instar du Fowler d'*Un Américain bien tranquille* (Greene), et de l'énigmatique enquêteur de *Crónica de una muerte anunciada* (García Márquez). Dans les deux cas, on relèvera que le point de vue est autant une stratégie narrative (la perspective est très mobile, le narrateur pouvant ainsi se déplacer avec agilité dans l'espace et le temps structurels du récit), qu'une façon radicale de transposer la voix de l'auteur. De fait, l'imbrication entre les deux instances est profonde, le narrateur devenant un *alter ego* à part entière du premier, comme l'avait vu par ailleurs Angel Rama dans *Crónica*<sup>915</sup>.

On relèvera toutefois une différence notable : chez Greene, la fusion journalisme-littérature ne sera jamais envisagée de la manière ambitieuse que l'on retrouve chez García Márquez. Bien que Greene n'ait jamais rabaissé le journalisme à une simple *tâche alimentaire*, son travail de reporter est circonscrit à l'exploration d'un cadre social et politique

<sup>913</sup> Comme le dit George Barlow : « Chroniquement, il lui faudra, pour reprendre goût à la vie, le contact de la violence, de la misère et de la mort, qu'il trouve aux "points chauds" du globe. (...) Il en revient avec des impressions brûlantes, qu'il cherche à communiquer. Mais, s'il revient, c'est aussi parce qu'il ne peut rompre le lien qui l'unit à l'Angleterre, comme Anthony Farrant dans *Mère Angleterre* (*England Made Me*, 1935). BARLOW, George, *art. cit.*

<sup>914</sup> Courte chronologie du Greene journaliste : entre 1926 et 1930, il est « co-editor » au *Times* de Londres ; à partir de 1935 et pendant cinq ans, critique cinématographique au *The Spectator* ; en 1937, rédacteur en chef de la revue *Night and Day* ; en 1940, responsable de la rubrique littéraire de *The Spectator* ; dans les années 50, il couvre comme reporter l'état d'urgence en Malaisie et la révolte des Mau-Mau au Kenya.

<sup>915</sup> Rama : "Toda la historia (de *Crónica*) está contada por un narrador en primera persona (yo) quien nunca da su nombre, a pesar de que en la obra todos los personajes son identificados individualmente con nombres y apellidos, salvo el juez sumariante. No por eso hay la menor dificultad en identificarlo: se llama Gabriel García Márquez. (...) No está eludida su presencia (...) sino simplemente el nombre, aunque aquí la vinculación es tan estrecha que bien puede oficiar de reconocimiento el nombre puesto en la tapa del libro." RAMA, Angel, El autor que no osa decir su nombre, "La caza literaria es una altanera fatalidad", *art. cit.*, p. 28.



étranger, comme l'a vu par ailleurs Marie-Françoise Allain : « En dépit de leur caractère dangereux ou insolite, (ces reportages) ont seulement fourni matière à des articles qui seront mis en relief dans son recueil de souvenirs. »<sup>916</sup> Mais les deux auteurs paraissent chercher toujours à se ressourcer avec un pareil enthousiasme dans le journalisme : en fin de carrière, ils décident de porter à nouveau la casquette de reporter et acceptent, comme des jeunes, les risques inhérents au métier. À plus de 80 ans, Greene accepte d'affronter de véritables dangers pour écrire son *J'accuse: The Dark Side of Nice* (London, The Bodley Head, 1982), courageux opuscule dénonçant la mafia niçoise. García Márquez en fera un large éloge dans les *Notas de prensa 1980-84*<sup>917</sup> et, par la suite, à plus de 60 ans, devra enquêter sur la mafia colombienne pour son reportage *Noticia de un secuestro*.

C'est à cette époque (plus précisément, un peu avant que Greene signe son pamphlet) que se produira la rencontre dont l'étrangeté et l'importance ont été soulignées à maintes reprises par García Márquez :

“No conozco a ningún otro escritor que se parezca tanto a la imagen que yo tenía de él antes de conocerlo, como me ocurrió con Graham Greene. Es un hombre de muy pocas palabras, que no parece interesarse mucho en las cosas que uno dice, pero al cabo de varias horas juntos se tiene la impresión de haber conversado sin descanso. (...) Desde que leí *El Poder y la Gloria*, no sé hace ya cuantos años, me imaginé que su autor debía ser como en efecto es.”<sup>918</sup>

“Alguna vez le pregunté a Graham Greene si no se consideraba un escritor de América Latina. No me contestó, pero se quedó mirándome con una especie de estupor muy británico que nunca he logrado descifrar.”<sup>919</sup>

Sorte d'interception, de choc, entre deux destins foncièrement distincts, entre deux trajectoires pourtant convergentes. Pudeur et flegme (britannique) de l'un ? Exubérance et effronterie (latine) de l'autre ? Les poncifs n'expliquent que très partiellement la petite déconvenue (la gêne visible chez Greene) empêchant que cette rencontre fructifie et donne lieu à un dialogue plus ouvert et intense sur la littérature en tant que pont entre deux mondes. Cependant, comme le dit ci-dessus García Márquez, le courant passe d'une façon silencieuse. L'anecdote contient sans doute une sorte de commentaire tacite sur les liens secrets qui unissent deux univers ; la filiation politico-littéraire ne serait qu'un (excellent) alibi ; au-delà, la rencontre doit se mesurer sur un plan humain : celui de la reconnaissance de *l'autre*.

### 1.6.4.3. Évasion et “*Involvement*”

Dans “Graham Greene: la ruleta rusa de la literatura” et “Las veinte horas de Graham Greene en La Habana”<sup>920</sup>, García Márquez évoque les circonstances exceptionnelles de deux

<sup>916</sup> ALLAIN, Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 68.

<sup>917</sup> Nous citerons aussi ses textes de protestation et de rectification adressés à la presse et recueillis en livre : GREENE, Graham, *Yours etc.*, London, Reinhardt Books, 1968.

<sup>918</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>919</sup> “Graham Greene: la ruleta rusa de la literatura”, chronique citée, p. 224.

rencontres avec l'auteur d'*El factor humano* : la première, à Washington, en septembre 1977, lorsque tous deux — se moquant de l'interdiction d'entrée aux États-Unis — accompagnèrent le Général Omar Torrijos à la signature du Traité du Canal de Panamá ; la seconde, à La Havane, en janvier 1983, lors d'une soirée amicale avec Fidel Castro. Graham Greene fait de même dans *Getting to Know the General - The story of an involvement*<sup>921</sup>, et le recouplement entre les deux versions nous semble intéressant à bien des égards. Car, en dépit des différences notables entre les deux écrivains expliquant ces relations à risque, apparaissent de nouveaux éléments montrant les termes d'une certaine filiation politico-littéraire.

Tout d'abord, on trouve chez Greene une distance qui, a priori, ferait défaut à García Márquez. Le terme *involvement* que le premier utilise dans son ouvrage possède déjà une nuance ironique que, à nos yeux, ni la traduction littérale française (« engagement ») ni l'espagnole (« compromiso ») n'arrivent à rendre : celle de l'implication progressive et — dirons-nous — presque à son corps défendant<sup>922</sup> dans une liaison de cette sorte. Pourtant Greene fut aussi revendicatif que García Márquez lorsqu'il affronta les critiques qui lui ont été adressées à propos de son soutien à Torrijos et, plus anciennement, à Castro :

« Bien sûr, nombre d'observateurs aux États-Unis considéreraient que j'avais été "manipulé". Je le savais, mais cette idée ne m'inquiétait nullement. Les mêmes auraient pu crier à la manipulation en 1958, quand j'apportai des vêtements chauds à Santiago de Cuba pour les hommes de Castro retranchés dans la Sierra Maestra, et quand je pus, grâce à un député irlandais de mes amis, faire interpellier le gouvernement conservateur aux Communes à propos de la vente de vieux avions de chasse à Batista. Je ne regrettais rien à l'époque et je ne regrette rien aujourd'hui. Je n'ai jamais hésité à me laisser "manipuler" pour une cause à laquelle je crois, même s'il ne s'agit de ma part que d'un choix entre deux maux. On ne peut jamais prévoir l'avenir avec exactitude. »<sup>923</sup>

Ce fut à leurs risques et périls que Greene et García Márquez acceptèrent cette invitation de Torrijos ; à la fin cependant leur choix — d'après eux — s'avéra juste : malgré ses galons et son allure imposante de militaire (et sa prise de pouvoir assurément peu démocratique), le Général sut évoluer et se montra cohérent, intègre, courageux dans une lutte presque solitaire face au pouvoir de Washington. Le constat est convergent : Greene conclut dans son livre que le fait de comparer ce gouvernement aux dictatures que connurent la plupart des pays sud-américains pendant les années 70, était injuste et politiquement perfide. De la même manière, García Márquez, tout en évitant l'épithète utilisée par la presse de l'époque nommant Torrijos « l'homme fort de Panama » (« el hombre fuerte de Panamá ») qui faisait penser à un

<sup>920</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 222 et 359, respectivement.

<sup>921</sup> Tel est le titre de son livre de mémoires sur sa relation avec Omar Torrijos : GREENE, Graham, *Getting to Know the General - The story of an involvement*, London, The Bodley Head, 1984. Version française : GREENE, Graham, *À la rencontre du général - Histoire d'un engagement*, trad. de Robert Louit, Paris, Éditions Robert Laffont (coll. Pavillons), 1984.

<sup>922</sup> Greene affirme ignorer « ce qu'on entend par écrivain engagé (car) je me refuse à appartenir à quelque parti que ce soit. (Mais) je sais que les gens sont censés devenir réactionnaires en vieillissant (...) C'est faux en ce qui me concerne, car mes penchants sont toujours allés à la gauche, et avec l'âge mes sympathies se consolident ». Graham Greene, cité par ALLAIN, Marie-Françoise, *L'autre et son double*, p. 24.

<sup>923</sup> GREENE, Graham, *À la rencontre du Général*, op. cit., p. 212-213.

autoritarisme à peine atténué, le loua comme “el hombre providencial e irremplazable de Panamá”<sup>924</sup>.

C'est donc la politique qui, du début à la fin, donne du contenu à cette relation. Cependant, il faudrait expliquer le sens totalisant que ce mot présente chez Greene, pour qui : “Politics are in the air we breathe, like the presence or absence of a God”<sup>925</sup>. Il est probable que l'auteur colombien souscrira à cette pensée, qui s'applique bien entendu à l'ensemble de son œuvre, comme le dit Maria Couto : “The political of his is the politics of life itself in the Lukácsian sense: everything in man's life is politics, whether man is conscious of it, unconscious of it, or even trying to escape from it.”<sup>926</sup> En signalant cette dimension existentielle d'un positionnement idéologique, Greene prévient ainsi toute interprétation réductrice appliquée à son œuvre et même à son parcours en tant qu'*homo politicus* et écrivain cherchant à déceler, à l'instar de son collègue colombien, les mystères des manifestations extrêmes du pouvoir dans un milieu culturel et géographique déterminé, en l'occurrence l'Amérique latine.

Au-delà de cette identification totale dans la lutte de Torrijos contre le pouvoir de Washington, c'est l'affection qui va lier durablement les deux écrivains au militaire panaméen : “Sólo después de su muerte”, dira García Márquez, “me di cuenta de que lo quería muchísimo más de lo que yo mismo creía.”<sup>927</sup> « Un homme que, pendant ce temps-là, j'appris à aimer », écrira Greene pour sa part<sup>928</sup>. Une telle coïncidence est notoire : au-delà du fait politique, à tout moment, surgit le souvenir d'un personnage singulier qui cherchait tout de même une sorte de caution morale auprès de deux écrivains qu'il ne connaissait pas (à peine avait-il lu quelque chose de García Márquez et rien de Greene). Le Général était loin d'être un homme cultivé et il ne s'intéressait pas à la littérature ; García Márquez excusait cependant ces lacunes qui, pour lui, étaient plutôt dues à sa nature inquiète<sup>929</sup>. Greene, pour sa part, se souvient sans aucune ironie du peu de disposition qu'avait Torrijos pour l'écriture et comment il a essayé de l'aider dans la rédaction de ses discours : « Je le revois très nettement, ramassé sur lui-même, peinant sur ce travail peu familier, préoccupé et manquant d'assurance. (C'est une) des images les plus durables que je garde d'Omar : le jeune débutant dans l'art d'écrire, découvrant les difficultés du choix des mots (...). »<sup>930</sup> Mais l'amitié dans des domaines aussi dissemblables que la politique et la littérature n'est pas seulement une question d'affinités et de sympathies plus ou moins innocentes : tout se passe, au début tout au moins, dans une approche intéressée des deux côtés. La relation commence ainsi par un

<sup>924</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Torrijos”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 142.

<sup>925</sup> GREENE, Graham, *The Other Man*, cité par O'PREY, Paul, *A Reader's Guide to Graham Greene*, New York, Thames and Hudson, 1988, p. 127.

<sup>926</sup> COUTO, Maria, op. cit., p. 114.

<sup>927</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, p. 130-131.

<sup>928</sup> GREENE, Graham, *Getting to know the General*, op. cit., p. 9.

<sup>929</sup> “Torrijos no tenía el hábito de la lectura, era demasiado inquieto e impaciente para leer de un modo sistemático, pero se mantenía al corriente de los libros que estaban en primer plano”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 130.

<sup>930</sup> *Ibid.*, p. 123.

échange de faveurs et de convenances réciproques. De la part de Torrijos, trouver le soutien de deux écrivains célèbres et engagés, faisait sans doute partie d'une stratégie de relations publiques et de propagande concoctée par ses conseillers<sup>931</sup>. Il est clair, en outre, que le Général a laissé faire le temps et n'a jamais pressé Greene ou García Márquez d'écrire en sa faveur ; il les a simplement laissé déambuler à leur aise à Panamá, pour qu'ils se fassent une opinion sur les changements entrepris par son gouvernement. C'était une attitude intelligente vantée par les deux écrivains. De leur côté, l'approche est plus compliquée. Au tout début de son livre, Greene raconte l'étonnement avec lequel il reçut l'invitation de ce « parfait inconnu » qu'était pour lui Omar Torrijos à se rendre au Panamá fin 1976. Comme il subissait une période de panne sèche et s'ennuyait mortellement dans sa maison d'Antibes, il finit par accepter, considérant ce voyage comme le début d'une aventure dont il pourrait justement tirer un parti littéraire :

« Panamá, plus encore que l'Espagne, avait hanté mon imagination de façon persistante. (...) Je me sentais déjà étrangement chez moi dans cette petite contrée lointaine de mes rêves, comme cela ne m'était jamais arrivé dans aucun pays d'Amérique latine. (...) Pour la première fois après bien des années où je m'étais lassé des vols à destination de l'Afrique, de la Malaisie, du Vietnam, j'éprouvai à nouveau un certain sens de l'aventure. »<sup>932</sup>

En revanche, chez García Márquez la relation avec Torrijos naît d'une critique et passe par une période de refus, l'écrivain colombien craignant justement un simple coup médiatique (ce qui, au fond, n'était pas faux) :

“Yo declaré en una entrevista, tal vez en 1973, que él era un demagogo que se escudaba en su campaña de recuperación de Panamá, pero que en realidad no estaba haciendo nada por llevar a cabo los cambios sociales indispensables. El cónsul panameño en Londres me buscó para decirme que Torrijos me invitaba a Panamá, de modo que yo pudiera comprobar hasta qué punto era injusta mi declaración.”<sup>933</sup>

Sospechando que lo que Torrijos buscaba era un golpe de propaganda, le dije que aceptaba su invitación, pero con la condición de que no se publicara la noticia de mi visita. El aceptó. Pero dos días antes de mi llegada a Panamá, las agencias de prensa transmitieron la noticia de mi visita. Pasé de largo hacia Colombia. Torrijos, muy avergonzado por lo que en realidad había sido una infidencia de alguien distinto a él, insistió en la invitación. Yo lo hice de incógnito, pocos meses después (...).”<sup>934</sup>

Chez les deux auteurs la relation avec Torrijos se matérialise de façon différente, mais politique et littérature imposent néanmoins un développement ultérieur convergent. Il est significatif en effet que, chez eux, le portrait du Général glisse insensiblement vers une sorte de construction littéraire, Greene et García Márquez trouvant naturellement dans la géographie et l'histoire de la région des éléments susceptibles d'élaboration romanesque. Par ailleurs, l'isthme de Panamá — sa parfaite situation centrale, trait d'union entre les deux

<sup>931</sup> C'est cela que laisse entendre Greene en parlant de son guide à Panamá, le sergent José de Jesús Martínez, alias *Chuchu*, un collaborateur de Torrijos qui, outre son grade d'officier, était poète, linguiste et professeur de philosophie : fort probablement c'était lui qui aurait conseillé à Torrijos de s'attirer l'appui du romancier anglais. Cf. GRAHAM, Greene, *À la rencontre du Général*, op. cit.

<sup>932</sup> *Ibid.*, p. 21 et 23 et passim.

<sup>933</sup> Cf. *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 129-130.

<sup>934</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Torrijos”, chronique citée, p.142.

Amériques, avec cette brèche qu'est le canal, objet séculaire de convoitise de la part des puissances occidentales —, était plein de références historiques et littéraires.

Politique, voyage, tropiques, Tiers monde : les termes d'une équation que Greene connaissait par cœur, commençaient ainsi à se mettre en place. Panamá était la dernière véritable aventure de cette légende littéraire vivante qui refusait d'être enterrée dans la douceur luxueuse de la Côte d'Azur, aseptisée et prévisible, où la vie s'écoule sans accroc, alors que l'Amérique latine luisait de mille feux... de guerre. C'était donc un dernier voyage à mettre sous l'égide de Conrad :

« (Au Panama) je me sentais revenir à la vie après une longue maladie (...) je n'avais pas relu *Au coeur des ténèbres*. Je le repris, et il me sembla soudain découvrir chez Conrad une épigraphe au roman qui, pensais-je, prenait forme dans ma tête (...) : “*Il semble que j'essaie de vous raconter un rêve — vaine tentative, car nul récit de rêve ne peut transmettre la sensation du rêve, ce mélange d'absurdité, de surprise et d'ébahissement, et un tremblement de révolte naissant, l'idée d'avoir été pris par l'incroyable...*” »<sup>935</sup>

Joseph Conrad est encore ici une référence absolue, non seulement en tant que mentor littéraire de l'aventure, mais parce que c'est un nouveau point de contact au sein de cette filiation. Car le legs s'est transmis à Greene, puis à García Márquez, d'une manière sinieuse mais certaine. En premier lieu, il y a dans le parcours des trois romanciers le voyage conduisant à un dépaysement profond et, à terme, à une expérience de l'exil dont l'altérité et l'errance sont des facteurs connexes ; en deuxième lieu, l'immersion dans la réalité chaotique d'un pays étranger et, la circonstance historique et géographique aidant, le choc culturel, le contact difficile mais engageant et finalement profitable (au niveau humain et littéraire) avec l'autre. À l'appel de l'aventure, Greene et García Márquez empruntent ainsi volontiers *Les chemins de l'évasion*<sup>936</sup>, pour citer encore le premier qui écrit à ce sujet :

« (...) il m'apparaît aujourd'hui que mes voyages, tout comme l'acte d'écrire, furent pour moi les chemins de l'évasion. (...) l'écriture est une forme de thérapie ; je me demande parfois comment tous ceux qui n'écrivent pas, ne composent ni ne peignent, parviennent à échapper à la folie, à la mélancolie et à la peur panique qui sont inhérents à la situation humaine. Auden faisait remarquer : “L'homme a besoin d'évasion comme il a besoin de nourriture et de bon sommeil” . »<sup>937</sup>

Évasion, le terme galvaudé acquiert un nouveau prestige sous la plume de Greene et cela ne passe pas inaperçu auprès d'un García Márquez dithyrambique lorsqu'il l'accompagne dans ce fameux voyage en avion. L'échange y est bref mais substantiel : il s'enquiert de l'absence visible d'influences dans l'écriture de Greene, qui rétorque que celles de James et de Conrad sont évidentes chez lui<sup>938</sup>. Puis un grand silence s'installe. Dans la note, il le traduit

<sup>935</sup> GREENE, Graham, *À la rencontre du Général*, op. cit., p. 57-58.

<sup>936</sup> Titre français de *Ways of scape*. GREENE, Graham, *Les chemins de l'évasion*, Paris, Robert Laffont, 1982.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>938</sup> Cf. *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 954.

de façon elliptique<sup>939</sup> en reprenant la réflexion de Greene sur cette fonction « thérapeutique » de l'écriture : la littérature est un métier de tous les instants et, même allongé sur une plage, l'écrivain travaille comme une bête ; mais surtout (il cite *Ways of escape*) écrire — comme peindre, comme composer de la musique — serait la meilleure façon d'échapper à la panique, à la terreur inhérente à la condition humaine. Si Greene a décidé de risquer sa vie en dénonçant la corruption à Nice, c'est parce qu'il n'a cessé de s'évader tout en nourrissant son imaginaire. Il fut tour à tour espion, reporter, correspondant de guerre, suicidaire raté. "Siendo muy joven jugó a la ruleta rusa. (...) Desde antes se había hablado de eso como una extravagancia de la juventud. Pero si se piensa con más cuidado, Graham Greene no ha dejado casi nunca de jugar a la ruleta rusa: la mortal ruleta rusa de la literatura con los pies sobre la tierra."<sup>940</sup> La conclusion, plutôt légère, corrobore tout de même l'esprit d'une filiation qui, via Conrad, appelle l'engagement, l'action, le factuel. En d'autres termes, le besoin d'évasion mène à l'aventure, conduit à l'écriture, fonde le roman, permet d'échapper, du moins momentanément, au vide existentiel, définit un destin, crée une trajectoire, produit une rencontre (avec l'autre)... "Circles, circles ; innumerable circles (...) confusion of intersection lines" (Conrad)<sup>941</sup>. Le cercle devient une sorte de spirale, un petit vortex provoquant certains remous, certaines turbulences dans l'avion qui les conduit au Panama (ou peut-être La Havane ?) à la rencontre d'un certain général. La complicité dépasse le thème politique pour envahir la sphère littéraire.

Greene et García Márquez parviendront ainsi à se croiser plusieurs fois dans cette parcelle du Tiers monde qu'est la Caraïbe, confirmant, malgré leurs origines distinctes, une série d'affinités sur le plan politique et littéraire, deux composantes toujours en tacite correspondance qui émergent lorsque l'on compare les deux versions respectives de leurs rencontres. Mais, outre les facteurs de l'évasion et l'*involvement*, c'est un intérêt littéraire commun pour la figure du "caudillo" latino-américain qui apparaît ici comme une circonstance concurrente.

#### 1.6.4.4. Le caudillo ou le dictateur

Mais pourquoi l'Amérique latine ? Dans la préface de *À la rencontre du Général*, Greene parle avec perplexité de l'attraction qu'exerce sur lui ce « bout du monde » :

« D'où vient cet intérêt que tu sembles avoir toujours porté à l'Espagne et à l'Amérique latine ? Il y a eu le Mexique dans *La Puissance et la Gloire*, le Paraguay dans *Voyages avec ma tante*, Cuba dans *Notre agent à La Havane*, l'Argentine dans *Le consul honoraire* (...), tu es allé au Chili rencontrer le président Allende (...). Cette question m'a paru difficile, car il faut

<sup>939</sup> En revanche, dans *El olor de la guayaba* (op. cit., p. 223), il dit : "Es curioso, pero (las lacónicas) respuestas de Greene me dieron tanto en qué pensar, que conservo el recuerdo de aquel viaje como si hubiera sido una conversación continua de cinco horas."

<sup>940</sup> "La ruleta rusa de la literatura", chronique citée, p. 224.

<sup>941</sup> CONRAD, Joseph, *The Secret Agent*, London, Penguin Books, coll. Popular Classics, 1994, p. 76.

en chercher la réponse dans les profondeurs de l'inconscient. Mon intérêt remonte bien plus loin que ma visite au Mexique en 1938, dans le but de rendre compte des persécutions religieuses. (Mais) peut-être la réponse tient-elle à ceci : dans ces pays, la politique a rarement signifié la simple alternance de partis rivaux ; ses enjeux ont été la vie et la mort. »<sup>942</sup>

L'écrivain colombien ne peut aller au-delà de la réponse hésitante de Greene, qui avait parfois recours à la boutade pour expliquer l'inexplicable, comme il le rappelle en feignant de le prendre au sérieux : «(Una vez) Greene ni siquiera vaciló cuando un periodista le preguntó si era consciente de ser un novelista latinoamericano. 'Por supuesto', contestó. 'Y me alegra mucho, porque en América Latina están los mejores novelistas actuales, como Jorge Luis Borges' »<sup>943</sup>

Il vaut mieux tout placer sur un plan littéraire et voir comment la figure du dictateur latino-américain est un facteur de ce penchant des deux écrivains pour un univers particulier et pour une thématique concernant cette manifestation extrême du pouvoir sur le continent latino-américain. À ce sujet, García Márquez écrit :

«(...) Graham Greene nos concierne a los latinoamericanos, inclusive por sus libros menos serios. En *El poder y la gloria* dejó plasmada una visión fragmentaria, pero muy conmovedora, de toda una época en México. *Comediantes* es una exploración en el infierno de Haití bajo la tiranía vitalicia del doctor Duvalier. *Nuestro hombre en La Habana* es una mirada fugaz, pero de una ironía amarga, sobre el burdel turístico del general Fulgencio Batista. *El cónsul no norario* fue una de las pocas noticias que la literatura nos ha dado sobre el despotismo oscuro del general Stroessner en el Paraguay. Por todo esto alguna vez le pregunté si no se consideraba un escritor de América Latina. No me contestó, pero se quedó mirándome con una especie de estupor muy británico que nunca he logrado descifrar.»<sup>944</sup>

C'est en réalité lors de ces rendez-vous à Panamá et à La Havane que se révèlent les éléments constitutifs de cette affinité, les deux écrivains faisant ressortir, — coïncidence significative — la dimension héroïque de Torrijos. Pour l'écrivain colombien, il faut voir derrière sa tragique disparition une « vocation de martyr » et une « destinée historique »<sup>945</sup>. Greene, pour sa part, parle du « charisme du quasi-désespoir » chez Torrijos<sup>946</sup>. C'est sur ce point que la question du pouvoir et celle de la figure mythique du *caudillo* apparaissent comme révélateurs d'un intérêt littéraire commun. C'est un regard de romancier qui se met en place à ce moment-là, les deux écrivains parlant des rêves et des prémonitions de Torrijos, et tous deux découvrant les signes d'un destin tragique dans la posture hermétique du Général : « Ses yeux trahissaient une attitude de prudence, de suspicion même (...). Au cours des quatre

<sup>942</sup> GREENE, Graham, *À la rencontre du Général*, op. cit., p.12-14 et passim.

<sup>943</sup> «Los fantasmas del Premio Nobel (I)», chronique citée, p. 8.

<sup>944</sup> «Graham Greene: la ruleta rusa de la literatura», chronique citée, p. 223-224 (c'est nous qui soulignons).

<sup>945</sup> «Era una vocación de mártir que tal vez fuera el aspecto más negativo de su personalidad, pero también el más espléndido y conmovedor. El desastre, accidental o provocado, le frustró este designio, pero la muchedumbre adolorida que asistió a sus funerales iba sin duda movida por la sabiduría secreta de que aquella muerte impertinente y sin gradeza es una de las formas más dignas del martirio.» GARCÍA MÁRQUEZ, G., «Torrijos», chronique citée, p. 142.

<sup>946</sup> Il y a un charisme qui vient de l'espoir — l'espoir en la victoire envers et contre tout. Castro et Churchill en sont des exemples évidents. Torrijos n'avait aucunement conscience de son propre charisme, tout à fait différent : le charisme du quasi-désespoir.» GREENE, Graham, *À la rencontre du Général*, p. 40.

années suivantes, j'en vins à bien connaître ces yeux ; ils exprimaient tour à tour un humour presque frénétique, un sentiment affectueux, une impénétrable réflexion intérieure, et, plus que tout, un sens de la fatalité », écrit Greene<sup>947</sup>. “Tenía una intuición casi animal como no he conocido otra en la vida, y un sentido de la realidad que a veces podía confundirse con una facultad adivinatoria. (...) Se encerraba en un hermetismo absoluto. (...) Era el hombre más desconfiado que he conocido jamás, y el más imprevisible. (...)”<sup>948</sup>, se souvient García Márquez, qui ajoute : “Más que las especulaciones de los críticos me dejó atónito -y feliz- lo que me dijo mi grande amigo, el general Omar Torrijos, 48 horas antes de morir: ‘Tu mejor libro es *El otoño del patriarca* -me dijo-: todos somos así como tu dices”<sup>949</sup>. Dans sa chronique, il décrit ces dernières heures comme la progression inéluctable du personnage vers une fin tragique :

“Ya sabemos que cada palabra de alguien, cada gesto anterior, y aun sus actos más naturales cobran una significación espectral después de su muerte. Tal vez por eso tengo la impresión de que nunca como en esta última vez había hablado tanto de la muerte con el general Torrijos (...). Era el ser humano más desconfiado que se podía concebir, y en última instancia no confiaba en nadie ni en nada más que en sus intuiciones misteriosas y certeras. Era su única orientación en las tinieblas del azar. (...) Sin embargo, tal vez Torrijos no se daba cuenta de que aquella servidumbre a su intuición sobrenatural, que tal vez le salvó la vida muchas veces, terminó a la larga por ser su flanco más vulnerable.”<sup>950</sup>

Greene médite autrement sur cette dimension tragique du personnage : « Il y avait une phrase du Général dont le mystère continuait de m'obséder. Qu'avait-il voulu dire en me confiant : “*Nous avons, vous et moi, un point commun : l'autodestruction*” ? J'avais l'impression d'entendre parler un ami qui me connaissait mieux que moi-même. »<sup>951</sup>

Torrijos était donc un militaire et un *caudillo* d'un autre acabit. En l'accompagnant à Washington pour la signature du Traité du Canal de Panama, Greene et García Márquez purent mesurer l'écart entre lui et les autres militaires au pouvoir à ce moment-là. Ils étaient tous là, de Pinochet à Videla en passant par Banzer. C'était une scène unique : « Je songeai que si j'étais armé et d'un tempérament suicidaire, rien ne serait plus facile que de débarrasser le monde d'un de ses tyrans », dit Greene, s'attachant à décrire avec une précision d'entomologiste chacun de ces spécimens<sup>952</sup>. Ils étaient tels qu'ils les avaient peints ou

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>948</sup> *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 130.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>950</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Torrijos”, chronique citée, p. 141-142.

<sup>951</sup> GREENE, Graham, *À la rencontre du Général*, op. cit., p. 90.

<sup>952</sup> Greene écrit : « Il y avait le général Stroessner du Paraguay, le général Videla d'Argentine, avec un visage en lame de couteau si étroit qu'il contenait à peine ses deux yeux rusés, le général Banzer de Bolivie, un petit homme effaré à la moustache agitée (...). Et puis il avait le plus grand rôle de tous : le général Pinochet en personne, l'homme que vous aimez haïr. Tel que Boris Karloff, il était immédiatement reconnaissable (...). Son menton s'enfonçait dans son col (...); il avait un regard finaud, pleine d'humour et de fausse bonhomie, qui semblait dire qu'il ne fallait pas prendre trop au sérieux toutes ces histoires d'assassinat et de tortures venues d'Amérique du Sud. J'avais du mal à croire qu'à peine une semaine auparavant, au Panama, une réfugiée s'effondrait sous mes yeux en racontant comment on lui avait enfoncé une baïonnette dans le vagin. (...) Pinochet savait à quel point il dominait la scène (...). L'accolade (...) Torrijos ne l'accorda qu'aux chefs de la Colombie, du Venezuela et du Pérou. (...) La chose n'avait pas échappé à (Pinochet), et ses yeux brillaient d'une joie



imaginés dans leurs fictions. “Esa misma noche, un grupo de amigos tuvo que ocuparse de él (Greene), porque quería asistir a una recepción oficial en la Casa Blanca sólo para mentarle la madre al general Pinochet. (...)”, note le second<sup>953</sup>. Rien de nouveau sous le soleil des Amériques barbares, donc.

#### 1.6.4.5. « Greenland » et Macondo : deux univers, un vieux démon historique

Mais si l'évasion et la figure du *caudillo* sont des facteurs expliquant sur un plan littéraire cette rencontre, on ne peut ignorer le rôle que l'événement politique joue dans ce croisement de chemins : l'action d'Omar Torrijos visant à récupérer la zone du Canal de Panamá, l'une des dernières enclaves coloniales en Amérique latine. À cet égard, examinons le nouveau lien rapprochant d'une façon quelque peu paradoxale les deux écrivains, l'un provenant d'une ancienne puissance colonisatrice et l'autre d'un ex-pays colonisé. De fait, l'anticolonialisme et l'intérêt pour le Tiers monde est à l'origine des trajectoires de Greene et de García Márquez. Sur ce point, la réciprocité de leurs parcours est frappante. Greene, comme son homologue colombien, milita brièvement au Parti communiste, et de ce fait fut déclaré interdit de séjour par le Département d'État américain<sup>954</sup>. Mais son anti-américanisme est plus ancien que cette interdiction : il est fondé sur un net rejet de ce qu'il appelle « l'ignoble tête du capitalisme et de l'impérialisme américains » qui remonte à son premier voyage aux États-Unis, en 1937<sup>955</sup>. C'est à partir de cela qu'il va admettre que le Tiers monde est, en partie, un sous-produit de l'hégémonie des pays occidentaux : “Pivotal to all his writing — écrit Maria Couto — is his recognition of forces of exploitation in their geopolitical context. *To say that the location of his fiction is Greenland is to deny the reality of the post-colonial world, of political processes and their consequences.* He break ranks with the usual of writers from the West to explore these societies as culturally autonomous.”<sup>956</sup>

---

malicieuse. Lorsque vint son tour, il prit la main tendue, mais passa aussi un bras autour des épaules de Torrijos (...). » GREENE, Graham, *À la rencontre du Général*, op. cit., p. 130 et 134.

<sup>953</sup> “Graham Greene: la ruleta rusa de la literatura”, chronique citée, p. 224.

<sup>954</sup> Les raisons de son expulsion de Puerto Rico et le refus consécutif de tout visa pour les États-Unis, ont été évoqués par Greene dans une lettre du 19 août 1959 au *Daily Telegraph* : “But for anyone who like myself was for four weeks at the age of nineteen a probationary member of the Communist party (...) there are always long delays at Idlewild while strange handwritten symbols in the visa are interpreted, and then the necessity for reporting in advance all one's international flight movements if one happens to be in transit through one of America's overseas colonies; there is always the possibility of deportation -as happened to me few years ago in Puerto Rico, although I was travelling with the knowledge of the American authorities at my point of departure.” GREENE, Graham, *Yours etc. Letters to the Press 1945-89*, Reinhardt Books, 1989, p. 88.

<sup>955</sup> À ce propos, Christopher Hawtree nous fournit une piste intéressante : “Certainly there is a strong anti-American tone in the letters, one clear since the thirties and perhaps strengthened by SIS work and the evidence of American business dealing with Nazi Germany after Pearl Harbor and throughout the war”. HAWTREE, Christopher, Introduction to GREENE, Graham, *Yours etc. Letters to the Press*, op. cit., p. 8. Pour sa part, Marie-Françoise Allain rappelle le rejet instinctif que produisait chez Greene *l'américan way of life* : « Je me suis senti très mal à l'aise en Amérique (...). Le poids terrifiant de cette société de consommation m'oppressait. » (Greene, *L'autre et son double*, op. cit., p. 122-123).

<sup>956</sup> COUTO, Maria, op. cit., p. 148-149 (c'est nous qui soulignons).

Une réponse plus concrète à la question à laquelle Greene lui-même peine à répondre — *pourquoi l'Amérique latine ?* — commence ici à émerger : la “Greenland” n’est pas un simple décor exotique ; c’est l’expression d’un démon historique hantant son œuvre, autrement dit, une mauvaise conscience inhérente à cette Angleterre qui l’a fait (*England made me*), comme le note Vargas Llosa en analysant *Le pouvoir et la gloire* :

« D'une certaine façon, ce roman a établi le schéma que d'autres de ses histoires allaient répéter, de façon obsédante (...) Un monde exotique, primitif, touché par la violence, où la civilisation européenne qui l'a traversé n'a laissé, semble-t-il, que de pittoresques détritiques (...). Cette longue généalogie de coquins, espions, excentriques et aventuriers de tout poil que l'Europe a semés dans le tiers monde, voilà les héros — ou plutôt, les anti-héros — des romans de Greene. (...) En vérité, il clôt un cycle. Dans les histoires de Conrad et Kipling, situées aussi à la périphérie de l'Occident, les personnages européens arrivaient là-bas en apportant la civilisation ou avec l'idée de se purifier, en luttant contre les éléments et une humanité barbare. Dans celle de Greene, cette bonne conscience s'est évaporée, cédant la place à un sentiment tortueux de culpabilité. Cette périphérie est toujours un monde élémentaire, où fleurit la sauvagerie, mais les Européens qui sont là ne sont pas étrangers à cet état de choses, ils en sont plutôt co-responsables et savent en tirer profit, comme les vautours de la charogne. »<sup>957</sup>

Mille points de rencontre existent à ce niveau avec García Márquez dont le « tiers-mondisme précoce » (Gilard) s’immisce subtilement dans ses premiers romans et constitue le bagage qu’il emporte lors de sa première tournée européenne et qui se reflète dans ses reportages sur le Vieux Continent<sup>958</sup>. De fait, de la « Greenland » de la mauvaise conscience au Macondo de « la fièvre bananière »<sup>959</sup>, il n’y a qu’un petit pas, les deux univers se retrouvant sur un fond historique commun. Le Mr. Herbert d’“*El mar del tiempo perdido*” ne serait donc pas moins qu’un immigrant de la Greenland, c’est-à-dire, un de « ces aventuriers de tout poil que l'Europe a semés dans le tiers monde » (Vargas Llosa<sup>960</sup>).

Cette remise en question du mythe de l’apport civilisateur de l’Occident, distillée à travers toute l’œuvre de Greene, et reprise — à sa façon — par García Márquez, est essentielle pour comprendre comment, au fil des rencontres à Panamá et à Cuba, cette filiation se recompose. L’auteur de *The Heart of the Matter* sait bien que la Caraïbe est marquée par une histoire de pillages, de mises à sac, de soumissions et d’exterminations. L’aventure conradienne cède ainsi insensiblement la place à une mission de pur militantisme

<sup>957</sup> VARGAS LLOSA, Mario, « *La Puissance et la Gloire - Le droit à l'espoir* », *La vérité par le mensonge, Essais sur la Littérature*, trad. par Alberto Bensoussan, Paris, Gallimard (coll. Le Messenger), 1990, p. 121-122.

<sup>958</sup> Cf. GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América* (op. cit.) et Introduction à *El coronel no tiene quien le escriba* (op. cit.)

<sup>959</sup> Vargas Llosa : “(Este) hecho histórico transvasado de la realidad real —la ‘fiebre del banano’— es privativo de Macondo. (...) Es en *La Hojarasca* donde el ‘demonio histórico’ del esplendor bananero y sus efectos en la región es utilizado de manera más fidedigna. (...) De una manera fragmentada, alusiva, oscura, la novela reproduce en la historia social y económica de Macondo lo que significó para la región del Magdalena (...) la llegada de la United Fruit y también la desmoralización y la ruina que siguieron a la crisis del banano. (...) Pero (...) es en *Cien años de soledad* donde este demonio histórico se refleja con la máxima nitidez en el destino de Macondo: allí se muestra (...) la penetración económica extranjera que significó la fiebre del banano.” VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 124-127 et passim.

<sup>960</sup> “En la localidad marina (*El mar del tiempo perdido*), el banano es encarnado por Mr. Herbert, personaje que un día llega misteriosamente a instalarse en el lugar y crea en torno suyo la ilusión y la riqueza, hasta que de pronto desaparece (...).” *Ibid.*, p. 126.

(anticolonialiste), comme le confesse Greene à la fin de son livre : « Durant le vol, je lançai un dernier adieu — du moins le croyais-je — à cette étrange parenthèse dans mon existence. Pendant ces deux années, Omar avait voulu la présence d'un observateur amical lors de sa lutte pour le Traité. Maintenant, celui-ci était signé et mon éventuelle utilité prenait fin. »<sup>961</sup> Même revendication chez García Márquez qui écrit : « Algunos periódicos especularon entonces que la invitación había sido una maniobra de Torrijos para adornar su delegación con los nombres de dos escritores famosos que nada tenían que ver con aquella fiesta. En realidad, ambos habíamos tenido que ver con las negociaciones mucho más de los que suponía la Prensa »<sup>962</sup>. Car cet épisode a atteint son point culminant à Washington alors que Greene et García Márquez faisaient partie du cortège officiel de Torrijos lors de la signature du Traité :

“Para ambos fue una buena ocasión de entrar en Estados Unidos sin formalismos de inmigración: ambos tenemos limitado nuestro ingreso por motivos que ni el uno ni el otro conocemos muy bien. (...) Nunca olvidaré el alborozo de niño travieso de Graham Greene cuando desembarcamos en la base militar de Andrews (...) con nuestros pasaportes oficiales panameños válidos por esa sola vez, y entre las músicas marciales y el saludo de rigor de veintiún cañonazos. ‘Estas cosas sólo lo pasan a uno’, pensaba yo muerto de risa (...). Graham Greene, en cambio, se inclinó hacia mí, menos serio que yo, y me dijo en francés: ‘Estas cosas sólo le pasan a Estados Unidos’ ”.<sup>963</sup>

García Márquez a toujours raconté cette anecdote avec exaltation et n’a cessé de l’embellir à chacune de ses versions, choisissant toujours un point de vue proche de celui de Greene. C’est donc la casquette de l’espion infiltré que ce dernier choisit de porter avec bonheur auprès de l’ex-agent du *Foreign Office*. La version de celui-ci, bien que riche et détaillée, est, d’une certaine façon, adoucie au regard de celle de son collègue colombien, et l’idée osée du leader panaméen de les inclure dans le cortège, lui valut cette remarque sommaire : « Nous autres Panaméens formions un curieux mélange, qui ne comprenait pas seulement García Márquez et moi-même. »<sup>964</sup>

Les deux (longues) versions sur la « conférence tripartite » entre Greene, García Márquez et Fidel Castro montrent des similitudes formelles manifestes, quant au fond, les positionnements idéologiques des deux écrivains finissent par diverger. À cet égard, il faut prendre en compte que les contacts personnels du premier avec le leader cubain furent plus ponctuels<sup>965</sup> et son soutien plus nuancé que celui de García Márquez<sup>966</sup>. En revanche, chez ce

<sup>961</sup> GREENE, Graham, *À la rencontre du Général*, op. cit., p. 134.

<sup>962</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Las veinte horas de Graham Greene en La Habana”, chronique citée, p. 360 (c’est nous qui soulignons).

<sup>963</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Graham Greene: la ruleta rusa de la literatura”, chronique citée, p. 224.

<sup>964</sup> GREENE, Graham, *À la rencontre du Général*, op. cit., p. 129.

<sup>965</sup> “Se conocieron — raconte García Márquez — al principio de la revolución (...), cuando Graham Greene asistió a la filmación de *Nuestro hombre en La Habana*. Se volvieron a ver varias veces, en los viajes periódicos de Graham Greene pero, al parecer, no se habían visto en los dos últimos, porque esta vez (enero de 1983), cuando se dieron la mano, Graham Greene dijo: ‘No nos veíamos desde hace dieciséis años.’ ” GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Las veinticuatro horas de Graham Greene en La Habana*”, chronique citée, p. 361.

<sup>966</sup> Sur ce point, un vive échange se produit entre Greene et Marie-Françoise Allain : « **Greene** : Vous appelez Ho Chi Minh un petit dictateur ? Et Fidel, croyez-vous qu’il puisse être considéré comme un ‘petit dictateur’ ?

dernier, dont la relation durable avec Castro est bien connue, le regard complaisant porté sur la réalité cubaine est toujours sujet à polémique<sup>967</sup>. Il n'est donc pas étrange que dans sa chronique sur leur rencontre à La Havane, la critique fasse gravement défaut. Considérons elliptiquement (début, fin et quelques phrases intermédiaires) son texte :

“*Graham Greene ha hecho en La Habana una escala de veinte horas, a la cual le han dado toda el aseo de interpretaciones los corresponsales locales de la Prensa extranjera. (...) Llegó acompañado por José de Jesús Martínez, un poeta y profesor de matemáticas panameño que fue uno de los hombres más cercanos al General Torrijos (...). Fueron conducidos a una casa de visitantes distinguidos (...) y pusieron a su disposición un solemne Mercedes Benz negro. No lo necesitaron, en realidad, pues no salieron de la casa, donde los visitaron algunos viejos amigos cubanos, que se enteraron de la noticia porque el mismo escritor la hizo saber. (...) Apenas si comió una vez en aquellas veinte horas, picando un poco de todo, como un pajarito mojado, pero se tomó en la mesa una botella de buen vino tinto español y durante su estancia fugaz se consumieron en la casa seis botellas de whisky. Cuando se fue, nos dejó la rara impresión de que ni él mismo supo a qué vino, como sólo podía ocurrirle a uno de esos personajes de sus novelas, atormentados por la incertidumbre de Dios.*”<sup>968</sup>

Entre la phrase d'ouverture et celle de fin (ci-dessus soulignées), il remplit l'espace intermédiaire de détails d'ambiance et ébauche ce double portrait en miroir (Greene et Castro s'observant et échangeant des banalités) qui appelle une lecture critique en dépit de son caractère platement anecdotique. En effet, on pourrait même déceler une métaphore dans l'image en apparence triviale de Greene qui, tel un petit oiseau (“pajarito mojado”), picore à peine, ici et là, les viandes abondantes : il préfère grignoter que se gaver, user de son flair que tomber naïvement dans les pièges de l'*involvement*. Cette image et la perplexité que dit ressentir García Márquez devant Greene prenant congé à l'anglaise, montre bien que le premier est tout de même conscient que l'engagement du second vis-à-vis de l'état cubain de Castro n'est pas inconditionnel. Mais comparons, les deux versions de la même scène :

Selon García Márquez :

“Ambos me parecieron un poco intimidados (...). Por eso le pregunté a Graham Greene qué había de cierto en el episodio de la *ruleta rusa* (...) Sus ojos azules (...) se iluminaron con los recuerdos. (...) Contó que, en efecto, había jugado al juego solitario de la *ruleta rusa* (...) en cuatro ocasiones diferentes. (...) Fidel Castro (...) le preguntó para cuántos proyectiles era el tambor del revólver. ‘Para seis’, le contestó Greene. Entonces, Castro cerró los ojos y empezó a murmurar cifras de multiplicación. Por último, miró al escritor con una expresión de asombro y le dijo: ‘De acuerdo con el cálculo de probabilidades, usted tendría que estar muerto’. Greene sonrió (...): ‘Menos mal que siempre fui pésimo en matemáticas’. (...) Castro se fijó de pronto en el semblante juvenil y saludable del escritor, y le preguntó que ejercicios hacía. Era una pregunta que no podía faltar, porque (él) considera la cultura física como una de las claves de la vida. (...) Por eso se sorprendió tanto cuando Greene le contestó que nunca había hecho ningún ejercicio en toda su vida (...). Además, reveló que no tenía

---

**M.F. Allain** : *Non, bien sûr, mais je n'imaginai pas que vous pourriez le considérer comme un 'dictateur' tout court. Greene* : Je voudrais bien que le mot dictateur ne soit pas forcément péjoratif. Disons que Castro est certainement un homme d'État autoritaire ». ALLAIN, Marie-Françoise, *L'autre et son double*, op. cit., p. 116.

<sup>967</sup> Voir à ce sujet son reportage Cuba de cabo a rabo, *Por la libre*, op. cit.

<sup>968</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Las veinte horas de Graham Greene en La Habana”, *Notas de prensa*, op. cit., p. 359 (c'est nous qui soulignons).

ningún régimen de alimentación (...) y se bebía, a veces, hasta una botella de *whisky* al día, sin haber padecido nunca las servidumbres del alcoholismo.”<sup>969</sup>

Selon Greene :

« Gabo évoqua alors la roulette russe, jeu auquel je m'étais livré dans mon adolescence (*comme d'habitude, Gabo avait mélangé les faits* et déclara que c'était pendant mon séjour au Vietnam) (...). Castro voulait savoir les circonstances exactes, combien de fois j'avais joué et à quels intervalles. 'Vous ne devriez pas être en vie', me dit-il.

- C'est faux. Mathématiquement, les chances sont les mêmes à chaque fois : la mort à cinq contre un. (...)

- Non, non, vous êtes dans l'erreur. Il commença à se livrer à d'obscurs calculs que je n'arrivais pas à suivre, pour aboutir à la même conclusion : 'Vous ne devriez pas être en vie'.

Il voulut ensuite savoir quel régime je suivais.

'Aucun. Je mange ce dont j'ai envie et bois ce dont j'ai envie.'

Il fut visiblement vexé, car lui-même suivait un régime très strict, et il changea rapidement de sujet.

Je ne l'avais pas revu depuis (une nuit de) 1966. Il me parut rajeuni, plus mince, plus détendu. La formule que j'utilisai pour le saluer eut le don de l'amuser : 'Je ne suis pas un messenger. Je suis le message'. (...) Comme en 1966, nous nous sommes séparés au petit matin. À la porte, il me déclara avec un sourire : 'Dites-leur que j'ai reçu le message.' »<sup>970</sup>

On remarquera que les deux versions concordent sur le contenu (à peu près, mêmes points mis en évidence, mêmes dialogues retranscrits, mêmes détails atmosphériques), mais diffèrent significativement dans la forme. García Márquez décrit la scène avec vivacité, l'embellissant, l'intensifiant d'une façon bien à lui, tandis que Greene la « reproduit » sans emphase ni fioriture, avec une distance et une apparence d'objectivité qui recèle un soupçon de méfiance (et de critique vis-à-vis de son confrère colombien). La dimension politique (que penser franchement du régime castriste ?) paraît ainsi escamotée avec prudence dans le récit de Greene dont le regard trahit parfois un réel ennui : le souvenir le plus vif de sa visite à Cuba, affirme-t-il, fut le saut de deux mètres d'une grenouille cachée au fond des W.-C. de sa chambre d'hôtel<sup>971</sup>. Autant dire que sa version et celle de García Márquez se maintiennent prudemment dans les marges de l'anecdote. Cependant, la politique est bien là, latente, comme voulant s'échapper (le petit oiseau qui picore et la grenouille des sanitaires seraient-ils des métaphores involontaires !) du niveau sous-jacent du texte.

En résumé, trois situations de base prédominent dans cette filiation politico-littéraire entre Greene et García Márquez. En premier lieu, leurs œuvres se rapprochent de manière significative dans la façon d'aborder la réalité complexe de la Caraïbe, et la politique y joue un rôle fondamental. L'intérêt commun, voire la suite d'une recherche littéraire autour de la figure mythique du *caudillo* latino-américain, ainsi que la fouille également aventureuse des vestiges d'un passé colonial qui les tourmente d'une manière particulière (expiation de la faute impérialiste chez le Britannique, révolte anti-impérialiste chez le Sud-Américain) sont des éléments qui se révèlent au fil des voyages.

<sup>969</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Graham Greene: la ruleta rusa de la literatura", *Notas de prensa*, op. cit., p. 361.

<sup>970</sup> GREENE, Graham, *À la rencontre du Général*, op. cit., p. 227.

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 228.

En second lieu, cette recherche littéraire doit avoir une base factuelle, un contact tangible avec cette réalité. Le journalisme est donc plus qu'un véhicule de l'aventure ; il donne forme à la quête, la structure sur le plan de l'écriture. Les mémoires sous forme de reportage chez Greene, le portrait sous forme de chronique chez García Márquez, permettent cependant de parler d'une curieuse hésitation de la forme (le premier confesse franchement son échec à transposer de façon romanesque et imaginaire cette dernière tournée en Amérique centrale, dont il ne reste — ironie rémanente — qu'un bon titre : *Sur le chemin du retour*<sup>972</sup>).

En troisième lieu, si le positionnement idéologique est un facteur de convergence important, le lecteur peut sentir qu'au fond de cette relation transparait un lien plus solide, car littéraire, et qu'en son absence, il eût été difficile de parler d'une filiation. En d'autres termes : les affinités entre Greene et García Márquez sont fondamentalement littéraires, mais s'imprègnent inmanquablement de politique.

### 1.6.5. “Polonia: verdades que duelen” : l'Europe de l'Est à la veille de l'effondrement communiste

Les chroniques “Polonia: verdades que duelen” et “La realidad manipulada”<sup>973</sup> ont été écrites fin décembre 1981 et début janvier 1982 ; García Márquez y faisait référence à la première grande insurrection contre le pouvoir de Moscou dans l'Europe communiste<sup>974</sup> après le Printemps de Prague. Ces deux articles ont donc été publiés vingt-six ans après son premier voyage à l'Est, plus d'un an après le début du mouvement *Solidarnosc* en Pologne, huit ans avant la chute du Mur de Berlin et dix ans avant le démantèlement du système communiste soviétique. Le titre de la première chronique, avec sa très journalistique ellipse, paraît indiquer, à la première lecture, une sorte d'autocritique : ces « vérités » seraient douloureuses car elles montreraient la faille structurelle d'un système, voire l'utopie d'un projet politique ; elles questionneraient, par conséquent, les propres options politiques de l'auteur. En réalité, ce dernier essaie de prouver ici tout le contraire : ces vérités seraient douloureuses pour les autres, non pour lui qui en réalité cherche à faire une mise au point très particulière sur l'expérience socialiste dans un des satellites de l'URSS, et à défendre son idée du socialisme.

<sup>972</sup> Greene llegará apenas a esbozar algunos escenas de este trabajo a la postre abandonado y las citará en el libro sobre Panamá. Cf. *À la rencontre du Général*, op. cit., p. 77-99 et *passim*.

<sup>973</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Polonia: verdades que duelen” (30-12-81), “La realidad manipulada” (6-1-82), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 202 et 205.

<sup>974</sup> Selon l'écrivain polonais Andrzej Zieba, le général Wojciech Jaruzelski, qui avait accédé au pouvoir en octobre 1981, a été contraint de déclarer l'état de guerre le 13 décembre de cette même année (le collectif syndical de *Solidarnosc* fut suspendu et ses chefs, dont le charismatique Lech Walesa, arrêtés), au vu de la menace d'intervention de l'armée soviétique. N.B. Propos recueillis lors de notre entretien en 2001 avec Andrzej Zieba. Voir aussi : G. MINK & J.-C. SZUREK dir., *Cet Étrange Postcommunisme. Rupture et transitions en Europe centrale et orientale*, Paris, Presses du C.N.R.S.-La Découverte, 1992.

Le choix du thème n'est pas purement journalistique : l'auteur s'intéresse à la crise de 1981 et pas uniquement en raison de la nouveauté de cette situation ou de la répercussion médiatique des grèves du syndicat *Solidarnosc* ; encore moins parce qu'il serait parvenu à détecter — comme presque personne à l'époque — une des forces génératrices de l'onde expansive qui, au terme de dix ans, allait produire l'impensable : la dislocation du Pacte de Varsovie, la fin du bloc soviétique, la chute du Mur de Berlin. Ce qui le conduit à écrire sur la crise polonaise, c'est la nécessité de réviser un point sensible de son évolution politique en juxtaposant deux moments d'un parcours. L'auteur analyse ainsi la situation présente de manière rétroactive, c'est-à-dire en la comparant à celle qu'il avait connue en 1955. Et il y reviendra dans la deuxième chronique et même dans son livre de conversations avec Plinio Apuleyo :

“Una de las impresiones irreparables de mi vida fue mi primera y única visita a Varsovia en el otoño de 1955<sup>975</sup> .

Mis impresiones de aquel viaje, *que fue definitivo en mi formación política* , las dejé establecidas para siempre en una serie de artículos publicados entonces en una revista de Bogotá (...). Cuando éste se publicó, supuse que lo habían hecho no tanto por su interés periodístico y político, sino con el ánimo de poner en evidencia las contradicciones supuestas de *mi evolución personal*. (...) No las había; yo hice legalizar el libro e incorporarlo a mis obras completas (...). No he cambiado una sola letra.”<sup>976</sup>

L'hyperbole n'est pas purement rhétorique ; il est certain que ce premier aperçu du monde communiste aurait pu affecter en profondeur ses convictions d'homme de gauche, car à ce moment-là il était confronté pour la première fois à la vision d'un pays socialiste en crise. L'auteur y fait référence dans la série *De viaje por los países socialistas – 80 días en la Cortina de Hierro* , dont l'un des articles principaux raconte son séjour de deux semaines à Varsovie et Cracovie en passant par Auschwitz<sup>977</sup> . Citons un passage remarquable de ce texte qui sera repris par l'auteur dans sa chronique de 1981 :

“Los sacerdotes y monjas se mezclan a la multitud en proporciones tan notables como en Roma. Se les encuentra por todas partes, en las conferencias políticas, en las reuniones culturales, hojeando en las librerías una revista con los feroces bigotes de Stalin en la portada. En la avenida Marszalkowa me sorprendió un Cristo coronado de bombillas eléctricas a cuyos pies ardían dos lámparas de aceite. Algunos transeúntes se detenían un momento frente a él para santiguarse. Más tarde había de acostumbrarme a esas imágenes religiosas enclavadas en una capital socialista. (...) Las iglesias están abiertas todo el día y desde la calle se ve a los electores del secretario del Partido Comunista, Ladislaw Gomulka, postrados y con los brazos abiertos frente a Cristo. Al final de nuestra visita turística a la catedral de Varsovia, una

<sup>975</sup> “Polonia: verdades que duelen”, chronique citée, p. 202.

<sup>976</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 141-142 (c'est nous qui soulignons).

<sup>977</sup> Gilard signale que, bien que ce voyage ait été effectué en 1955, le reportage qui condense sa première vision de la Pologne fut écrit en réalité en 1957 et publié (remanié) bien plus tard, en août 1959 : “Los textos mismos sugieren la relativa ambigüedad del testimonio sobre Polonia y Checoslovaquia. Es particularmente claro en el primer caso, ya que no aparecen datos de primera mano sobre la desestalinización en Polonia. De haber estado allí después de 1956, García Márquez se hubiera interesado principalmente en los efectos palpables de la política de Gomulka. Tuvo que estar en Polonia antes de la crisis de 1956 y la única fecha posible para ese viaje es la de octubre de 1955.” GILARD, Jacques, Prólogo a GARCÍA MÁRQUEZ, G., *De Europa y América*, op. cit., p. 10.

anciana que rezaba en voz alta frente al altar mayor se incorporó a nuestro paso y nos pidió una limosna. Debo decir que es el único mendigo que vi en la cortina de hierro.”<sup>978</sup>

Impressions de voyage, vision rapide de silhouettes dans la rue, insertions de dialogues à la manière journalistique, restitution admirable d’un décor que le reporter commente à peine mais révélant à l’évidence les signes contradictoires d’une situation, perception précoce des failles structurelles d’un ordre politique. La présence d’un seul mendiant l’assure que, malgré tout et exceptionnellement, le système tient ses promesses. En reprenant, à peine modifié, le même texte, l’auteur se permet de souligner la signification politique de la scène :

“Hubiera sido frívolo, por decir lo menos, tratar de formarse un juicio sobre la verdad de Polonia a partir de una visión superficial de la calle (...). Pero tres elementos que parecían de fondo me llamaron la atención al cabo de pocas horas. El primero era la impopularidad de los gobernantes (...) La otra cosa que me llamó la atención, aunque ya fuera demasiado sabida, era el inmenso poder político y espiritual de la Iglesia católica, sustentados ambos en el sentimiento religioso de la población. Las monjas y los sacerdotes, con hábitos demasiado ostensibles, tenían una participación activa en todas las manifestaciones de la vida pública. En la amplia y vacía avenida de Marszalkowa, que era la arteria vital de la ciudad, me sorprendió un Cristo coronado de bombillos eléctricos, a cuyos pies ardían lámparas de aceite encendidas por fieles que rezaban de rodillas en plena calle. La tercera cosa que me llamó la atención fue el antisovietismo de los polacos. Un sentimiento arraigado e histórico que me pareció irremediable.”<sup>979</sup>

Nous sommes ici en présence d’un procédé typique chez García Márquez chroniqueur politique : la lecture d’un fait actuel s’effectue à la lumière d’une expérience du passé, sorte de recoupement opportuniste de textes (on remarquera toutefois que le détail hautement significatif du mendiant a été gommé dans la chronique de 1981), de superposition d’impressions qui ne révèlent aucun désaccord important ; bien, au contraire, elles servent à établir une argumentation et à conforter une thèse. Préparant ainsi le terrain, l’auteur peut battre les cartes et faire dévier imperceptiblement le commentaire vers son véritable objet : la défense du socialisme fondée sur une critique de l’impérialisme soviétique. Autrement dit, hier et aujourd’hui, les deux crises polonaises montreraient, non un échec du socialisme, mais une mauvaise application d’un projet politique, une sorte d’« accident de parcours » encore corrigeable.

García Márquez signale que les prédictions (implicites) du premier article étaient avérées, au point même d’avoir réussi à gêner en leur temps : “La publicación, desde luego, me valió los reproches de los dogmáticos de aquel tiempo -algunos de los cuales están hoy sentados en las sillas del poder y las finanzas- y no faltó alguno más original que me acusó de estar a

<sup>978</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Con los ojos abiertos sobre Polonia en ebullición”, *De Europa y América*, op. cit., p. 524.

<sup>979</sup> “Polonia: verdades que duelen”, chronique citée, p. 202-203.



suelo del Departamento de Estado de Estados Unidos”<sup>980</sup>. Par ailleurs, il se vante de ce que l'article d'alors ait eu un titre, très actuel (“tiene un título que parece de hoy”)<sup>981</sup>.

Vision critique qui pêche par un certain réductionnisme historique : la crise de 1981 serait une prolongation (ou une récédive) de celle des années 50<sup>982</sup>, autrement dit, la révolte du syndicat *Solidarnosc* n'était que la conséquence logique d'une faille structurale bien avant détectée par lui<sup>983</sup>.

Une idée récurrente de la pensée politique de García Márquez apparaît ici : toute copie mécanique d'un schéma, toute extrapolation de modèles (sociaux, culturels, esthétiques), toute imposition impérialiste sont vouées à l'échec (un argument par ailleurs en concordance avec sa conception de l'identité culturelle et du milieu géographique comme facteurs participants de la création artistique). En Pologne, on ne pouvait attendre autre chose qu'un refus du modèle soviétique car celui-ci ne tenait pas compte des conditions culturelles et historiques du pays. Les deux crises étaient donc le produit d'un rejet viscéral comme lorsqu'un organisme reçoit un corps étranger, et le catholicisme des Polonais n'en était que l'élément catalyseur. Il le répète dans *El olor de la guayaba* en considérant que la seule option viable pour le socialisme est celle de la construction propre :

“El pensamiento central de esos artículos (de la serie *De viaje por los países socialistas*) es que en las llamadas democracias populares no había un socialismo auténtico (...). Era un sistema impuesto desde fuera por la Unión Soviética mediante partidos comunistas locales dogmáticos y sin imaginación, a los cuales no se les ocurría nada más que meter a la fuerza el esquema soviético en una realidad donde no cabía. (...) Mi convicción es que *tenemos que inventar soluciones nuestras*, en las cuales se aprovechan hasta donde sea posible las que otros continentes han logrado a través de una historia larga y accidentada, pero sin tratar de copiarlas de un modo mecánico, que es lo que hemos hechos hasta ahora. *Al fin, sin remedio, ésa será una forma propia de socialismo*. (...) La democracia de los países desarrollados es un producto de su propio desarrollo, y no lo contrario. *Tratar de implantarla cruda en países con otras culturas (como las de América Latina) es tan mecánico e irreal como tratar de implantar el sistema soviético.*”<sup>984</sup>

On remarquera toutefois que dans le reportage de 1957 cette critique était la plupart du temps énoncée de manière indirecte, au travers de la narration. On y verra les effets de la censure, mais aussi d'une approche moins idéologique. En effet, dans ce texte, l'auteur

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 204. Il reprend la même idée dans *El olor de la guayaba* : “Lo gracioso es que esos dogmáticos están hoy sentados en las poltronas del poder burgués y de las finanzas, mientras el desarrollo de la historia me va dando a mí la razón.” GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 141-142.

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>982</sup> Car, selon Andrzej Zieba, il n'y a pas une relation de causalité entre les crises polonaises de 1955 et 1981, les deux contextes étant assez différents ; il serait absurde, en conséquence, de les mettre côte à côte, comme se ressemblant point par point. ZIEBA, Andrzej, *entretien cité*.

<sup>983</sup> “Ahora, transcurridos veinticuatro años, me veo obligado a señalar con mucha pena que era yo quien tenía razón, aunque sea una razón indeseable, y que casi todo lo que revelaba mi artículo de periodista novato era el germen primario y la única explicación de fondo del callejón en que se encuentra en este momento atascada la Polonia de hoy. (...) Son verdades que duelen, pero que hay que decir las. Lo contrario sería dejarlas en manos de quienes menos las necesitan, que son los antisoviéticos y los anticomunistas profesionales de siempre, y los reaccionarios de siempre, que ahora están saliendo juntos y revueltos por las calles del mundo entero a derramar por Polonia sus lagrimones de cocodrilo” “Polonia: verdades que duelen”, chronique citée, p. 204.

<sup>984</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 141-147 *et passim* (c'est nous qui soulignons).

préférerait décrire que commenter cette réalité, laquelle était pourtant criante ; il lui fallait uniquement trouver le détail révélateur, comme dans cet exemple : “En la unidad arquitectónica de Varsovia hay un accidente: el Palacio de la Cultura, regalo de la Unión Soviética y copia fiel del Ministerio de Educación de Moscú. Los polacos -a quienes no se les puede hablar de los rusos- porque se desatan en improperios- terminarán por dinamitarlo”<sup>985</sup>. Il n’est pas donc étrange que dans “Polonia: verdades que duelen”, il se serve encore de la même scène pour étayer une argumentation : “La mayoría de mis informadores consideraban que aquello no era la dictadura del proletariado, como decía la versión oficial, sino el dominio de un grupo del partido comunista que trataba de implantar a toda costa y al pie de la letra el esquema soviético”<sup>986</sup>.

C’est à partir de là que la chronique de 1981 devient pure affirmation militante, profession de foi du socialisme, croyance dans les possibilités encore en vigueur d’un système égalitaire, à condition — et là est le point principal — que ce dernier prenne en compte les circonstances sociales et culturelles (religion y compris) de chaque pays (un “socialismo propio”) :

“Mi impresión global de aquella visita inolvidable fue que la vida de Polonia estaba muy lejos de ser el socialismo idealizado en el colegio a mis veinte años. Era, por el contrario una realidad cruda y amarga, cuya tensión interna había de estallar, tarde o temprano, si no se corregía a tiempo. Es decir: si no se hacía una revolución propia dentro de las condiciones del país.”<sup>987</sup>

Toute sa défense du socialisme s’articule donc autour d’une critique anti-impérialiste et de l’idée qui en découle : l’imposition d’un système, si bon fut-il, est condamné d’avance à l’échec car elle se heurte aux conditions propres à chaque nation. La thèse pourrait, dès lors, être extrapolée au cas latino-américain. À ce propos, Cuba n’est-t-il pas l’objet d’une politique impérialiste ? Le lecteur peut légitimement se le demander, en touchant ce point sensible chez García Márquez. De façon prévisible, il élude la question (bien que dans un autre texte il y soit enfin confronté et s’essaye à répondre<sup>988</sup>) et met plutôt en garde contre la

<sup>985</sup> “Con los ojos abiertos sobre Polonia en ebullición”, *art. cit.*, p. 525.

<sup>986</sup> “Polonia: verdades que duelen”, chronique citée p. 202.

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 203-204.

<sup>988</sup> C’est un non franc que García Márquez adresse à Plinio Apuleyo Mendoza, qui le questionne aussi franchement à ce sujet :

“GGM: (...) en mi opinión, después de las tormentas iniciales, esa revolución (la cubana) se orientó por un terreno difícil y a veces contradictorio, pero que ofrece muy buenas posibilidades para un orden social más justo y democrático y parecido a nosotros.

PAM: ¿Estás seguro? Las mismas causas producen los mismos efectos. Si Cuba toma como modelo el sistema soviético (...) es de creer que ese ‘orden más justo y democrático’ sea tan discutible como en la Unión Soviética. ¿No lo temes así?

GGM: El problema del análisis está en los puntos de partida: ustedes fundan el suyo en que Cuba es un satélite soviético, y yo creo que no lo es. Hay que tratar a Fidel Castro sólo un minuto para darse cuenta de que obedece órdenes de nadie. (...)

PAM: La intervención en Checoslovaquia de los soviéticos, en 1968, fue aprobada por Fidel Castro (con algunas reservas, es cierto). ¿Cuál fue tu posición frente al mismo hecho?

GGM: Fue pública y de protesta, y volvería a ser la misma si las mismas cosas volvieran a ocurrir. La única diferencia entre la posición mía y la de Fidel Castro -que no tienen por qué coincidir siempre y en todo-, es que

répercussion de la crise polonaise sur le continent latino-américain. Ses prévisions ne sont pas aussi sectaires et anti-américaines qu'il y paraît, à première lecture ; elles sont même plausibles (souvenons-nous des actions du gouvernement Reagan dans les années 1980), bien qu'invérifiables sous la forme pressentie par l'auteur: "Se sabe (...), que cualquier tentativa de la Unión Soviética contra Polonia sería seguida por una réplica inmediata de Estados Unidos en América Central"<sup>989</sup>.

"La realidad manipulada" ne fait que revenir sur les mêmes questions (comment était le socialisme dans la praxis ? Qu'en restait-il ? Quelles étaient donc les alternatives en ces années 80 ? De quelle manière pourrait-il être appliqué dans le Tiers monde sans greffes ni schémas étrangers ? De nouveau, l'auteur nous installe dans ce jeu typique de confrontations temporelles à travers lesquelles il prétend défendre la cohérence absolue de son évolution politique au regard des trois grandes crises du bloc soviétique avant la chute. Ainsi, c'est toujours en tant que journaliste qu'il dit avoir réagi : lors de l'insurrection de 1956 en Hongrie, comme correspondant qui veut se rendre coûte que coûte sur place pour enquêter sur la vérité des événements ; lors du printemps de Prague, comme chroniqueur désapprouvant « l'intervention brutale » soviétique qui empêcha « cette tentative de libéralisation » ; en 1981 enfin, en pensant au destin contrarié de tant de Polonais en révolte. Le procédé est plutôt caractéristique et, en tout cas, révélateur d'une certaine défaillance critique : l'auteur remplit les brèches d'une analyse qui se veut rétrospective et prospective avec nombre d'embellissements et des détails autobiographiques plutôt superflus. Il signale, par exemple, la « coïncidence significative » d'avoir pris connaissance des trois crises pendant ses séjours à Paris<sup>990</sup>. C'est du moins flagrant dans « La realidad manipulada », où il y a un surplus narratif, un trop — pour une fois ! — d'accessoire, de banalement anecdotique.

Mais, admettons-le, il est facile de critiquer l'auteur de ne pas avoir pressenti que les grèves menées par un obscur ouvrier des chantiers de Gdansk parviendraient à se transformer en fer de lance d'un mouvement qui irradierait jusqu'à Moscou. En 1981, le Rideau de fer paraissait inébranlable et personne ne pouvait imaginer un leader réformiste comme Gorbatchev accédant au pouvoir quatre ans après. La grande division géopolitique du monde

---

él terminó por justificar la intervención soviética, y yo nunca lo haré." MENDOZA, Plinio Apuleyo y García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 126-127.

<sup>989</sup> "Polonia: verdades que duelen", chronique citée. p. 204.

<sup>990</sup> "Yo estaba en París (...) cuando un amigo me llamó para decirme, sin previo aviso, que las tropas soviéticas habían invadido Polonia. Lo primero que me vino a la mente fue la comprobación de una casualidad: también en las dos ocasiones anteriores en que algo semejante había ocurrido yo me encontraba en París (...). En septiembre de 1968, encendí medio dormido el receptor de radio de la mesa de noche, como obedeciendo a un presagio, y escuché la noticia: las tropas del Pacto de Varsovia estaban entrando en Checoslovaquia. (...) Esta vez (...) sentí un terror irresistible por el destino de tantos hombres y mujeres inocentes que habían esperado ese domingo para ser felices, sin pensar que era un día señalado para la muerte." "La realidad manipulada", note citée., p. 206.

paraissait pouvoir durer toujours. Le dénouement des dix années suivantes est connu : la faille ne fera que s'élargir jusqu'à provoquer l'éclatement brutal du bloc soviétique et l'instauration d'un nouvel ordre mondial.

### 1.6.6. La tendance « déviante » : le diptyque sur Feliza Bursztyn

À partir d'une autre perspective d'analyse — pas tout à fait thématique ni tout à fait diachronique —, nous pourrions voir comment la trace politique que laissent ces *Notas de prensa 1980-84* paraît suivre des trajectoires diverses : un va-et-vient dans un jeu de confrontations temporelles assez significatif et dans lequel, par exemple, un fait politique actuel est imbriqué dans un fait du passé mais sans qu'il y ait une relation de causalité absolue entre les deux, où une situation, un événement vécu il y a longtemps, sont isolés de leurs circonstances historiques pour les besoins de l'analyse. Dans l'un ou l'autre de ces cas, l'auteur a opté pour un procédé particulier, faisant fi de toute contrainte documentaire et préférant suivre son instinct de romancier tout en restant fortement militant.

Cette tendance « déviante » de ses commentaires politiques est visible, par exemple dans les deux chroniques consacrées à Feliza Bursztyn<sup>991</sup>, où la seconde clôt de manière proprement littéraire ce que la première avait commencé sur un ton purement pamphlétaire. Il est intéressant de voir comment s'effectue la transition entre la voix du pamphlétaire et celle du romancier racontant le parcours tragique de l'artiste colombienne. Ce changement s'opère au début du second volet dans un paragraphe de transition au cours duquel l'auteur se pose clairement en tant que témoin d'exception du drame :

“Nadie sabe mejor que mi familia y yo cómo fue la vida de Feliza Bursztyn, minuto a minuto, en los 166 días de su exilio mortal. En nuestra casa de México, donde vivió casi tres meses desde que salió de Bogotá bajo la protección diplomática de la embajada mexicana, hasta cuando pudo viajar a París, no sólo tuvimos tiempo de sobra para hablar de su drama, sino que sólo pudimos hablar de eso, porque Feliza quedó en una especie de estupor de disco rayado que no le permitía hablar de otra cosa. Infinidad de veces, guiada por mi *curiosidad invencible de periodista y escritor*, me contó hasta los detalles más ínfimos de su mal recuerdo; llenamos juntos las grietas vacías, tratamos de entender lo incomprensible, ansiosos de tocar fondo en un misterio que no parecía tenerlo. En París, a donde llegamos el pasado octubre con muy pocos días de diferencia, nos seguimos viendo con frecuencia. De modo, que considero como un derecho, e inclusive como un deber de sanidad social, que sea yo quien trate de dar respuesta pública a las dos preguntas de H.S. (‘¿Por qué tuvo que irse? ¿Por qué fue víctima de un exilio incomprensible al cual hubiera podido escapar con dos sencillas palabras?’), aunque sólo sea para que sus lectores no sucumban también en la peste del olvido.”<sup>992</sup>

<sup>991</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Los 166 días de Feliza”, et “Breve nota de adiós al olor de la guayaba de Feliza Bursztyn”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 136 et 212.

<sup>992</sup> “Breve nota de adiós al olor de la guayaba de Feliza Bursztyn”, chronique citée, p. 212-213 (c'est nous qui soulignons). N.B. Les initiales H.S. sont celles du directeur du journal colombien *El Tiempo* : Hernando Santos.

Dans la phrase soulignée par nous, on peut mesurer le dilemme de l'auteur qui s'intéresse à l'histoire tantôt comme journaliste, tantôt comme romancier. Le texte est donc encore soumis à la contrainte documentaire (biographique, si l'on veut) : on y parle de qui, de quoi, de comment, de quand, d'où, éléments basiques de tout texte informatif, mais aussi du « pourquoi », interrogation tout à fait journalistique mais qui concerne plus fréquemment les formes conceptuelles (l'éditorial, l'article de commentaire). Il y a encore une ou deux irrptions opportunistes de l'auteur qui, pour des raisons similaires à celles de Feliza Bursztyn, avait des comptes à régler avec le gouvernement de Turbay<sup>993</sup>. Cependant, devant une histoire dont le mystère et le drame sollicitent aussi le regard du romancier, la manière commence à être littéraire, produisant une sorte de réverbération du langage, un insensible changement de ton et de style. On le reconnaît dans certains manérisms marquezis : de l'hyperbole (“curiosidad invencible”, “los detalles más ínfimos de su mal recuerdo”, “la peste del olvido”, “un estupor de disco rayado”), à l'oxymore (“tratamos de entender lo incomprendible”, “ansiosos de tocar fondo en un misterio que no parecía tenerlo”, “llenamos juntos las grietas vacías”). Le pamphlétaire cède finalement la place à l'écrivain touché par le drame humain. Le texte devient alors récit, mélange d'humour noir, observation détaillée de la scène, transcription de bribes de dialogues<sup>994</sup>. Le regard, la voix du romancier sont dès lors prédominants. Il choisit une perspective très proche de celle de son personnage, à travers lequel le narrateur à la première personne s'éclipse au bénéfice d'un narrateur à la troisième personne qui relate de l'intérieur la fuite, le bref exil, la fin tragique de Feliza Bursztyn :

“Estaba atónita y distante, y su risa explosiva y deslenguada se había apagado para siempre. Sin embargo, un examen médico muy completo había establecido que no tenía nada más que un agotamiento general, que es el nombre científico de la tristeza. (...) Era una noche glacial de este invierno feroz y triste, y había rastros de nieve congelada en la calle (...). Feliza, sentada a mi izquierda, no había acabado de leer la carta para ordenar la cena, cuando inclinó la cabeza sobre la mesa, muy despacio, sin un suspiro, sin una palabra ni una expresión de dolor, y murió en el instante. Se murió sin saber siquiera por qué, ni qué era lo que había hecho para morir así, ni cuáles eran las dos palabras sencillas que hubiera podido decir para no haberse muerto tan lejos de su casa.”<sup>995</sup>

En fin de texte, on laisse planer le mystère : les deux mots non proférés par la sculptrice font revenir à la surface toutes les questions énoncées antérieurement (“¿Por qué tuvo que irse de Colombia Feliza Bursztyn? ¿Por qué fue víctima de un exilio incomprendible al cual hubiera podido escapar con dos sencillas palabras?”). Cette sorte d'ellipse en hyperbate possède une grande efficacité narrative, mais également politique si l'on considère que la

<sup>993</sup> En ce sens, il y a un lien avec les chroniques “Nota de adiós al olor de la guayaba” et “Punto final a un incidente amargo” (textes cités), où l'auteur parle des causes de son propre exil. La dénonciation est claire : le gouvernement de Turbay a pratiqué une sorte de maccarthysme en lançant ses organismes de sécurité — notamment la police militaire — à la poursuite des intellectuels et des artistes colombiens.

<sup>994</sup> “Una patrulla de militares (...) se presentó a su casa de Bogotá a las cuatro de la madrugada. (...) Feliza y su esposo, Pablo Leyva, tuvieron la impresión de que eran unos muchachos inexpertos que no sabían lo que buscaban ni tenían demasiado interés en encontrarlo. Lo único que registraron a fondo fue la cama matrimonial, hasta el extremo de que la desarmaron y la volvieron a armar. ‘Tal vez buscaban mis polvos perdidos’, comentó más tarde Feliza con su humor bárbaro”. “Los 166 días de Feliza”, chronique citée, p. 213.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 215.

meilleure dénonciation est celle qui découle naturellement de l'exposition sobre et détaillée des faits. Ou, plus exactement, la solution est ici, d'une certaine manière, littéraire tandis que le but du texte sera, jusqu'à la fin, politique.

### **1.6.7. En guise de conclusion : affirmation politique et « forme littéraire », un équilibre instable**

Il est utile de rappeler que l'examen de ces textes militants ne nous a intéressés ni comme constat d'un positionnement idéologique ni comme critique politique, bien que nous ayons été parfois conduit à signaler ce qui nous paraît remarquable ou au contraire discutable de ce point de vue, et à détecter les possibles incohérences du discours et, plus largement, de son évolution dans ce domaine.

En revanche, nous avons cherché à voir comment le texte politique s'intègre dans le vaste itinéraire du journaliste-écrivain, dualité fondamentale à l'heure de juger — osons le mot — le « littérairement correct » de ces chroniques, et comment le politique reste une source thématique fondamentale chez García Márquez. Tout en étant conscient que nous ne pourrions jamais séparer la forme d'un contenu forcément imprégné d'idéologie, ce qui compte au moment d'établir un bilan sur ces terrains abrupts est donc de savoir comment et dans quelle mesure la chronique abordant les sujets politiques reste néanmoins chez lui un travail de style.

À suivre les différentes trajectoires de la trace politique des *Notas de prensa 1980-84*, le lecteur remarquera une constante : la connexion, tout au long de cette série, avec un travail de « mémoire ». L'auteur expose des faits et des situations dont il aurait été témoin, auxquels il aurait participé, ou qui, selon lui, ont eu une valeur importante — presque décisive — dans sa formation politique ; autant dire, sa formation elle-même car la politique demeure consubstantielle à sa personnalité artistique et à son travail de créateur. Des faits qui, par ailleurs, sont en connexion directe ou indirecte avec les grands bouleversements de l'histoire mondiale pendant la seconde moitié du XXe siècle. Il aurait été prisonnier dans une guerre qui n'était pas la sienne, une guerre qui clôt la période coloniale, comme il le raconte dans « Desde París, con amor » ; il aurait été témoin d'exception et un peu protagoniste de l'affaire de Bahia de Cochinos, si l'on en croit ses souvenirs de journaliste (« Recuerdos de periodista ») ; il aurait détecté un peu à son insu les signes avant-coureurs de la chute du communisme (« Polonia: verdades que duelen ») ; il aurait vu de près ce qui serait le début de la période post-coloniale, du moins en Amérique, en accompagnant Omar Torrijos. Sur le plan national, il aurait joué (et subi) son rôle d'écrivain célèbre et influent en soutenant nostalgiquement la candidature de son ancien professeur de droit constitutionnel (« ¿Quién le teme a López Michelsen? »), en dénonçant Turbay Ayala, en alertant la Colombie sur une nouvelle flambée de violence (« En qué país morimos », « El humanismo también tiene sus límites ») et en étant contraint à l'exil,

comme il est dit dans “Punto final a un incidente ingrato” et “También el humanitarismo tiene sus límites”<sup>996</sup>.

C'est presque une constante dans les *Notas de prensa 1980-84*, mais il existe aussi quelques articles dans lesquels la politique se détache de cette quête autobiographique : “Con las Malvinas o sin ellas” et “Las Malvinas, un año después” sont des textes politiques qui dénoncent et dans lesquels l'écrivain s'applique à déceler les manœuvres de diversion de la dictature argentine de l'époque et les dérives guerrières tout aussi déplorables des Anglais (“El Reino Unido los ha hecho así”). D'autres chroniques adoptent un ton distancié, telle “Una tontería de Anthony Quinn”<sup>997</sup>, dans laquelle l'auteur fait preuve d'une élégante ironie pour disqualifier les agissements de ce qu'il appelle un « anti-communiste professionnel ». Vu sous cet angle, le texte politique n'a pas pour vocation d'éclairer une problématique ; bien que l'analyse n'y soit pas absente, ses buts sont toujours ceux du pamphlet : dénoncer, convaincre, condamner, susciter l'adhésion, provoquer la polémique. Ainsi, dans son journalisme, peut-être serait-il plus pertinent de parler de « chronique politique » plutôt que de « chronique à thème politique ».

Dans cette juxtaposition de formes et d'intentions, signalons encore une fois le rôle essentiel du style qui en est toujours indissociable, quels que soient le genre et le sujet. En ce sens, le style produit une sorte de modulation entre la prose à ton pamphlétaire et celle plus littéraire : comme dans les textes sur Feliza Bursztyl, il est le levier qui permet l'aiguillage d'une voie à l'autre et agit en tant que facteur esthétique intégrateur, le domaine étant au fond celui de la fusion générique. Autrement dit, dans ces textes à sujet politique les traits essentiels d'une écriture sont toujours présents : un travail de style qui déborde des standards de la presse et un maniement systématique de l'élément anecdotique qui donne à la chronique une saveur narrative reconnaissable.

Dans une perspective plus large, ce travail d'expression politique s'inscrit, comme nous l'avons dit, dans un certain *continuum* structurel. Autour de ces trois axes principaux (réflexion sur le politique, évocation autobiographique, méditation sur le phénomène esthétique), il rejoint une quête personnelle très particulière car située au beau milieu d'un parcours vital. L'auteur passe ainsi en revue les jalons d'une évolution idéologique et d'un engagement (les deux sont dès lors intimement liés), revendiqués comme progressistes, situés invariablement à gauche, résolument tiers-mondistes et latino-américanistes. On pourrait parler aussi d'une sorte de conjoncture biographique : à plus de cinquante ans, au sommet de sa carrière de romancier (et de sa célébrité), l'auteur paraît se dire que l'heure d'un premier grand bilan est venue et que la politique doit y occuper une place importante. Ce n'est pas un hasard si ce cycle journalistique est contemporain d'*Une odeur de goyave*, l'autre travail de mémoire écrit à deux mains avec Plinio Apuleyo Mendoza qui a, de façon encore plus

---

<sup>996</sup> Chronique citées.

<sup>997</sup> Chroniques citées.

prononcée, cette organisation « tri-modale ». L'un face à l'autre, il est clair que les deux livres, à partir d'angles de vue distincts, poursuivent des propos communs : établir un bilan, fermer un cycle, ouvrir une nouvelle perspective.

Sur un plan plutôt formel, nous dirions que la nature de cet exercice de revendication politique laisse une trace qui tend à se scinder en trois variantes principales. La première est formée par les chroniques montrant un García Márquez penché avec gravité sur certains jalons de son évolution idéologique (l'anecdote accompagne et même précède tout discours et la gravité de la réflexion n'empêche pas l'émergence, ici et là, d'un humour propre à l'auteur). Ce fait du passé se joue de manière autonome, sans lien avec une circonstance actuelle, bien qu'il existe un flux tacite du discours qui arrache, pour ainsi dire, les projections actuelles de l'évènement. Dit autrement, la forme discursive tend à isoler l'évènement de sa temporalité, au nom justement de cette auto-confrontation idéologique. Le meilleur exemple en est "Recuerdos de periodista", dans la mesure où ce qui est de l'ordre de l'affirmation politique — la revendication d'un journalisme engagé — s'illustre exclusivement à travers l'anecdote (cette histoire extravagante de contre-espionnage en faveur de Cuba). En racontant le fait passé, l'auteur a laissé opérer la seule circonstance historique. À quelle fin ? Comme nous pensons l'avoir montré : pour illustrer sous forme de parabole le « bien-fondé » de ce journalisme militant.

La seconde variante est constituée de ce large répertoire de chroniques écrites à main levée sur l'actualité et dans lesquelles le choix militant et l'affirmation idéologique surgissent par le biais d'une réaction plus ou moins prévisible face à un événement aux résonances médiatiques. On tend à circonscrire le fait, à le traiter de façon relativement autonome, à éviter toute énonciation méthodique des antécédents. Le jeu de confrontations temporelles s'interrompt pour ainsi dire, bien que le contexte historique soit tacitement présent. Un bon exemple en est la chronique "Del malo conocido al peor por conocer", concentration de la forme pamphlétaire sur le ton le plus radical.

La troisième variante est représentée par les chroniques dans lesquelles le commentaire sur une situation politique actuelle requiert une vision rétrospective et doit être confronté à une situation du passé. L'observation du fait renvoie, de façon péremptoire, à une trame historique qui — selon l'auteur — contient les clefs d'un processus politique. Ainsi, lorsque l'argumentaire doit être précédé d'une longue tirade anecdotique parsemée d'opinions brèves. Un épisode du passé (à caractère généralement autobiographique) finit ainsi par s'emboîter et par expliquer, d'une manière ou d'une autre (l'efficacité du procédé est variable), la circonstance présente, à l'instar de "Polonia: verdades que duelen", dont l'exemplarité aussi bien formelle qu'idéologique doit encore être rappelée.

En résumé : au-delà du travail d'affirmation idéologique et militant consubstantiel à ce groupe de chroniques, l'auteur essaye de découvrir « le côté caché de l'histoire dédaigné par les analystes politiques », selon une consigne qui a été par ailleurs énoncée par lui dans l'une



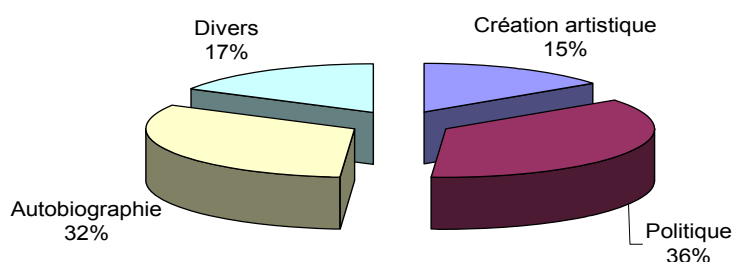
d'elles<sup>998</sup>. Bien que sur le plan purement littéraire les résultats puissent parfois laisser à désirer, on pourra tout de même constater qu'y compris dans les domaines un peu rébarbatifs du commentaire politique, où la prédominance conceptuelle du discours paraît s'opposer en principe à une fin littéraire, la prose est contrainte à se développer de temps à autre comme un véritable exercice de style, voire comme une vision poétique de la réalité. Autant dire que, malgré cet équilibre instable entre fonction idéologique et quête littéraire, la fusion générique est encore présente.

---

<sup>998</sup> Plus exactement, il a écrit : "(Habría que descubrir) el lado oculto de la historia que no suelen ver los historiadores". Cependant, on peut légitimement changer le terme « historiens » en « analystes politiques » comme nous l'avons fait. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 229.

## 1.7. CRITIQUES ET MÉDITATIONS SUR LES PHÉNOMÈNES ESTHÉTIQUES

Le troisième grand axe thématique de cette série est, comme nous l'avons dit, formé par les chroniques traitant de littérature, cinéma, peinture, musique et de la création artistique en général. Sur le plan quantitatif, ce groupe paraît quelque peu submergé sous la masse de textes à dominante politique et autobiographique (**Figure 5**)<sup>999</sup> ; on y discerne cependant un type d'essai aussi intéressant que celui contenu dans les autres ensembles.



**Figure 5 : Division thématique des *Notas de prensa* 1980-84**

Malgré toutes les limites et carences de García Márquez en matière de critique et d'analyse, ces chroniques constituent une méditation singulière et intéressante sur l'écriture et sur la création en général. Elles nous montrent l'auteur essayant toujours d'affirmer ou de renouveler de vieilles options culturelles : dans ces textes certains critères esthétiques

---

<sup>999</sup> Etant donné la thématique souvent composite des *Notas de prensa* 1980-84, les pourcentages ci-dessus signalés ne reflètent qu'une division approximative de l'ensemble.

appliqués par lui et déjà énoncés de façon fragmentaire en d'autres lieux, sont revus ou développés sous cet angle proprement conceptuel. C'est le cas de la défense du lien entre identité et création artistique, une problématique sur laquelle il avait entamé jadis une réflexion de façon un peu dispersée et ponctuelle<sup>1000</sup> ; dans les *Notas de prensa 1980-84*, elle sera reprise comme le véritable motif articulante cette mise à jour.

Parallèlement, l'auteur nous livre ici nombre d'informations inédites sur les processus créatifs de son œuvre, tel "El cuento del cuento", texte qui — comme on l'a déjà expliqué<sup>1001</sup> — restitue avec quelques écarts imaginaires l'histoire secrète de *Crónica de una muerte anunciada*. La chronique "Se necesita un escritor"<sup>1002</sup> peut également s'inscrire dans cette sous-catégorie puisqu'elle aborde la relation complexe entre journalisme et littérature. Nous avons déjà vu comment, dans ce texte fondamental, García Márquez revendique une correspondance « horizontale » (sur le plan créatif) entre les deux travaux. Rappelons que c'est justement à cette époque que le projet de la fusion générique se ranime chez lui : peu avant d'entamer la série des *Notas de prensa 1980-84*, son travail d'écrivain avait déjà commencé à se décliner de manière alternative dans ces deux domaines et — le plus important — avec une tendance marquée vers la convergence. Ainsi, on constatera une progression planifiée à partir du cycle de reportages pour *Alternativa* (années 70) jusqu'à la grande enquête de *Noticia de un secuestro* (1996), en passant par les *Notas de prensa 1980-84* et *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* (1986), chacun de ces quatre grands chantiers journalistiques se plaçant entre deux romans. Qui plus est, ce projet génère (ou est accompagné) d'une sorte de soutien conceptuel : on le trouve, en premier lieu, dans ces *Notas de prensa 1980-84* et, plus tard, dans les ateliers itinérants de reportage qu'il dirigera à partir des années 90 et dont l'aboutissement est la création de la *Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano* et le discours prononcé devant la *52a Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, SIP*<sup>1003</sup>, ce dernier étant un manifeste pleinement revendicatif sur les possibilités littéraires du reportage. Un processus se peaufine : le journalisme paraît plus que jamais imposer chez lui une certaine autonomie esthétique et se consolider comme espace de création à part entière, tout en étant toujours subsidiaire et débiteur (mais pas

<sup>1000</sup> Le texte fondateur de cette réflexion serait "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia" (Cf. *De Europa y América*, op. cit., p. 767). On y ajoutera des développements plus récents à ce sujet exprimés oralement auprès de biographes, journalistes et exégètes de son œuvre, à l'instar de ceux contenus dans *El olor de la guayaba* (op. cit., p. 36).

<sup>1001</sup> Cf. 1.3.2. "El cuento del cuento": une sorte d'auto-exégèse.

<sup>1002</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Se necesita un escritor", chronique citée, p. 320.

<sup>1003</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "El mejor oficio del mundo", discours cité.

subalterne) de la littérature. Celle-ci est à peu près la thèse développée dans les textes et discours que l'on vient de citer<sup>1004</sup>.

La perspective différente de son travail d'écrivain — parler d'art, réfléchir sur la création artistique, défendre une option esthétique pour le reportage, voire pour la chronique — n'implique pas cependant de transformations substantielles quant à la forme du discours dans les *Notas de prensa 1980-84*. Les contenus peuvent changer radicalement mais pas la forme qui les véhicule. Comme dans les autres groupes thématiques, ce type de réflexion s'accomplit fréquemment sur un ton « léger » — la remarque humoristique pose, ici et là, une touche colorée et apporte de la distance — et l'approche du sujet par le biais de l'anecdote continue à être une forme d'abordage très marquezienne, l'auteur profitant, en outre, de la plasticité et de l'éclectisme de la chronique. Si celle-ci devient souvent un exutoire d'humeurs, elle sert aussi à exprimer ses répulsions (par exemple, celle instinctive que produisent l'académisme et la littérature théoricienne), ses sympathies ou préférences secrètes (“el disco que me llevaría a una isla desierta es la *Suite número 1 para chelo solo* de Juan Sebastián Bach”<sup>1005</sup>), ses superstitions les plus saugrenues (la « sonorité cataclysmique » des orchestrations de Berlioz serait censée porter malchance<sup>1006</sup>). Dans cet inventaire de l'extravagance, la boutade n'est pas en reste (“Uno de los más grandes poetas actuales de la lengua castellana es mi amigo Armando Manzanero”<sup>1007</sup>). Mais sur le plan proprement critique et de manière plus systématique, on verra affleurer ici un type de pamphlet visant l'*establishment* culturel : critiques, théoriciens, académiciens, intellectuels, dilettantes, “sabios de salón”<sup>1008</sup> et professeurs de littérature, seront épinglés tour à tour dans les *Notas de prensa 1980-84*.

La simplicité réelle du discours, le manque apparent de prétention du langage dans ces domaines, ont à voir non seulement avec un style et un tempérament, mais, de manière plus conséquente, avec un combat propre que García Márquez livre depuis longtemps sur trois fronts bien définis : l'anti-académisme, l'anti-intellectualisme et l'anti-spécialisation. En rejetant tout ce qui émane de l'*establishment* culturel, on peut voir d'ailleurs la prolongation d'une posture idéologique et contestataire qui touche en premier lieu et de façon naturelle son discours politique. En effet, dans le domaine de l'affirmation et du développement de concepts et d'options culturels et esthétiques, c'est un García Márquez provocateur et belliqueux qui apparaît utilisant un ton et un langage peu différents de ceux de ses chroniques

<sup>1004</sup> Cf. 1.4. Motif et forme d'un exercice de style.

<sup>1005</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Está bien, hablemos de música”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 346.

<sup>1006</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Variaciones”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 508.

<sup>1007</sup> *Idem*.

<sup>1008</sup> Comme il les appelle dans “Se necesita un escritor” (*chronique citée*, p. 323).

politiques. À cet égard, les attaques contre la Real Academia de la Lengua Española sont exemplaires.

Mais, au fond, que révèle cette reprise de la forme pamphlétaire dans un environnement distinct de celui de la politique, où une diatribe plus subtile et une profondeur conceptuelle auront été de mise ? Insuffisante maîtrise d'un genre exigeant comme l'essai ? Incertitudes personnelles dans un domaine (la critique) qui n'est pas proprement le sien ? Manque de cohérence entre des postures systématiquement contestataires et de solides convictions artistiques ? Les interrogations toucheraient autant au double métier de l'auteur (immense romancier mais critique inégal) qu'à la nature même de la forme de la chronique (genre assez libre permettant un certain relâchement de la rigueur théorique au bénéfice de l'expression purement personnelle). Toutes ces questions se posent devant des textes à moitié polémiques, à moitié méditatifs comme "La literatura sin dolor"<sup>1009</sup>, chronique au propos faussement didactique qui, d'un côté, condense globalement les nombreuses vertus de la prose marquezienne et, de l'autre, souffre d'un point de vue étriqué sur le fait artistique.

Dans ce groupe thématique, l'accent est mis sur la littérature et, à ce propos, rappelons que, de façon significative, le texte inaugural de la série — "Los fantasmas del Premio Nobel" (I et II)<sup>1010</sup> — donne le ton à tout ce groupe : il est autant une première invective anti-académique dont la cible est l'institution qui le récompensera à Stockholm deux ans après, qu'un inventaire des options littéraires majeures du XXe siècle, une liste habilement établie mais parfaitement consensuelle et prévisible (Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, Borges, Camus, Hemingway, Virginia Woolf, etc.). La grande nouveauté vient plutôt d'autres chroniques qui nous révèlent en revanche un García Márquez non conventionnel et toujours solidement anti-intellectuel, comme nous le verrons ci-après.

### **1.7.1. Les options littéraires mineures**

#### **1.7.1.1. Maugham et les écrivains de deuxième catégorie : "Las glorias del olvido"**

"Las glorias del olvido"<sup>1011</sup> est une de ces chroniques qui nous montre un García Márquez effectuant sans scrupules un courageux exercice de sauvetage littéraire. Il y reste radicalement anti-académique en avouant une série de préférences pour des romanciers

---

<sup>1009</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "La literatura sin dolor", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 347.

<sup>1010</sup> Cf. 1.2.3. **Le prix Nobel : contingences et questionnements.**

<sup>1011</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Las glorias del olvido", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 473.

déclarés « mineurs » par la critique et condamnés à l’oubli. Des romanciers qui par ailleurs ont compté de manière diverse — parfois importante — dans sa formation d’écrivain, bien qu’ignorés ou, plus probablement, jamais repérés par ses exégètes les plus avisés. D’où la singularité de cet autre recensement littéraire, exempt de toute ostentation érudite et pas du tout consensuel si on l’aborde sous l’angle de ce qui est communément accepté comme incontournable par la critique actuelle.

Nous découvrons ainsi, non sans surprise, les autres sources secrètes d’un écrivain dont l’œuvre a été mise sous la tutelle de l’immense William Faulkner et qui, néanmoins, reconnaît ici qu’il s’est aussi nourri de lectures d’écrivains mineurs (“de la segunda división”<sup>1012</sup>), tel le populaire William Somerset Maugham, à qui il dédie une bonne partie de ce texte et sur lequel il avoue un dilemme esthétique qui tiendrait à une appréciation erronée des catégories littéraires :

“El problema es dónde ponerlo. Sus novelas (...) no merecen ni un recuerdo piadoso. En cambio, hay un mundo de tesoros ocultos en sus casi 300 cuentos (...). Curioso: igual cosa ocurre con Hemingway, y sin embargo no nos cabe ninguna duda de que es y tal vez seguirá siendo para siempre una estrella de la primera división. Maugham, al contrario, es un autor que se olvida, aunque se sabe de la existencia de grandes lectores, críticos respetables (...) que quisieran subirlo a un piso más alto (...) y hasta algunos escritores que siguen nutriendo con la lectura la propia obra, y sin embargo lo niegan en público más de tres veces y mucho antes de que haya cantado el gallo”<sup>1013</sup>.

C’est une belle revendication car, de nos jours, Maugham serait en effet un écrivain injustement méprisé ou ignoré ; elle mériterait toutefois d’être examinée de plus près étant donné la manière tranchante, voire manichéenne avec laquelle García Márquez évalue les deux facettes de cet auteur : « nouvelliste doué », « romancier raté ».

L’idée selon laquelle le Maugham nouvelliste oblitère complètement le Maugham romancier est, à nos yeux, très discutable. D’une part, le parallélisme établi entre les œuvres de ce dernier et celles d’Hemingway sonne juste sur la forme mais pas sur le fond. En relisant, aujourd’hui, les nouvelles de Maugham, le bilan est pour nous plutôt mitigé, pour ne pas dire décevant<sup>1014</sup>. Probablement, García Márquez a dû le lire entre ses vingt et vingt-cinq

<sup>1012</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>1013</sup> *Ibid.*, p. 474.

<sup>1014</sup> Il est vrai que chez le Maugham nouvelliste il y a une manière très fraîche d’adopter l’influence de Maupassant à une thématique « british ». À ce sujet, son approche de l’exotisme était novatrice à son époque : il portait un regard critique et ironique sur ses compatriotes anglais vivant dans les colonies ; il épinglait avec justesse le comportement arrogant de ceux-ci et prenait parti pour les autochtones. Des qualités qui manquaient justement chez Kipling et ses épigones. Mais beaucoup de ses meilleures *shorts stories* ont mal vieilli, telle la célèbre *Rain (Pluie)* — supposé *chef-d’oeuvre* de cette production — qui, lue aujourd’hui, devient un récit excessivement démonstratif et manquant de subtilité. Chez Maugham manquait exactement la distance qu’Hemingway savait distiller dans ses nouvelles. D.H Lawrence avait déjà montré les faiblesses des contes de Maugham comme le rapporte Frederic Raphaël (spécialiste et biographe de Maugham) : « À propos de ces

ans juste avant de tomber sous l'influence d'écrivains plus pointus comme Faulkner et Hemingway. On peut penser que ce qui avait épaté le romancier débutant<sup>1015</sup> était plutôt d'ordre purement technique : ces « trésors cachés » avaient trait sûrement à la concision narrative et la sobriété stylistique, célèbres chez Maugham<sup>1016</sup>. C'est un calcul approximatif par rapport à son évolution stylistique : ces vertus pourraient, en effet et à petites doses, se retrouver distillées chez le García Márquez de la première période (c'est-à-dire jusqu'à *Los funerales de la Mamá Grande*). En second lieu, si certains des romans de l'écrivain anglais sentent un peu le moisi et le rance (nous pensons principalement à *Le fil du ra soir*, assez médiocre)<sup>1017</sup>, d'autres comme *La Ronde de l'amour* et *Servitude humaine* ont plutôt bien vieilli. Le premier est un bon cru et la seconde maintient ses multiples qualités en tant que parfait tableau de mœurs de l'ère edwardienne et, surtout, de *Bildungsroman* bénéficiant autant de l'influence du meilleur naturalisme français que de la grande tradition dickensienne. À ce propos, on peut dire que García Márquez passe outre ou ignore le consensus créé entre écrivains et critiques, et non des moindres<sup>1018</sup>, autour de l'œuvre maîtresse de Maugham. Il est possible que cette omission soit due au fait que les références concernant le Maugham romancier étaient pour lui en quelque sorte contaminées par les (très mauvaises) adaptations cinématographiques de *Servitude humaine* et autres romans qu'il a recensés dans sa colonne "El cine en Bogotá". D'où sa préférence pour le Maugham nouvelliste.

---

nouvelles, Lawrence avait noté à quel point Maugham tirait les ficelles de ses personnages. L'hostilité de Lawrence ne l'empêchait pas de voir juste : dans ses numéros de prestidigitation, Maugham se contentait, au moment prévu, de sortir les lapins de son chapeau, sans leur accorder un vie autonome ». RAPHAËL, Frederic, *Somerset Maugham*, Paris, Éditions du Rocher, 1993, *op. cit.*, p. 217. Voir aussi à ce sujet l'analyse de Joseph Dobrinsky en préface du recueil : MAUGHAM, W. Somerset, *Les nouvelles complètes*, Paris, Julliard, 1982.

<sup>1015</sup> Mais il nous a été impossible de constater à quel moment précis il a commencé à lire les nouvelles de Maugham. La vérification est d'autant plus difficile qu'il n'en existe aucune mention dans ses chroniques de la période d'*El Universal* et d'*El Heraldo*, pourtant riches en références littéraires.

<sup>1016</sup> Maugham est un de ces auteurs « sans style apparent » qui, de ce fait, deviennent très populaires, disait Truman Capote (*cf.* CAPOTE, Truman, *Les chiens aboient*, *op. cit.*, p. 153). « Ce que l'on se rappelle de Maugham est la voix de son narrateur », rappelait, plus énigmatiquement, Graham Greene.

<sup>1017</sup> Au dire du critique et romancier anglais Frederic Raphaël, Maugham n'a plus jamais réussi à égaler le niveau de « vigueur et plénitude » atteints dans *Servitude humaine*, roman d'apparente conventionalité dans sa structure et, en tout cas, peu révolutionnaire dans la forme mais qui condense pourtant les qualités les plus notables de la tradition littéraire anglaise. En étant publié vers 1914, juste au moment où s'annonce en Angleterre la grande révolution du roman contemporain (Forster, James, Joyce, Conrad, Virginia Woolf), le livre a eu beaucoup de mal à être bien considéré par la critique moderne. *Cf.* RAPHAËL, Frederic, *op. cit.*, p. 62 *et ss.* MAUGHAM, W. Somerset, *Servitude humaine*, Préface de Pierre Nordon, Paris, Éditions Omnibus, 1997.

<sup>1018</sup> De Theodore Dreiser (qui avait encensé *Servitude humaine* en ces termes : "Here is a novel of the utmost importance (...) It is a beacon of light by which the wanderer may be guided... One feels as though one were sitting before a splendid Shiraz of priceless texture and intricate weave, admiring, feeling, responding sensually to its colors and tones.") à Desmond MacCarthy, George Orwell ("The modern writer who has influenced me the most"), Graham Greene, Gore Vidal, en passant enfin par Cyril Connolly, qui n'a eu aucun scrupule à l'inclure dans sa célèbre liste des cent livres le plus représentatifs du roman moderne. Ils ont tous admiré la qualité de cette belle fresque de l'époque edwardienne, ainsi que l'admirable créateur de caractères et le dialoguiste consommé qu'était Maugham. *Cf.* MAUGHAM, Somerset W., *On human bondage*, Introduction by Gore Vidal, Commentary by Theodore Dreiser and Graham Greene, Random House-Modern Library, 1999.

Nous serions ici en présence de l'un des errements typiques d'appréciation esthétique dans lesquels tombe García Márquez lorsqu'une connaissance réelle du sujet ne s'accompagne pas d'outils critiques appropriés. Ce déséquilibre se présentait différemment dans la critique de cinéma qu'il assure pour *El Espectador* entre 1954 et 1955, comme le montre Gilard en signalant, d'une part, l'étalage de savoirs faussement propres et, d'autre part, ses erreurs énormes de jugement esthétique<sup>1019</sup> : "Sus referencias tienen con frecuencia toda la apariencia de ser datos oportunamente sacados de una enciclopedia. (Estos) defectos (...) se explican en buena parte por las limitaciones objetivas con que tenía que enfrentarse. La primera era que él prácticamente inauguró el género (en Colombia)"<sup>1020</sup>. En 1980, ce jugement pâtit encore d'une absence flagrante d'instruments d'analyse ; en revanche, l'écrivain se prémunit contre toute pose savante, l'érudition, l'académisme, l'intellectualisme étant à présent les cibles favorites de sa critique ; il est authentique en préférant cet abordage qui se veut, en outre, accessible à tous. Il l'est, mais cette louable intention démocratique ne suffit pas à faire oublier les défauts persistants de sa critique.

Ainsi, l'erreur de hiérarchisation entre ces deux plans de l'œuvre de Maugham montre la manière globalisante de recenser des écrivains assez différents mais qui, comme ce dernier, ne figurent plus comme références dans les manuels de littérature. Ces fautes d'appréciation esthétique apparaissent cependant dans la foulée d'un texte de facture très originale — le titre à lui seul vaut l'éloge — et remarquable pour son intention : savoir ce que représentèrent ces options littéraires mineures à un moment déterminé de son parcours de romancier. Il est pourtant impossible d'établir à partir de références aussi sommaires des liens de filiation littéraires aussi importants que ceux attribués à Maugham<sup>1021</sup>, sauf peut-être dans le cas Vicente Blasco Ibáñez dont Gilard avait déjà constaté l'influence très intense sur le plan stylistique sur le jeune chroniqueur d'*El Universal* et *El Herald*<sup>1022</sup>. À ce sujet, il convient de signaler que "Las glorias del olvido" nous renvoie clairement à cette période de la fin des années 40 et du début des années 50, lorsqu'il était en train de conformer ses modèles littéraires, et si des auteurs avaient pu le marquer à ce moment, ils auraient été mis au ban, pour ainsi dire, au moment de définir le patron narratif faulknérien qui va désormais régir son œuvre. C'est pourtant le cas d'Aldous Huxley, dont il considère à présent que *Contrepoint*

<sup>1019</sup> "Los enormes errores de juicio estético que cometió García Márquez en sus reseñas de películas". GILARD, Jacques, Prologue à *Entre cachacos*, op. cit., p. 32.

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 23-50 et passim.

<sup>1021</sup> García Márquez passe ici rapidement en revue des œuvres de Curzio Malaparte, Jacobo Wassermann, Lajos Zilahy, Axel Munthe, Léonidas Andréiev, Anatole France, Alexandre Dumas, Thomas Mann et tant d'autres romanciers : "capaces de estremecernos por motivos que hoy nos resultan misteriosos, y que no nos atrevemos a releer por temor a romper el encanto". "Las glorias del olvido", chronique citée, p. 475.

<sup>1022</sup> Cf. GILARD, J., *Textos costeños*, prologue cité, p. 35.



peut être un ouvrage fondamental du XXe siècle (“una pieza capital de las letras de este siglo”<sup>1023</sup>), ou encore, dans la même mesure, Thomas Mann (“de quien se encuentran todavía ediciones imprevistas y evocaciones ocasionales... [pero que] parece ya cubierto a medias por las cenizas del olvido”<sup>1024</sup>). Il nous semble qu’il serait plus exact de dire que l’œuvre de Mann se maintient comme un monument littéraire du XXe siècle, tandis que celle d’Huxley tend à être injustement reléguée.

Quoi qu’il en soit, García Márquez arrive fort bien à signaler les raisons de ces oublis injustes vis-à-vis d’écrivains remarquables : “Una de las injusticias de la literatura es que no existe una clasificación escalonada de los escritores de acuerdo con su calidad. (...) se es un escritor de primera línea o uno no encuentra dónde ponerlo, y no sólo en los innumerables compartimentos del corazón, sino ni siquiera en los estantes de la biblioteca”<sup>1025</sup>. Mais la marginalité en littérature constitue en soi une valeur — valeur par défaut, dirions-nous aujourd’hui — et le titre de la chronique est bien indicatif à ce propos, comme il est dit, de belle manière, dans ce paragraphe final :

“Pensando en el destino injusto de Maugham, no es posible eludir el recuerdo de tantos otros escritores que por un momento nos parecieron grandes porque nos deleitaron como si en efecto lo fueran, y que han sido arrasados por el tiempo. (...) Queda todavía por establecer si estos autores borrados de la memoria merecían de veras su suerte. (...) Son comprobaciones tristes pero saludables, cuando surge de conversaciones casuales entre escritores. Es como si de pronto recordáramos —con la voz del pequeño argentino que todos llevamos dentro— que tal vez ya vaya siendo hora de poner nuestras barbas en remojo. Aunque sólo sea por si acaso.”<sup>1026</sup>

Il est significatif qu’en réalisant ce catalogue personnel, García Márquez se reconnaisse surtout en tant que lecteur, sans réussir à expliquer en quoi ces legs disparates, hétéroclites, acquis auprès de Maugham et d’autres « écrivains de deuxième catégorie » pourraient encore se retrouver dans son œuvre. Il n’y aura aucun développement ici ni dans aucune autre chronique de la série, l’auteur préférant ne pas se compromettre et concluant son texte sur cet élégant raccourci qui le montre tel qu’il est : styliste né, chroniqueur habile, mais piètre exégète (il ne voudrait pas, par ailleurs, en devenir un).

---

<sup>1023</sup> “Las glorias del olvido”, chronique citée, p. 474.

<sup>1024</sup> *Idem*, p. 475.

<sup>1025</sup> *Idem*.

<sup>1026</sup> *Idem*.

### 1.7.1.2. La recherche littéraire indirecte (autour de Mercè Rodoreda et María Moliner)

Dans ce répertoire non conventionnel, on peut inclure la figure énigmatique de Mercè Rodoreda, objet d'une chronique<sup>1027</sup> où l'on retrouve un García Márquez très original dans ce travail de sauvetage littéraire. En faisant l'éloge du chef-d'œuvre (oublié) de cette *écrivaine* catalane, il nous offre des indices précieux sur sa conception du roman. Il s'agit d'abord d'avouer une passion :

“Mi deslumbramiento (avec *La plaza del Diamante*) fue apenas comparable al que me había causado la primera lectura de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, aunque los dos libros no tienen en común sino la transparencia de su belleza. (...) No sé cuántas veces la he vuelto a leer, y varias de ellas en catalán, con un esfuerzo que dice mucho de mi devoción.”<sup>1028</sup>

Les termes de cet abordage sont caractéristiques : il refuse toute approche rationnelle ; pour lui, l'attachement à l'objet littéraire relève plutôt de la passion amoureuse : il est le produit d'un déclic, d'un coup de foudre, d'un éblouissement ; il devient culte, transe, addiction, dévotion. Et pourtant, un effort de compréhension se met insensiblement en place lorsqu'il se penche sur le travail d'auto-exégèse auquel Mercè Rodoreda s'est elle-même livrée dans ses livres :

“Pocos autores han hecho precisiones *tan certeras y útiles sobre el proceso subconsciente de la creación literaria* como las que hizo Mercè Rodoreda en los prólogos de sus libros. ‘*Una novela es un acto mágico*’, escribió. Hablando de *El espejo roto* –su novela más larga– hizo otra revelación casi alquímica: ‘Eladi Farriols, muerto y tendido en una biblioteca de una casa señorial, me resolvió el primer capítulo del modo más inesperado’. En otra parte dijo: ‘Las cosas tienen una gran importancia en la narración. Y la han tenido siempre, mucho antes de que Robbe-Grillet escribiera *Le voyeur*’. Conocí esta declaración mucho después de que su autora me hubiera deslumbrado con la sensualidad con que hace ver las cosas en el aire de sus novelas, mucho después de que me hubiera asombrado la luz nueva con que se iluminan sus palabras. Un escritor que todavía sabe cómo se llaman *las cosas tiene salvada la mitad del alma*, y Mercè Rodoreda lo sabía a placer en su lengua materna. En castellano, en cambio, no todos los escritores lo sabemos, y en algunos se nota más de lo que nosotros mismos creemos.”<sup>1029</sup>

Le processus d'invention littéraire doit être entendu en termes d'« alchimie », « acte magique », des facultés qui ne seraient accordées qu'à ceux qui sont touchés par la grâce littéraire (deuxième phrase ci-dessus soulignée). La création romanesque échappe donc à tout carcan rationaliste ; c'est aussi une source de salut (troisième phrase soulignée). Et pourtant, García Márquez admet qu'il existerait une démarche inconsciente annulant toute explication

<sup>1027</sup> GARCIA MARQUEZ, G., “¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?”, *Notas de prensa 1980-84* (18-05-83), op. cit., p. 411.

<sup>1028</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>1029</sup> *Ibid.*, p. 412-413.

ésotérique. Qui plus est, le concept d'*utilité* (première phrase soulignée) apparaît aussi dans ce paragraphe où, curieusement, on cite Alain Robbe-Grillet, auteur dont la conception formaliste et théoricienne du roman se place justement aux antipodes du « réel merveilleux » latino-américain. En d'autres termes, le processus de création littéraire relèverait plutôt de l'acquis, de la théorie, et le roman serait « prié de ne plus parler que de lui-même, par une mise entre parenthèse préalable du sens, du sujet, de l'histoire, autrement dit du monde » (Michel Le Bris)<sup>1030</sup>. La contradiction paraît flagrante, mais on sent bien que le *Nouveau Roman* n'a rien à voir avec le travail d'un écrivain revendiquant un renvoi à la réalité dans chaque phrase écrite et assumant le reportage comme « de la littérature ».

Le titre de la chronique, “¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?”, indique bien un « autre » propos : il s'agit d'un portrait-hommage et ces bribes d'une réflexion sur la création ne seraient qu'une manière indirecte d'aborder le fait littéraire. Devant un auteur qu'il admire et dont aucun des exégètes n'a relevé la trace, García Márquez s'exécute — c'est une manière détournée de signaler une influence — en tant que reporter. Il décide ainsi de rendre visite à la romancière catalane : “(Estaba) impulsado por una admiración irresistible. (...) Tengo hoy un recuerdo entre nieblas de aquel extraño encuentro, que sin duda no fue uno de los recuerdos que ella se llevó a la tumba, pero para mí fue la única vez que conversé con un creador literario, que era una copia viva de sus personajes (...)”<sup>1031</sup>. Il raconte que la dame mystérieuse faisait pousser des fleurs dans son appartement, qu'ils ont échangé des compliments sur deux « petits » détails de leurs œuvres respectives : le coq du Colonel, le tirage au sort dans *La plaza del Diamante*. La silhouette est ainsi ébauchée, avec une fausse confusion ou une véritable pudeur. C'est délicat et finement banal : autre feinte que García Márquez fait à la critique érudite. Cependant, cette approche du sujet possède fraîcheur et originalité dans la mesure où elle dépasse la simple recherche livresque. Nous dirions qu'en ce sens il assume parfois le genre de façon dynamique, comme cela se pratique dans la presse anglo-saxonne lorsque, même dans ces tâches importantes de la recherche littéraire, l'écrivain préfère entreprendre un travail de terrain et porter vaillamment la casquette du reporter. Le journaliste et l'homme de lettres se conjuguent ici joliment et on retrouve une sorte de tacite critique brocardant la posture souvent hautaine de l'intellectuel et du spécialiste, de l'académicien et de l'homme de lettres enfermé dans sa tour d'ivoire, ou de celui que Tom Wolfe, facétieux et ironique, appelle “The Literary Gentleman with a seat in the grandstand”<sup>1032</sup>.

<sup>1030</sup> LE BRIS, Michel, « Pour une littérature-monde en français », *Pour une littérature monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Paris, Gallimard, NRF, 2007, p. 25-26.

<sup>1031</sup> “¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?”, chronique citée, p. 413.

<sup>1032</sup> Cf. WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 58-59 et passim.

Certes, la célébrité dont jouissait à l'époque García Márquez lui aura facilité les choses, mais sa posture ici est bien celle du journaliste compromis avec le thème et le personnage. Non seulement il frappe à la porte de Mercè Rodoreda, mais il s'introduit dans son espace intime ("me recibió en su apartamento provisional, amueblado de un modo muy sobrio y con una sola ventana que daba sobre el jardín crepuscular de Monterolas"), exprime des suppositions quant au personnage ("me sorprendió su aire distraído, que más tarde encontré definido en uno de sus prólogos"), rapporte un dialogue qui — comme il arrive si souvent dans le journalisme — fut sans doute difficile ou engoncé ("tenía una vocación paralela, tan dominante como la otra, y era la de cultivar flores: hablamos de eso, que yo consideraba como otra forma de escribir, y entre rosas y rosas trataba de hablarle de sus libros y ella trataba de hablarme de los míos"), tout en utilisant le carnet du reporter pour consigner des impressions personnelles ou des observations sur le personnage, même celles qu'il adresse à Mercè Rodoreda avant que les portes de l'ascenseur ne se referment les séparant à jamais : "Usted tiene mucho sentido del humor"<sup>1033</sup>. Le Cavalier Littéraire descend pour un temps de sa Tribune, part en quête d'informations, n'a pas peur de déranger, d'user de sa célébrité pour franchir les portes. En cinq longs paragraphes, il donne une leçon de journalisme en nous expliquant qu'en fonction des nécessités thématiques, le chroniqueur peut devenir reporter.

C'est un procédé de recherche indirecte qui s'établit ainsi insensiblement comme modèle ; nous le retrouvons justement dans les chroniques traitant de la création artistique et dédiées à des écrivains, peintres, cinéastes, comédiens et autres artistes (à l'instar de celles sur Graham Greene, William Golding, Boris Pasternak, Alejandro Obregón, Héctor Osuna, Darío Morales, Luis Buñuel, Werner Herzog, etc.). De fait, cette chronique sur Mercè Rodoreda se calque sur le patron d'une autre consacrée à Maria Moliner, autour du *Diccionario de uso del español* : même sorte d'intitulé suggestif et efficace ("La mujer que escribió un diccionario"<sup>1034</sup>), même sage utilisation du carnet de reporter. Le portrait, effectué avec des traits rapides et justes, a été parsemé de dialogues et d'observations sur le décor et l'atmosphère : « précisions journalistiques » (*dixit* García Márquez), fragments recueillis à la volée, dans un mouvement ample qui cherche à capter *l'instant unique*, le *détail révélateur*. Un patron qu'on reconnaîtra aisément dès les incipits respectifs de ces deux portraits :

<sup>1033</sup> "¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?", chronique citée, p. 413 et *passim*.

<sup>1034</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "La mujer que escribió un diccionario" (10-02-81), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 58.

**¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?**

“La semana pasada pregunté por Mercè Rodoreda en una librería de Barcelona y me dijeron que había muerto hace un mes. (...) Al parecer, pocas personas saben fuera de Cataluña quién era esa mujer invisible que escribía en un catalán espléndido unas novelas hermosas y duras como no se encuentran muchas en las letras actuales.”

**La mujer que escribió un diccionario**

“Hace tres semanas, de paso por Madrid, quise visitar a María Moliner. Encontrarla no fue tan fácil como yo suponía: algunas personas que debían saberlo ignoraban quién era, y no faltó quien la confundiera con una estrella de cine. Por fin logré un contacto con su hijo menor, y él me hizo saber que no era posible visitar a su madre por sus quebrantos de salud. (...) la semana pasada, cuando ya me encontraba en Bogotá, me llamaron por teléfono para darme la mala noticia de que María Moliner había muerto.”

Le ton et la manière de ces deux ouvertures sous-entend une posture particulière : nous sommes dans le domaine de la chronique et non dans celui de l'article d'analyse<sup>1035</sup>. On remarquera à cet égard les précisions du journaliste, la datation du sujet, « l'opportunisme » du chroniqueur, la façon anecdotique : dans les deux cas, le décès récent du personnage paraît déterminer l'approche, lui donner de la substance... journalistique. L'actualité s'impose ainsi dans l'espace de la chronique, y compris lorsqu'il s'agit de sujets intemporels comme celui de la création littéraire et lorsque (et surtout parce que) l'auteur s'appelle García Márquez. Ce dernier, rétif à tout geste ou terme savant, se sent bien à l'aise au sein de cet espace éclectique, démocratique, populaire, et — osons le mot — anti-intellectuel du journal où l'on s'adresse à un large public, à un lecteur moyen. Il utilise à loisir la grande plasticité d'un genre qui s'adapte parfaitement à ses manières espiègles et hétérodoxes, ainsi qu'à son utilisation experte de l'anecdote. Cette dernière, très présente ici, est un élément qui atténue la réflexion pédante, la manière de l'intellectuel assenant une connaissance érudite ; c'est aussi une sorte de parade à l'abstraction conceptuelle. De façon caractéristique, dans ces deux notes, l'anecdote nuance, sert de ciment à cette petite enquête littéraire, donne appui à l'approche et sert de cadre (ou de véhicule) au portrait ; dans ce cas,

<sup>1035</sup> Ce dernier, utilisé dans la presse lorsqu'il s'agit de dossiers, apparaît ponctuellement et exige le concours d'un spécialiste ou d'un collaborateur externe au journal, qui, de façon plus ou moins érudite, cherche à approfondir une thématique. Selon Martin-Lagarrette, sa fonction est en quelque sorte ponctuelle et supplémentaire (mais pas marginale) par rapport à l'information qu'il accompagne. Il n'est pas, à proprement parler, un genre journalistique et, en tout cas, ne doit pas se confondre avec la chronique, l'approche du *chroniqueur* étant en revanche plus « superficielle », ce qui n'empêche pas de brèves immersions dans le fond du sujet. Cf. MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 81.

il s'agit d'un sujet ou d'un personnage a priori obscurs (saviez-vous qui était Mercè Rodoreda et quelle sorte de roman était *La plaza del diamante* ; saviez vous à quoi ressemble Maria Moliner et comment elle a écrit son atypique dictionnaire ?).

L'effort du chroniqueur qui se déplace physiquement, qui abandonne son bureau et ses prérogatives de journaliste « assis »<sup>1036</sup>, devient *la* manière de cette quête littéraire indirecte ; celle-ci passe donc par l'entrevue, par la visite des lieux même lorsque ceux-ci sont vides, le personnage les ayant désertés à jamais. Comme dans le cas de María Moliner, récemment décédée, que García Márquez ne renonce aucunement à visiter de manière pour ainsi dire posthume.

Manières de s'approprier un espace, de nous imprégner d'une atmosphère : chez Mercè Rodoreda, en voyeur furtif — par l'entrebâillement d'une porte —, le chroniqueur s'introduit et observe son personnage ; les fenêtres donnent sur un jardin « crépusculaire » et, dans la pénombre, la dame mystérieuse est aperçue comme enveloppée « d'une neige intemporelle ». Chez María Moliner, même empiètement, même reniflement indiscret : en visiteur inopportun, le chroniqueur respire littéralement l'air floral encore présent dans la maison vide, s'adonne sans remords à quelques poétiques rapprochements entre la culture des plantes et la culture des mots : “(Moliner) pasó sus últimos años en un apartamento del norte de Madrid, con una terraza grande, donde tenía muchos tiestos de flores, que regaba con tanto amor como si fueran palabras cautivas”<sup>1037</sup>.

Détails infimes, simples remarques de chroniqueur, si l'on veut, que l'on peut délaissier comme accessoires, anecdotiques, et que, sans doute, le spécialiste ignorera comme simples épiphénomènes journalistiques (ou, au mieux, comme du pur fétichisme littéraire), mais qui, ici, dans la chronique, confèrent une qualité particulière au portrait et au sujet. On est bien dans le territoire du journal, non loin pourtant de celui du roman.

---

<sup>1036</sup> Rappelons à ce sujet la classification générique très rigide de Jacques Mouriquand (*op. cit.* p. 51) qui inscrit la chronique à la française dans la branche du *journalisme assis* par opposition à celui *de terrain*, auquel appartient le reportage.

<sup>1037</sup> La mujer que escribió un diccionario, chronique citée, p. 59.

## 1.7.2. L'attaque contre l'*establishment* culturel

### 1.7.2.1. "La vaina de los diccionarios" et autres brûlots anti-académiques

*"Uno de mis mayores defectos intelectuales es que nunca he logrado entender lo que quieren decir los diccionarios, y menos que cualquier otro el terrible esperpento represivo de la Academia de la Lengua."*

García Márquez, in *Notas de Prensa 1980-84*<sup>1038</sup>.

Il est significatif que García Márquez donne à l'auteur du *Diccionario de uso del español* le titre d'« écrivain », au sens créatif du terme. María Moliner ne fut pas, selon lui, une simple compilatrice ; elle fit de quelque chose d'aussi conventionnel qu'un dictionnaire une œuvre dépassant le simple travail à utilisation ponctuelle. Elle proposa une sorte d'inventaire fonctionnel du langage, un ouvrage cherchant à stimuler la création. Pour García Márquez, comprendre les subtilités sémantiques à travers une mise en exemple systématique, comme elle l'a fait, était déjà un travail d'écriture. Là réside son grand mérite : celui de s'être battue contre la rigidité académique, en réalisant dans ce monumental répertoire linguistique une sorte de vulgarisation basée sur la captation d'un langage vivant, « prêt à l'emploi », en rapport direct avec une réalité changeante, bref un dictionnaire d'*usage* et non de simple référence, évolutif comme la langue elle-même :

*"Es un diccionario de uso; es decir, que no sólo dice lo que significan las palabras, sino que indica también cómo se usan, y se incluyen otras con las que pueden reemplazarse. (...) 'Es un diccionario para escritores', dijo una vez, y lo dijo con mucha razón. En el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, en cambio, las palabras son admitidas cuando ya están a punto de morir, gastadas por el uso, y sus definiciones rígidas parecen colgadas de un clavo. Fue contra ese criterio de embalsamadores que María Moliner se sentó a escribir su diccionario en 1951".*<sup>1039</sup>

Ce n'est pas uniquement pour cela que Moliner mérite le titre d'écrivain, c'est aussi en raison de l'amplitude colossale de sa tâche. C'était une prouesse d'écrire de cette manière, sans relâche et sachant que son ouvrage ne pourra jamais se terminer. Un dictionnaire, qui plus est, amusant et cela malgré ses 6 000 pages et les trois kilos de chaque tome, comme le signale García Márquez en soupesant admirativement le volumineux ensemble. Il le compare très avantageusement avec celui de la Real Academia de la Lengua ("el terrible esperpento"),

<sup>1038</sup> "Fantasía y creación artística", chronique citée, p. 113.

<sup>1039</sup> "La mujer que escribió un diccionario", chronique citée, p. 59.

tout en mettant en relief sa valeur ludique et pragmatique. Il relève la méthode mi-artisanale, mi-journalistique de Moliner<sup>1040</sup>, en tout cas, anti-académique : “Tenía un método infinito: pretendía agarrar al vuelo todas las palabras de la vida. ‘Sobre todo las que encuentro en los periódicos’, dijo en una entrevista. ‘Porque allí viene el idioma vivo, el que se está usando, las palabras que tienen que inventarse al momento por necesidad’ ”). Enfin, il s’extasie devant la dimension physique l’exploit (“Su marido fingía una impavidez de sabio, pero a veces medía a escondidas las gavillas de fichas con una cinta métrica; en el momento de morir, María Moliner tenía varios kilómetros de palabras”)<sup>1041</sup>.

Le recours rhétorique n’est pas gratuit : chez lui, la démesure est le propre de l’acte créatif. Et le génie peut être mesuré de la façon la plus concrète : avec les outils de l’ébéniste ou de l’ingénieur (le mari de María Moliner en était un). Ainsi, en recourant à la synecdoque et à l’hyperbole, la dimension créative du travail de l’auteur du *Diccionario de uso del español* est-elle joliment signalée. Mais c’est en louant la liberté du langage, le refus de toute norme, que l’hommage qui lui est rendu devient aussi une formidable diatribe contre l’Academia Real de la Lengua Española. D’autres suivront dans les *Notas de prensa 1980-84* où la question de la pureté de la langue est traitée comme il se doit, c’est-à-dire comme une utopie. Ainsi, dans “La conducerma de las palabras”, la devise de la Real Academia, *Limpia, Fixa y da Esplendor*<sup>1042</sup>, qui pourrait bien servir de réclame pour un détergent, sera brocardée à souhait : “Para mí, el mejor idioma no es el más puro, sino el más vivo: es decir, el más impuro; (...) el castellano, cuyas palabras cambian de sentido cada cien leguas, y tienen que pasar cien años en el purgatorio del sentido común antes que la Real Academia les dé permiso para ser enterradas en el mausoleo de su diccionario”<sup>1043</sup>. En insistant sur la question de l’évolutivité de la langue, du rapport de celle-ci avec la praxis, avec l’usage vulgaire (dans tous le sens du terme), c’est-à-dire avec une réalité toujours changeante qui détermine une malléabilité temporelle et spatiale de la langue, la détermination culturelle réapparaît ici comme argument essentiel d’une critique.

<sup>1040</sup> “Sola, en su casa, con su propia mano (dividía) una cuartilla en cinco partes iguales (llenaba) fichas de palabras sin más preparativos. Sus únicas herramientas de trabajo eran dos atriles y una máquina de escribir portátil, que sobrevivió a la escritura del diccionario. Primero trabajó en la mesita de centro de la sala. Después, cuando se sintió naufragar entre libros y notas, se sirvió de un tablero apoyado sobre el respaldar de dos sillas.” *Ibid.*, p. 59.

<sup>1041</sup> *Ibid.*, p. 59-60 et passim.

<sup>1042</sup> Voir Figure 6.

<sup>1043</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “La conducerma de las palabras”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 104.



De façon encore plus concrète, le thème des erreurs, des imprécisions (ou de son contraire<sup>1044</sup>), des incohérences et surtout de la fonctionnalité limitée des Académies apparaît dans “La vaina de los diccionarios”, où l’on ironise de manière plus nuancée et, dirons-nous, mieux documentée.

Les piques contre la Real Academia Española sont lancées de façon très préméditée dans les textes abordant les questions linguistiques de base (comme celui sur María Moliner) ; elles reviennent dans les chroniques consacrées plus largement au rapport entre création artistique et contexte social et géographique, comme dans “Fantasía y creación artística”<sup>1045</sup>, texte important dans lequel l’attaque prend une allure de franche démolition. Ces chroniques s’inscrivent en fait dans une espèce de croisade anti-*establishment* littéraire et culturel que García Márquez livre depuis longtemps sur deux fronts principaux : contre l’ordre normatif du langage instauré par les Académies et contre l’intellectualisme.

L’ironie est une forme de combat très efficace et la dimension idéologique reprend en quelque sorte ses droits dans un domaine où elle semble avoir peu de place, celui de la méditation sur les phénomènes esthétiques. C’est la prolongation d’une attitude contestataire dominante chez García Márquez. Se mesurer à la Real Academia<sup>1046</sup> est en quelque sorte une forme de combat contre l’ordre établi et, au niveau du langage, rien ni personne ne la représente mieux que cette institution dont la soi-disant attitude despotique<sup>1047</sup> irait à l’encontre de la création littéraire. Ce combat ne fera que se radicaliser dans les années à venir, atteignant un niveau délirant dans le discours incendiaire (joliment intitulé “Botella al mar para el dios de las palabras”) qu’il prononça en avril 1997 face au Premier Congrès International de la Langue Espagnole à Zacatecas, au Mexique, dans lequel il proposa la mise à la retraite (“la jubilación”) et à l’index de la grammaire et de l’orthographe<sup>1048</sup>. On parla

---

<sup>1044</sup> “La famosa e inefable definición de perro: ‘Mamífero doméstico de la familia de los cánidos, de tamaño, forma y pelaje muy diversos, según las razas, pero siempre con la cola de menor longitud que las patas posteriores, una de las cuales levanta el macho para orinar’. Se prestó a tantas burlas esta precisión excesiva (...), que en las ediciones más recientes del diccionario de la Real Academia ya los perros no levantan la pata posterior para orinar, aunque sigan haciéndolo en la vida real.” GARCÍA MÁRQUEZ, G., “La vaina de los diccionarios” (19-05-82), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 263-264.

<sup>1045</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Fantasía y creación artística”, chronique citée.

<sup>1046</sup> Signalons en passant que García Márquez a toujours refusé d’appartenir à l’Academia Colombiana de la Lengua, où un siège lui a toujours été réservé.

<sup>1047</sup> Voir l’épigraphe de ce sous-chapitre.

<sup>1048</sup> Extrait de ce brûlot anti-académique: “Me atrevería a sugerir ante esta sabia audiencia que simplifiquemos la gramática antes de que la gramática termine por simplificarnos a nosotros. Humanicemos sus leyes, aprendamos de las lenguas indígenas –a las que tanto debemos- lo mucho que tienen para enseñarnos y enriquecernos, asimilemos pronto y bien los neologismos técnicos y científicos antes de que se nos infiltren sin digerir, negociemos de buen corazón con los gerundios bárbaros, los qués endémicos, el dequeísmo parasitario, y devuélvamos al subjuntivo presente el esplendor de sus esdrújulas: váyamos en vez de vayamos, cántemos en vez de cantemos o al armonioso muéramos en vez del siniestro muramos. Jubilemos la ortografía, terror del ser humano desde la cuna: enterremos las haches rupestres, firmemos un tratado de límites entre la ge y la jota, y

alors de scandale sans se demander s'il fallait prendre au pied de la lettre ce qui était aussi une belle envolée lyrique et comique.

Il est intéressant de remarquer que le discours de Zacatecas n'a fait que condenser les attaques insistantes contenues dans ces chroniques. L'émancipation du langage et de l'acte créatif face à toute tentative de normalisation ou d'institutionnalisation, est en effet un cheval de bataille possédant toute sa force polémique dans cette série. Mais que García Márquez fasse de *Notas de prensa 1980-84* — particulièrement celles qui traitent du langage et de la littérature — une sorte de front pour attaquer les académies, les organismes et les activités dérivées ou en lien avec elles, comme les facultés de lettres (dont le rôle pédagogique est ici remis en question plus d'une fois), les congrès d'écrivains, les colloques, les symposiums, les conférences représentatives d'un phénomène par essence libre (ou libertaire, ou encore subversif) comme l'art, la création, le langage, n'est pas une entreprise sans risques. D'autant qu'au cours de ces mêmes années il cédera à certains appels de la célébrité et se prêterà à certains hommages académiques comme celui du doctorat *honoris causa* de lettres, accordé par l'Université de Columbia, à New York, qu'il évoque avec fierté dans l'une de ses chroniques<sup>1049</sup>, ou comme ceux qui suivront : son Prix Nobel de Littérature décerné par une institution qui, comme nous l'avons vu, constitue sa première cible critique dans cette série<sup>1050</sup>. Incohérence de plus : sa participation à un colloque d'intellectuels à la Sorbonne, dont il fera un compte rendu assez élogieux.

Signalons enfin une toute récente et définitive atténuation de ses positions lorsqu'en 2007, à 80 ans, il accepte de laisser aux soins de la Real Academia Española et de l'*Asociación de Academias de la Lengua Española*, l'édition commémorative des 40 ans de *Cent ans de solitude*, et de tenir compte des révisions établies par les académiciens eux-mêmes ! (**Figure 6**). Ces derniers ne seraient pas restés sourds aux critiques tant fois adressées à leur rencontre par l'écrivain. Sous l'écusson royal de la Real Academia Española, à la fameuse devise "Limpia, Fixa y da Esplendor", a été incluse une note d'introduction signalant, entre autres, que : "La creación de García Márquez integra los registros de la mejor tradición oral y escrita, en la que, en efecto, resuenan algunas voces, ya hispanizadas, que proceden del arahuaco, del

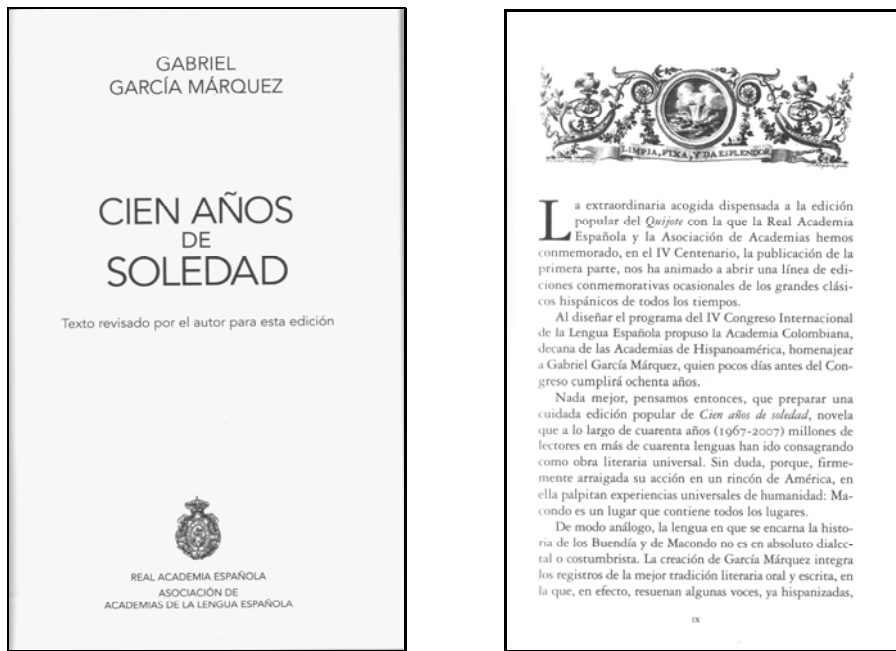
---

pongamos más uso de razón en los acentos escritos, que al fin y al cabo nadie ha de leer lágrima donde diga lágrima ni confundirá revólver con revolver. ¿Y qué de nuestra b de burro y nuestra ve de vaca, que los abuelos españoles nos trajeron como si fueran dos y siempre sobre (sic) una? Son preguntas al azar, por supuesto, como botellas arrojadas a la mar con la esperanza de que les lleguen al dios de las palabras." GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, "Botella al mar para el dios de las palabras", *Primer Congreso de la Lengua Española, Zacatecas, México*, avril 1997, *Semana*, Bogotá, 14-04-1997, p. 80.

<sup>1049</sup> Cf. "USA: mejor cerrado, que entre abierto", note citée, p. 336.

<sup>1050</sup> Cf. "Los fantasmas del Premio Nobel (I y II)", note citée.

náhuatl, del quechua o de otros dialectos caribes, y que amalgamadas con las viejas palabras castellanas, enriquecen el español universal. (...)”<sup>1051</sup>.



**Figure 6 : Frontispice et avant-propos de l'édition commémorative de *Cien años de soledad* « affublés » du cachet de la Real Academia.**

Les académiciens signalent sans ironie combien l'auteur était « académique » à sa manière, et rappellent la recherche génétique de l'œuvre confiée à leur soin : “Algunos fragmentos de publicados con anterioridad a la primera edición (muestran) el trabajo primoroso que García Márquez realiza hasta el último momento para dar con el término preciso, el mimo con que cuida la gramática, y su esfuerzo por lograr la expresión más rica en sugerencias.”<sup>1052</sup> Soigner la grammaire ! Il y aurait même une certaine entente dans cette relecture académique du célèbre roman : “Un estudio comparativo detallado de cada caso nos ha permitido presentar nuestra propia propuesta razonada al autor, que decidió revisar las pruebas de imprenta completas, enriqueciendo así esta edición con su trabajo de depuración y fijación del texto.”<sup>1053</sup>. Les anciens « ennemis » doivent se taire face à une problématique assez complexe : la grammaire est une connaissance *déjà* inscrite dans la structure du langage (Chomsky<sup>1054</sup>) et, par conséquent, l'abandon de la perspective normative-restrictive obéit à la nécessité de placer toute démarche d'écriture dans un contexte évolutif, dont celui très ouvert

<sup>1051</sup> GARCÍA MÁRQUEZ G., *Cien años de soledad*, Edición conmemorativa, Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Alfaguara, 2007, p. X.

<sup>1052</sup> *Idem.*

<sup>1053</sup> *Ibid.*, p. XI.

<sup>1054</sup> Cf. CHOMSKY, Noah, *Current Issues in Linguistic Theory*, The Hague, Mouton, 1964.

de la création littéraire. Il n'en reste pas moins que même dans ce dernier domaine la grammaire garde « par défaut » sa fonction structurante. C'est dire si un auteur aussi indocile et des académiciens aussi conservateurs ont pu évoluer et gagner en sagesse et en souplesse.

### 1.7.2.2. Les vérités contradictoires : “¿Para que sirven los escritores?”

L'attaque menée frontalement contre l'Académie du Langage peut être sans égards, comme nous venons de le voir, mais dans d'autres chroniques, García Márquez se révèle plutôt consensuel vis-à-vis de certaines manifestations académiques ou para-académiques : congrès, symposiums, colloques. C'est le cas de “¿Para qué sirven los escritores?”<sup>1055</sup> où il défend l'initiative du ministre de la Culture français de l'époque, Jack Lang, visant la mise en place d'un sommet mondial d'intellectuels à la Sorbonne (au début de l'année 1983) : “La forma airada (...) en que la Prensa de los Estados Unidos ha reaccionado ante la reunión de casi quinientos intelectuales en la venerable Universidad de la Sorbona, en París, es más bien un síntoma de que su trascendencia fue mucho más significativa de que lo que pudiera parecer a simple vista.”<sup>1056</sup>

La contre-critique est légitime, mais il peine à défendre ce genre de rencontres tout à fait contraires à ses positions de créateur indépendant, d'artiste contestataire et d'écrivain foncièrement anti-académique. En réalité, le lecteur ne trouvera dans ce texte aucun véritable bilan sur les apports concrets d'une telle manifestation, ni la moindre allusion aux communications et aux Actes dudit Congrès (même si ces derniers furent rassemblés en volume), encore moins aux résultats et perspectives de la réunion ; l'auteur se limite à peine à énoncer le vague objectif de la rencontre : “(Jack Lang) buscó que los artistas y los economistas se pusieran de acuerdo sobre lo que se puede hacer desde los predios de la cultura para enfrenar las crisis de este mundo”<sup>1057</sup>. De même, aucune synthèse commentée, tout juste l'évocation d'une grande concentration de matière grise mollement réunie dans l'ambiance feutrée et rococo du grand amphithéâtre de la Sorbonne. Quelques lignes plus loin, l'auteur avoue que des années d'expérience lui ont confirmé la stérilité et l'inanité de ces manifestations :

“Yo tengo y he tenido grandes reservas, en general, por los congresos de escritores y artistas. (...) Pero no es eso lo que importa tanto, como el hecho demostrable por la experiencia de años anteriores de que los congresos de escritores no sirven para nada. (...). Los escritores

<sup>1055</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “¿Para qué sirven los escritores?” (02/03/1983), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 378.

<sup>1056</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>1057</sup> *Ibid.*, p. 378-380 et *passim*.

no tenemos secretos que intercambiar, ni su divulgación —en caso de que los tuviéramos— serviría para nada. (...) Lo único que el Estado puede hacer es asegurarles a los escritores las proteínas necesarias desde que nacen, y luego asegurarles las condiciones para que puedan hacer su oficio sin sobresaltos y con una independencia absoluta. Es una verdad de Perogrullo, pero, por desgracia, no hay otra. (...) Lo único que pueden hacer los escritores para interpretar la realidad es observar la vida, otra verdad de Perogrullo que, sin duda, era lo que el ministro de la Cultura de Francia, que es un hombre inteligente y febril, esperaba escuchar también como resultado del encuentro en la Sorbonne”.<sup>1058</sup>

Le lecteur assiste ainsi, quelque peu perplexe, à cette énumération de lapalissades avouées, qui est non seulement une manière argumentative qui lui est chère, mais surtout le corrélat d'une « vérité contradictoire », pour utiliser l'expression d'Isahia Berlin, phénomène a priori salutaire car contrant tout type de *pensée unique*<sup>1059</sup>, sauf qu'ici il trahit une difficile cohabitation entre l'option d'écrivain engagé et la posture du créateur indépendant. Pire encore, il montrerait une collision entre ses convictions d'homme de plume intègre et voué à son art et ses préférences politiques (il est à ce moment-là fasciné par la première grande expérience socialiste en France et vient de se lier d'amitié avec Lang et Mitterrand, ce qui est légitime sur un plan personnel mais qui pose un problème sur le papier). En essayant de réunir ces deux positions, García Márquez se trouve jonglant difficilement avec deux options : d'un côté, défendant politiquement la transcendance d'une telle manifestation (ce qui équivaut à cautionner l'intervention de l'État dans le champ de la culture), et d'un autre, restant sceptique et franchement opposé à ce type de rencontres académiques, qui comme tant d'autres de la même espèce n'aurait servi strictement à rien (ce qui équivaut à revendiquer la totale autonomie de l'artiste). L'extrait cité ci-dessus doit donc être lu pour ce qu'il est : une déclaration de principes qui s'articule autour de l'idée d'une « indépendance absolue » de l'artiste qui ne doit jamais composer ni transiger devant aucun type de prébende (et surtout pas avec celles offertes par les politiques). Paradoxalement donc, la chronique “¿Para que sirven los escritores?” vaut surtout pour son contenu anti-*establishment* si nous l'interprétons comme une sorte de périphrase de la célèbre sentence d'Oscar Wilde selon laquelle tout art est complètement inutile (justifier sa présence à la Sorbonne comme étant une bonne occasion de rencontrer de vieux amis ferait écho au « sage » cynisme de Wilde).

Le lecteur pourrait donc constater que ses vellétés argumentatives sont symptomatiques d'une posture qui varie en fonction du contexte et des circonstances politiques. Celles de la France du tournant de 1981 focalisent sans aucun doute son attention. Ces séjours à Paris de plus en plus fréquents aidant, il devient ainsi un observateur averti de la scène politique

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p. 378-380 et *passim*.

<sup>1059</sup> Selon Berlin, la coexistence d'une pluralité de valeurs — bien qu'impliquant toujours une opposition inévitable — est consubstantielle à tout débat démocratique. Cf. BERLIN, Isahia, *Against the Current: Essays in the History of Ideas*, London, Viking Adult, 1980.

française et il en fera un compte rendu dans ses chroniques. Ce sont, en quelque sorte, des textes militants dans la mesure où ils suivent la toute nouvelle expérience socialiste comme un événement pouvant devenir un modèle pour l'Europe, un espoir pour le Tiers monde, et grâce à laquelle un rapport plus juste entre les puissances occidentales et les pays en voie de développement serait envisageable.

Il est à Paris pour l'automne<sup>1060</sup> et il écrit ses chroniques politiques sur la France socialiste ; cependant, d'autres thématiques plus légères, si l'on ose dire, atténuent le ton solennel et le manque de recul de ces textes politiques louant Mitterrand et son gouvernement. Ces textes rappellent un peu le style de Septimus : des silhouettes et des esquisses de la scène parisienne, ébauchées d'une manière tour à tour comique, poétique et mondaine, telles "Vida de perros" ou "El nuevo oficio más viejo del mundo", une espèce de *chronique boulevardière* autour du quartier de Pigalle, mais dont le remarquable paragraphe d'ouverture rappelle la belle prose nostalgique d'Hemingway dans *Paris est une fête*, livre que García Márquez relit et cite fréquemment à cette époque. Comparons ces deux pages<sup>1061</sup> brumeuses et automnales, mais à la prose fine et soignée :

*"Para colmo, el mal tiempo. Se nos echaba encima en un solo día, al acabarse el otoño. Teníamos que cerrar las ventanas de noche por la lluvia, y el viento frío arrancaba las hojas a los árboles de la Place Contrescarpe. Las hojas se pudrían de lluvia por el suelo, y el viento arrojaba trombas de agua al gran autobús verde en la parada de término, y el Café des Amateurs se llenaba y el humo de dentro empañaba los cristales."*

Hemingway, *Paris est une fête*

*"El otoño de París empezó de pronto y tarde este año, con un viento glacial que desplumó a los árboles de sus últimas hojas doradas. Las terrazas de los cafés se cerraron al mediodía, la vida se volvió turbia y el verano radiante que se había prolongado más de la cuenta pasó a ser una veleidad de la memoria. Parecía que en pocas horas hubieran pasado varios meses. El atardecer fue prematuro y lúgubre, pero nadie lo lamentó de veras, pues este tiempo de brumas es el natural de París, el que más le acompaña y el que mejor le sienta."*

García Márquez, *Notas de prensa*

Dans cette alternance entre le registre politique de la vie française et le plaisir à décrire la vie quotidienne parisienne, perce le positionnement difficile du chroniqueur qui se débat entre

<sup>1060</sup> Selon Plinio Apuleyo Mendoza, qui travaillait alors comme attaché culturel de l'Ambassade de Colombie en France et qui écrivait ses deux travaux biographiques sur García Márquez (*El olor de la guayaba, La llama y el hielo*), ce dernier avait coutume de s'installer tous les automnes dans sa résidence secondaire à Paris, fait en outre vérifiable par la quantité de *Notas de prensa* écrites à et sur Paris. Cf. *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 96.

<sup>1061</sup> Cf. HEMINGWAY, Ernest, *Paris era una fiesta*, op. cit., p. 13. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "El nuevo oficio más viejo del mundo" (2-12-1980), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 30.

texte militant et exercice de style. Deux entités thématiques qui, au moins dans ce cas, tendent à mieux fonctionner de façon autonome. L'écrivain a en effet du mal à concilier les deux options : d'un côté, chercher à capturer le moment poétique dans la vie de tous les jours et, de l'autre, faire du journalisme un moyen de combat politique. Ainsi partagé, il est significatif, en outre, que l'auteur abandonne une troisième option qui devait naturellement l'intéresser : le fait littéraire et, plus largement, les manifestations artistiques. Mais cette thématique est quasiment absente des chroniques écrites à et sur Paris ; elle pointe à peine dans un texte relativement atypique, mais de saveur très parisienne : "El alquimista en su cubil"<sup>1062</sup>, où il raconte sa visite au jeune peintre colombien Darío Morales dans sa mansarde du Quartier latin<sup>1063</sup>. Toutefois, dans "¿Para qué sirven los escritores?"<sup>1064</sup>, la question revient de façon marginale mais révélatrice :

"El otro reproche que hace la Prensa de Estados Unidos es menos frívolo. Dice que Francia está tratando de recuperar un liderazgo cultural que perdió hace mucho tiempo, y que para lograrlo está dispuesta a gastarse hasta el dinero que no tiene y en un momento en que el país (...) atraviesa el desierto de la crisis. (Señala) que Francia ya no es la de los grandes días (...), que hace más de 25 años que sus novelistas no escriben una gran novela, ni sus poetas cantan con la misma voz de otros tiempos, ni sus músicos hacen lo mejor, ni sus pintores hacen ni siquiera lo menos peor. Son exageraciones de verdades que, sin duda, los franceses conocen mejor que nadie, pero ellas sirven más bien para celebrar que para reprochar las buenas intenciones de un buen ministro de Cultura que trata de recuperar el paraíso perdido."<sup>1064</sup>

Cette posture est semblable à celle adoptée par le jeune correspondant envoyé à Paris durant les années 50, dont les articles basculent sans relâche entre deux thématiques : observation minutieuse du fait politique local (ce qui le conduit, par exemple, à produire la série sur l'*Affaire des fuites*<sup>1065</sup>) et chroniques mondaines, comme "Verano en París: turistas y pin-ups"<sup>1066</sup>, au détriment de la question littéraire<sup>1067</sup>. En revenant en France dans les années 80, le commentaire sur les manifestations artistiques s'intègre difficilement dans les chroniques. Sur un plan plus intime, l'auteur parcourt Paris comme un touriste averti, fidèle à son précepte de fixer « ces instants d'éternité dans la vie de tous les jours » et poursuivant sans repos la trace du souvenir. C'est dans ce dernier registre et en reprenant plus exactement deux moments capitaux de son premier « exil » parisien, que García Márquez se révèle enfin

<sup>1062</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "El alquimista en su cubil", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 18.

<sup>1063</sup> Également, si l'on veut, dans "Georges Brassens" (chronique citée, p. 177), texte nostalgique sur ces années de jeunesse à Paris et hommage au chanteur qui venait de mourir et qu'il loue en ces termes : "Hace algunos años, en el curso de una discusión literaria, alguien preguntó cuál era el poeta actual de Francia, y yo contesté sin vacilación: George Brassens."

<sup>1064</sup> Cf. "¿Para qué sirven los escritores?", chronique citée, p. 378-379.

<sup>1065</sup> Cf. "El proceso de los secretos de Francia", série citée.

<sup>1066</sup> Cf. "Verano en París: turistas y pin-ups", *De Europa y América*, op. cit., p. 404.

<sup>1067</sup> Cf. Le thème de l'écrivain *nègre* serait une exception sauf qu'il apparaît dans un texte glosant sur une polémique très... boulevardière. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "De Gaulle, ¿si escribí su libro?", *De Europa y América*, op. cit., p. 401.

un chroniqueur exquis : “Desde París, con amor”<sup>1068</sup> et “Mi Hemingway personal” sont en effet des textes au lyrisme pur : des bons « vins » se bonifiant à chaque lecture, des petits et grands tableaux revêtus de la patine protectrice des chefs-d’œuvre.

Mis à part ce registre autobiographique d’excellente facture, l’attention du chroniqueur mature et profitant d’un deuxième exil de luxe à Paris (les années de la « misère dorée » sont bien loin), se focalise à présent sur le fait politique avec une attitude courtisane parfois navrante. Présence parasite du politique, postures idéologiques opportunistes commodes ? En tout cas, le titre de la chronique — “¿Para qué sirven los escritores?” — est quelque peu trompeur dans la mesure où aucune véritable réflexion sur cette interrogation très sartrienne du compromis de l’artiste n’est exprimée. Pour pallier ce déphasage dans le commentaire et ces déficiences dans l’analyse, l’auteur choisit dans d’autres chroniques — également écrites à Paris et sur des questions ayant trait à l’intronisation du gouvernement socialiste — une sorte de raccourci dialectique : considérer les relations entre culture et pouvoir.

### 1.7.2.3. Portrait de l’*homo politicus* sous l’angle favorable de la littérature

Les chroniques “Jack, el desmesurado” et “Mitterrand, el otro: el escritor”<sup>1069</sup> sont deux bons exemples de la tentative d’établir, par le biais d’un portrait vigoureux du personnage politique, un lien entre culture et pouvoir. Point central du premier des textes cités, la définition du mot culture que Jack Lang lança au « parterre » de l’Assemblée Nationale au temps de son mandat comme ministre du gouvernement socialiste de l’époque :

“Cuando (Jack Lang) tuvo que definir (la cultura) ante la Asamblea nacional, de la cual solicitó un presupuesto sin precedentes, sólo necesitó cuatro palabras: *La culture, c’est la vie*. (...) O sea, todo lo que el hombre hace en el universo. La definición dejaba en cueros a la que usa la Unesco en sus papeles oficiales: *Cultura es todo lo que el hombre agrega a la naturaleza*. Iba inclusive mucho más lejos de la que parece ser una definición más justa: *La cultura es el aprovechamiento social de la inteligencia humana*. La definición de Lang tiene sobre todas las otras la ventaja de ser tan desmedida que no hay por dónde atacarla”<sup>1070</sup>.

On remarquera dans cet extrait ce va-et-vient entre un soutien marqué par l’affinité idéologique et une réflexion plus fondamentale sur la culture, sorte de jeu dialectique trahissant encore une fois une certaine inconsistance dans les postures de l’écrivain. Car le refus de García Márquez de toute forme d’instrumentalisation politique de la culture se double ici d’une sorte de soutien politique inconditionnel : “Muchos factores contribuyeron a

<sup>1068</sup> Chronique citée.

<sup>1069</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Jack, el desmesurado” (17-8-1983), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 452.

<sup>1070</sup> *Idem*.



la victoria de Mitterrand, pero a mí no me cabe duda de que la inteligencia de Jack Lang, su desmesurada imaginación creadora (...), tuvieron mucho que ver con ella. Tuve la suerte de estar muy cerca de aquel ascenso incontenible del socialismo francés, y fue una experiencia inolvidable<sup>1071</sup>. Autrement dit, l'appui politique exprimé sans gêne ni dissimulation suppose une excessive imprégnation idéologique du texte tentant de réfléchir sur cette relation, par ailleurs assez conflictuelle, entre culture et pouvoir. Tout cela ne l'empêche pas, cependant, de percevoir avec justesse dans quel domaine (dans la France des années 80) l'action politique peut entrer exceptionnellement en osmose productive avec la culture :

“(...) el mayor mérito de Jack Lang es estar tratando de inculcar en su país la noción de diálogo con otras culturas del mundo. Cuatro millones y medio de trabajadores emigrados, además de sus familias, son para Francia un enorme problema psicológico, económico, político y social. A partir de esa concepción, todas las instituciones de Francia han recibido la orientación de abrirse a todas las culturas del mundo, y no con el deplorable espíritu de caridad colonial que era demasiado evidente en otros tiempos, sino de un modo que no parecía posible: con una cierta humildad.”<sup>1072</sup>

L'éloge est plausible et légitime, et l'action de Lang peut-être vérifiable sur un plan historico-politique. Mais on remarquera que le chroniqueur ne cesse d'être en proie à un dilemme dont la cause serait un mélange pas toujours maîtrisé entre affinité idéologique et positionnement critique dans le champ culturel.

Il faudra toutefois comprendre de manière nuancée la fréquentation, en principe suspecte, des politiques et hommes d'État chez l'écrivain fasciné d'un point de vue littéraire par la question du pouvoir. Est-il nécessaire à cet égard de rappeler les différences entre le choix idéologique d'un écrivain et la valeur esthétique de son œuvre littéraire ? À ce propos, grande est la tentation de se mettre à démolir conjointement l'auteur et ses livres, en raison de son attitude révérencieuse envers Fidel Castro et autres figures *non sanctas* du monde politique. Les amalgames sont toujours à l'œuvre lorsque des pamphlétaires à l'idéologie aussi douteuse<sup>1073</sup> trouvent là un motif excellent pour s'attaquer à une œuvre qu'ils jugent mineure, voire méprisable, à l'instar de Jean-Edern Hallier qui, dans sa variation critique autour des *Douze contes vagabonds*, raille « le castrisme et la fiction rastaquouère chez le sergent García Márquez » :

---

<sup>1071</sup> *Idem.*

<sup>1072</sup> “Jack, el desmesurado”, chronique citée, p. 454.

<sup>1073</sup> Cf. À propos d'un des auteurs ci-après cités, on rappellera que : « M. Jean-Edern Hallier (fut) condamné pour provocation à la haine raciale » (*Le Monde*, 3 juillet 1991), par la 17<sup>e</sup> chambre du tribunal correctionnel de Paris, suite aux « qualificatifs outrageants ou abjects s'appliquant à désigner les Juifs comme la lie de l'humanité » dans un éditorial de *L'Idiot international* publié pendant la guerre du Golfe. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Edern\\_Hallier](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Edern_Hallier) (page internet consultée le 21-10-2007).

« Au moins le castrisme de García Márquez n'était-il que celui d'un tour-opérateur romanesque, où notre après-Saint-Germain-des-Près se rhabillait d'un tee-shirt de Che Guevara. Ne soyons pas trop méchants : dans la panoplie des modes, on a vu pire que García Márquez. (...) Il n'y a pas si longtemps, il suffisait d'être Sud-Américain (...) pour qu'on crie au génie. (...) L'Amérique du Sud, c'était le mariage de la couleur locale et de l'imaginaire le plus commode en littérature — celui qui consiste à parsemer le paysage de fruits tropicaux, d'odeurs de goyaves, de lianes, de ruines mayas, d'Indiens aveugles brandissant des fœtus de lamas (...) ». <sup>1074</sup>

On trouve le même amalgame dans un texte atrabilaire d'Angelo Rinaldi, dont le titre — *Cent ans de platitude* — est assez indicatif de la manière tendancieuse et manichéenne de juger une œuvre :

“(Alexis Tolstol) s'était rallié à Staline, après un passage dans les rangs de l'émigration blanche. On le considère, en général, comme une canaille opportuniste doublée d'un excellent écrivain. Il s'en faut que, pour le roman, Gabriel García Márquez, chantre de Fidel Castro, lui soit comparable. En France, il serait plutôt rangé parmi les auteurs régionalistes, dans la catégorie de Pourrat, Bosco, Arène, Daudet (...). *Cent ans de solitude* (...) est un ouvrage picaresque et distrayant, assez proche de la facétie, où les rebondissements sont de nature à conforter les naïfs et les paresseux dans l'illusion que c'est cela le roman. (...) Décidément, au chapitre des écrivains officiels, le continent hispanophone n'a pas aujourd'hui beaucoup de chance face au trio fatal : Carlos Fuentes, qui est d'un ennui à périr, Vargas Llosa, prosateur sans étincelle, qui chante les délices du libéralisme, et García Márquez, qui n'a même pas, tel le stalinien Neruda, l'excuse du génie dans le fayotage. Et “fayotage” pour désigner avec gentillesse l'abdication de l'intelligence. » <sup>1075</sup>

Tout comme Hallier, Rinaldi paraît vivement irrité par le fait que le centre de l'attention littéraire mondiale se soit autrefois déplacé — mais plutôt passagèrement — vers l'Amérique latine, continent tout à fait périphérique et épigonal sur ce plan (et sur d'autres, bien entendu) <sup>1076</sup>. La qualification délirante, le ton hautain et acrimonieux sont assez révélateurs du regard supérieur porté par *ce* critique sur des écrivains intrus car venus des « tristes tropiques ».

Le pouvoir a toujours fasciné García Márquez, et ce thème l'influence de façon plus complexe que ne le croient Angelo Rinaldi et Jean-Edern Hallier lorsqu'il s'agit d'approcher le personnage politique qu'est Castro. À ce niveau, il est nécessaire de considérer l'identité même de García Márquez en tant qu'écrivain radicalement historiciste et artiste fasciné par la vision mythique (messianique, rédemptrice) du *caudillo*. De *Los funerales de la Mamá*

<sup>1074</sup> HALLIER, Jean-Edern, « Le retour de García Márquez sur le Vieux Continent », *Paris Match*, s.d., s.ed. (c'est nous qui soulignons).

<sup>1075</sup> RINALDI, Angelo, « Cent ans de platitude », *Le Nouvel Observateur* (TéléObs), Paris, 03.02.1998, p. 27.

<sup>1076</sup> Le recours au stéréotype ne manque pas chez les deux critiques : seul le « bon café colombien » sert à pallier la vive irritation que leur produit toute nouvelle concernant García Márquez. « Après, il ne nous reste plus qu'à boire le café de Colombie, les genoux croisés dans notre pantalon d'alpaga », dit Hallier (*art. cit.*) avouant avoir très mal lu les *Douze contes vagabonds* « compte tenu de mes difficultés de vue ». Même raillerie banale chez Rinaldi lorsqu'il s'agit de critiquer âprement une émission de la Télévision française consacrée à García Márquez : « On sait l'efficacité contre la fatigue (et) on en boira une tasse au moins pour regarder jusqu'au bout ce court-métrage ». RINALDI, Angelo, *art. cit.*, p. 27. (NB. Les propos de Rinaldi font partie de sa critique du volet de la série *de France 3 Télévision* « Un siècle d'écrivains » dédié à Gabriel García Márquez).

*Grande* (1962) à *El General en su laberinto* (1986), en passant par *Cien años de soledad* et *El Otoño del Patriarca*, son œuvre tournera presque invariablement, en tant que construction métaphorique, autour de l'histoire colombienne et latino-américaine<sup>1077</sup>, et la figure du *caudillo* y occupe une place centrale : personnage de fiction historique, dont les traits humains (et tragiques), peuvent être accentués (le Bolívar du *General en su Laberinto*, le colonel Aureliano Buendía) ou être surdimensionnés à la manière rabelaisienne (le Patriarce, la Mamá Grande). Comme l'a souligné Plinio Apuleyo Mendoza dans *La llama y el hielo* :

“El caudillo (...) forma parte de su paisaje geográfico e histórico, subleva los mitos de su infancia, habita recuerdos ancestrales, está latente en todos sus libros. Con él, con el caudillo, con su aventura de soledad y poder, con su destino inmenso y triste de dispensador de dichas e infortunios (tan parecido a Dios) es solidario. En esta perspectiva debe situarse su adhesión a Fidel. Fidel se parece a sus más constantes criaturas literarias, a los fantasmas en los que él se proyecta, con los cuales identifica su destino de modesto hijo de telegrafista llegado a las cumbres escarpadas de la gloria; Fidel es un mito de los confines de su infancia recobrado, una nueva representación de Aureliano Buendía. Si alguien busca *una clave de su fervor castrista*, ahí tiene una de dieciocho quilates.”<sup>1078</sup>

Cette « ferveur castriste » de García Márquez perçoit également — et de manière manifeste — dans son œuvre journalistique et, plus particulièrement, dans un reportage issu de la période de collaboration avec la revue *Alternativa*, où les nombreuses qualités politiques du leader — “inteligencia”, “instinto”, “capacidad de trabajo casi animal”, “identificación profunda y confianza casi absoluta en la sabiduría de las masas”, “visión universal para afrontar los problemas más insignificantes del poder cotidiano” — font l'objet d'une singulière explication :

“(...) todas esas virtudes hubieran sido menos eficaces si no estuvieran sustentadas por la facultad primordial y menos reconocida de Fidel Castro: su genio de reportero. Todos los grandes hechos de la revolución, sus triunfos y sus fracasos, con sus antecedentes más remotos, sus detalles íntimos, su significación política y humana, sus perspectivas históricas, todos están consignados para siempre con una técnica de reportero sabio, en los discursos de Fidel Castro. Gracias a estos inmensos reportajes hablados, el pueblo cubano es uno de los mejores informados del mundo sobre la realidad propia (...)”.<sup>1079</sup>

Les termes « incommensurables reportages », « reporter savant » louant de manière extravagante Castro et ses discours, sont pourtant intéressants à bien des égards. Ils trahissent un regard a priori littéraire sur la figure du *caudillo* : « reporter » car jouissant d'une sorte de faculté démiurgique, *Argos* qui voit tout, qui sait tout et dont les discours ne sont qu'un

<sup>1077</sup> Voir à ce propos : AINSA, Fernando, “Más allá de la geografía y del mito”, et PIZARRO, Ana, “De la ficción a la historia : *Cien años de soledad*”, in COBO BORDA, Juan Gustavo, ...*Para que mis amigos me quieran más...*, op. cit., p. 81 et 188, respectivement.

<sup>1078</sup> MENDOZA, Plino Apuleyo, *La llama y el hielo*, op. cit., p. 82 (c'est nous qui soulignons).

<sup>1079</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Por la libre*, op. cit., p. 85 (N.B. : Ce portrait de Castro apparaît dans “Si no me creen, vayan a verlo”, troisième reportage de la série relatant son voyage de 1975 sur l'île ; il a originellement été publié dans les numéros 51 à 53 de la revue *Alternativa* (août-septembre 1975).

compte rendu totalisant (“inmensos reportajes hablados”) d’une réalité qu’il maîtrise comme un dieu ou comme un prophète. Preuve supplémentaire de cette dimension messianique signalée par Mendoza, mais également une façon, à nouveau, de tamiser sous un doux reflet — celui de la littérature (ou de son succédané, le journalisme) — l’image du leader cubain.

Cependant, il est nécessaire de reconnaître que, pour des raisons clairement idéologiques, García Márquez franchit souvent la ligne blanche en considérant le personnage politique à la lumière favorable du fait culturel. Ainsi quand il présente Fidel Castro comme « amateur de bonne littérature »<sup>1080</sup>. Dans *El olor de la guayaba*, il s’explique sur cette facette « méconnue » du leader cubain :

“Mi amistad con Fidel Castro (...) empezó por la literatura. Yo lo había tratado de un modo casual cuando trabajamos en Prensa Latina, en 1960, y no sentí que tuviéramos mucho de qué hablar. (...) Sin embargo, una madrugada, hace seis años (...) le sugerí que leyera algunos libros que unían a su valor literario una amenidad buena para aliviar el cansancio de la lectura obligatoria. Le cité muchos, y descubrí con sorpresa que los había leído todos, y con muy buen criterio. Esa noche descubrí lo que muy pocos saben: Fidel Castro es un lector voraz, amante y conocedor muy serio de la buena literatura de todos los tiempos (...). Es un lector tan atento y minucioso, que encuentra contradicciones y datos falsos donde uno menos se los imagina. (...) Uno siente que le gusta el mundo de la literatura, que se siente muy cómodo dentro de él, y se complace en cuidar la forma de sus discursos escritos (...). En cierta ocasión, no sin cierto aire de melancolía, me dijo: ‘En mi próxima reencarnación, yo quiero ser un escritor’.”<sup>1081</sup>

Possible, mais ce portrait de Fidel Castro serait aussi une manière de faire diversion devant les questions très critiques que Plinio Apuleyo adresse à García Márquez au sujet de sa relation avec le leader cubain. S’agit-il, au fond, d’atténuer les « traits » et les actions si discutables de ce dernier ? En tout cas, il est important pour nous de relever cette tendance problématique de son commentaire : en exprimant son soutien, l’écrivain met systématiquement en évidence cette autre facette de l’homme d’État qui serait en plus cultivé et épris de belles lettres. C’est une approche pratiquée maintes fois dans les *Notas de prensa 1980-84*, telles celles consacrées à Alfonso López Michelsen (“Tiene una cultura literaria que ya quisiéramos muchos escritores”<sup>1082</sup>), à l’ex-premier ministre suédois Olof Palmer (ami des poètes et dont la “vocación dominante” fut, plus que la politique, la poésie)<sup>1083</sup>, à Omar Torrijos (dont l’absence de culture littéraire était compensée par ses remarques

<sup>1080</sup> Petit bémol, par ailleurs, à ce texte magistral qu’est “Mi Hemingway personal”, où García Márquez se souvient que : “Hace unos años entré en el automóvil de Fidel Castro –que es un empecinado lector de literatura– y vi en el asiento un pequeño libro empastado en cuero rojo. ‘Es el maestro Hemingway’, me dijo (...)”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Mi Hemingway, personal”, chronique citée, p. 135.

<sup>1081</sup> *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 127-128.

<sup>1082</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., ¿Quién le teme a López Michelsen?, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 167.

<sup>1083</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Cena de paz en Harspund”, chronique citée, p. 351.

« clairvoyantes » sur les hommes et les livres<sup>1084</sup>) et, comme nous le verrons ci-après, à François Mitterrand.

Avec François Mitterrand, on change non seulement de contexte culturel et de registre historique, mais aussi d'*homo politicus*. Et pourtant, les raccourcis entre culture et pouvoir sont toujours à l'œuvre. Dans *El olor de la guayaba*, García Márquez avait déjà tenté de rappeler la carrure de l'homme d'État à la lumière, encore une fois, de la littérature : "Siempre he admirado en sus libros (de Mitterrand) una inocultable vocación literaria y un fervor por el lenguaje que sólo es posible en un escritor nato. (...) El conoce la literatura francesa a fondo, como todo un profesional"<sup>1085</sup>. Dans la même veine, les *Notas de prensa* qui lui ont été consacrées prolongent cette perception singulière du politique : le portrait du candidat à la présidence ("Mitterrand, el otro: el presidente") est à nouveau complété par celui de l'homme cultivé, amateur éclairé de littérature et fin essayiste ("Mitterrand, el otro: el escritor")<sup>1086</sup>. Dans le premier des textes cités, García Márquez écrit : "A mí me parece que su visión del mundo, más que la de un político, es la de un hombre abrasado por la fiebre de la literatura. Por eso he pensado siempre que (Mitterrand) sería ¿será? un gobernante sabio"<sup>1087</sup>. La conclusion contient une certaine charge démagogique « déviante », car s'il est crédible que Mitterrand ait possédé quelque talent pour l'écriture et une réelle passion pour les livres, il est plus douteux que ces vertus aient pu influencer positivement ses actions à la tête de l'État faisant de lui un « gouvernant sage ». On sait par ailleurs que le génie politique s'accorde peu avec le génie littéraire ; nous dirons, qu'au contraire, le premier peut porter atteinte au second et le pervertir, comme le prouve la trajectoire de tant d'écrivains qui se sont lancés dans l'arène politique (et pas seulement en Amérique latine).

Dans ce « double-portrait » de Mitterrand, une figure déplace insensiblement l'autre comme lorsque, dans le premier des deux textes, l'auteur relève comme signe d'un véritable « penchant littéraire » les commentaires sommaires et anecdotiques du président, lors d'une rencontre au cours de laquelle ce dernier aurait interdit de parler politique<sup>1088</sup>. Dans la seconde

<sup>1084</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Torrijos", chronique citée, p. 140.

<sup>1085</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 128.

<sup>1086</sup> Dans la chronologie des *Notas de prensa 1980-84*, ces deux articles ont été écrits dans le bref intervalle séparant la veille et le lendemain des élections présidentielles en France. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., « Mitterrand, el otro: el escritor "(14-04-1981) et "Mitterrand, el otro: el presidente" (26-05-1981), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 88 et 107, respectivement.

<sup>1087</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Mitterrand, el otro: el escritor", chronique citée, p. 89.

<sup>1088</sup> Comme lorsqu'il écrit : "De todos los recuerdos que se han escrito sobre Salvador Allende, el de Mitterrand me parece el más revelador. Era en 1971, y el presidente le conducía a través de las galerías del palacio de la Moneda, en Santiago de Chile, cuando se detuvo frente a un busto de José Manuel Balmaceda. 'Este hombre era un conservador elegido por la derecha de su época', dijo. 'Pero este conservador era también un legalista que no pudo soportar las agresiones al derecho: se suicidó'. El presidente Allende concluyó: 'Ahora todos los chilenos respetan su memoria. Su acción heroica pertenece a la conciencia de nuestro pueblo'. Yo estoy seguro de que

chronique, c'est le talent politique qui prend le dessus. Dès lors, un García Márquez méconnu ne va-t-il pas au-delà du portrait complaisant de Mitterrand en écrivant ce qui suit : "Escuchando *La Marsellesa* bajo el Arco del Triunfo, frente a la llama eterna del soldado muerto (...) Mitterrand estaba más pálido que de costumbre, con los ojos fijos en el horizonte de su destino y tratando de reprimir, para que nadie lo notara, los latidos del corazón"<sup>1089</sup> ? Le récit sur la fête socialiste à Paris, en mai 1981, est également pompeux et pathétique : "La muchedumbre guardaba un silencio inmenso que sólo podía entenderse como el pasmo inexorable ante el misterio sin fondo de la poesía"<sup>1090</sup>. De même, la réception à l'Élysée à laquelle il assista avec un groupe d'écrivains latino-américains est racontée de façon à mettre en valeur la sympathie de Mitterrand à l'égard des hommes de lettres. Le texte souligne que dans la sélection des invités, le statut d'intellectuel fut plus déterminant que la représentativité politique : "El profesor Juan Bosch, antiguo presidente de Santo Domingo (sic), quien sabía que el nuevo presidente de Francia no había incluido a ningún político en su lista de invitados personales, se sorprendió al recibir el telegrama. Sólo entonces se enteró de que no había sido invitado como político, sino como escritor"<sup>1091</sup>.

On pourrait conclure que les choix de García Márquez créateur, ainsi que son intégrité d'artiste, sont sujets à une certaine malléabilité et que des facteurs comme le militantisme, le contexte politique, le compagnonnage tendent à modifier, de façon discutable, sa perception critique des processus sociaux. Forme d'inconsistance flagrante dans les chroniques littéraires dans lesquelles le fait politique entache parfois la qualité du portrait ("Hemingway en Cuba" et "Las 20 horas de Graham Greene en La Habana" sont des exemples montrant ces petites bourdes). Sans oublier toutefois que cette façon d'approcher un sujet aussi exigeant que la politique (où la distance critique sera toujours entamée par un parti pris inévitable) doit être considérée aussi comme la manifestation d'une personnalité fortement idéologique, celle d'un écrivain irrésistiblement attiré par le thème du pouvoir.

---

Mitterrand no podía quitarse de la mente aquel episodio, una mañana en que desayunamos en México con las hijas del presidente Allende, apenas un año después de su muerte: 'Fue preciso movilizar la aviación', anotó en sus papelitos de bolsillo, y destruir La Moneda, sólo para asesinarlo.' GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Mitterrand, el otro: el escritor", chronique citée, p. 89-90.

<sup>1089</sup> "Mitterrand, el otro: el presidente", chronique citée., p 109.

<sup>1090</sup> *Idem*.

<sup>1091</sup> *Ibid.*, p. 107.

#### 1.7.2.4. Contre l'interprétation : “La poesía al alcance de los niños”

« La métaphore me paraît irremplaçable comme moyen de saisir, en une révélation soudaine, l'insaisissable essence des choses, des situations, des personnages. »

Milan Kundera, *L'art du roman*<sup>1092</sup>.

Dans “La poesía al alcance de los niños”<sup>1093</sup>, García Márquez nie que l'on puisse trouver dans ses fictions la moindre trace d'élaboration symbolique. S'appuyant sur des exemples bien connus de son œuvre (le coq dans *El Coronel no tiene quien le escriba*, l'ascension vers les cieux de Remedios la Bella dans *Cien años de soledad*, la méchante grand-mère de *La Cándida Eréndira*), il refuse l'idée consciente ou inconsciente d'avoir procédé à quelque type de transfert métaphorique que ce soit :

“Desde hace años colecciono estas perlas con que los malos maestros de literatura pervierten a los niños. Conozco uno de muy buena fe para quien la abuela desalmada, gorda y voraz, que explota a la cándida Eréndira para cobrarse una deuda es el símbolo del capitalismo insaciable. Un maestro católico enseñaba que la subida al cielo de Remedios la Bella era una transposición poética de la ascensión en cuerpo y alma de la virgen María. Otro dictó una clase completa sobre Herbert, un personaje de algún cuento mío que le resuelve problemas a todo el mundo y reparte dinero a manos llenas: ‘Es una hermosa metáfora de Dios’, dijo el maestro. (...) Un profesor de literatura de la Escuela de Letras de La Habana destinaba muchas horas al análisis de *Cien años de soledad* y llegaba a la conclusión –halagadora y deprimente al mismo tiempo- de que no ofrecía ninguna solución. Lo cual terminó por convencerme que la manía interpretativa termina por ser a la larga una nueva forma de ficción que encalla en el disparate”<sup>1094</sup>.

Se mobilisant à nouveau contre l'*establishment* culturel, qui, comme nous l'avons vu, constitue la cible choisie dans ce groupe thématique, il part cette fois en croisade contre critiques, chercheurs et professeurs de littérature. C'est tout un système qu'il vise, toute une structure qu'il passe au crible : les écoles de lettres et les programmes d'enseignement scolaire et universitaire de littérature : “Tengo un gran respeto, y sobre todo un gran cariño, por el oficio de maestro, y por eso me duele que ellos también sean víctimas de un sistema de

<sup>1092</sup> KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, op. cit., p. 167.

<sup>1093</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “La poesía al alcance los niños” (27-01-1981), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 53.

<sup>1094</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

enseñanza que les induce a decir tonterías<sup>1095</sup>. Irréductible dans sa condamnation de tout travail d'exégèse et toute entreprise destinée, selon lui, à encadrer, schématiser, systématiser le fait littéraire, García Marquez propose alors un autre type d'approche « pédagogique » : “Todo curso de literatura no debería ser mucho más que una buena guía de lectura. Cualquiera otra pretensión no sirve para nada más que para asustar a los niños<sup>1096</sup>. L'exemple issu d'*El coronel no tiene quien le escriba*, ci-dessus mentionné, lui sert une nouvelle fois à illustrer cet argument :

“(…) mi hijo Gonzalo tuvo que contestar un cuestionario de literatura elaborado en Londres para un examen de admisión. Una de las preguntas pretendía establecer cuál era el símbolo del gallo en *El coronel no tiene quien le escriba*. Gonzalo, que conoce bien el estilo de su casa, no pudo resistir a la tentación de tomarle el pelo a aquel sabio remoto, y contestó: ‘Es el gallo de los huevos de oro’. Más tarde supimos que quien obtuvo la mejor nota fue el alumno que contestó, como se lo había enseñado el maestro, que el gallo del coronel era el símbolo de la fuerza popular reprimida. Cuando lo supe me alegré una vez más de mi buena estrella política, pues el final que yo había pensado para ese libro, y que cambié a última hora, era que el coronel le torciera el pescuezo al gallo e hiciera con él una sopa de protesta.<sup>1097</sup>”

Faudrait-il plutôt prendre tout cela comme une boutade — encore une de l'auteur de *Cent ans de so litude*, fiction si fortement ancrée dans une mythologie (autant locale qu'universelle) ? Pour Ángel Rama, critique envers lequel García Márquez a toujours professé du respect, le symbole est bel et bien présent dans cet exemple. Par ailleurs, son interprétation n'est pas trop différente de celle du professeur en question : “Esa cosa tan viva, tan decidida, tan fuerte es algo más que un gallo de pelea: es la soterrada decisión resistente de todo el pueblo. No se puede evitar la asociación entre el gallito de pelea y el pueblo joven decidido a luchar<sup>1098</sup>. Se livrerait-il ici à une sorte de « manœuvre de diversion » pour, comme le dit Rama, “esconder con azoro la rama dorada que abre el camino hacia el reino subterráneo<sup>1099</sup>, c'est-à-dire brouiller les pistes, les sources secrètes de ses fictions en niant — ou en affirmant par défaut — la projection symbolique de certaines figures et passages de celles-ci ? Dans son excellent essai sur *Crónica de una muerte anunciada*, le critique uruguayen avait détecté cette posture adoptée systématiquement par l'auteur face à ses exégètes, concluant que c'était une manière qui lui était propre voulant : “Demarcar el camino para después confundirlo ; caer hacia la confesión y rehusarse repentinamente ; proclamar la verdad sobre algo trivial para afirmar que allí no hay nadie, nadie<sup>1100</sup>. Bref, une sorte d'attitude non dépourvue de charme, et légitime puisqu'elle concernait son propre travail.

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1097</sup> *Idem.*

<sup>1098</sup> RAMA, Ángel, Un novelista de la violencia americana, *Nueve ase dios a Garcí a Márquez*, Santiago, Editorial Universitaria, 1969, p. 118-119.

<sup>1099</sup> RAMA, Ángel, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, *art. cit.*, p. 10.

<sup>1100</sup> *Idem.*



Pourtant, dans un texte aussi doctrinaire que “La poesía al alcance de los niños”, elle devient plus qu’une posture :

“Debo ser un lector muy ingenuo porque nunca he pensado que los novelistas quieran decir más de lo que dicen. Cuando Franz Kafka dice que Gregorio Samsa despertó una mañana convertido en un gigantesco insecto, no me parece que eso sea el símbolo de nada, y lo único que me ha intrigado siempre es qué clase de animal pudo haber sido. Creo que hubo en realidad un tiempo en que las alfombras volaban y había genios prisioneros dentro de las botellas. Creo que la burra de Ballam habló –como dice la Biblia- y lo único lamentable es que no se hubiera grabado su voz, y creo que Josué derribó las murallas de Jericó con el poder de sus trompetas, y lo único lamentable es que nadie hubiera transcrito su música de demolición. Creo, en fin, que el licenciado de Vidriera –de Cervantes- era en realidad de vidrio, como él lo creía en su locura, y creo de veras en la jubilosa verdad de que Gargantúa se orinaba a torrentes sobre las catedrales de París. Más aún: creo que otros prodigios similares siguen ocurriendo, y que si no los vemos es en parte porque nos lo impide el *racionalismo oscurantista* que nos inculcaron los malos profesores de literatura.”<sup>1101</sup>

Pour lui toute approximation interprétative du texte littéraire suppose un fourvoiement intellectuel car elle implique toujours la recherche de significations où il n’y a que des faits ! Pour l’écrivain ou pour le lecteur, la fiction serait un jeu de prestidigitation sans conséquences ni répercussions puisque puisant et s’épuisant dans le mythe. Or, entre les lignes, on aperçoit tour à tour le clin d’œil amusé et la grimace irritée d’un García Márquez trublion et pamphlétaire, préconisant *en réalité* une lecture qui ne saura plus être tentée par la fixité culturelle du symbole, une lecture qui ne versera plus dans le schématisme extrémiste imposé par cette critique « rationaliste » pour qui le moindre détail d’un texte est susceptible de ce genre de décryptage.

Il est intéressant de voir comment une posture aussi catégorique prend sa source dans une conception quelque peu réductrice de la création artistique. Dans “Fantasía y creación artística” et “Algo más sobre literatura y realidad”, deux autres articles centraux des *Notas de prensa 1980-84*, au ton également doctrinaire, García Márquez défend dans le même mode trompeur l’idée selon laquelle la réalité n’est pas transposable puisqu’elle est magique (fantastique, prodigieuse) en elle-même. Précisons cependant qu’il se réfère à une réalité bien précise, celle d’une aire géographique et culturelle bien délimitée, américaine, ou plus précisément caraïbe : “(Los escritores de esta parte del mundo) han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad”<sup>1102</sup>. Ce qui ne l’empêche pas d’être modeste et magnanime : “Los escritores de América Latina y el Caribe tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros. Nuestro destino, y tal vez nuestra gloria, es tratar de imitarla con humildad, y lo

<sup>1101</sup> “La poesía al alcance de los niños”, chronique citée, p. 54.

<sup>1102</sup> “Fantasía y creación artística”, chronique citée, p. 114.

mejor que nos sea posible”<sup>1103</sup>. La thèse du « réel merveilleux latino-américain » n’est ni nouvelle ni originale ; Alejo Carpentier l’avait déjà énoncée avec beaucoup plus de suffisance dans *Tientos y diferencias*<sup>1104</sup>. Nous considérerons ci-après les problèmes concernant cette idée tout à fait discutable d’une littérature déterminée par l’environnement géographique et culturel.

Il est nécessaire toutefois d’avancer que dans “Fantasía y creación artística”, il commence à nuancer cette posture en concluant : “La imaginación es una facultad especial que tienen los artistas para crear una realidad nueva a partir de la realidad en que viven”<sup>1105</sup>. Autrement dit, il reconnaît ainsi, et contradictoirement, que tout travail de fiction suppose une construction ; il admet implicitement que le romancier n’est pas un simple transcritteur de la réalité. Dans *El olor de la guayaba* (livre contemporain des *Notas de prensa 1980-84*), il va plus loin en affirmant que : “Toda buena novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo”, et en précisant : “La realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella (...) como ocurre en los sueños”<sup>1106</sup>. Les termes sont sans équivoque : étant une représentation chiffrée de la réalité, le roman suppose forcément des processus de construction symbolique et, en contrepartie, demande au lecteur un « effort » de déchiffrement, d’interprétation produisant, de façon idéale, l’émergence de certaines significations sous-jacentes. Ajoutons que, dans les deux cas, l’« effort » n’est pas nécessairement délibéré. Pour le créateur, la trouvaille symbolique peut obéir à des processus qui sont plus ou moins inconscients, plus ou moins hasardeux ; de même pour le lecteur, la capacité d’interprétation dépend des mécanismes qui pourraient répondre à des associations se mettant en place de façon inopinée et en rapport avec un fond culturel (ou une culture littéraire) sous-tendant l’acte de lecture. Néanmoins, dans tous les cas de figure, le processus obéirait à une relation de causalité qui n’est jamais gratuite, et cela vaut également dans le champ de la non-fiction où la trouvaille symbolique surgit au gré d’un parcours des lieux. À ce propos, la fiction marquezienne ne puise-t-elle pas dans une mythologie locale et universelle ? Dans “Fantasía y creación artística”, García Márquez admet tacitement qu’un fond historique imprégné de mythes et de légendes alimente son œuvre et celle de ses prédécesseurs. “*La leyenda del Dorado*”, écrit-il, “es, sin duda, la más bella, la más extraña y decisiva de nuestra historia”<sup>1107</sup>.

<sup>1103</sup> “Algo más sobre literatura y realidad”, art. cit., p. 121.

<sup>1104</sup> CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

<sup>1105</sup> “Fantasía y creación artística”, art. cit., p. 113-114.

<sup>1106</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op.cit., p. 35-36.

<sup>1107</sup> “Fantasía y creación artística”, art. cit., p.115.

Nous avons déjà signalé ces velléités conceptuelles répétitives chez le García Márquez chroniqueur. Ainsi, dans “La poesía al alcance los niños”, il revient en quelque sorte sur ces propos pour dire que dans ses fictions (et celles des autres !) tout doit être compris comme reproduction fidèle de la réalité. En tout état de cause, il ferme — il interdit presque ! — toute possibilité d’approche interprétative de son œuvre, niant qu’une démarche symbolique puisse intervenir dans l’acte créateur et, en dernière instance, dans les propres comportements humains.

Dépouillée de sa complexité, la littérature serait certes « à la portée des enfants », comme dit le joli titre de cet article dans lequel l’auteur se permet de faire allègrement l’impasse sur les grandes interrogations et les problématiques que pose en soi le fait littéraire. Les exemples ne sont pas des moindres, comme nous l’avons vu ci-dessus : en refusant la complexité et la profondeur symbolique d’un récit comme *La Métamorphose*, García Márquez montre la vacuité de tout effort d’exégèse. La pluralité interprétative est montrée comme la preuve d’une faille structurelle des programmes d’enseignement (rappelons que c’est l’*establishment* culturel qui est ici visé). On peut rétorquer avec Tzvetan Todorov (*Symbolisme et interprétation*), que justement l’exemple de Kafka soulève en fait une problématique plus complexe, celle de « l’indétermination du sens », qui échappe à toute codification académique :

« L’étrangeté de ces textes a poussé leurs premiers interprètes à les considérer comme des paraboles “à peine déguisées” d’autre chose — mais, précisément, l’accord ne s’est jamais fait sur la nature de cette autre chose. (...) L’abondance même des interprétations les rend suspectes, et elle a conduit une seconde vague d’exégètes à affirmer que le propre du texte kafkaïen est précisément de se prêter à une pluralité d’interprétations sans en authentifier aucune. À supposer qu’il en soit bien ainsi, par quel moyen Kafka produit-il cet effet de symbolisme indécidable ? Marthe Robert a proposé l’explication que voici : les événements mêmes, représentés dans ces récits, ne sont jamais que des instances d’interprétation — et d’interprétation impossible : le symbolique est à la fois le principe constructeur et le thème fondamental du texte. (...) Il y a donc comme une opposition irréductible, et profondément déroutante pour l’interprétation, entre la clarté de l’appareil allégorique mis en œuvre pour Kafka et l’obscurité du message qu’il délivre (...). »<sup>1108</sup>

« L’indétermination du sens » serait ainsi consubstantielle à la littérature (du moins dans le cas de Kafka) et l’interprétation une sorte d’impasse, bien que — et c’est la conclusion de Todorov — cela n’empêche pas de maintenir le symbole comme « principe constructeur » de la fiction et l’exégèse comme composant essentiel de la lecture. Enfin, comme le rappelle Todorov à la fin de son étude, cette difficulté essentielle ne doit pas conduire à « nous enfermer dans la stérile mystique de l’ineffable. »<sup>1109</sup>

<sup>1108</sup> TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Poétique, 1978, *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>1109</sup> *Ibid.*, p. 85.

Négation catégorique du symbole et de tout contenu sous-jacent, réduction du champ de signification du texte littéraire, condamnation de toute pratique d'exégèse et de toute réduction du travail créatif à sa dimension unique : celle de la transcription de la réalité qui s'offre à l'artiste dans son aspect surnaturel et fabuleux... On prendra donc "La poesía al alcance de los niños" comme un texte assez percutant dans sa forme (pamphlétaire) mais inconséquent dans la fond (doctrinaire). Il peut être contesté et pourtant il s'insère bien dans le *continuum* d'une réflexion sur la littérature, et plus amplement sur la création artistique car il reflète la volonté de l'artiste voulant enfin se produire comme critique. C'est en effet une des premières livraisons des *Notas de prensa 1980-84* dans lesquelles García Márquez délaisse l'abord purement narratif. Sa prise de position est formelle, argumentative, et l'anecdote n'a plus la qualité illustrative et moins encore le bel effet d'induction métaphorique qu'elle a dans d'autres chroniques traitant ou non de littérature ; elle devient ici presque caricaturale (comme dans l'exemple du coq).

"La poesía al alcance de los niños" ne serait donc que les prémices d'un combat dont le point culminant sera atteint avec "Fantasía y creación artística" et "Algo más sobre literatura y realidad", deux textes qui referment ce réquisitoire anti-cartésien, comme nous le verrons ci-après.

#### **1.7.2.5. Approximation ludique et anacronismes critiques : "La literatura sin dolor", "Está bien, hablemos de literatura"**

Invective anti-académique ou diatribe anti-intellectuelle, deux lignes d'attaque qui se tiennent dans ce large front contre l'*establishment* culturel dressé par l'auteur dans les *Notas de prensa 1980-84*. Ainsi apparaissent deux textes aux titres on ne peut plus éloquentes : "La literatura sin dolor" et "Está bien, hablemos de literatura". Dans ce dernier, l'exception confirme la règle, García Márquez y faisant l'éloge d'un critique de la revue nord-américaine *Time*, Ron Sheppard, dont l'attitude discrète et l'approche tranquille du fait littéraire lors d'une interview<sup>1110</sup>, rejoignaient enfin ceux de l'écrivain. Étranger à toute pose érudite ou intellectuelle, Sheppard a apparemment su susciter un dialogue au cours duquel jamais il ne fut question de termes savants, de questions scientifiques ni d'habituelles interrogations sur les topiques littéraires. L'entrevue, selon l'auteur, prit la forme d'un agréable échange dans « l'esprit d'autrefois » :

<sup>1110</sup> Dans le cadre d'une étude sur la narration latino-américaine. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Está bien, hablemos de literatura", *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 370.

“Dos cosas me dejaron muy complacido de esa entrevista. La primera es que Sheppard sólo me habló y sólo me hizo hablar de literatura, y demostró, sin el menor asomo de pedantería, que sabe muy bien lo que es. La segunda es que había leído con mucha atención todos mis libros (...). Sheppard no hizo ninguna pregunta concreta, ni utilizó una grabadora, sino que cada cierto tiempo tomaba notas muy breves en un cuaderno de escolar, ni le importó qué premios me habían dado antes o ahora, ni trató de saber cuál era el compromiso del escritor (...). Sheppard (...) se movía sin tropiezos con los misterios más densos de la creación literaria, y cuando se despidió me dejó ensopado en la nostalgia de los tiempos en que la vida era más simple y uno disfrutaba de perder horas y horas hablando de nada más que de literatura. (...) No he podido resistir a la tentación de señalar el hecho como un acontecimiento alentador en el río revuelto de mi vida privada.”<sup>1111</sup>

Rappelons que la critique littéraire est depuis l'âge classique et jusqu'au début du XIXe siècle une activité liée au plaisir de la conversation. Dans *Les Caractères* (1668), La Bruyère se lamentait déjà que « le plaisir de la critique nous ôte celui d'être vivement touchés des très belles œuvres »<sup>1112</sup>. Au début du XXe siècle, Gustave Lanson, le fondateur controversé des études littéraires en France, de sa chaire à la Sorbonne et à l'École normale supérieure avertissait : « La littérature n'est pas objet de savoir : elle est exercice, goût, plaisir »<sup>1113</sup>. Sans doute, García Márquez aurait-t-il applaudi à cette approche ludique du fait littéraire — que beaucoup d'autres jugeraient réductrice, voire surannée.

Profondeur sans érudition, connaissance sans spécialisation, savoir sans jargon ni langage abscons ; tout cela est, pour lui, le juste milieu qui doit être adopté par la critique littéraire, à l'exemple de Ron Sheppard : “No voy a hacer a hacer una síntesis de nuestra conversación porque todo cuanto en ella se habló le pertenece ahora a él y no a mí”<sup>1114</sup>. En fait, on ne saura pas grand chose sur cette manière si riche et passionnante du dialogue qu'il pose comme modèle pour conclure : “Hace unos meses le dije a Jomi García Ascot que lo único mejor que la música era hablar de música, y anoche estuve a punto de decir lo mismo sobre la literatura. Pero luego lo pensé con más cuidado. En realidad, lo único mejor que hablar de literatura es hacerla bien”<sup>1115</sup>. Voilà un bon compromis pour le chroniqueur sachant manier le style et

---

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>1112</sup> LA BRUYÈRE, Jean de, « Des ouvrages de l'esprit » (20 (I), *Les Caractères*, Projet Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/files/17980/17980-h/17980-h.htm#>. (Page internet consultée le 1.11.2007).

<sup>1113</sup> LANSON, Gustave, cité par Claude Bourgelin, qui signale : « On a beaucoup reproché à Lanson (...) sa façon d'isoler le “phénomène littéraire”, le dogmatisme de ses jugements esthétiques (passablement rétrogrades en matière de littérature moderne). (...) En effet, après Lanson, la plupart des universitaires français (Mornet, Pommier) se sont trop souvent contentés, en se mettant sous sa bannière, de faire une histoire littéraire scrupuleuse, positiviste et érudite, mais sans perspectives, sans mise en doute de ses présupposés, ne tenant pas suffisamment compte de l'apport des sciences humaines. Actuellement, pour les courants traditionalistes, la méthode et l'esprit de Lanson restent une référence exemplaire ; tout cela ne va pas sans travestissements de sa pensée, plus souple et plus ouverte dans l'ensemble que celle de certains de ses successeurs ». BURGELIN, Claude, Gustave Lanson, *Encyclopædia Universalis* 2004, *op. cit.* (s.p. ed. électronique). Cf. LANSON, Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire* [Recueil de textes rassemblés et présentés par Henri Peyre], Paris, Hachette, 1965.

<sup>1114</sup> “Está bien, hablemos de literatura”, chronique citée, p. 370.

<sup>1115</sup> *Ibid.*, p. 371.

l'anecdote, et gloser le fait littéraire comme sujet de conversation plus que comme objet d'intérêt scientifique.

En ce sens, la première chronique citée, "La literatura sin dolor", montre ce fort déséquilibre produit par une remarquable qualité formelle de la dissertation et une superficialité (pour ne pas dire une absence totale) de l'analyse. Dit autrement, il s'agit d'un texte à la prose brillante, aux remarques pleines d'humour et d'ironie, convaincant comme diatribe, mais précaire quant à la vision générale d'une problématique. D'entrée, l'auteur essaie d'inculquer cette autre manière d'aborder le texte littéraire, étranger à tout académisme, à toute érudition, à toute scientificité mais qui, en même temps, se prétend rigoureux sur le plan esthétique :

"Hace poco incurrí en la frivolidad de decirle a un grupo de estudiantes que la literatura universal se aprende en una tarde.(...) Por supuesto, lo primero que les expliqué (...) fue la idea, tal vez demasiado personal y simplista, que tengo de su enseñanza. En efecto, siempre he creído que un buen curso de literatura no debe ser más que una guía de los buenos libros que se deben leer. (...) Leer estos libros esenciales con placer y con juicio es ya un asunto distinto para muchas tardes de la vida, pero si los alumnos tienen la suerte de poder hacerlo terminarán por saber tanto de literatura como el más sabio de sus maestros. El paso siguiente es el más temible: la especialización. Y un paso más adelante es lo más detestable a que puede haber en este mundo: la erudición. (...) La verdad es que no debe haber libros obligatorios, libros de penitencia, y que el método saludable es renunciar a la lectura en la página en que se vuelve insoportable."<sup>1116</sup>

Sans doute, la proposition ne manquera-t-elle pas de susciter l'adhésion puisqu'il serait légitime de combiner culture, bon jugement esthétique et plaisir de la lecture, et, dans une certaine mesure, bannir l'approche scientifique (ou ce que García Márquez appelle la spécialisation) de nos jours appliquée parfois à outrance dans des domaines comme la littérature. Par ailleurs, cette proposition peut s'accorder aisément avec celle énoncée par Roland Barthes (*Le plaisir du texte*) : « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle »<sup>1117</sup>. Sauf que celle de García Márquez devient trop sommaire et « indolore » pour être prise comme recommandation pédagogique. Le cours de littérature que le chroniqueur nous propose, et dont la durée ne doit pas dépasser les trois heures (jolie boutade !), se borne en effet à établir une liste des œuvres « essentielles » et à en recommander la lecture. Outre les « indispensables », plus deux excentricités anti-académiques ("Un Diccionario que no sea el de la Real Academia" et "*Floresta de la Lirica Española*"), voici le « catalogue » de livres recommandables (mais pas obligatoires !) :

<sup>1116</sup> "La literatura sin dolor", chronique citée, p. 347-348.

<sup>1117</sup> BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, p. 25.

“(…) Al principio había puesto (en lugar de *Moby Dick*) a *El conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas, que a mi juicio es una novela perfecta, pero sólo por razones estructurales, y este aspecto ya estaba más satisfecho por *Edipo rey*. Más tarde pensé en *La guerra y la paz*, de Tolstoi, que, en mi opinión, es la mejor novela que se ha escrito en la historia del género, pero en realidad lo es tanto que me pareció justo omitirla como uno de los libros obvios. *Moby Dick*, en cambio, cuya estructura anárquica es uno de los más bellos desastres de la literatura, me infundió un aliento mítico que sin duda me habría hecho falta para escribir.”<sup>1118</sup>

La tournure suspecte de certaines formules, l’usage à tout va de l’hyperbole et de l’oxymore (“bellos desastres”, “aliento mítico”, “estructura anárquica”, “novela perfecta”, “la mejor que se ha escrito”, etc.), les absences trop flagrantes de livres et d’auteurs majeurs, parlent autant de l’intention factieuse du texte (on est toujours en pleine bataille contre les « sages » et les « immortels ») que — et c’est moins excusable — des limites et carences de l’analyse. Car, si l’on prend l’auteur au sérieux, il faut se demander pourquoi il omet les classiques contemporains ayant par ailleurs influencé sa propre œuvre (Faulkner, Hemingway, Greene, Woolf, etc.) et pourquoi il fait l’impasse sur un siècle d’investigations sur la nature du texte littéraire, et revendique l’exploit d’avoir forgé durant trois heures, avec ses étudiants, « une notion assez acceptable de la littérature sans avoir lu Jean-Paul Sartre »<sup>1119</sup> ?

Signalons par ailleurs l’utilisation fréquente du terme « structure » dont l’application s’avère toujours suspecte et passe-partout car trahissant un manque d’instruments critiques. En effet, on ne saura pas dans quelle mesure *Moby Dick* souffre avantageusement d’une structure anarchique (l’oxymore est toujours à l’œuvre) ni les raisons *structurales* qui font du *Comte de Monte-Cristo* « un roman parfait ». En réalité, la force envoûtante de ce roman, écrit par Dumas dans la pire tradition du feuilleton (payé à la page et avec l’aide d’un nègre), a peu de choses à voir avec sa structure, par ailleurs chaotique (il est bourré de redondances et de redites), comme l’a montré Umberto Eco dans un essai célèbre (*Éloge de Monte-Cristo*), dont la conclusion est sans appel : « *Le Comte de Monte-Cristo* est sans doute l’un des romans les plus passionnants qui aient jamais été écrits, et c’est aussi l’un des romans les plus *mal écrits* de tous les temps et de toutes les littératures. »<sup>1120</sup> À ce propos, Jean Daniel raconte dans une chronique que, lors d’une soirée amicale avec des écrivains latino-américains au Mexique, García Márquez est celui qui a le mieux mis l’accent sur cette qualité étrange du roman de Dumas en disant : « L’on n’a jamais lu un écrit plus romanesque que *Le Comte de Monte-Cristo* »<sup>1121</sup>. Dans l’inventaire des œuvres fondamentales établies à la demande de Plinio Apuleyo Mendoza dans *El olor de la guayaba*, il soulèvera le même problème en signalant

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>1119</sup> *Idem.*

<sup>1120</sup> ECO, Umberto, « Éloge de Monte-Cristo », *De superman au surhomme*, Paris, Bernard Grasset, 1978, p. 86.

<sup>1121</sup> García Márquez cité par DANIEL, Jean, « Contre-jours mexicains », *Le Nouvel Observateur*, N° 1794, 25-31 Mars, 1999, p. 63.

avec perplexité (mais avec beaucoup plus de discernement et de justesse) qu'il existe des livres qui exercent une grande fascination, sans pour autant posséder une véritable valeur littéraire<sup>1122</sup>. En revanche, dans cette chronique, il lui importe peu d'essayer de percer ce paradoxe littéraire d'une manière proprement analytique, c'est-à-dire — à l'instar d'Umberto Eco — pour montrer comment et pourquoi l'étrange force de persuasion d'un récit d'aventures arrive ainsi à oblitérer sa défailante qualité stylistique et compositionnelle. En tout cas, cet exemple lui sert à bien illustrer la « validité » de son approche ludique (Dumas, en tant que classique, paraît inattaquable) et, dans la foulée, à tenter d'enrayer (mais réussit-il vraiment ?) ce qu'il trouve aberrant : l'approche savante du fait littéraire.

Même stratégie dans la chronique “Bueno, hablemos de música” (un titre rappelant joliment “Está bien, hablemos de literatura”) où des auteurs et interprètes populaires de boléros, tels le Trío Matamoros, Daniel Santos et Armando Manzanero (“uno de los más grandes poetas de la lengua castellana”<sup>1123</sup>), côtoient insolemment Bach, Mozart et Bartók. García Márquez y déclare avec une égale provocation que : “Aun la música comercial, que no siempre es tan mala como suelen decir los sabios de salón, tiene derecho a llamarse culta”<sup>1124</sup>.

Avec la même simplicité lapidaire, dans “La literatura sin dolor” il fera une seconde liste de livres importants (injustement oubliés) : “(...) *Contrapunto*, de Huxley, que fue una especie de sarampión de nuestros años azules, *El hombrecillo de los gansos*, de J. Wassermann, que tal vez le deba más la nostalgia que a la poesía; *Los monederos falsos*, de André Gide, que acaso fueron más falsos de los que pensó su propio autor”<sup>1125</sup>. Mise à part la visée idéologique du texte (car anti-*establishment*), il est évident que l'auteur ne saura jamais développer ces propos, dont la formulation ne peut pas être plus simpliste. À sa décharge, on nuancera en disant que la forme générique (chronique) et le style employé empêchent ici toute systématisation du discours critique. À cet égard, on rappellera qu'à l'époque d'*El Espectador*, lorsqu'il s'exerçait comme critique cinématographique, il était contraint d'effectuer une approche plus systématique, plus spécialisée. Malgré les « erreurs énormes de jugement esthétique » (Jacques Gilard<sup>1126</sup>) commises par le jeune García Márquez dans sa colonne “El cine en Bogotá”, on trouve tout de même un certain usage savant du langage (voire du jargon, comme le mot « travelling » assez fréquemment employé), certaines

<sup>1122</sup> “Como *Papillon*, de Henri Carrière, que es un libro apasionante sin ningún valor literario”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 53.

<sup>1123</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Bueno, hablemos de música”, chronique citée, p. 346.

<sup>1124</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>1125</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “La literatura sin dolor”, chronique citée, p. 349.

<sup>1126</sup> GILARD, Jacques, prologue à GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Entre cachacos*, p. 21 (c'est nous qui traduisons). Cf. “El cine en Bogotá”, *Entre cachacos* (vols. 1 y 2), op. cit., p. 88 et passim.



références montrant une très probable consultation des ouvrages et, en général, un travail d'analyse dont les défauts n'empêchaient pas une certaine structuration. Il aurait pu avancer dans ce sens, mais les *Notas de Prensa* montrent une évolution plutôt restreinte. On pourrait conclure qu'il n'était pas un écrivain destiné à faire long feu comme critique, moins encore comme essayiste : son domaine naturel était la narration, son outil naturel, l'anecdote. Ce qui expliquerait en outre la valeur relativement supérieure de ses reportages.

### **1.7.3. La marque identitaire : “Fantasía y creación artística”, “Algo más sobre literatura y realidad”**

#### **1.7.3.1. La restriction historico-géographique**

Dans ce sous-ensemble thématique, figurent deux chroniques dont la portée doctrinaire suscite diverses interrogations et cela malgré le développement dialectique original et la qualité de la prose, un type de disparité entre forme et contenu qui n'est pas rare dans ces chroniques, surtout lorsque l'idéologie s'imisce dans la réflexion. En effet, dans “Fantasía y creación artística” et dans “Algo más sobre literatura y realidad” — les textes en question —, García Márquez défend avec un incontestable brio et une grande élégance expressive son idée sur ces rapports problématiques, mais sous l'angle étroit de la revendication culturelle et identitaire. Ce sont pourtant deux chroniques centrales au sein de cette méditation et, bien qu'elles ne se suivent pas strictement dans la chronologie de la série<sup>1127</sup>, leur lien est évident tant dans leur homogénéité thématique que dans le support argumentatif qui leur est commun<sup>1128</sup>. Sur le plan du choix discursif, également : dans l'une et dans l'autre, l'auteur préfère s'exprimer de façon entièrement conceptuelle (manier, comme il dit ironiquement, des « idées abstraites »), délaissant ainsi l'abordage narratif indirect, c'est-à-dire le recours à l'anecdote qui modélise si fondamentalement son travail de chroniqueur. Même l'humour, qui pimente et donne de la distance à tous ses autres textes traitant de littérature, brille ici par son absence. Néanmoins, dans le premier des articles, un tel débat paraît bien lancé avec cet original *distinguo* entre « fantaisie » et « imagination » :

“Por una vez que he tenido la curiosidad de volver a él (el diccionario de la Real Academia de la Lengua) para establecer las diferencias entre fantasía e imaginación, me encuentro con la desgracia de que sus definiciones no sólo son muy poco comprensibles, sino que además están al revés. Quiero decir que, según yo lo entiendo, la fantasía es la que no tiene nada que ver con

<sup>1127</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Fantasía y creación artística” (9-06-1981) et “Algo más sobre literatura y realidad” (1-7-1981), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p.113 et 119.

<sup>1128</sup> On signalera à cet égard la fin en « queue de poisson » du premier texte et le titre du second indiquant une reprise de la discussion.

la realidad del mundo en que vivimos (...). Por muy fantástica que sea la concepción de que un hombre amanezca convertido en un gigantesco insecto, a nadie se le ocurriría decir que fue la fantasía sea la virtud creativa de Franz Kafka y en cambio no cabe duda de que fue el recurso primordial de Walt Disney. Por el contrario, y al revés de lo que dice el diccionario, pienso que la imaginación es una facultad especial que tienen los artistas para crear una realidad nueva a partir de la realidad en que viven. Que, por lo demás, es la única creación artística que me parece válida.<sup>1129</sup>

La simplification délibérée, la critique implacable, l'attaque féroce (la Real Academia de la Lengua n'échappe pas, une nouvelle fois, à l'anathème) n'empêchent pourtant pas l'auteur d'établir une solide prémisse qui devient un excellent point de mire d'où viser certains courants contemporains qui tendent à confondre l'acte créateur avec une sorte d'expérience mystique (illumination ou épiphanie), et qui travaillent depuis un certain temps à couper tout lien avec la réalité, tout ancrage dans l'expérience réelle pour, à son tour — selon Michel Le Bris — offrir la place « à la vraie littérature autrement dit, 'aux aventures du récit', mais d'un récit replié sur lui-même, sans plus de référent. »<sup>1130</sup> García Márquez rejoindrait ainsi partiellement Tom Wolfe pour qui :

“One of the unconscious assumptions of modern criticism that the raw material is simply 'there'. It is the 'given'. The idea is: Given such-and-such a body of material, what has the artist done with it? (...) The modern notion of art is an essentially religious or magical one in which the artist is viewed as a holy beast who in some way, big or small, receives flashes from the godhead, which is known as creativity.”<sup>1131</sup>

De fait, il s'agit d'une problématique qui le préoccupe considérablement et qu'il traite avec une similaire emphase polémique dans *El olor de la guayaba* :

“Cuando yo leí a los diecisiete años *La Metamorfosis* de Kafka (...) comprendí que existían en la literatura otras posibilidades que las racionalistas y muy académicas que había conocido hasta entonces en los manuales del liceo. (...) Con el tiempo descubrí, no obstante, que uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana (...). Dentro de la mayor arbitrariedad aparente hay leyes. Uno puede quitarse la hoja de parra racionalista, a condición de no caer en el caos, en el irracionalismo total.”<sup>1132</sup>

Jusque-là la problématique est envisagée comme il se doit : grande ouverture dialectique, perspective universaliste, comme l'indique l'absence de toute étiquette doctrinaire, de toute

<sup>1129</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Fantasía y creación artística”, chronique citée, p. 113-114.

<sup>1130</sup> LE BRIS, Michel, « Pour une littérature-monde en français », art. cit., p. 26.

<sup>1131</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 27. Dans l'excellente traduction espagnole : “El supuesto inconsciente (de) la crítica moderna (es) que la materia prima está sencillamente 'ahí'. Es lo que está 'dado'. La idea es: dado tal y tal cuerpo de material, ¿qué ha hecho el artista con él? (...) La noción moderna del arte es una esencialmente religiosa o mágica, según la cual se considera al artista como una bestia sagrada que, de algún modo, grande o pequeño, recibe fogonazos provenientes de la cabeza del dios, proceso que se denomina creatividad” (WOLFE, Tom, *El Nuevo Periodismo*, op. cit.). Notre traduction : « L'inconscient supposé de la critique moderne est que la matière première est 'là'. L'idée est la suivante : que fait l'artiste de tel ou tel corps de matière ? (...) D'après la notion moderne de l'art, essentiellement religieuse ou magique, l'artiste serait une sorte d'animal sacré recevant en grande ou petite quantité des flashes en provenance d'une pensée divine, processus que l'on nomme créativité ».

<sup>1132</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 31.

inscription du discours dans un espace culturel restreint ; même l'anti-cartésianisme récalcitrant de García Márquez apparaît, pour une fois, convenablement atténué. Dans "Fantasía y creación artística" cependant, l'abord change ou plutôt se resserre ; le balisage culturel réapparaît, l'auteur déploie une carte ; il y délimite un contour bien précis :

"Yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla, y tal vez de allí provenga mi frustración de que nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad. Lo más lejos que he podido llegar es a trasponerla con recursos poéticos, pero no hay una sola línea de mis libros que no tenga su origen en un hecho real."<sup>1133</sup>

Pourtant cette attitude d'abdication face à la magnificence du paysage, de l'espace, du fait historique, séduit à première vue : elle sonne juste, elle est même touchante par sa modestie. Mais l'auteur ruine toutefois son propos lorsque, bien vite, il verse dans la revendication identitaire :

"En América Latina y el Caribe, los artistas han tenido que inventar muy poco, y tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad. Siempre fue así desde nuestros orígenes históricos, hasta el punto de que no hay en nuestra literatura escritores más creíbles y al mismo tiempo más apegados a la realidad que nuestros cronistas de Indias. También ellos – para decirlo con un lugar común irremplazable– se encontraron con que la realidad iba más lejos que la imaginación."<sup>1134</sup>

Comme il est dit ici, l'écrivain latino-américain (surtout celui de la Caraïbe) paraît être dans la position avantageuse (et unique) de l'observateur/détenteur d'une réalité dépassant toute fiction. Ainsi considérée, la réalité historique et géographique suppose une sorte de donne littéraire, de situation privilégiée. Le seul défi — mais un défi de taille — est de trouver un langage pour la décrire. La thèse n'est pas nouvelle ; Alejo Carpentier<sup>1135</sup> l'avait déjà énoncée sous la même enseigne ("lo real maravilloso") et avec les mêmes postulats : "Lo real maravilloso (...) que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. (...) En cuanto a lo real maravilloso, sólo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo."<sup>1136</sup>

Dans ce continent de cocagne, la récolte littéraire doit être nécessairement fructueuse puisque la réalité y est toujours insolite, démesurée, extraordinaire, hallucinante... García Márquez ne fera qu'en rajouter : "Sólo en México, habría que escribir muchos volúmenes

<sup>1133</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Algo más sobre literatura y realidad", chronique citée, p. 120.

<sup>1134</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Fantasía y creación artística", chronique citée, p. 114.

<sup>1135</sup> Sous différents titres (*Tientos y diferencias*, *Razón de ser* et *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo*), on retrouvera chez Carpentier des développements similaires, voire les mêmes textes. Cf. CARPENTIER, Alejo, "Ensayos", *Obras completas*, Tomo 13, México, Siglo 21 Editores, 1<sup>a</sup> edición, 1990.

<sup>1136</sup> CARPENTIER, Alejo, "Lo barroco y lo real maravilloso" (conférence donnée par Carpentier dans El Ateneo de Caracas, le 22 mai 1975), *Razón de ser, Obras completas*, Vol. 13, *op. cit.*, p. 187-188 et p. 192.

para expresar esa realidad increíble<sup>1137</sup>. Façon donc de circonscrire la vision du phénomène proprement universel à un espace géographique, culturel, historique restreint, et de donner au discours, à l’instar de son prédécesseur Carpentier, cette marque identitaire discutable. Nous dirons ainsi qu’au fur et à mesure que l’auteur délimite l’horizon physique (du continent américain, nous passons au tropique latino-américain puis, à celui de l’aire caraïbe), le champ de réflexion tend à se rétrécir de façon conséquente. Pire : on voit pointer une sorte de repli identitaire car, à force de revendications culturelles, le discours finit par frôler un certain ethnocentrisme.

### 1.7.3.2. Rejeter le cartésianisme, assumer un syncrétisme

Carpentier parle de « traduire l’atmosphère américaine »<sup>1138</sup>, de récolter les fruits mûrs d’une réalité naturellement prodigue et merveilleuse<sup>1139</sup> ; García Márquez exhorte à « imiter (cette) réalité avec humilité » (puisque’elle) est une meilleure créatrice que nous-mêmes (“en síntesis, los escritores de América Latina y el Caribe tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros”<sup>1140</sup>). Duplication, imitation, mimétisme : a priori, rien de plus étranger à la véritable création littéraire. De là à considérer l’artiste comme un visionnaire, sorte de transcritteur illuminé qui a pour seule tâche de révéler le côté magique de la réalité, il n’y a qu’un pas. García Márquez et Alejo Carpentier — on l’a vu — le franchissent résolument. À ce sujet, Tom Wolfe nous rappelle comment des courants littéraires des années 70 ont renouvelé cette opposition quelque peu manichéenne entre mythe et réalisme du roman : “In 1972, the novelist Chandler Brossard writes that ‘true and original fiction is vision, and fiction writers are visionaries. It is myth and magic, and the writers of it are magicians and shamans, mythmakers and mythologists.’”<sup>1141</sup>. Notion défendue par García Márquez dans ses chroniques, bien qu’il le fasse à partir d’une perspective très identitaire, et en parfait accord avec Alejo Carpentier, c’est-à-dire, sous l’optique du « réel merveilleux américain ».

C’est alors que la critique de Tom Wolfe réfutant la thèse très « moderne », selon laquelle il y aurait une matière première (“raw material”) littéraire prête à l’emploi, nous paraît très

<sup>1137</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Algo más sobre literatura y realidad”, chronique citée, p. 120.

<sup>1138</sup> CARPENTIER, Alejo, “Lo barroco y lo real maravilloso”, conférence citée, p. 192 (c’est nous qui traduisons et soulignons : voir ci-dessus citation complète).

<sup>1139</sup> *Idem.*

<sup>1140</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, “Algo más sobre literatura y realidad”, chronique citée, p. 121 (nous traduisons et soulignons).

<sup>1141</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 52.

pertinente<sup>1142</sup>. Mais, faut-il devenir si pointilleux au regard des propos de deux écrivains comme Carpentier et García Márquez, si friands d'hyperbole ; ne vaudrait-il pas mieux interpréter ce(s) discours en appliquant le concept aristotélicien de *mimésis* qui suppose en réalité *transformation*, reproduction du mouvement de la nature (Francis Wolff)<sup>1143</sup> ? Peut-être, car une conception plus universelle de la création artistique se retrouve aussi bien chez les deux. Dans *Tientos y diferencias*, Carpentier montre comment, y compris dans les formes et les expressions folkloriques, on peut trouver des influences complexes, des contenus et des formes archétypales, ce qui l'amène à préconiser : “No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (...) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, puede hallarse en las gentes nuestras (...)”<sup>1144</sup>.

À la rigueur, la création devrait être abordée ainsi, sans que les déterminants historiques et géographiques supposent frein ou avantage essentiel. Car, à chaque fois, l'écrivain, confronté à la réalité, assume un défi créatif basique, y compris quand cette réalité, dans sa double dimension spatiale et temporelle, apparaît morne ou sans relief. La cité moderne, dans son apparente monotonie, ne grouille-t-elle pas de mille thèmes ? Dans ce dernier cas, le paysage et la sociologie urbains interpellent le créateur de façon différente. Encore n'arrive-t-on pas à faire de la grande littérature en faisant abstraction des coordonnées géographiques ou historiques précises, à la manière des fictions de Borges chez qui — d'après Angel Rama — l'effacement total d'un contour géographique et historique (“l'enajenación de un contorno”<sup>1145</sup>) n'a pas empêché de créer de puissantes métaphores du réel ? À ce propos, Kafka se fait, à nouveau, écrivain paradigmatique car en tant que « juif de nulle part » il réussit à transformer sa « Prague mentale » en une « localité » familière aux lecteurs de toutes les latitudes, comme le voit Hubert Haddad, qui l'utilise comme jauge de cet autre lieu

---

<sup>1142</sup> Ce n'est pas par hasard si Tom Wolfe classe García Márquez parmi les “néo-fabulistes”, employant des arguments partiellement discutables (à cet époque, il doit ignorer sûrement l'autre facette de l'écrivain colombien défendant, comme lui, un reportage littéraire), mais qui entrent parfaitement dans ce débat : “Some of the Neo-Fabulists get right down to it. They write directly in the form and rhythms of the fable, the fairy tale and the old epic histories: John Barth (*Dunyazadiad*), Borges, John Gardner, James Purdy, James Reinbold (*Family Portrait*), Alan V. Hewat, and Gabriel García Márquez.” WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 56.

<sup>1143</sup> Car, selon ce spécialiste d'Aristote : « Tout art classique est *mimésis*. Il “imite la nature” — au sens vrai du terme. On a souvent pris cette formule aristotélicienne pour un programme de duplication. “Imiter la nature”, cela semblait signifier faire des représentations qui copient l'apparence naturelle, faire des œuvres qui soient le plus possible “ressemblantes” aux objets réels, leur double. Cela avait un sens, peut-être, en peinture, plus difficilement en poésie (...). En réalité, “imiter la nature”, ce n'est pas ce que fait, encore moins ce que doit faire l'œuvre (celle qui “re-produit” les apparences), c'est ce que *fait* l'art, ce qu'il fait *nécessairement* dans son processus créateur. Il *reproduit* le mouvement de la nature lorsqu'elle *produit*. L'art *fait* ce qu'il a à faire comme la nature ferait si elle avait à le faire. » WOLFF, Francis, op. cit., p. 291.

<sup>1144</sup> CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias*, op. cit., p. 16.

<sup>1145</sup> RAMA, Angel, “La imaginación de las formas”, art. cit., p. 12.

universel que serait Macondo<sup>1146</sup>. La portée universaliste que Haddad détecte dans les derniers livres de l'auteur colombien (« Il y a toutefois chez García Márquez un curieux souci descriptif, presque un goût de la reconstitution : sa Colombie parle sûrement aux Colombiens, mais l'impression demeure avec ses derniers livres d'une intention universaliste. »<sup>1147</sup>) est le fruit d'une longue construction démarrant bien au début de sa carrière, en tout cas avant *Cien ans de solitude*, roman qui acquiert définitivement cette dimension totalisante qui distingue toute grande œuvre d'art : enracinement dans une réalité restreinte (historique, géographique, culturelle), *mais* projection littéraire universelle ; Macondo comme microcosme (latino-américain) et, au-delà, comme symbolisation d'un lieu et d'une histoire communs, archétypaux, reconnaissables, ainsi que l'explique Vargas Llosa, pour qui l'histoire de cette famille (les Buendía) et de cette bourgade du bout du monde condense l'histoire humaine, synthétise les péripéties de toute civilisation, décrit « une réalité totale » (les réminiscences bibliques en plus)<sup>1148</sup>.

C'est, en revanche, le balisage culturel qui leste les discours de Carpentier et de García Márquez puisqu'ils nous reportent invariablement à un espace (géographique et culturel) restreint et, en quelque sorte, insulaire. Car, tout bien considéré, la dimension spatio-temporelle d'un pays, d'une région, d'un continent — leur paysage, leur histoire — aussi surprenante, extraordinaire, grandiose qu'elle paraisse aux yeux d'un observateur, les singularise, certes, mais ne garantit aucune réussite d'ordre artistique, comme le voit García Márquez en signalant les excès rhétoriques — nous examinerons cette critique ci-après — des premiers romanciers latino-américains aussi obnubilés par la magnificence du paysage que manquant d'une réelle distance et d'une maîtrise des outils littéraires.

<sup>1146</sup> « Kafka lui même — son journal et ses lettres nous l'assurent — parle d'un lieu immanquable, au secret de son étrangeté faite d'une sorte de décollement de la réalité (...) : une fois franchi le seuil, tout est bien. Un autre monde, et rien ne t'oblige à parler. Combien plus familière qu'Aracataca paraît la Prague mentale d'un juif de nulle part ! C'est que Gabriel García Márquez reste pour nous un auteur *exotique*, toujours lisible certes, mais en des territoires de langue qui nous laissent parfois dubitatifs, sinon franchement réfractaires. On peut supposer que les lecteurs sud-américains d'un Chardonne ou d'un Mauriac, pour prendre les meilleurs parmi les plus *français*, sont pareillement déconcertés. (...) » HADDAD, Hubert, *Lieux de l'Écrit : García Márquez*, Paris, Marval, 1993, p. 10.

<sup>1147</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1148</sup> Vargas Llosa : « Como la familia Buendía sintetiza y refleja a Macondo, Macondo sintetiza y refleja (al tiempo que niega) a la realidad real: su historia condensa la historia humana, los estadios por los que atraviesa corresponden, en sus grandes lineamientos, a los de cualquier sociedad, y en sus detalles, a los de cualquier sociedad subdesarrollada, aunque más específicamente a las latinoamericanas. Este proceso está 'totalizado'; podemos seguir la evolución, desde los orígenes de esta sociedad, hasta su extinción: esos cien años de vida, reproducen la peripecia de toda civilización (nacimiento, desarrollo, apogeo, decadencia, muerte, y, más precisamente, las etapas por las que han pasado (o están pasando) la mayoría de las sociedades del tercer mundo, los países neocoloniales. » VARGAS LLOSA, M., « *Cien años de sol edad: realidad total, novela total* », in GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Cien años de soledad* (édition commémorative), *op. cit.*, p. XXX.

Il est alors possible que le paysage et l'histoire américains aient pu défier — dans le cas de García Márquez ou de Carpentier — des modes propres de création, mais sans les empêcher d'atteindre cette « cible » universelle, ces « totalisations » (Vargas Llosa) qui distinguent leurs œuvres respectives. Nous convenons, donc, à l'instar de Carpentier, qu'en Amérique, il a pu se former un langage particulier, une vision singulière :

“Y lo barroco que ustedes conocen, la novela contemporánea latinoamericana, la que se ha dado en llamar la ‘nueva novela’ latinoamericana, la que llaman algunos del *boom* (...) es debida a una generación de novelistas en pie hoy en día, que están produciendo obras que traducen el ámbito americano, tanto ciudadanos como de la selva o de los campos, de modo totalmente barroco”.<sup>1149</sup>

Il faudrait, dès lors, établir une différence entre la particularité de l'œuvre ancrée dans un territoire et une histoire concrets et la doctrine ou le parti-pris qui en découlent (c'est le cas lorsque Carpentier et García Márquez introduisent le facteur « identité culturelle »). De fait, il n'y a pas seulement ici une orgueilleuse assomption de ce qui serait *uniquement* américain, mais une sorte de discours post-colonial qui, sur ce plan super structurel (idéologique), constitue un rejet radical de ce qui aurait été imposé, en l'occurrence le cartésianisme. Ce dernier serait en effet une imposition (occidentale), une sorte d'octroi idéologique (du colonisateur), un héritage encombrant car contraignant l'artiste (l'homme colonisé) à une vision limitée, passive et certainement soumise de la réalité.

Chez Alejo Carpentier, qui précède García Márquez dans cette entreprise « libératrice », on trouve deux axes argumentatifs centraux : un premier affirmant que le travail artistique dans cette partie du monde n'est pas nécessairement épigonal, que des formes d'expression culturelle autochtones auraient intercepté, voire précédé, celles provenant d'Europe ; un processus dont le corollaire serait le roman du « réel merveilleux » :

“Arrastra el latinoamericano una herencia de treinta siglos, pero (...) debe reconocerse que su estilo se va afirmando a través de su historia, aunque a veces ese estilo puede engendrar verdaderos monstruos. Las compensaciones están presentes. (...) Una América Central, poblada de analfabetos, produce un poeta –Rubén Darío– que transforma toda la poesía de expresión castellana. (...) Hay la belleza abstracta –absolutamente abstracta– del Templo de Mitla, con sus variaciones sobre temas plásticos ajenos a todo empeño figurativo. La enumeración podría ser inacabable. (...) Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, el surrealismo ha dejado de constituir, para nosotros, por proceso de imitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erróneamente manejada. Pero nos queda lo real maravilloso de índole muy distinta, cada vez más palpable y discernible, que empieza a proliferar en la novelística de nuestro continente.”<sup>1150</sup>

<sup>1149</sup> CARPENTIER, Alejo, “Lo barroco y lo real maravilloso”, art. cit., p. 192.

<sup>1150</sup> CARPENTIER, Alejo, “De lo real maravilloso americano”, *Tientos y diferencias*, op. cit., p. 106-108.

Sauf que — deuxième argument de Carpentier — il faut reconnaître qu'un profond syncrétisme singularise les expressions artistiques dans cette partie du monde : “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes”, écrit-t-il dans “Lo barroco y lo real maravilloso”<sup>1151</sup> ; “(Después de) veinte años de investigaciones sobre las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta que todo lo hondo, lo verdadero, *lo universal*, del mundo que había tratado de pintar en mi novela (*Ecue-Yamba-O*) había permanecido fuera del alcance de mi observación”, ajoute-t-il dans “Problemática de la actual novela latinoamericana”<sup>1152</sup>. Il signale enfin “la presencia fáustica del indio y del negro, los fecundos mestizajes”<sup>1153</sup>.

Similaire discours chez García Márquez qui, tout en défendant les prérogatives de l'homme américain, reconnaît la complexité d'un processus historique dont le syncrétisme est la constante, le vecteur principal :

“En el Caribe, a los elementos originales de las creencias primarias y concepciones mágicas anteriores al descubrimiento, se sumó la profusa variedad de culturas que confluyeron en los años siguientes en un *sincretismo mágico* cuyo interés artístico y cuya profunda fecundidad artística son inagotables. La contribución africana fue forzosa e indignante, pero afortunada. En esa encrucijada del mundo (...)”<sup>1154</sup>

Rejet d'un cartésianisme, assomption d'un syncrétisme : va-et-vient entre deux positions où l'on remarquera une certaine habileté dialectique, mais aussi un déphasage consistant à opposer un processus fondamentalement diachronique (si nous acceptons le terme syncrétisme comme fusion d'éléments culturels différents s'effectuant durant un long laps de temps) à une vision synchronique de l'espace américain.

Cela conduit les deux auteurs à considérer les processus créatifs littéraires sous l'angle étroit régional et sous l'étiquette discutable de l'identitaire. On remarquera ainsi un réflexe comparatif chez les deux écrivains :

“Cuando nosotros hablamos de un río, écrit García Márquez, lo más lejos que puede llegar un lector europeo es a imaginarse algo tan grande como el Danubio (y) es difícil que se imagine sino se le describe la realidad del Amazonas (...) (y que) cuando nosotros escribimos la palabra ‘tempestad’, los europeos piensan en relámpagos y truenos, pero no es fácil que estén concibiendo el mismo fenómeno que nosotros queremos representar”<sup>1155</sup>.

<sup>1151</sup> CARPENTIER, Alejo, “Lo barroco y lo real maravilloso”, art. cit., p. 180. Les termes changent à peine lorsque Carpentier aborde le même sujet dans “Problemática de la actual novela latinoamericana” (*Tientos y diferencias*, op. cit., p. 7 et ss.)

<sup>1152</sup> CARPENTIER, A., “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Tientos y diferencias*, op. cit., p. 32 (c'est nous qui soulignons).

<sup>1153</sup> CARPENTIER, A., “De lo real maravilloso americano”, *Tientos y diferencias*, op. cit., p. 112.

<sup>1154</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Algo más sobre literatura y realidad”, chronique citée, p. 120.

<sup>1155</sup> *Ibid.*, p. 119.



La matière première artistique est déjà donnée (Wolfe) ; il suffit de la prendre dans cet état brut pour à peine la modeler, c'est-à-dire trouver un langage adéquat pour la traduire. Ce qui n'est pas sans rappeler la manière d'Alejo Carpentier de marquer une *différence* et, à la longue, un privilège :

“Nuestro continente americano es continente de huracanes (...), de ciclones, de terremotos, de maremotos, de inundaciones, que imponen un tremebundo pulso, por sus periodicidades, a una naturaleza muy poco domada. (...) La distancia es otro contexto importante (...). Las dimensiones de lo que circunda al hombre americano. Esas montañas, esos volcanes que aplastarían, si allá se trasladaran por operación de magia, los panoramas montañosos de Suiza o de los Pirineos. (...) La distancia es dura y tantálica por lo mismo que crea imágenes – espejismos que están fuera de los alcances musculares del contemplador. (...) yo quisiera imaginar escalas de proporciones posibles entre un Goethe viviendo en Amecameca de México –su levita gris en primer plano y el volcán que hace de telón de fondo.”<sup>1156</sup>

À cette situation géographique avantageuse sur le plan artistique s'ajoute une situation historique également exceptionnelle. Pour García Márquez, en effet, toute l'histoire du Continent, depuis la découverte, suppose une circonstance incomparable et, de ce fait, propice à l'acte créateur. Soulignons à nouveau l'a priori doctrinaire évident : comme la géographie, l'histoire du continent serait, plus que stimulante, une situation anticipant d'elle-même le fait artistique. Les épisodes « invraisemblables » de la conquête de l'Amérique en sont la preuve. García Márquez fait l'inventaire : il y a, tout d'abord, la vision hallucinée de Christophe Colomb et de Pigafetta (*Primer viaje en torno al globo*) décrivant le Nouveau Monde ; il y a les quêtes chimériques de la Source de l'Éternelle Jeunesse et de l'Eldorado qui expliquent l'aventure démesurée (“la desmesurada aventura”) de Alvar Núñez Cabeza de Vaca à Mexico, les prouesses militaires de Gonzalo Pizarro au Pérou, les explorations sans fin de Gonzalo Jiménez de Quesada dans ce qui est aujourd'hui la Colombie, l'expédition de Vasco Nuñez de Balboa faisant un trait d'union océanique dans l'Isthme de Panamá, ou la découverte miraculeuse de l'Amazonie par Francisco de Orellana. Ce sont des rêveurs, des utopistes-nés, mais, avant tout des chroniqueurs (los “Cronistas de Indias”) dans le sens ancien du terme. Autant dire qu'ils font et écrivent simultanément l'histoire. Rien à inventer dans un continent où l'histoire apparaît déjà investie par le mythe, où — selon le poncif — la réalité dépasse toute fiction.

Dans “Algo más sobre literatura y realidad” García Márquez rappelle le travail préparatoire d'*El Otoño del Patriarca* qui lui a révélé ces constantes insolites de l'histoire du continent : “Durante casi diez años leí todo lo que me fue posible sobre los dictadores de América Latina, y en especial del Caribe, con el propósito de que el libro se pareciera lo menos posible a la

<sup>1156</sup> CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias*, op. cit., p. 26-27.

realidad. Cada paso era una desilusión<sup>1157</sup>. Rien à inventer, rien à créer. Il fallait seulement transcrire, c'est-à-dire trouver le langage adéquat pour montrer cette réalité magique. À l'instar d'Alejo Carpentier, dont les investigations historiques précédant la rédaction de son chef-d'œuvre, *El reino de este mundo*, lui ont révélé que l'histoire était un excellent pourvoyeur d'une matière littéraire déjà élaborée ou presque : "Había respirado (en Haití) la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca e increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas (...). A cada paso hallaba lo *real maravilloso*"<sup>1158</sup>. La conclusion ultime des deux auteurs est que, dans le contexte géographique américain (et, de façon plus concentrée, dans l'espace caraïbe), la synergie entre paysage, histoire et écriture est d'une magnitude telle que toutes les conditions sont là pour que surgisse un courant littéraire comme celui du « réalisme magique ».

Nuançons donc : cette relation distincte peut certes engendrer des thématiques, des patrons stylistiques propres, et un renouveau radical, une émancipation littéraire vis-à-vis de la métropole, comme l'appellent de leurs vœux Carpentier et García Márquez : le *boom* du roman latino-américain, ces « vingt ans de plénitude »<sup>1159</sup> (1960-1980) en sont la preuve. Bien que singulière, cette relation ne suppose en réalité aucun avantage primordial sur le plan artistique, comme le prouve l'échec séculaire de certaines productions littéraires antérieures au *boom*. C'est le créateur qui modèle cette matière première, c'est lui qui crée une autre réalité sur celle qu'il lui a été donnée. C'est lui qui, en essayant de dépasser des courants caducs car passifs et soumis, devient original, émancipé, bref moderne.

En résumé, la thèse du déterminant spatial et temporel qui expliquerait l'émergence d'un courant littéraire tel que le « réalisme magique » latino-américain, nous apparaît aujourd'hui franchement insuffisante sur un plan conceptuel et tout à fait simpliste sur le plan doctrinaire. Si nous considérons que l'espace et le référent historique ne sont pas les facteurs qui subordonnent le travail artistique, et que c'est en revanche l'artiste qui doit assumer et

<sup>1157</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, "Algo más sobre literatura y realidad", chronique citée, p. 121.

<sup>1158</sup> CARPENTIER, Alejo, "De lo real maravilloso americano", *Tientos y Diferencias*, op. cit., p. 110.

<sup>1159</sup> Selon l'expression d'Albert Bensoussan et Jean-Marie Saint-Lu, qui résument bien cette période : « Les années 1960-1980 vont marquer un véritable moment de grâce. L'axe littéraire du monde hispanique semble bien alors se déplacer de l'Espagne vers l'Amérique centrale et méridionale. Toute dépendance vis-à-vis de l'Europe, a fortiori de l'ex-métropole, a disparu. Seules demeurent les influences de grands perturbateurs modernes, Joyce, Proust, Kafka, Faulkner, James et de partielles imprégnations de non-sens, de surréalisme, d'existentialisme ou de Nouveau Roman. Le grand débat intéresse le statut de l'écrivain le plus souvent contraint par la pression nationale, où l'analphabétisme relatif fait de l'intellectuel un porte-parole, à mettre sa plume au service de la collectivité silencieuse. Prophète éclairant, représentant attiré ou tout bonnement ambassadeur officiel — Asturias, Neruda, Paz, Fuentes, Carpentier... —, il est parfois amené à ne justifier son œuvre que par son utilité. Or, de plus en plus, des écrivains, Vargas Llosa en tête, rejettent cette " utopie archaïque " et revendiquent pour l'écrivain le droit de faire d'abord de la littérature, de l'art. L'écriture, selon eux, porte en elle-même sa propre nécessité. Ce clivage détermine alors les écoles ». BENSOUSSAN, Albert et Jean Marie Saint-Lu, « Littérature Hispanoaméricaine », *Encyclopædia Universalis 2004*, op. cit.

maîtriser cette relation avec les matériaux thématiques, le gradualisme réducteur du discours nous laisse plus que sceptiques.

### 1.7.3.3. De « l'insuffisance du langage » à « l'hécatombe rhétorique »

S'il est risqué d'affirmer — comme le font Carpentier et García Márquez — que la réalité latino-américaine produit en soi un environnement créatif privilégié, en revanche, il est admissible de considérer, tout comme eux, que la singularité historique, humaine, géographique de ce continent a créé un champ référentiel propre, une thématique exploitable en littérature. Plutôt que d'avantages innés, il faudrait donc parler de possibilités ou, à la rigueur, de potentialités, car cette matière non traitée qui, en soi, ne contient aucune promesse, reste et restera inerte, à l'état « brut », tant que l'artiste n'interviendra pas ; elle implique toujours un défi créatif de taille, soulève des problématiques spécifiques, ainsi que le signalait jadis le jeune García Márquez dans “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia”<sup>1160</sup>. Dans cet excellent essai, il n'était pas question, en effet, de vanter les trésors littéraires que recélaient l'histoire et la géographie du pays, mais de signaler franchement les raisons des failles répétitives commises par les romanciers nationaux devant un sujet certes incontournable mais soumis à toutes les dérives et soulevant des difficultés spécifiques (comment intégrer le composant politique, comment représenter la violence, etc.) Selon lui, l'impasse ne pouvait être évitée qu'en rompant radicalement avec une tradition littéraire, et en rénovant, de façon vigoureuse, le langage, processus qui demandait une plus grande ouverture et une assimilation judicieuse des exemples contemporains (Camus, Hemingway en étaient les références).

Il semble peu plausible — selon la thèse défendue dans “Fantasía y creación artística” et “Algo más sobre literatura y realidad” — que la vision du paysage américain, exubérant, hallucinant, incommensurable, tout en défiant l'imagination de l'écrivain, ait révélé une insuffisance de mots ou tout simplement une carence du langage, et que cette situation ait créé à son tour une problématique littéraire très concrète. Peut-être ne concernait-elle pas la langue car, avant que le premier roman hispano-américain (*El periquillo sarniento* de Fernández Lizardi, 1816) ne voit le jour, Cervantès avait démontré que l'espagnol était amplement maniable sur le plan romanesque. Le renouvellement que le jeune García Márquez appelait de ses vœux dans “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia” concernait donc plutôt la forme, le modèle narratif. Quoi qu'il en soit, en 1980 le problème se

---

<sup>1160</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia”, art. cit.

pose autrement (bien que, là encore, García Márquez ne fasse que marcher dans les pas de Carpentier) :

“Un problema muy serio que nuestra realidad desmesurada plantea a la literatura es la de la insuficiencia de las palabras. (...) De modo que sería necesario crear todo un sistema de palabras nuevas para el tamaño de nuestra realidad”<sup>1161</sup>.

“El *Diario de Cristóbal Colón* es la pieza más antigua de esta literatura. Empezando por que no se sabe a ciencia cierta si el texto existió en la realidad, puesto que la versión que conocemos fue transcrita por el padre de Las Casas de unos originales que dijo haber conocido. En todo caso, esta versión es apenas un reflejo infiel de los asombrosos recursos que tuvo que desplegar Colón para que los Reyes Católicos le creyeran la grandeza de sus descubrimientos. (...) Toda nuestra historia, desde el descubrimiento, se ha distinguido por la dificultad de hacerla creer.”<sup>1162</sup>

Cette difficulté inhérente au langage s’exprimait par ailleurs de manière poétique dans l’incipit de *Cien años de soledad* : “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”<sup>1163</sup> ; elle devenait ainsi une puissante allégorie aux résonances cosmogoniques. En revanche, dans les deux *Notas de prensa* citées (une sorte d’*explicit* conceptuel, si l’on peut dire), elle tend à se diluer dans un discours à la revendication culturelle discutable. À cet égard, remarquons dans le propos de García Márquez la trace épigonale du discours de Carpentier (“Lo barroco y lo real maravilloso”) vantant le paysage américain et soulevant cette insuffisance du langage à travers le même exemple (le conquistador espagnol étonné face à une réalité indescriptible du Nouveau Monde) :

“(…) Maravillados por lo visto, se encuentran los conquistadores con un problema que vamos a confrontar nosotros, los escritores de América, muchos siglos más tarde. Y es la búsqueda del vocabulario para traducir aquello. Yo encuentro que hay algo hermosamente dramático, casi trágico, en una frase que Hernán Cortés escribe en sus *Cartas de relación* dirigidas a Carlos V: ‘Por no saber poner los nombres a estas cosas, no las expreso’; y dice de la cultura indígena: ‘No hay lengua humana que sepa explicar las grandezas y particularidades de ella.’ Luego para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo al hombre, pero además -porque sin lo uno no existe lo otro-, una óptica nueva.”<sup>1164</sup>

Carpentier, qui s’étonne que le mot « baroque » soit parfois assimilé à un épuisement donc à une décadence<sup>1165</sup>, voit au contraire dans ce courant le cumul de tendances littéraires

<sup>1161</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Algo más sobre literatura y realidad”, chronique citée, p. 119.

<sup>1162</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Fantasía y creación artística”, chronique citée, p. 114.

<sup>1163</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Cien años de soledad*, op. cit., p. 9.

<sup>1164</sup> CARPENTIER, Alejo, “Lo barroco y lo real maravilloso”, art. cit., p. 188.

<sup>1165</sup> Carpentier : “Vamos a un diccionario de ideas afines y encontramos que se nos da como sinónimo de barroco: Recargado, amanerado, gongorino (...), culterano, conceptista, churrigueresco y (entonces esto sí ya no es posible) ‘decadente’. Cada vez que oigo hablar de arte ‘decadente’ me pongo en estado de furia sorda, porque esto de la decadencia y de que un arte sea decadente se ha aplicado sistemáticamente a una multitud de

positivement assimilées et en parfaite correspondance avec une problématique spatiale et temporelle car nous reportant à la géographie et à l'histoire ; le baroque, selon lui, devait être alors compris en tant que pulsion fulgurante, et non décadente, d'un art, à un moment historique donné, y compris lorsqu'il s'agit d'auteurs à la prose exubérante et excessive, tels José Eustasio Rivera ou Rómulo Gallegos :

“Y si nuestro deber es el de revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras. Y esas cosas se presentan como cosas nuevas a nuestros ojos. La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir, el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca. Ante un Árbol de la vida, de Oaxaca, yo no puedo hacer una descripción de tipo, llamaríamos, clásico o académico. Tengo que lograr con mis palabras un barroquismo paralelo al barroquismo del trópico templado. Y nos encontramos con que eso conduce lógicamente a un barroquismo que se produce espontáneamente en nuestra literatura. (...) Nuestros maestros, los de mi generación, *La vorágine*, perduran en lo barroco. ¿Y cómo podría ser de otro modo con *La vorágine* si la selva toda es barroca? ¿Y acaso he de decirles que *Canaima*, de Rómulo Gallegos, es una novela barroca?”<sup>1166</sup>

Cependant, dans *El olor de la guayaba*, García Márquez — qui n'aimait pas du tout Gallegos<sup>1167</sup> — aborde autrement la préconisation de Carpentier en la traitant plutôt comme un problème : cette relation avec le paysage (cette soi-disant synergie) n'a pas été propice au travail littéraire en Amérique ; au contraire, elle a provoqué un fourvoiement des romanciers latino-américains :

“Yo había leído con mucho interés a Cristobal Colón, a Pigafetta y a los cronistas de Indias, que tenían una visión original, y había leído a (...) los tropicalistas latinoamericanos de principios del siglo que tenían los espejuelos del modernismo, y a muchos otros, y encontraba una distancia muy grande entre su visión y la realidad. Algunos incurrieron en enumeraciones que paradójicamente cuando más se alargaban más limitaban su visión. Otros, ya lo sabemos, sucumbían a la hecatombe retórica”<sup>1168</sup>.

« Hécatombe rhétorique ». Autant dire, une véritable catastrophe. Une rupture s'imposait donc avec ce modèle suranné. L'auteur colombien dit avoir ainsi cherché à le contourner en se penchant sur des auteurs comme Graham Greene. Confronté au même problème, ce dernier avait trouvé la clé pour — selon la formule chère à García Márquez —, « déchiffrer le tropique » (“descifrar el trópico”) au moyen des procédés de synthèse<sup>1169</sup>. Déchiffrer et non imiter la réalité. Le choix d'un modèle dans ses propres fictions n'aurait donc pas été nécessairement conditionné par le facteur historico-géographique. Comme l'a souligné Ángel

---

manifestaciones artísticas que, lejos de marcar una decadencia, marcan las cumbres de una cultura.” CARPENTIER, Alejo, “Lo barroco y lo real maravilloso”, art. cit., p. 168.

<sup>1166</sup> *Ibid.*, p. 190-191.

<sup>1167</sup> Vargas Llosa rappelle à ce propos la réponse en forme de litote que García Márquez adresse à un journaliste vénézuélien : “Interrogado en la televisión sobre si Rómulo Gallegos es un gran novelista, medita y responde: ‘En *Canaima* hay una descripción de un gallo que está muy bien.’” VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 80-81.

<sup>1168</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 32.

<sup>1169</sup> Cf. 1.6.4.1. « Sentir un pays », « déchiffrer le tropique ».

Rama en remarquant la concision et l'économie dont fait preuve García Márquez dans ses premiers contes, il avait appris la "lección que ya dieron los maestros del mejor realismo europeo, pero que América no supo hacer suya, arrastrada por la verba insustancial"<sup>1170</sup>. Européens ou plus précisément anglo-saxons et nord-américains ? On pense non seulement à Greene, mais aussi à Hemingway pour la sobriété du langage, à Virginia Woolf pour son usage du temps et surtout à Faulkner pour la puissance fabulatrice et le maniement moderne et consommé de la structure. Quoi qu'il en soit, il y a consensus entre ses exégètes. Un des premiers, le Colombien Ernesto Volkening, voyait pointer ce renouveau dès les tout premiers travaux de García Márquez : la sobriété stylistique apprise d'une manière quelconque mais admirable (Volkening dit, en revanche, ne voir aucune influence de Faulkner !<sup>1171</sup>) et, avant tout, trahissant un refus viscéral de tropicalisme :

"Sería difícil averiguar si acaso se manifieste en tales ejemplos una pasión innata, heredada de quién sabe que tatarabuelo venido de allende del mar, por la medida, la observación exacta y la parquedad del léxico; antes bien, cabe suponer que ese lenguaje desprovisto de ornamentos y divagaciones subjetivas constituye un hábito adquirido, fruto de la autodisciplina, a la cual se habría sometido el narrador consciente de ciertos peligros inherentes al tropicalismo"<sup>1172</sup>.

Le tropicalisme comme tare : autant dire, l'inné en terrible concurrence avec l'acquis. Nous penchons vers le second terme, sans toutefois exclure le premier, vu que l'œuvre de García Márquez — comme celle de tout grand romancier — serait tantôt une construction laborieuse, tantôt une assimilation de modèles multiples, un processus complexe de rejets et d'assimilations d'héritages. Rejet et assimilation : deux mouvements, en apparence contradictoires, qui expliquent la profonde originalité de son œuvre et, au même temps, son ancrage particulier dans la littérature hispano-américaine ; ou, pour employer les termes d'Emir Rodríguez Monegal, son « anachronisme et modernité », l'alliance virtuose dont *Cent ans de solitude* deviendra le modèle (c'est dans ce roman que García Márquez aurait réussi, selon ce critique, "las novedades más audaces que se hayan ensayado en este siglo."<sup>1173</sup>)

En résumé, dans le traitement du langage et la construction d'un style, l'héritage, la tradition et les autres déterminants culturels, historiques et géographiques, engendrent plus une problématique qu'ils ne créent une situation favorisant *a priori* la création littéraire. Au final, ce n'est pas l'idiosyncrasie ("lo caribe", "lo latinoamericano"), la pierre de touche, le

<sup>1170</sup> RAMA, Angel, "Un novelista de la violencia americana", *Homenaje a García Márquez*, op. cit. p. 61.

<sup>1171</sup> VOLKENING, Ernesto, "García Márquez o el trópico desembrujado", art. cit., p.77.

<sup>1172</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>1173</sup> RODRIGUEZ MONGEL, Emir, "Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*", *Homenaje a García Márquez*, op. cit., p. 15-16.

filtre magique — osons l'expression — qui conditionne et définit le travail littéraire du romancier.

#### 1.7.3.4. L'artiste et sa circonstance : les portraits de Darío Morales et Alejandro Obregón

Lorsque García Márquez aborde des terrains qui ne sont pas, à proprement parler, les siens, comme la musique et la peinture, il se garde bien de le faire sous l'optique de l'identitaire. C'est ainsi qu'il procède dans deux chroniques consacrées à deux peintres colombiens (qui plus est, originaires de la Caraïbe, de Carthagène) : Alejandro Obregón et Darío Morales. Cependant, un autre aspect dans ces textes vient empiéter sur le discours de revendication culturelle, l'auteur se sentant plutôt interpellé par la « circonstance » individuelle de l'artiste. À cet égard, les titres sont assez éloquents : “Obregón o la vocación desaforada”<sup>1174</sup> et “El alquimista en su cubil”<sup>1175</sup>. Dans ce dernier particulièrement, lorsqu'est évoquée la difficile veillée d'armes de ce peintre de Carthagène à Paris, quelques phrases contredisent déjà cette idée du déterminant géographique et culturel :

“(Darío Morales) sobrevivía a duras penas en un cuarto de servicio del barrio Saint Michel (...) limpiando a gatas las escaleras del decrepito edificio de seis pisos. Alguien había tratado de convencer (...) de la inutilidad de aquellas miserias, y le había aconsejado volver a Cartagena de Indias, la fragorosa ciudad del Caribe donde nació y donde le sería más fácil subsistir. Darío Morales rechazó el consejo con un argumento hermético: ‘Donde quiera que yo vaya seguiré siendo el mismo’”.<sup>1176</sup>

Autant dire, être soi-même malgré (ou grâce à !) la circonstance changeante, si nous appliquons ici le célèbre aphorisme d'Ortega y Gasset : « Je suis moi et ma circonstance »<sup>1177</sup>. Car, ainsi que l'explique le professeur Bernard Sésé : « Au nœud de cette dialectique (...) entre le sujet et le monde, le philosophe découvre que “la réalité radicale est notre vie” à quoi se subordonne toute réalité. Dans cette optique, “la raison pure doit céder son empire à la raison vitale” et cette vie, inéluctablement, est marquée par le devenir, par le changement »<sup>1178</sup>.

Et qui dit circonstance changeante, dit distance devant ce qui a été imposé par les sacrosaintes valeurs de la culture (au sens restreint du terme), c'est-à-dire de l'identité, des

<sup>1174</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Obregón o la vocación desaforada” (20-10-1982), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 327.

<sup>1175</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El alquimista en su cubil” (4-11-1980), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 18.

<sup>1176</sup> *Idem*.

<sup>1177</sup> ORTEGA Y GASSET, José, “Meditaciones del Quijote”, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 58.

<sup>1178</sup> SESÉ, Bernard, Ortega y Gasset, José, *Encyclopædia Universalis* 2004, op. cit.

origines. En tout cas, aucun déterminisme culturel dans le cas paradigmatique de Darío Morales, pour qui ce ne sont ni le milieu ni ses origines qui modèlent en premier son art ; c'est l'artiste qui, dans une situation incontournable, décide de créer un exutoire à ses pulsions, à sa vision personnelle du monde, à travers une invention de formes propres. C'est du moins *sa* circonstance individuelle qui apparaît comme la véritable problématique, lorsque García Márquez, peut-être un peu confus devant cette évidence, pose le regard sur le thème récurrent des tableaux de Morales (**Figure 7**) en se demandant, perplexe :

“(…) esa mujer *sin identidad*, con el sexo afligido, en una habitación escueta donde no vive nadie y con muy pocos objetos dispersos que ya no sirven para nada. ¿Quién es esa mujer? Tal vez Darío Morales daría algo de su propia vida, aunque no volviera a pintar más cuando lo supiera. Después de todo, eso parece ser lo único que busca con el delirio de su arte, desde que empezó a pintar en su casa de Manga. (...)”<sup>1179</sup>

« L'artiste dans sa tanière » (« L'artiste en su cubil ») sous-entend donc cette retraite voulue, cette solitude, cet effacement d'un contour (social, culturel), *circonstance* qui paradoxalement dans le cas de Morales, se traduit dans une peinture hyperréaliste<sup>1180</sup>.

Remarquons à ce propos la forme très « reportage » de cette chronique, l'auteur se croyant obligé de se déplacer pour vérifier cette « circonstance » particulière de l'artiste, pour respirer une atmosphère, sentir le renfermé (au sens propre et figuré) de l'antre de Morales : il voit, touche, interroge, carnet à la main. La photo où il pose à l'occasion pour le peintre (**Figure 7**) en dit long sur cette démarche, qui se traduit de la manière suivante dans la chronique :

“(…) Abrió la puerta él mismo, con su barba de bebé enorme y una chaqueta y una gorra de lobo de mar, más parecido que nunca a un personaje de Melville. Al final de una escalera empinada había una habitación amplia, de techos muy altos, con cristales lluviosos por donde sólo se veía el cielo de ceniza. Más que un estudio de pintor, aquella era un taller de fabricar recuerdos. Allí estaba la máquina de coser (...) la estufa de carbón de los tiempos del ruido, la lámpara colgada del techo (...) Dispersos por el suelo, con gran desorden, estaban los miembros descuartizados de la mujer del sueño: el torzo sin corazón, la pierna helada, la mano muerta para siempre, parecían los estragos de un accidente pavoroso.”<sup>1181</sup>

On dirait un portrait « en miroir » dont l'absence de repères serait le trait, le reflet commun. Les deux artistes caraïbes (colombiens, « costeños », qui plus est) se regardent et

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 19 (c'est nous qui soulignons).

<sup>1180</sup> Extrait : “Con las primeras cerezas de 1972, en la vitrina de la Galérie Pyramide de Washington, se exhibió un cuadro que causó un escándalo fácil entre las señoras de sombreros floridos que llevaban a cagar sus perros en el parque cercano. Parecía ser la fotografía demasiado realista de una mujer en cueros, derrumbada en un mecedor vienés y abierta de piernas frente a los transeúntes sin el menor recato, si bien la expresión de su sexo era más desolada que libertina. La policía ordenó retirar el cuadro, pero su ímpetu se quedó sin razones cuando le demostraron que no era una fotografía, sino un dibujo. El autor de aquel dibujo tan perfecto que hasta la policía de Washington lo confundía con una foto era un colombiano de 28 años que sobrevivía a duras penas en un cuarto de servicio del barrio Saint Michel, en Paris.” *Ibid.*, p. 28.

<sup>1181</sup> *Ibid.*, p. 20.



n'arrivent plus à retrouver ces traces (identitaires ?) qui devraient marquer nécessairement leurs portraits. Cette absence, que l'écrivain relève avec une certaine « stupeur » (un mot « égaré » dans son portrait), ne paraît plus préoccuper le peintre qui cherche ailleurs<sup>1182</sup>. Mais où se situe précisément la recherche de Morales ? semble se demander García Márquez en observant cette carence de référents culturels.



**Figure 7 : “Esa mujer sin identidad, con el sexo afligido, ¿quién es esa mujer?” García Márquez dans la « tanière » de Morales<sup>1183</sup>**

La stupéfaction tiendrait plutôt à la forme, car l'écrivain doit retracer la trajectoire du peintre tout en sachant que son expérience hasardeuse à Paris est le reflet de la sienne dans les années 50. Il en profite pour rappeler comment cet éloignement du pays impose une distance toujours salutaire : “En París, (Morales) tenía al menos eso que los escritores lánguidos suelen llamar alimento espiritual: la posibilidad perpetua de ver en carne y hueso la mejor pintura del mundo”<sup>1184</sup>. En dépit de cette absence d'un référent culturel se reflétant de manière essentielle dans les tableaux de Morales, la recherche artistique de celui-ci interpelle

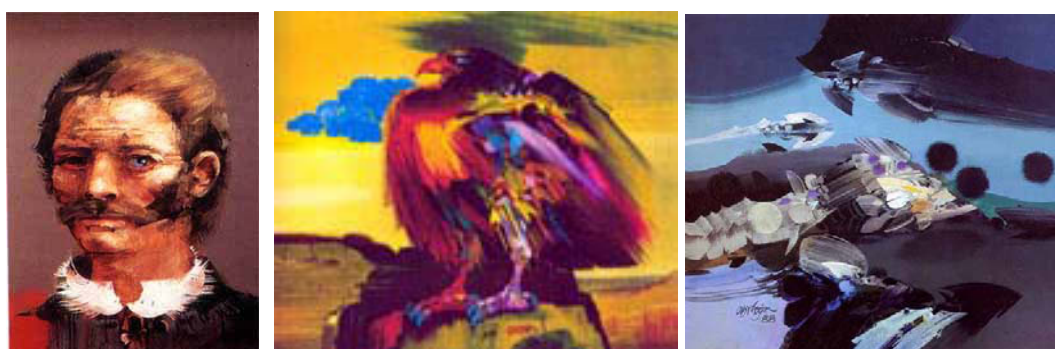
<sup>1182</sup> : “El mejor desnudo es el de la escultura –me dijo Darío Morles-, por una razón muy simple: se puede tocar. Me volví a mirarlo con cierto *estupor* : estaba radiante (...).” *Ibid.*, p. 20 (n c'est nous qui soulignons).

<sup>1183</sup> Photos et reproductions tirées de <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=29> (page internet consultée le 12.02.2007).

<sup>1184</sup> *Ibid.*, p. 18.

très positivement l'écrivain, les thèmes du peintre (qui se réclamait, entre autres, d'Ingres) n'étant ni forcément colombiens, ni conditionnés par une tradition ou un modèle national ou régional, mais atteignant une sorte d'abstraction hyperréaliste, si l'on nous permet l'antithèse.

En revanche, dans le portrait d'Alejandro Obregón, le déterminisme culturel et géographique revient en force, García Márquez considérant que c'est toute la Caraïbe qui circonscrit le travail du peintre, qui envahit littéralement l'espace de son atelier, de ses tableaux, de sa peinture. C'est rassurant et il le dit avec une belle formule : "En su casa de virrey de Cartagena de Indias, donde todo el Caribe se mete por una sola ventana (...)"<sup>1185</sup>.



**Figure 8 : « Chez Alejandro Obregón, toute la Caraïbe entre par la fenêtre »**<sup>1186</sup>

Dans le cas d'Obregón, il y aurait une sorte d'ancrage spatial, d'inertie productive, si l'on peut dire, qui donne aussi ses fruits, et depuis très longtemps. Ce qui n'empêche pas l'auteur de voir que c'est la circonstance, la vocation d'un artiste habité ("la vocación desafortada" du titre) qui permet que les condors d'Obregón volent plus haut, au-delà de la Caraïbe, jusqu'à se fondre dans un paysage où les éléments abstraits ne sont pas totalement absents (**Figure 8**). Et aller de temps à autre vers l'abstraction, n'est-ce pas vouloir sortir d'un « enclos » référentiel ? En d'autres termes, la présence d'un référent dans l'expressionnisme figuratif d'Obregón n'explique pas totalement la dimension proprement universelle de son travail.

Ainsi, cette circonstance contingente de l'artiste ne concerne que les peintres visités par le chroniqueur ; elle s'applique également à ce dernier qui doit nuancer ses prises de position sur le déterminisme culturel au gré de cette perspective changeante qui est la sienne pendant ces années d'incessants voyages.

<sup>1185</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Obregón o la vocación desafortada" (20-10-1982), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 327. Polyvalence du texte journalistique : l'auteur utilisera cette chronique comme texte de présentation du catalogue de l'exposition d'Obregón au Metropolitan Museum and Art Center de Coral Gable, Florida, tel qu'il est dit en note de bas de page.

<sup>1186</sup> Reproductions tirées de : <http://www.alejandrobregon.org> (page internet consultée le 2.11.2007). NB. : nous traduisons.

### 1.7.3.5. De la « pureté » du vallenato à la « contamination » des Beatles

Même sorte de dichotomie lorsque, dans plusieurs *Notas de prensa*, García Márquez glose sur une autre activité artistique qui, bien que n'étant pas la sienne, l'intéresse au plus haut degré : la musique. Pourtant l'approche est des plus légères et sans prétention : “La música me ha gustado más que la literatura, no hay nada que me guste más que hablar de música”, écrit-il avec allégresse dans “Bueno, hablemos de música”<sup>1187</sup>. Si l'abordage doit être forcément celui d'un profane, il n'est pas pour autant dénué d'intérêt sur un plan proprement conceptuel car il trahit effectivement cette attitude duale, et de temps à autre carrément ambiguë vis-à-vis du fait artistique.

En effet, on peut relever ici deux postures toujours en équilibre instable ou, parfois, en grave opposition : d'une part, un déterminisme culturel qui s'oppose à une saine ouverture vers l'universel, d'autre part, l'exaltation de la Caraïbe et de son folklore qui atteint ici son comble lorsque l'auteur décide d'en faire l'apologie, tel “Valledupar, la parranda del siglo”, chronique où pointe ce balisage culturel. En effet, l'auteur y trace une frontière étanche entre les régions de l'intérieur et la Caraïbe colombienne :

“El primer rey elegido fue el rey de reyes, Alejo Durán, que de este modo le dio al certamen (el festival de la leyenda vallenata, en 1967) su verdadero tamaño histórico: aunque ya por esa época la música vallenata empezaba a treparse por la *cortina* de los Andes, todavía no lograba conquistar el corazón de muchos fuera de su ámbito original. En Bogotá —por los años cuarenta- (...) se tocaba el porro y la cumbia, el fandango y el mapalé, pero ni un solo vallenato. Y no sólo porque los costeños sabíamos que el vallenato no era para bailar sino para escuchar, sino porque nadie de allá arriba sabía de su existencia y de su *pureza*.”<sup>1188</sup>

Le *vallenato* — “la música más espontánea y auténtica que se conserva en el país”<sup>1189</sup> — est donc voué à rester cloué à son sol, enraciné à son terroir ; il peine déjà à franchir les Andes, cette frontière géographique scindant culturellement la Colombie, et c'est tant mieux, pense García Márquez, car on évite ainsi toute contamination ! Et qui dit pureté musicale dit absence de circulation, rejet de tout amalgame, de tout mélange. Oublie-t-il que la fusion est la condition *sine qua non* d'un art comme le jazz, musique métisse (aux racines également africaines), fusionnelle, et au rayonnement universel ? *Mutatis mutandis*, ne parlons pas du *roman*, genre fusionnel s'il en est.

<sup>1187</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Bueno, hablemos de música”, chronique citée, p. 344.

<sup>1188</sup> *Ibid.*, p. 427 (nous soulignons).

<sup>1189</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Valledupar, la parranda del siglo” (22-06-83), *Notas de prensa 1980-1984*, op. cit., p. 427.

C'est en tout cas une sorte de procédé typique : l'affirmation identitaire qui passe par une préalable opposition entre cultures ; dans ce cas, entre celle de la Côte atlantique (aux racines africaines, comme le jazz) et celle de l'intérieur de la Colombie (plutôt andine, montagnarde, mi-indigène, mi-castillane). Nous relevons dans ce raisonnement la base (idéologique) étayant son approche générale du phénomène artistique.

Dans cette sorte de délire chauviniste, García Márquez ne feint pas d'être un profane et il semble presque s'en excuser au début de cette chronique, en évoquant le premier grand festival de chanson *vallenata* à Aracataca, en 1963<sup>1190</sup>. Son intérêt pour cette expression folklorique qu'il aurait, en effet, contribué à transformer en phénomène de société (en Colombie), remonte plus loin, au temps où il était chroniqueur à *El Universal*. De manière significative, le second papier qu'il a signé pour ce journal était une remarquable variation stylistique en forme de "greguería"<sup>1191</sup> sur l'accordéon (l'instrument par excellence du *vallenato*) dont la phrase d'ouverture mérite d'être ici rappelée : "No sé qué tiene el acordeón de comunicativo que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento"<sup>1192</sup>. À une époque où cette musique ne connaissait pas la vogue qu'elle connaît actuellement en Colombie, García Márquez se montrait un fin connaisseur du folklore de sa terre. *El vallenato* était par ailleurs une musique naissante ; les auteurs dont il faisait l'éloge dans "Punto y aparte" et, plus tard, dans "La Jirafa", étaient ses contemporains : Rafael Escalona, Abelito Villa, Enrique Martínez, Emiliano Zapata, Pacho Rada. Ce sont, aujourd'hui, les classiques du *vallenato*.

Ces noms réapparaissent dans la chronique de 1983, dans laquelle l'unique variation substantielle est celle qui a partie liée avec l'identitaire. En effet, l'idée selon laquelle "el vallenato clásico fue creado para contar cantando"<sup>1193</sup>, n'est pas une simple réplique du concept qui avait déjà été élaboré dans "Abelito Villa, Escalona & Cia", une "Jirafa" de 1951 : "No hay una sola letra de los vallenatos que no corresponda a una episodio cierto de la vida real, a una experiencia del autor (...) exactamente como los juglares de la mejor estirpe

---

<sup>1190</sup> "Un día de 1963 (...) le pedía a Rafael Escalona que me reuniera a los mejores conjuntos de música vallenata para oír todo lo que se había compuesto en los siete años en que yo había estado fuera de Colombia. Escalona (...) me pidió que fuera el domingo siguiente a Aracataca, adonde él llevaría la flor y nata de los compositores e intérpretes de las hornadas más recientes. (...) Todos los fanáticos del vallenato de aquellos tiempos, que no éramos muchos, pero sí suficientes para llenar la plaza de pueblo, nos encontramos (...) el Aracataca. Aquella pachanga no fue el primer festival de la música vallenata –como ahora pretenden algunos– ni quienes lo promovimos sin saber muy bien lo que hacíamos podemos considerarnos como sus fundadores. (...)". *Ibid.*, p. 426-427.

<sup>1191</sup> Le dictionnaire définit ainsi la *greguería* : "Agudeza, imagen en prosa que presenta una visión personal, sorprendente y a veces humorística, de algún aspecto de la realidad, y que fue lanzada y así denominada hacia 1912 por el escritor Ramón Gómez de la Serna". *Diccionario de la Lengua Española*, op. cit., p. 1058.

<sup>1192</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, *Textos costeños*, op. cit., p. 79.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p. 428.

medieval”<sup>1194</sup>. Cette même idée apparaît dans “Valledupar, la parranda del siglo”, avec des variations qui montrent l’auteur traçant cette sorte de cadre, de contour qui enfermerait cette musique et la condamnerait à n’être que du folklore :

“Los creadores e intérpretes del vallenato eran gente del campo, poetas primitivos que apenas sí sabían leer y escribir, y que ignoraban por completo las leyes de la música. De modo que hay una historia del vallenato que sus fanáticos de hoy –que son muchos, aún más allá de sus fronteras- apenas sí han oído nombrar. Es un *mundo cerrado*, con un olimpo propio, cuyos dioses viven ya respirando los aires enrarecidos de la leyenda”<sup>1195</sup>.

Un monde fermé (“un mundo cerrado”), un véritable olympe. On ne peut pas être plus formel. Le repli identitaire paraît voulu : l’origine forestière du *vallenato*, la supposée capacité innée de l’homme de la Caraïbe à se raconter et expliquer son monde à travers des anecdotes, marquent et délimitent, de façon communautaire, cette musique.

D’autre part et curieusement, le García Márquez de 1980 apparaît très ouvert en matière musicale. Son amour pour le *vallenato* ne l’empêche pas de goûter à d’autres airs pas uniquement folkloriques. Il aime autant Bach, que Bartok et les Beatles. D’après lui, il n’y a aucune contradiction à cela, ainsi qu’il l’écrit dans “Bueno, hablemos de música” :

“Todo esto para mí es más simple: música es todo lo que suena , y el trabajo de establecer p. 7 si es buena o mala es posterior (...) Tengo más discos que libros, pero muchos amigos intelectuales se sorprenden que la lista en orden alfabético no termine con Vivaldi. Su estupor es más intenso cuando descubren que lo que viene después es una colección de música del Caribe -que es de todas, sin excepción, la que más me interesa”<sup>1196</sup>.

Dans “Variaciones”, il confesse certaines préférences secrètes trahissant un dilettantisme béat et exquis, comme *La création* de Haydn et *Harold en Italie* de Berlioz. Pourtant le sujet y est traité avec humour, en mode mineur, et l’illustration anecdotique donne cette dernière touche caractéristique au commentaire : “Hace unos años entré en una inmensa tienda de discos en Los Angeles y encontré todo el ámbito ocupado pour una música que no parecía de este mundo. Flotando en aquella ciénaga de belleza que me era desconocida por completo, me acerqué casi en puntillas al dependiente encargado de alimentar la música del ambiente y le pregunté con una alma en un hilo qué disco era ése, tan parecido a los que se escuchaban los domingos en el cielo”, écrit-il à propos du célèbre oratorio de Haydn, avec cette charmante fausse candeur qui a fait la gloire de son style<sup>1197</sup>. Dans “Bueno, hablemos de música”, il nous convie à une visite guidée de sa discothèque, joyeux capharnaüm où se

<sup>1194</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Abelito Villa, Escola § Cia” , *Textos costeños*, op. cit., p. 213.

<sup>1195</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Valledupar, la parranda del siglo”, chronique citée, p. 428 (c’est nous qui soulignons).

<sup>1196</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Bueno, hablemos de música”, chronique citée, p. 441.

<sup>1197</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Variaciones, chronique citée”, p. 508.

côtoient avec bonheur Mozart et Perez Prado, le Trío Matamoros et Antonio Vivaldi, Belá Bartok et Daniel Santos (El Inquieto Anacobero)<sup>1198</sup>. Dans “Sí, la nostalgia sigue siendo la misma de antes”, titre inepte d’un *in memoriam* John Lennon, il rend un hommage à l’ex-Beatle et nous avoue une passion de la première heure pour les quatre de Liverpool : “Yo no olvidaré nunca aquel día memorable de 1963, en México, cuando oí por primera vez de un modo consciente una canción de los Beatles. A partir de entonces descubrí que el universo estaba *contaminado* por ellos”<sup>1199</sup>. Univers contaminé, et c’est tant mieux !

À la fin, l’impression générale est celle d’un sain éclectisme, mais en contraste flagrant avec cette autre vision ferme et fermée — car très terrigène, très déterminée par une origine, par une géographie — du fait artistique prédominant dans *Notas de prensa 1980-84* , une sorte de mouvement contradictoire qui devient la norme dans cette tranche thématique.

#### **1.7.3.6. Pour conclure : une exception culturelle latino-américaine ?**

L’exaltation de tout ce qui est spécifique, culturellement parlant, ainsi que la revendication d’une identité, peuvent apparaître comme des formes bénignes d’affirmation, mais lorsque ce balisage devient itératif et le component idéologique trop appuyé, elles peuvent également conduire à une sorte de fixation régionale, à un repli qui, plutôt que de solidifier, peut miner cette cohésion culturelle tant défendue par García Márquez dans “Fantasía y creación artística” et dans “Algo más sobre literatura y realidad”. Il y a, d’un côté, l’émulation culturelle entretenue vis-à-vis de l’Europe qui, comme nous avons essayé de le démontrer, trahit une espèce de reflet anti-néo-colonialiste ; de l’autre, le goût de la provocation vis-à-vis des théoriciens, des critiques, des chapelles intellectuelles, des académiciens.

On peut donc se demander ce que trahit cette construction d’un espace culturel dont la notion de fermeture, de frontière est rappelée à tout moment et dont le rejet anti-intellectuel est le facteur récurrent. Peut-être, l’altérité. Et qui dit altérité dit universalité. Car — répétons-le — la singularité latino-américaine pourrait tout aussi bien se retrouver dans la complexité de la culture, dans la circonstance qui fait et fera de son histoire un monde mutant, changeant, nomade, né de et voué à l’exil : le métissage.

<sup>1198</sup> Chanteur dont les inflexions de la voix peuvent agacer ou étonner l’auditeur profane. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Bueno, hablemos de música”, chronique citée, p. 440.

<sup>1199</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Sí: la nostalgia sigue siendo igual que antes”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 35 (c’est nous qui soulignons).

Les étiquettes ne semblent pas suffire à nommer ce large mouvement de brassage et d'assimilation qui, peu à peu, a produit ce long, infini, interminable processus syncrétique d'influences dont l'exemple tangible est l'œuvre romanesque de García Márquez. Il serait, en effet, la preuve évidente que, si ses matériaux proviennent nécessairement de thématiques locales<sup>1200</sup>, les sources, quant à elles, sont multiples, comme le remarque avec une certaine et douteuse réticence Hubert Haddad, lorsqu'il considère la saga macondienne : « L'épopée métisse de García Márquez tient en partie au caractère fantastique de l'hétérogénéité des cultures, laquelle nous oblige à quelque traduction imaginaire des symboles autant que des distances et des phénomènes géoculturels »<sup>1201</sup>. Analyste aigu de cette dimension ethnique présente dans son œuvre, Haddad signale un paradoxe bien latino-américain : « L'héritage de l'exil et la lente éradication des origines font du Latino-américain un juif errant de lui-même, éternel nostalgique en quête d'un Eldorado sentimental qui apaisât les déchirures de l'identité »<sup>1202</sup>. Ainsi, les mouvements excentriques de l'écriture chez le romancier et son obsession identitaire de chroniqueur peuvent être liés à ces deux circonstances : errance et héritage de l'exil. Ils traduisent donc ces deux directions antinomiques de sa pensée.

Il convient, toutefois, de se demander si cette contradiction que nous retrouvons dans ces chroniques sérieuses et mondaines, graves et triviales, riantes et sentencieuses n'est pas une « simple » manifestation de l'humaine condition, si tout bonnement (et, au fond, inconsciemment), García Márquez, l'homme marqué par l'exil, ce Gabo errant, n'exprime pas ici (en la racontant !) la contradiction existentielle inhérente à *l'homme nomade*, pour appliquer la thèse avancée par Jacques Attali dans l'ouvrage éponyme, de l'homme qui voyage pour trouver un lieu où poser à jamais son sac, mais qui, comme « notre auteur », tourne en rond autour de la source nourricière, comme perdu dans un labyrinthe :

« (...) le *labyrinthe*, matérialisation du destin nomade, à la fois souvenir du premier voyage — celui de la naissance —, angoisse du dernier — celui de la mort et traduction de la condition du voyageur (...) (le labyrinthe) formidable moyen de méditation sur la condition humaine, et de transmission, d'apprentissage de celle-ci. »<sup>1203</sup>

Région historiquement marquée par les phénomènes migratoires, terre de brassages ethniques et de diasporas séculaires, la Caraïbe, la Colombie, l'Amérique latine de García Márquez, sont des exemples (mais pas des paradigmes) de cette mobilité et de cette malléabilité que produit l'exil, des conditions inscrites fatalement — mais, de façon positive,

<sup>1200</sup> Par conséquent, les drames nationaux et continentaux (la violence colombienne, le dépouillement et la solitude de l'Amérique latine, etc., sont transposés dans la fiction, répondant à des aspirations, tout à fait légitimes, d'émulation et de positionnement au sein d'une modernité.

<sup>1201</sup> HADDAD, Hubert, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1202</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>1203</sup> ATTALI, Jacques, *op. cit.*, p. 86-87.

selon nous — dans le destin de l'homme américain, et de l'homme tout court, l'Amérique latine étant, bien entendu, une région projetée, à l'exemple des toutes les autres de la planète, vers un espace de l'universel. « Nomade d'un nouveau genre » (*dixit* Attali), l'homme fait partie aujourd'hui, comme demain, d'un processus général, vieux comme l'humanité, qui ira en s'accéléralant de manière irréversible, sous le regard réticent de certains et sous les clairs des prophètes du désastre. Peurs et fantasmes ancestraux hantant toujours l'humaine condition, l'utopie identitaire, le repli sur soi, ne seraient qu'un faible rempart dans la lutte contre l'Autre.

Dans *Notas de prensa 1980-84*, l'auteur ne va pas au-delà de l'explication de ce qui serait une utopie à l'état pur : une forme d'exception culturelle latino-américaine. On peut donc la rapprocher de celles qui, à l'heure de la globalisation, émergent de manière parfois problématique partout dans le monde. En ce sens, les concepts d'identité latino-américaine et d'exception culturelle, si ardemment défendus par García Márquez, nous paraissent discutables et, de toute façon, provisoires, rien n'étant fixé dans la formation de cet espace en perpétuelle mutation.





## 2. LES REPORTAGES OU LA RECHERCHE D'UNE CONVERGENCE GÉNÉRIQUE

*“(El ejemplo de Elvira Mendoza) me puso a pensar por primera vez en las posibilidades del reportaje, no como medio de información, sino mucho más: como género literario. No iban a pasar muchos años sin que comprobara en carne propia, hasta llegar a creer que novela y reportaje son hijos de una misma madre.”*

Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*<sup>1204</sup>.

---

<sup>1204</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 315.



## 2.1. FACE À LA THÉORIE

### 2.1.1. Un genre hybride

#### 2.1.1.1. La notion utilitaire *versus* l'option esthétique

« Le reportage ne saurait être considéré comme un art de luxe, ou comme un exercice gratuit, utilisé pour le plaisir. Les reporters, s'ils sont des conteurs d'histoires, demeurent, avant tout, des informateurs », déclare Jean-Dominique Boucher dans *Le reportage écrit* (1993)<sup>1205</sup>, ouvrage qui se propose d'être un « mémento de principes de base appris dans le feu de l'action » et de règles « dont il n'est pas possible de faire l'économie »<sup>1206</sup>.

C'est sur un tout autre horizon que s'ouvre le reportage chez García Márquez, qui, une fois éteints les *feux de l'action*, pour reprendre les termes de Boucher, s'adonne à une activité que nous pourrions considérer comme pédagogique — ses « Ateliers de reportage » —, sorte d'approche hétérodoxe, bien éloignée en tout cas des programmes des écoles de journalisme. Comme nous le verrons plus loin, il ne peut qu'y défendre une pratique créative du reportage en opposant à la notion utilitaire de Jean-Dominique Boucher, une option esthétique qui, dans son cas, est née et s'est construite dans la praxis. Nous employons bien le mot « option » car dans ce domaine tout a bien un caractère expérimental.

Si nous pouvions invertir les termes de la définition résolument normative et fonctionnelle de Boucher, nous pourrions dire que le reportage pratiqué par García Márquez, est un art de luxe que le journaliste exécute pour le plaisir que lui procurent, dans un premier temps, l'enquête et, dans un second temps, lors de la phase d'écriture, l'exploration des formes narratives, la maîtrise d'un style, ou plus radicalement encore, la transgression de la norme, particulièrement celle interdisant toute fusion générique.

Sous cet aspect, le modèle marquezien de reportage se montre novateur à plus d'un titre. En effet, de “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia” (1954), sa première exploration dans ce domaine, à *Noticia de un secuestro* (1996), sa dernière grande enquête,

---

<sup>1205</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *Le reportage écrit*, Paris, Éditions du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, coll. Les Guides du CFPJ, 1993.

<sup>1206</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

en passant par la petite perle qu'est *Relato de un naufrago* (1954), l'information est un moyen et non une fin en soi. De fait, tous ces reportages souffrent d'une anomalie flagrante : ils abordent des faits archiconnus, ils reviennent sur des histoires anciennes, déjà traitées par d'autres dans la presse. La nouvelle, l'exclusive, le *scoop*, bref l'actualité y font gravement défaut, tel le dernier ouvrage cité dont — comme l'auteur l'écrira a posteriori — « l'histoire, racontée par bribes, avait traîné partout, elle était maintenant frelatée »<sup>1207</sup>. Nous reviendrons sur ce « défaut » notoire que l'écrivain est capable de transformer en qualité. Pour l'instant — c'est une hypothèse — disons que, dès le début, il fait fi du canon suranné qui subordonne tout travail journalistique à l'actualité. Malgré la solide documentation de ces reportages, ainsi que leur répercussion médiatique et politique, l'information n'y est qu'un épiphénomène. En tant que reporter, il est et restera un raconteur d'histoires et, très subsidiairement, un informateur.

### 2.1.1.2. Plaisir, aventure, transgression

La notion de plaisir, proscrite de façon inquisitoriale par Boucher, apparaît ici comme un élément-clef du débat. De façon toujours hypothétique — et avec cette pomme de discorde qu'est le modèle marquezien —, nous considérons que le reportage, comme le conte et le roman, aspire toujours à procurer du plaisir chez le lecteur et, au-delà, à produire des effets diversement cathartiques, esthétiques, transcendants, comme le veut toute véritable œuvre artistique. Car, comme l'écrit Martin-Lagarrette dans son *Guide de l'écriture journalistique* : « Ce genre journalistique est un plaisir pour le lecteur, qui y trouve des éléments de rêve, de découverte, d'identification avec les personnages. Il est aussi une joie pour le journaliste qui aime le terrain, le contact et l'action. Et c'est un genre d'autant plus agréable qu'il autorise — et même sollicite — la subjectivité du rédacteur »<sup>1208</sup>. Vargas Llosa relève ces conditions ludiques dans son survol du journalisme marquezien : c'est l'aspect aventurier du métier qui attire et fait oublier la tâche alimentaire au jeune reporter<sup>1209</sup>.

Il y aurait donc une cohérence et une réciprocité dans le processus, car cet intérêt particulier que suscitent chez l'écrivain l'enquête et l'écriture, doit se répercuter de manière conséquente chez le lecteur. En effet, ce qui est ici en *jeu* (le mot serait plus que juste) c'est

<sup>1207</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Récit d'un naufragé*, traduit de l'espagnol par Claude Couffon, Paris, Bernard Grasset, 1979, p. 14.

<sup>1208</sup> MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc, *Le guide de l'écriture journalistique*, Paris, Syros, 2000, p. 108-110.

<sup>1209</sup> Voir ci-après note 1231.

une activité primordialement ludique dont les origines se perdent — utilisons le cliché — dans la nuit des temps : c'est chez l'homme primitif racontant ou *rapporant* des histoires que les autres écoutent, captivés, autour du feu — ombres et flammes ondoyantes aidant —, que l'on trouve l'antécédent du *reporter*<sup>1210</sup>.

Raconter, captiver, séduire, ensorceler, il s'agirait d'une pratique très plaisante et gratuite par dessus le marché (de l'édition !) qui aurait aussi quelque chose de rituel, de mystérieux, voire de clandestin ; car qui dit plaisir, dit transgression, comme l'a montré Barthes (*Le plaisir du texte*). À cet égard, la lecture psychanalytique de cet ouvrage, effectuée par Didier Mouliner, apporte beaucoup d'éléments à ce débat :

« Les analyses de Barthes dans *Le plaisir du texte* partent de la distinction de deux types de texte fondée sur l'opposition lacanienne du plaisir et de la jouissance : soit l'on fait du texte, de son écriture comme de sa lecture, sinon directement un plaisir au moins une pratique répondant à la fonction régulatrice du principe de plaisir ; soit l'on ouvre “par le texte” la brèche de la jouissance, de la grande perte subjective, identifiant alors ce texte aux moments les plus purs de la perversion, à ses lieux clandestins ».<sup>1211</sup>

Bravant toute règle et récupérant l'ancien rite du conteur des cavernes, c'est dans ce registre et dans cette tradition que s'inscrit essentiellement le modèle marquezien. Le principe de plaisir régit dès lors cette autre notion du reportage. Mais peut-être serait-il — le conditionnel s'impose — quelque chose de plus : dans ses meilleurs exemples, le résultat d'un travail de forme et de structure cherchant à s'élever à un niveau esthétique, comme le roman et les genres narratifs majeurs, sans pour autant désertier le domaine documentaire.

Ce lien littérature-journalisme soulève des problématiques très particulières dont il sera question tout au long de ce chapitre. Il conviendrait donc que nous considérions tout d'abord le cadre journalistique entourant cette pratique qui, bien que créative, suppose un rapport singulier avec l'élément référentiel. Ainsi, le premier questionnement que l'on pourrait adresser à notre hypothèse est-il : le but esthétique et la nature documentaire du reportage entrent-ils inéluctablement en conflit ? L'interrogation recouvre en effet la praxis du reportage chez García Márquez puisque, durant une longue période (celle de sa collaboration militante avec la revue *Alternativa*), c'est l'intention politique qui primait et — c'est toute la

<sup>1210</sup> Sur les liens et les origines de *reporter* et *rapporateur*, voir DEL RIO REYNAGA, Julio, *El reportaje*, Quito, Ciespal, 1978 ; CASTRO ARENAS, Mario, *El periodismo y la novela contemporánea*, Caracas, Monte Avila Editores, 1979 ; ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1973.

<sup>1211</sup> MOULINER, Didier, *Jouissances – d'après une lecture de Roland Barthes (Le plaisir du texte*, Paris, Seuil), site internet *Les Et udes l acaniennes*, <http://www.etudes-lacaniennes.net/Etudes/Psychanalyse/jouissance/joui-texte.htm> (page internet consultée le 5.12.2007). Même sur le plan purement scientifique, les neurobiologistes s'intéressent à cette excitation que la lecture du texte narratif produit sur les centres cérébraux. Cf. WOLFE, Tom, “The physiology of realism (A prediction)”, *The New Journalism*, op. cit., p. 63.

question — empiétait sur la recherche formelle<sup>1212</sup>. Le reporter, l'écrivain, est dans ce cas partagé entre deux choix essentiels, celui de produire une œuvre littéraire et celui d'exprimer un engagement.

En tant que reporter, García Márquez apprivoise à sa manière — parfois en se fourvoyant — ce choix conflictuel qui, tout au fond, serait plus une ambivalence qu'une impasse, une double option à risque qu'une ambiguïté, bref la possibilité d'être un travail de forme et de style, en même temps qu'une lecture critique de la réalité. Ainsi, quand dans le préliminaire de *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, il avertit : “Por el método de la investigación y el carácter del material, este es un reportaje. Pero es más, la reconstitución emocional de una aventura cuya finalidad última era sin duda mucho más entrañable y conmovedora” ; ainsi, lorsque dans l'exorde de *Relato de un naufrago* , il reconnaît : “(Este reportaje) me parece bastante digno para ser publicado, pero no acabo de comprender la utilidad de su publicación (...) (pero) hay libros que no son de quien los escribe sino de quien los sufre, y este es uno de ellos.”<sup>1213</sup> ; ainsi lorsque dans la page initiale de *Noticia de un secuestro*, il écrit : “Para todos los protagonistas y colaboradores va mi gratitud eterno por haber hecho posible que no quedara en el olvido este drama bestial (...). A todos ellos los dedico, y con ellos los colombianos —inocentes y culpables— con la esperanza que nunca más nos suceda este libro”<sup>1214</sup>. Il exprime alors ce dilemme — ou plutôt ce « trilemme » — classique du reporter attiré vers le maniement esthétique de la forme narrative, compromis par une rigueur due au traitement de l'information et conscient des répercussions que son travail aura sur l'opinion publique.

Mais considérons le problème autrement : du point de vue du reporter pouvant devenir protagoniste (passif ou actif) des faits. Protagoniste, certes, car l'on touche à une caractéristique singularisant le genre, la tangibilité de l'enquête (parcours physique des lieux, contact « intime » avec les témoins) supposant — quoique de manières très diverses — que le reporter joue en plus un rôle dans l'histoire. Ainsi, en tant qu'acteur, il sera confronté à cette autre alternative : poursuivre un but simplement hédonique (et idéalement artistique) en restant « rapporteur » d'une histoire ou étendre son action vers une sorte de but politique (et idéalement éthique) en exprimant un choix militant dans son texte ; autrement dit, rester à l'écart comme observateur ou tenter d'influer sur le déroulement des faits.

<sup>1212</sup> Nous nous référons à la série de reportages parus dans la revue *Alternativa*. Cf. **1.6.1.1. La période d'Alternativa : dénonciation et contre-information**

<sup>1213</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “La historia de esta historia”, *Relato de un naufrago*, prologue cité, p. 15.

<sup>1214</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* (p. 8), *Relato de un naufrago* (p.12), *Noticia de un secuestro* (p. 8), op. cit.

Dans l'œuvre journalistique de García Márquez, plusieurs exemples rendent compte assez diversement de cette alternative et de son éventuelle bonne résolution. *Relato de un naufrago* est un premier cas paradigmatique, car c'est à travers la narration qu'aura insensiblement lieu la dénonciation d'un système corrompu (la dictature de Rojas Pinilla), le reporter s'apercevant que l'histoire contient des éléments susceptibles d'élaboration métaphorique. Dans ce cas, il saura se servir d'un détail qui, au-delà du *scoop*, donne une justification éthique (et une signification politique) au récit : ce ne fut pas une tempête (version officielle), mais une cargaison suspecte (de contrebande) mal arrimée sur le pont qui produisit l'accident du destroyer colombien *Caldas*.<sup>1215</sup> S'agissant d'une aventure marine, il est tentant d'y trouver une filiation et un arrière-plan littéraire prestigieux : ceux de Conrad car il y a des accents marlowiens (du Marlow de *Lord Jim* en tout cas)<sup>1216</sup> chez le narrateur qui assume, à la première personne, cette parabole morale sur la faute et qui finit par se révéler — astuce du maniement de la voix du marin Velasco racontant son odyssée<sup>1217</sup> —, légèrement complice et sûrement victime du gouvernement qu'en tant que soldat il devait servir (en l'occurrence, celui du général Rojas Pinilla)<sup>1218</sup>. D'aucuns y voient au contraire la preuve d'un égarement du reportage dans la fiction<sup>1219</sup>. On reviendra sur ce point car le fait d'utiliser ces techniques empruntées au roman n'implique pas nécessairement de désertir le champ documentaire. Presque à l'opposé, dans "Caracas sin agua" et "El Chocó que Colombia desconoce", c'est le reporter qui, en manque d'éléments susceptibles d'élaboration littéraire, décide de faire un franc recours à la fiction (premier cas<sup>1220</sup>) ou à la manipulation (second cas<sup>1221</sup>), véritables fourvoiements journalistiques qui ne l'empêchent pas cependant de continuer à explorer les possibilités du genre. Ainsi, dans la

<sup>1215</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, « Histoire de cette histoire », *Récit d'un naufragé*, op. cit.

<sup>1216</sup> García Márquez avait-il déjà lu, en 1954, cet ouvrage, ou du moins quelque chose de celui qui deviendra pour lui un auteur fondamental ? Nous nous permettons de faire l'impasse sur cette vérification érudite, mais ici et là dans la thèse, nous rendons compte de la présence ubiquiste de Conrad tout au long de son œuvre journalistique.

<sup>1217</sup> Sur les complexités de ce type de récit auto-diégétique qui renvoie à un personnage réel et vivant, voir ci-dessous la note 1266.

<sup>1218</sup> Raconter « la vérité », comme le veut le titre originel du reportage (cf. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, "La verdad sobre mi aventura", *Entre cachacos-2*, op. cit., p. 463 et ss.) provoquera la ruine du marin Velasco, contraint par la suite d'abandonner la Marine.

<sup>1219</sup> À l'instar de Klaus Meyer-Minnemann (Université de Hambourg) : « Si j'ai choisi *Récit d'un naufragé* de García Márquez comme objet de mes réflexions, c'est parce que dans cette œuvre on peut observer d'une manière particulièrement nette, comment la narration fictionnelle affecte le récit de faits dans sa totalité, c'est-à-dire, non pas seulement par rapport à l'énonciation du récit, mais aussi en ce qui concerne l'énoncé. L'histoire se veut (...) une histoire de faits. La manière d'arranger, cependant, et de la faire relater aux techniques des récits de fiction. En effet, tant l'histoire racontée prétendument par Velasco, que la manière de la narrer s'approchent des caractéristiques de la fiction. (...) Le phénomène de la double voix du narrateur est donc un trait caractéristique de la fiction narrative qui se produit également dans le récit d'une histoire de faits, quand celle-ci est racontée d'une manière fictionnelle. » Cf. MEYER-MINNEMANN, Klaus, « Histoire de faits et narration fictionnelle dans *Récit d'un naufragé* de Gabriel García Márquez ». Date de publication : 01/12/2006. Site internet : *Vox Poetica*, (URL) : <http://www.vox-poetica.org/t/rl/kmm.html> (page consultée le 2/12/2007).

<sup>1220</sup> En inventant de toutes pièces le personnage principal de cette histoire. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Caracas sin agua", reportage cité.



dernière enquête citée où il se voit obligé de s'ouvrir un chemin à travers la jungle ("cerco selvático"), chapeau de liège et machette à la main, pour se rendre compte, avec stupeur, que les routes ne mènent et ne viennent de nulle part, que les ponts s'arrêtent au milieu du fleuve, que là-bas : "Una olvidada selva de naranjas silvestres se está pudriendo desde hace un siglo porque allí no hay cómo llevarlas a ninguna parte", et que là "viven y mueren destrozados humanos revueltos con animales domésticos, en cabañas donde no ha sido abierta una sola ventana"<sup>1222</sup>. Dans un registre différent, dans "Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia", c'est un reporter-enquêteur qui est confronté à l'élucidation d'une énigme sur le signe fatidique des symétries temporelles et sur sa causalité. De même dans "Visita al cementerio de las cartas perdidas", où un reporter-*auscultateur* des petites palpitations quotidiennes<sup>1223</sup> s'applique à résoudre une énigme bureaucratique en jetant une sorte de regard kafkaïen sur un vulgaire bureau de poste. Enquête, mission, aventure : le reporter apparaît ici comme un expéditionnaire lancé à la conquête de nouveaux territoires narratifs ; en tout cas, il n'a plus rien le rapprochant du tâcheron informatif de Boucher.

### 2.1.1.3. Factualité et pré-structure dramatique

Avec divers grades de réussite, dans l'un ou l'autre des exemples ci-dessus cités, nous sommes près des thèmes et des recherches stylistiques propres à l'univers littéraire de García Márquez et bien loin du reportage informatif. Assurément, l'écrivain ne paraît pas avoir déserté l'espace documentaire. Il faudrait donc revisiter les termes de cette ambivalence consubstantielle au reportage (et à son ascendant romanesque) dont les buts premiers seraient de procurer du plaisir et d'instruire, autrement dit — et de manière plus moderne —, être source de divertissement *et* moyen de réflexion critique sur une réalité, vision poétique d'un monde et forme d'expression idéologique (ou forme de combat militant).

En premier lieu, le reporter doit mettre à profit la composante anecdotique de base et recomposer cette pré-structure dramatique que possèdent certains événements, pour la livrer au lecteur en tant qu'organisation esthétique d'un contenu. En second lieu, le propos édifiant

<sup>1221</sup> La fameuse grève de Quibdó que, faute d'événements, il organise avec le correspondant d'*El Espectador* à Quibdó : "Primo Guerrero (me) propuso entonces armar una vez más la manifestación portátil (...) Fue así como la noticia inventada por necesidad terminó por ser la única cierta (...)". GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit. p. 536.

<sup>1222</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "El Chocó que Colombia desconoce", reportage cité, p. 240-262 *et passim*.

<sup>1223</sup> Rappelons qu'à cette époque, García Márquez est un critique de cinéma subjugué par la façon de procéder des maîtres du néoréalisme italien, comme le montre Jacques Gilard qui, le premier, relève ces correspondances thématiques et formelles entre cinéma et travail journalistique et littéraire chez l'auteur. Cf. GILARD, Jacques, Prologue à *Entre cachacos*, op. cit., p. 37 *et ss*.

appliqué originalement au roman se vérifie ici autrement puisque, si le romancier installe ses personnages dans l'école du monde pour qu'ils y trouvent leur justification, le reporter peut seulement les voir évoluer dans un décor réel. Ce sont des êtres parfois velléitaires et bien souvent ils s'égarer, disparaissent de la circulation, ou cessent d'être intéressants. Le parcours du reporter est donc toujours semé d'embûches, traversé par les aléas de l'existence. Cela signifie que toutes les histoires ne se prêtent pas à un travail de forme et que parfois, face à des facteurs incontrôlables qui tiennent uniquement à la réalité, il doit abandonner la partie, comme le dit joliment García Márquez en parlant du vide thématique que laissa le succès de *Récit d'un naufragé* : «No nos fue posible encontrar otra historia como aquella, porque no era de las que se inventan en el papel. Las inventa la vida y casi siempre a golpes»<sup>1224</sup>.

La démarche singulière du reporter — la matérialité de son parcours sur la scène réelle — marque de façon problématique le reportage. Comme l'indique ci-dessus Klaus Meyer-Minnemann en parlant de l'histoire du marin Velasco, « il y aura toujours un individu (...) non seulement renfermé dans le texte, mais réel et vérifiable à l'extérieur de l'univers diégétique »<sup>1225</sup>. On pourrait dire qu'en tant qu'acteur ou « passeur » d'histoires de ces individus en chair et en os (personnages ou témoins), le reporter tente d'extraire du décor réel les éléments bruts qui constitueront son récit. Ceux-ci possèdent une diégèse qui leur est propre, d'autant que tout événement à caractère journalistique minime (condition indispensable) suppose une action se déroulant dans le temps qui, du point de vue de l'observateur — subjectivité qui tient autant au flair qu'au tempérament du reporter<sup>1226</sup> —, tend à se structurer de façon dramatique : elle pourrait être délimitée par un *incipit* et par un *excipit*, produire *in medias res* une charge dramatique, développer un suspense, etc. C'est donc à travers cette pré-structure dramatique que l'on voit se dessiner une sorte de champ virtuel narratif. Nous insistons sur cette condition journalistique : le fait doit posséder une exploitabilité narrative, un intérêt dramatique minime. En simplifiant un peu, la démarche *reconstructive*<sup>1227</sup> propre à la « méthode » de García Márquez, ne fait que répondre, de façon structurelle, aux fonctions du schéma agissant à l'intérieur de tout récit ; c'est ce qui explique la manière rapide et efficace avec laquelle est constituée la structure en feuilleton

<sup>1224</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 573.

<sup>1225</sup> MEYER-MINNEMANN, Klaus, *art. cit.*

<sup>1226</sup> La subjectivité ne peut pas ici être mise en cause ; au contraire, elle serait un facteur intervenant positivement. Comme dit Émile Zola (« Lettre à la jeunesse », art. cit.), « nous y mêlons toujours notre humanité, notre façon de rendre ».

<sup>1227</sup> C'est un terme qui par ailleurs figure dans le titre d'un de ses premiers reportages : « Balance y Reconstrucción de la catastrofe de Antioquia » (reportage cité).

de *Relato de un naufrago* (reportage écrit en peu de jours, au rythme d'entretiens avec le marin Velasco), mais aussi la façon laborieuse de *Noticia de un secuestro*<sup>1228</sup>.

Si ces conditions de forme et contenu répondent bien à ce que nous appelons une pré-structure dramatique, elles sont, en dernière instance, complètement déterminées par le fait réel dont le facteur d'imprévisibilité sera toujours une constante. *Noticia de un secuestro* en est un bon exemple : durant la longue enquête, les événements en cours finissent par imposer une structure différente de celle que l'auteur voulait pour ce reportage, comme nous le verrons plus loin<sup>1229</sup>. En ce sens, le reportage reste proche du roman, genre permettant des ramifications multiples et complexes, des développements ultérieurs symbolisant en quelque sorte les aléas de l'existence. Pour cette même raison, le genre s'éloigne du propos systématique de l'enquête sociologique qui, via le réformisme informatif préconisé par Boucher et autres, cherche aujourd'hui à devenir la norme. En effet, dans le reportage à portée littéraire, l'investigation doit être considérée de manière différente : comme participation vive, active, dans l'événement. À ce propos, un net partage entre les termes enquête et reportage s'impose. En réalité, l'enquête définit seulement une partie du processus, étape antérieure à celle de l'écriture. La formation du vocable français est significative : *en-quête*. En ce sens, elle désigne la collecte de faits et de documents (trace et recherche) plus que cette immersion du reportage dans le contexte réel. Face à la polysémie du mot, Mark Hunter écrit : « Les termes "investigateur" et "enquêteur" ont donné lieu à un débat en France. Le premier n'implique-t-il pas que le genre soit essentiellement américain ? Par contre, le second obscurcit la spécificité du genre. Les deux nous semblent également valides et nous les utiliserons de manière interchangeable »<sup>1230</sup>.

À nouveau, le balisage culturel (« à la française », « à l'américaine ») s'immisce difficilement. En effet, si nous considérons que le reportage possède une dimension universelle et que l'aventure et la découverte lui sont consubstantielles, les termes immersion, repérage, exploration peuvent être proposés en tant que traits ou données constitutifs du travail de reporter, sachant que leur valeur d'usage s'avère parfois limitée par un procédé (ou un processus) qui a aussi quelque chose d'artisanal. Néanmoins, ces mots nous rapprochent de la dimension littéraire que García Márquez désire pour le reportage et

<sup>1228</sup> Dans le chapitre final, nous considérerons la structure dramatique du dernier grand reportage de García Márquez à la lumière du modèle formaliste proposé par Vladimir Propp (*Morphologie du conte classique*, Paris, Seuil, 1966) et révisé par Algirdas Greimas (*Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966).

<sup>1229</sup> Cf. 2.4.4.6.3. **Solution littéraire d'un problème journalistique.**

<sup>1230</sup> HUNTER, Mark, *Le journalisme d'investigation aux États-Unis et en France*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997, p. 3.

nous écartent définitivement de ce que le genre n'a jamais été chez lui : une tâche simplement informative. Face aux faits, la participation de l'écrivain a toujours été active, aventureuse, et l'immersion toujours profonde, comme le dit Vargas Llosa :

« El periodismo fue para García Márquez algo más que una actividad alimenticia (...) lo ejerció con alegría e incluso pasión. (...) Lo que lo sedujo en el periodismo (fue) la labor del reportero que se moviliza tras la noticia. Es el aspecto aventurero del periodismo lo que lo entusiasmó, pues cuadraba perfectamente con un rasgo de su personalidad: la fascinación por los hechos y personajes inusitados, la visión de la realidad como una suma de anécdotas. Esa inclinación psicológica encontró en el periodismo un medio propicio y estimulante y, simultáneamente, el periodismo la acentuó. »<sup>1231</sup>

*Aventure* : le mot peut donc bien définir cette manière unique d'assumer un parcours. En s'immergeant littéralement dans le réel, l'auteur s'assume autant comme expérimentateur des formes que comme découvreur d'une réalité. Il y a en effet une *synergie* créative qui tient à la convergence générique singularisant le reportage ; mais peut-être le terme adéquat serait celui de symbiose, ainsi que le voit Juliette Vion-Dury en parlant de l'exemple précurseur d'Hemingway :

« (Ses reportages) se préoccupent, en effet, plus des gens et des lieux que des événements, dont il s'imprègne, jusqu'à la symbiose, jusqu'à ce que la vérité soit révélée dans ce qu'il en a ressenti. (...) Car le reportage a fait d'Hemingway un auteur « découvreur » (...). Hemingway ne peut se définir ni comme fabricant d'histoires (auteur de fiction), ni comme preneur d'histoires (reporter), mais bien comme un auteur *pris* par les histoires. (...) L'écriture littéraire modifie l'écriture du reportage (et) réciproquement, l'écriture du reportage transforme l'écriture littéraire. (...) L'ambiguïté (générique) se renforce encore du fait que la relation entre reportage et littérature les transforme réciproquement. »<sup>1232</sup>

Le reportage vit — dirions-nous — de cette ambiguïté générique, bien qu'il faille plutôt parler d'ambivalence, si on considère le reportage à l'intérieur d'une œuvre concrète (le cas d'Hemingway est paradigmatique à plus d'un titre). La relation de l'écrivain (l'écrivain-reporter) avec le référent réel présente ainsi certaines nuances qui expliquent la nature duelle du reportage, de même son relatif détachement vis-à-vis de la norme journalistique. Nous reviendrons, avec plus de détails, sur les singularités du travail du reporter et sur l'aspect évolutif et ouvert d'un genre dont l'absence de règles, à l'instar de son ascendant direct, le roman, serait aussi « ouvert à tous les possibles, indéfini, en expansion continue, et ressemblant ainsi, par son humeur remuante, sa vitalité, à la société moderne où il a pris son essor définitif » (Pierre Chartier)<sup>1233</sup>. Mais avant, il est nécessaire de voir comment les

<sup>1231</sup> VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 41.

<sup>1232</sup> VION-DURY, Juliette, *art. cit.*, p. 51-52.

<sup>1233</sup> CHARTIER, Pierre, *op. cit.*, p. 4.

défenseurs de la norme essaient d'adapter le reportage à un moule rigide, à partir d'une théorie dominée par le concept utilitaire du produit informatif.

### 2.1.1.2. La tutelle académique et la configuration marketing sur mesure

« Albert Londres et Jeff Kessel sont morts. Aujourd'hui, il n'y a pas plus de petits ou de grands reporters qu'il n'y a de petit ou de grand reportage (...). Le journaliste de reportage reste un artisan », écrit Jean-Dominique Boucher<sup>1234</sup>, notant ainsi une évolution (involution ?) au sein de la presse actuelle. Et, qui dit artisan dit ouvrier, travailleur utile. Ni auteur, encore moins artiste, le reporter serait cette petite pièce de l'engrenage industriel des *mass-media*. En ce sens, le reportage, simple véhicule de l'information, peut être comparé à un produit périssable. Face à ce nouveau modèle jetable, préconisé, hélas, par une grande partie des essayistes actuels, celui que nous défendons ici apparaît définitivement rare, anormal, et en quelque sorte suranné. Cependant, l'option esthétique, dans le cas de l'auteur de *Noticia de un se cuestro*, n'est pas totalement contraire à cette option utilitaire. Son exemple montre que l'on peut pratiquer un reportage de qualité littéraire tout en occupant un espace journalistique, en restant dans la norme et même en ayant du succès. À *El Espectador*, le jeune García Márquez arrivait, d'entrée, à concilier avec habileté les deux options, tout comme l'ont fait — sous d'autres latitudes, et soumis peu ou prou aux mêmes contraintes journalistiques — Ryszard Kapuscinski, John Hersey, Tom Wolfe, Gay Talese, Albert Londres ...

L'inscription du reportage dans le schéma informatif actuel répond sans doute à cette configuration *marketing* sur mesure qui satisfait surtout la valeur commerciale du produit journalistique. Pourtant la soi-disant modernité de ce modèle est à mettre en cause. Les consignes normatives de Boucher ne sont d'ailleurs guère éloignées de celles que nous trouvons dans les anciens manuels de journalisme, telles celles d'Emil Dovifat bannissant tout but fusionnel : « Por mucho que influya la personalidad del que escribe, el trabajo periodístico, como tarea publicística, lo determina el fin, el objeto y no es nunca poesía; ¡el periodista no es ningún poeta! Su deber es describir, conquistar, convencer (...) el lenguaje y la forma están subordinados a esto »<sup>1235</sup>. Dans sa très canonique *Technique du journalisme*, Philippe Gaillard a également du mal à accepter que le reportage puisse acquérir une dimension littéraire ; tout y est affaire d'utilité : « Il y a les reportages spécialisés, qu'on

<sup>1234</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 18 et 24.

<sup>1235</sup> DOVIFAT, Emil, *Periodismo I*, trad. de l'allemand par Félix Blanco, México, Uteha, 1964, p. 22.

appelle parfois les *chroniques* parlementaires, politiques, judiciaires, sportives (...) L'interview approfondie (est) un type particulier de reportage (...) un genre de reportage particulièrement dense. (...) (cette) enquête journalistique s'apparente plus ou moins, selon les sujets, à celle de l'enquête sociologique »<sup>1236</sup>. En revanche, cet auteur sait convenablement nuancer en considérant le rôle secondaire de l'actualité et élargir l'espace structurel du reportage : « L'enquête et le grand reportage sont donc des genres journalistiques dont les sujets ne sont pas imposés par l'actualité (...). Le reporter ajoute à l'analyse une synthèse de l'événement et il en reconstruit les éléments en les hiérarchisant, en les structurant par rapport aux points les plus importants et non plus, sauf exception, dans l'ordre réel des faits. Le reportage tient donc du témoignage et du compte rendu, mais il est plus complexe (...) »<sup>1237</sup>. Complexité que Gaillard ne parvient jamais à identifier et dans laquelle résident, selon nous, toutes les potentialités du reportage. Cependant, en refusant l'actualité comme condition *sine qua non*, et en acceptant cette rupture de l'ordre chronologique, l'auteur paraît accepter que le genre soit autre chose que de l'information.

Au contraire, dans ses *Géneros periodísticos* et *Curso de Redacción* (manuels très prisés dans les écoles de journalisme latino-américaines), Gonzalo Martín Vivaldi reprend les termes *actualité* et *information* pour statuer que, primo : « (El reportaje) es un informe más o menos extenso sobre variados problemas, temas o sucesos de actualidad. Subrayamos la palabra actualidad porque no concebimos que se publiquen reportajes intemporales o inactuales »<sup>1238</sup> ; secundo : « Las preguntas básicas a que ha de responder la información, han de respetarse. Lo que varía es el procedimiento... hay que respetar en el reportaje el ritmo descendente. Quiero decirse que no se debe comenzar con el estilo histórico o puramente narrativo »<sup>1239</sup>. Au vu des origines littéraires du reportage, la dernière restriction de Vivaldi devient tout bonnement inadmissible, d'autant plus qu'elle va á l'encontre de sa définition ultime r attribuant au genre une certaine liberté formelle et stylistique :

“Podría ser, pues, definido el reportaje como relato periodístico, esencialmente informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferencialmente en estilo directo, en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano; o también: una narración informativa, de vuelo más o menos literario, concebida y realizada según la personalidad del escritor-periodista.”<sup>1240</sup>

<sup>1236</sup> GAILLARD, Philippe, *Technique du journalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 7<sup>e</sup> ed. corrig e, 1996 (1<sup>re</sup> ed. 1971). *Ibid.*, p. 77-83 et *passim*.

<sup>1237</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>1238</sup> MARTIN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros Periodísticos*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1973, p. 65.

<sup>1239</sup> MARTIN VIVALDI, Gonzalo, *Curso de Redacción*, Madrid, Editorial Paraninfo, 16<sup>a</sup> edición, 1977, p. 353.

<sup>1240</sup> MARTIN VIVALDI, G., *Géneros Periodísticos*, op. cit., p. 65.

Difficile d'échapper au schématisme de la « théorie ». En ce sens, toute définition est nécessairement réductrice. Arrêtons-nous au passage sur celles des dictionnaires. La *Real Academia de la Lengua Española* définit vaguement le reportage comme : «(Un) trabajo periodístico, cinematográfico, etc., de carácter informativo, referente a un personaje, suceso o cualquier otro tema». À peine plus précis, *Le Petit Robert* propose la définition suivante : « Article ou ensemble d'articles, dans lequel un journaliste relate de manière vivante ce qu'il a vu ou entendu »<sup>1241</sup>. Le terme « ensemble d'articles » détruit fondamentalement la notion unitaire que l'on doit avoir du reportage puisque de fait le fractionnement sériel peut obéir à une stratégie narrative précise, telle celle du *Récit d'un naufragé* dont la forme feuilletonesque et l'envol stylistique répondent au fond à une planification littéraire très organique. Retenons toutefois le mot fameux de Jean-Paul Sartre que *Le Petit Robert* accole à sa définition : « Il nous paraît, en effet, que le reportage fait partie des genres littéraires et qu'il peut devenir un des plus importants d'entre eux »<sup>1242</sup>. Cela a l'air d'être une boutade car, côté hexagonal, la tendance est plutôt d'évincer le reportage du champ littéraire. Même la très prestigieuse *Encyclopaedia Universalis* ne va pas vraiment plus loin que le *Petit Robert* puisqu'elle le décrit comme une « relation de choses vues (du verbe anglais *to report*, rapporter), article caractérisé par l'importance de la description : atmosphère, détails pittoresques, humains ou originaux, couleurs... tout en permettant au lecteur de comprendre l'événement, son environnement, l'implication de ses acteurs »<sup>1243</sup>. La définition est quelque peu conventionnelle, mais on peut retirer de ce survol théorique une certaine mise en valeur du style :

« La qualité de l'écriture est (...) très importante dans le reportage : le récit ne sera lu, au-delà de l'intérêt intrinsèque du sujet, que si son style rend compte de l'ambiance et de l'originalité des personnages, bref si la mise en scène de l'événement est réussie. Le reportage nécessite la collecte d'une masse d'informations variées qui requièrent la maîtrise de tous les genres journalistiques : enquête, interview, synthèse, analyse. Il suppose une préparation : recherche documentaire, rencontres et entretiens pour acquérir une bonne connaissance du sujet (pays, personnage ou situation politique, économique ou sociale). Cette connaissance préalable permet au reporter, une fois sur les lieux, d'entreprendre immédiatement son travail d'investigation et de savoir quels aspects de l'événement doivent être plus particulièrement étudiés *in situ*. Il doit voir les lieux, intérioriser des images, rencontrer les acteurs, sentir l'atmosphère, recueillir des opinions variées. »<sup>1244</sup>

Pour une fois, cette relation tangible du reporter avec les faits a été bien signalée. Mais la question de la « convergence générique » reste interdite : pas une seule fois l'article ne se permettra de mentionner la parenté avec le roman (même pour le considérer comme une

<sup>1241</sup> *Le Petit Robert*, op. cit., p. 1674.

<sup>1242</sup> *Le Petit Robert*, op. cit., p. 1674.

<sup>1243</sup> LETEINTURIER, Christine, « Technique de Reportage », *Encyclopaedia Universalis* (version électronique citée).

<sup>1244</sup> *Idem*.

bâtardise). Ce refus implicite d'une filiation littéraire tient à des raisons que nous qualifierons d'erreurs culturelles. L'article en développe une qui explique bien cet état de fait :

« La presse française restera longtemps réticente, les journalistes, essentiellement chroniqueurs et commentateurs de la vie politique nationale, percevant mal ce nouveau produit qui va pénétrer l'opinion à travers les faits divers, matière essentielle des quotidiens à grande diffusion. De plus, le reportage pose le problème de l'objectivité et de la manipulation de l'opinion publique. La révélation d'un événement n'est jamais sans conséquence : jusqu'où le reporter peut-il aller dans ses investigations ? Les rapports ambigus entre les journalistes français et leurs informateurs institutionnels ne leur permettent sans doute pas d'envisager leurs rapports à l'actualité avec la même neutralité que leurs collègues américains. »<sup>1245</sup>

Examiner le fond culturel et doctrinaire de ces divergences entre les modèles hexagonal et nord-américain peut mener à un débat qui déborde des limites de notre travail. Il sera cependant nécessaire d'en faire un rappel ici et plus loin<sup>1246</sup> étant donné l'incidence particulière que cette conception différente aura sur l'évolution du reportage marquezien. L'implantation en France d'un modèle plus formaté et de plus en plus rétif à tout métissage générique, tient autant à des raisons littéraires que journalistiques. Considérons pour l'instant ces dernières. Dans son *Guide de la rédaction*, Michel Voirol préconise : « La règle d'or du reporter doit demeurer la rigueur dans l'information. Son impression, le journaliste en reportage la communique à l'aide de faits choisis, et uniquement de faits, sans commentaires explicites. Faits dont il a été témoin, ou qu'il rapporte en citant ses sources »<sup>1247</sup>. Plus intéressante cette autre définition du même auteur : « Reportage : Travail du journaliste sur les lieux mêmes du sujet de son papier ; article ou série d'articles vivants et colorés, rapportant sans commentaire explicite ce que le journaliste a vu, entendu, senti et ressenti. (...) »<sup>1248</sup> Un peu de couleur, un peu de vécu qui amènent Voirol à établir convenablement des caractéristiques différentielles et à les illustrer de manière conséquente :

« Le reportage montre, l'enquête démontre. (...) Un reporter est un journaliste qui prête ses sens à autrui. Il est le représentant des lecteurs absents qui doivent percevoir à travers ses mots. (...) Un compte rendu fera le récit neutre et précis des principales phases du jeu (un match de football) ; un reportage racontera moins les détails du match lui-même que la "tranche de vie" dont il est l'occasion. Selon la sensibilité du reporter, ce qui se passe avant et après la rencontre, ce qui se passe dans les tribunes ou dans les vestiaires y deviendra aussi important ou davantage que les péripéties du match lui-même. »<sup>1249</sup>

<sup>1245</sup> *Idem.*

<sup>1246</sup> Voir 2.2.4. **L'intermède européen : déviations de la forme.**

<sup>1247</sup> VOIROL, Michel, *op. cit.* p. 54.

<sup>1248</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>1249</sup> *Ibid.*, p. 53-58 et *passim*.



En général, chez Voirol la vision est restrictive : à tout moment, elle répond à une sorte de formatage informatif et est formulée selon le sacro-saint concept de l'objectivité. Même procédure comparative chez José de Broucker (*Pratique de l'information et écritures journalistiques*) : « Le compte rendu rapporte l'information, le reportage la raconte. Le compte rendu est communication d'une connaissance acquise, le reportage communication d'une expérience vécue. C'est dire que le reportage, en tant que mode rédactionnel, vaut ce que valent le reporter, l'expérience, et la manière du premier de vivre et de raconter la seconde. »<sup>1250</sup> C'est plausible, mais Broucker n'oublie pas, tout comme Voirol, de considérer la subjectivité comme facteur lestant négativement la pratique du reportage, ce qui lui permet de lancer dans la foulée une première critique contre le *New Journalism* :

« Il n'est de vrai reportage possible que partiel, ce qui ne veut pas dire partial, car être témoin n'est pas — ne doit pas — être partie au procès, au débat, au conflit (...). Parler de perception et de sentiments, d'adjectifs et d'adverbes, c'est faire droit à la part de subjectivité liée aux sens et à la sensibilité propres à chaque témoin. Cette subjectivité doit être reconnue et contrôlée. On la reconnaît en signant son reportage voire, éventuellement, par l'emploi franc mais discret du je. On la contrôle en se gardant de deux dérives. Une dérive consiste à se raconter au lieu de raconter ce dont on a été témoin, ou à s'y identifier, à la manière de l'école dite du "nouveau journalisme", qui abolit toute distance entre le journaliste et ce ou ceux dont il traite, qui fait du reporter, de ce qui lui arrive et de ce qu'il en pense, le principal sujet du reportage. »<sup>1251</sup>

Il y aurait beaucoup à dire (nous nous y essayerons dans ce chapitre) sur cette confusion : le maniement créatif de la voix narrative et la soi-disant dérive (manque de distance ?) du « nouveau journalisme ». Chez Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe, Jimmy Breslin, Gay Talese, la liberté du point de vue fait toujours partie du jeu créatif du reportage. En tout cas, on a compris que Broucker comme Voirol propose un retour à la voix neutre et au ton *feutré* du reporter « objectif » (on en connaît ?), de même qu'il interdit tout travail littéraire sur la voix narrative.<sup>1252</sup> La divergence entre les modèles est flagrante (pour ne pas dire navrante). Nous apprécions, en revanche, la vision de Martin-Lagarrette qui, malgré le propos didactique de son œuvre, n'a jamais sacrifié cette potentialité artistique. Il serait en fait le seul défenseur, parmi les auteurs français de Guides et Manuels, de cette dimension esthétique que peut acquérir le genre. Il ne fait d'ailleurs pas l'économie de la question du style et n'ampute pas le genre de sa filiation littéraire : « Le reportage, écrit-il, c'est un témoignage direct mis en scène *avec art* »<sup>1253</sup>.

<sup>1250</sup> BROUCKER, José de, *Pratique de l'information et écritures journalistiques*, op. cit., p. 159.

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1252</sup> Voir l'exemple spectaculaire d'utilisation libre du narrateur dans ce classique de Tom Wolfe qu'est *The Electric Kool-Aid Test* (op. cit.).

<sup>1253</sup> MARTIN-LAGARDETTE, Jean, op. cit., p. 106.

Mais revenons à « notre » auteur. Dans l'utilisation de la voix narrative, García Márquez ne s'est jamais livré à un exercice de style aussi osé que celui de Wolfe dans *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, ou celui de Mailer dans les *Armées de la nuit* (*Armies of the Night*, 1968), osé par rapport à cette utilisation de la voix narrative. Ses reportages présentent plutôt des lignes classiques, pour ainsi dire, et la technique du point de vue y est « discrète ». Cependant, l'idée de travailler la forme en toute liberté ne lui est pas étrangère ; nous dirions même qu'elle est présente, depuis le début. Le *Récit d'un naufragé* (1955) suppose déjà une rupture totale avec la norme journalistique (au moins en Colombie) : depuis la première livraison de la série, le ton est résolument littéraire et la forme feuilletonesque, réservée jusqu'alors au roman, est adoptée sans retenue ; il se livre à un exercice de fragmentation narrative poussé, il déploie son style, utilise des recours narratifs pointus (style indirect libre, focalisation interne). C'est par ailleurs une volonté très précoce d'assumer le reportage avec une intention littéraire qui l'amène tout droit dans la ligne défendue par Tom Wolfe, précédant, à vrai dire, ce dernier car ses expérimentations sont bien antérieures<sup>1254</sup>. Mais, aujourd'hui encore, cette rupture est regardée avec méfiance par certains théoriciens (littéraires cette fois-ci), à l'instar de Meyer-Minnemann<sup>1255</sup> qui y voit une sorte de dérive générique — et non une confluence — car elle conduit García Márquez à utiliser des techniques sophistiquées empruntées au roman, dont la focalisation interne et le style indirect libre. Ces techniques sont pour Meyer-Minnemann « le signe caractéristique d'un processus de fictionnalisation » ! En réalité, comme il finira par le reconnaître, le reportage (ou « la narration factuelle », comme il l'appelle) a utilisé depuis toujours ces procédés narratifs car ils lui sont consubstantiels.

Il est également fondamental de prendre en compte que, si depuis le début le reportage marquezien possède un penchant franchement littéraire, cela est essentiellement dû à ce que Gilard appelle un « processus organique » d'apprentissage de l'écriture narrative :

“Es cierto que al tener que escribir con la premura del periodismo informativo sobre hechos investigados en caliente, el aspecto puramente periodístico debía llamar la atención más que todo. Sin embargo, la forma en que se resolvió el problema delataba preocupaciones literarias, fundamentales y preexistentes, si bien la misma labor de redacción periodística

<sup>1254</sup> Les premiers grands reportages de Wolfe datent d'environ 1962 lorsqu'il rejoint le staff du *New York Herald Tribune*. Un peu plus tôt, il avait déjà remarqué le travail tout à fait novateur de celui qui serait le premier reporter à s'inscrire dans le courant du New Journalism : Gay Talese (cf. WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 10 *et ss.*). Or, c'est justement en 1961 que se termine la première phase de la « carrière » journalistique de García Márquez avec sa démission de *Prensa Latina*. Mais on pourrait citer cent exemples antérieurs côté nord-américain, notamment celui de Truman Capote qui s'était engagé dans cette voie expérimentale dès 1950 (cf. *The Muses Are Heard, The Dogs Barks*, New York, Random House, 1956), ainsi que celui que García Márquez, lui-même, considère comme le vrai pionnier de cette école du reportage littéraire : John Hersey (*Hiroshima*, op. cit.).

<sup>1255</sup> MEYER-MINEMANN, Klaus, *art. cit.*

contribuyó a hacerlas más conscientes. El reportaje era un nuevo momento –espectacular– en el desarrollo del oficio de periodista, y era también otro paso (a la vez efecto y causa) en el incansable aprendizaje del arte de contar.<sup>1256</sup>

Nous reviendrons dans un autre chapitre sur les circonstances que font naître et prospérer le reportage marquezien. Insistons pour l'instant sur le paradoxe signalé ci-dessus par Gilard : un dessein littéraire finit par se superposer à l'accomplissement de la tâche (informative). Ce qui intéresse le reporter c'est, en première instance, modeler sur le plan narratif ce matériel journalistique qui a perdu sa valeur d'exclusivité (*scoop*) et, en second lieu, produire une critique, établir un champ de réflexion sur une réalité de manière littéraire. Une nouvelle fois, nous sommes bien loin de la norme et, pour utiliser le terme de Broucker, nous sommes dans une salutaire « dérive » littéraire.

En résumé, le concept réducteur selon lequel le reportage est fondamentalement déterminé par l'information (Boucher, Dovifat, Vivaldi), par l'actualité (Vivaldi), doit éviter l'écart littéraire (Dovifat, Gaillard), ou la dérive stylistique « subjectiviste » (Voirol, Broucker), et rester peu ou prou dans la norme journalistique (Boucher, Dovifat, Gaillard, Vivaldi, Voirol, Broucker), paraît provenir d'un accommodement théorique qui fait gravement l'impasse sur deux faits évidents : 1. l'espace de la presse écrite ne se réduit pas à l'information ; 2. le reportage est un genre atypique ouvrant un champ générique spécial, où la filiation littéraire est pour beaucoup.

Nous pourrions dire, en paraphrasant *a contrario* les termes révisionnistes de la théorie journalistique actuelle, que le reportage est, avant tout, un phénomène narratif à double jeu journalistique et littéraire, sans intention informative unique, ayant des liens très flexibles avec l'actualité, situé dans un espace intermédiaire proche, en tout cas, du domaine romanesque. C'est justement cette double filiation qui lui donne son caractère expérimental, sa nature hybride, son identité en tant que genre en perpétuelle évolution, rétif à tout formatage, esquivant tout schéma, toute règle, toute injonction académique.

---

<sup>1256</sup> GILARD, Jacques, Prologue à GARCÍA MÁRQUEZ, *Entre-cachacos*, op. cit., p. 54.

## 2.1.2. Les « règles » du reportage

*“In this new journalism there are no sacerdotal rules; no yet in any case....”*

Tom Wolfe, *The New Journalism*<sup>1257</sup>.

### 2.1.2.1. L’interdit journalistique

Si quelque chose distingue le reportage, c’est bien la manière avec laquelle il prend place, ou plutôt bouge et se débrouille dans l’espace documentaire. Ses escapades vers le voisinage (littéraire) doivent être examinées avec une certaine attention : il ressemble à un « bâtard » en quête de reconnaissance. Comme le dit García Márquez, le reportage et le roman sont les rejetons de la même mère<sup>1258</sup>. Cet atypisme, propre à sa nature hybride, explique la façon avec laquelle il cherche à revendiquer des alliances et des ascendances chez sa parentèle la plus distinguée, celle appartenant aux catégories artistiques plus élevées, c’est-à-dire le conte et le roman. Mais, pour être plus littérairement corrects, nous parlerons d’un « simple » phénomène de convergence générique qui le caractérise de façon problématique dès l’origine et qui explique les restrictions dont il souffre dans la presse actuelle, tout autant que sa radiation du champ littéraire. Dans l’un et l’autre cas, les raisons en sont différentes mais elles restent significativement complémentaires.

Dans le domaine journalistique, tout d’abord, on a vu de quelle manière les auteurs de guides et manuels cherchent à restreindre cette mobilité pour cantonner le reportage à l’espace de presse. En essayant de le fixer sur le plan typologique, ils décident de l’amputer de sa filiation littéraire d’origine. Ainsi, à partir de la consigne sévère selon laquelle : « *Le reportage, n’est pas...* », Jean-Dominique Boucher propose des règles que le reporter ne doit jamais enfreindre. Nous citerons en italique ses dix préceptes<sup>1259</sup> en leur opposant systématiquement cette autre vision plus libre, plus créatrice, qui anime la praxis du reportage chez García Márquez et d’autres qui partagent le même choix transgressif. Parmi cette nouvelle caste de reporters, personne mieux que Tom Wolfe, incisif, ironique, iconoclaste, ne défend cette hérédité littéraire revenant de manière naturelle au reportage.

<sup>1257</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 48.

<sup>1258</sup> Voir épigraphe page 383.

<sup>1259</sup> En réalité, ils ne sont que neuf, mais il n’a pas été difficile d’en trouver un dixième dans son ouvrage pour former ainsi un décalogue du reportage. Cf. BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 16.

Si dans cette démarche il y a un parti pris évident, elle s'effectue toujours sous la réserve d'une hypothèse et avec l'intention toujours présente de séparer la notion réductrice et réformiste prédominante à l'heure actuelle, de celle plus large que nous défendons ici :

1. « *Le reportage, n'est pas un monologue, ou le discours exclusif du journaliste* »<sup>1260</sup>.  
Le genre, en tant que forme expérimentale, ne peut s'en priver ni faire l'impasse sur toute autre forme d'agencement de la voix narrative et García Márquez paraît être bien conscient de cela lorsqu'il écrit le très militant "No se me ocurre ningún título"<sup>1261</sup>, qui est un pur discours exclusif de journaliste. Dans *Récit d'un naufragé* et *La aventura de Migue l Littín clandestino en Chile* la voix narratrice à la première personne du singulier prend la forme du soliloque et est cautionnée — secrètement, dans le premier cas, ouvertement, dans le second — par l'auteur. Ci-dessus, nous avons discuté avec Klaus Meyer-Minnemann des subtilités littéraires inhérentes au narrateur auto-diégétique et de ses fréquentes modulations au moyen d'un style indirect libre et autres recours narratifs. À cet égard, toutes les options doivent rester ouvertes, préconise Tom Wolfe en rappelant les recherches stylistiques de ses débuts (c'est une référence fondamentale pour nous) :

"There is no law (...) If the journalist wants to shift from third-person point of view to first-person point of view in the same scene, or in and out of different characters' point of view, or even from the narrator's omniscient voice to someone else's stream of consciousness —as occurs in *The Electric Kool-Aid Acid Test*— he does it. (...) The voice of narrator, in fact, was one of the great problems in non-fiction writing. (...) It was understood that the narrator shall assume a calm, cultivated and, in fact, genteel voice. (...) To avoid this I would try anything. (...) Sometimes I used point of view in the Jamesian sense in which fiction writers understand it, entering directly into the mind of a character, experiencing the world through his central nervous system throughout a given scene. Writing about Phil Spector (*The First Tycoon of Teen*), I began the article not only inside his mind but with a virtual stream of consciousness. (In *The Last American Hero*) I decided I would rather in the Ingle Hollow accent myself. (...) I began to think of this device as the *downstage voice*, as if characters downstage from the protagonist himself were talking. (...) Often I would shift the point of view in the middle of a paragraph or even a sentence. (...) But I was democratic about it, I was. Sometimes I would put myself into the story and make sport of me (...) I would write about myself in the third person, usually as a puzzled onlooker or someone who was in the way, which was often the case. Eventually a reviewer called me a 'chameleon' who instantly took on the coloration of whomever he was writing about. He meant it negatively. I took it as a compliment. A chameleon... but exactly!"<sup>1262</sup>

<sup>1260</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1261</sup> Admettons toutefois que dans ce reportage l'intention militante joue un rôle assez contraignant dans l'adoption du point de vue. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *No se me ocurre ningún título, Por la libre*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>1262</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, *op. cit.*, p. 30-51 *et passim*.

2. « *Le reportage, n'est pas une enquête exhaustive qui fait le tour du problème* »<sup>1263</sup>. Techniquement, tout bon reportage suppose une enquête exhaustive qui fait le tour du problème. Ce qui est en jeu, c'est le procédé et le point de vue : tout dépend de l'attitude (mais aussi de la culture et de la sensibilité) de l'écrivain-reporter pendant la phase d'investigation. Dans « *Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia* », *Relato de un naufrago*, *Noticia de un secuestro*, García Márquez paraît aux prises avec un *tour de force* d'investigation. Il y a une réciprocité dans le processus qui ne dépend d'aucune règle : parfois, c'est l'enquête qui produit des changements radicaux dans la structure (comme dans *Noticia de un secuestro*) ; parfois, c'est l'intention narrative qui prolonge l'enquête, comme dans le cas paradigmatique de *De sang froid*, de Truman Capote<sup>1264</sup>.
3. « *Le reportage, n'est pas une leçon de morale illustrée par quelques exemples* »<sup>1265</sup>. En termes absolus, ce précepte peut être inversé au profit d'une déontologie, puisque tout bon reportage suppose, de façon explicite ou idéalement implicite, une posture critique et, par conséquent, éthique face aux faits, tel *Relato de un naufrago*, reportage qui ne fait que capter l'enseignement inhérent à l'histoire, comme l'explique García Márquez dans la préface : « Il était clair que le récit, comme le destroyer, transportait lui aussi, mal ficelée, une cargaison politique et morale »<sup>1266</sup>. L'apologue émerge ainsi insensiblement à travers la voix du protagoniste racontant son aventure. Avec la même distance narrative, Capote se prononce contre la peine de mort dans *De sang froid*. De toute autre nature est la leçon que l'auteur propose dans *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* : cautionner, à la surface de l'anecdote, le but militant du cinéaste chilien qui veut mettre « une longue queue d'âne au général Pinochet »<sup>1267</sup> ; en profondeur — le masque que porte le protagoniste aidant (il ne peut revenir dans son pays qu'en étranger, déguisé comme un « autre ») —, s'auto-questionner sur le rôle équivoque de l'artiste qui veut fouler l'arène politique.

<sup>1263</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1264</sup> La pendaison de deux assassins de la famille Clutter clôt une enquête commencée six ans plus tôt. Gerald Clark (*Truman Capote*, Paris, Gallimard, 1990) croit que l'auteur aurait sciemment attendu cette fin de l'histoire, la seule qui, pour lui, pouvait donner un relief particulier à son roman-reportage, sans trop en affecter la structure, déjà achevée, comme nous l'avons constaté dans une investigation précédente (DIAZ, Raúl, *Hacia una dimensión est ética del reportaje - Aproximación a A sangre fría de Truman Capote*, Medellín, U.P.B, coll Mensajes N° 1, 1984).

<sup>1265</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1266</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., « Histoire de cette histoire », *Récit d'un naufragé*, *op. cit.*, p.16.

<sup>1267</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1986, p. 18.

4. « *Le reportage, n'est pas une description de type nature morte. "Objets inanimés, avez-vous donc une âme ?" Peut-être, mais sûrement pas dans le reportage* »<sup>1268</sup>. Bien sûr qu'ils en possèdent une si nous admettons que dans le reportage le tissu narratif peut cacher un niveau de riches significations sous-jacentes, à partir du moment où le récit s'assume comme travail de forme et de langage. Dans la description minutieuse de l'enclos forestier ("cerco selvático") du Chocó ("El Chocó que Colombia desconoce") perce à tout moment une volonté métaphorique : il y a un statisme volontaire dans la contemplation du décor ; de fait, il s'agit d'un reportage sans personnages : il est composé d'une série de tableaux dans lesquels ces restes humains ("despojos humanos") semblent n'être que des figures incrustées dans le « décor » inextricable de la jungle. La finalité n'en est pas simplement descriptive lorsque le reporter porte son regard sur un sac d'oranges pourries ou s'arrête, perplexe, au bout d'un pont s'interrompant au milieu du fleuve<sup>1269</sup>. À propos d'objets inanimés, Gilard n'a-t-il pas fait l'éloge de la « parfaite synecdoque »<sup>1270</sup> qui clôt la seconde partie de la série sur Puerto Colombia, faisant référence aux "40 años de hierro viejo" (d'un chemin de fer)<sup>1271</sup> ? ; ou de la phrase finale du reportage sur le Père Arrupe, évoquant "la calle ancha, por donde no transitarán nunca los 240.000 muertos de Hiroshima" comme "un humor que se abre al horror y revela las dimensiones de éste"<sup>1272</sup> ? Un chemin de fer, une avenue, des objets *animés* par la vision (poétique) du reporter. Pour Tom Wolfe, le journaliste, consciemment ou inconsciemment, serait à tout moment tenté de saisir la valeur symbolique du détail, sorte d'autopsie sociale ("social autopsy") dont Balzac nous avait appris l'importance littéraire : "The recording of such details is not mere embroidery in prose. It lies as close to the center of the power of realism as any other device in literature. It is the very essence of the 'absorbing' power of Balzac, for example. Balzac barely used point of view at all in the refined sense that Henry James used it later on. And yet the reader comes away feeling that he has been even more completely 'inside' Balzac's characters than James's. Why?"<sup>1273</sup>

<sup>1268</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1269</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "El Chocó que Colombia desconoce", *Entre cachacos*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>1270</sup> "(En los reportajes de *El Espectador*) — explique Gilard —, García Márquez acude a fórmulas que suelen ser variantes de las greguerías que elaboró en años anteriores. A veces suelen ser muy clásicas figuras de retórica (...)" Cf. GILARD, Jacques, *Entre cachacos 1*, (Prólogo), p. 57.

<sup>1271</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Viacrucis de Bocas de Ceniza", *Entre cachacos 2*, p. 425.

<sup>1272</sup> Cf. GILARD, Jacques, *Entre cachacos 1*, (Prólogo), p. 58.

<sup>1273</sup> "Here is the sort of thing Balzac does over and over. Before introducing you to Monsieur and Madame Marneffe personally (in *La cousine Bette*) he brings you into their drawing room and conducts a social autopsy: 'The furniture covered in faded cotton velvet, the plaster statuettes masquerading as Florentine bronzes, the clumsily carved painted chandelier with its candle rings of melted glass, the carpet, a bargain whose low price was explained too late by the quantity of cotton in it, which was now visible to the naked eye—every thing in the

5. « *Le reportage, n'est pas un journal personnel. La formule carnet de route a encore ses adeptes. Elle se situe aux marges du reportage.* »<sup>1274</sup> À vrai dire, nous ne trouvons pas dans l'œuvre journalistique de García Márquez un strict exemple de journal. La série *90 días en la Cortina de Hierro* possède, en revanche, un ton et une structure qui se rapprochent du *carnet de route*. De même, dans "Portugal, territorio libre de Europa", "Cuba de cabo a rabo", "Operación Carlota: Cuba en Angola", "Vietnam por dentro", "El golpe sandinista: crónica del asalto a la Casa de los Chanchos"<sup>1275</sup>, il porte à nouveau la casquette de l'envoyé spécial pour consigner les changements politiques intervenus sur les quatre continents. D'autres exemples viennent à l'esprit, comme le plus ancien antécédent de reportage littéraire : *Le Journal de l'année de la Peste* de Daniel Defoe ou les travaux d'Albert Londres, dont la devise rappelait justement un carnet de route : « Ma seule ligne politique était le chemin de fer ».
6. « *Le reportage, n'est pas un montage d'éléments vivants, mais que l'on n'a pas recueillis soi-même, et qui sont de deuxième ou de troisième main* »<sup>1276</sup>. Une bonne part des premières correspondances de la première époque de García Márquez en Europe ont été écrites de la sorte, comme le signale Gilard : "(Ellos son) una mezcla de información personal y datos de segunda mano, reunidos y unificados en un buen relato desmitificador"<sup>1277</sup>.
7. « *Le reportage, n'est pas un récit qui ne comporte pas, au minimum, 80% des informations en provenance directe du terra in* »<sup>1278</sup>. De nouveau, Boucher rétrécit le rayon d'action du reporter et, par conséquent, l'espace narratif du reportage. De nombreux travaux de García Márquez sont construits sur la base unique du témoignage, et cela n'implique pas — dans l'investigation et dans le récit — d'ignorer l'élément spatial. Un reporter ne peut pas toujours avoir accès au lieu de l'action : *La aventura de Miguel Littin* ou *Noticia de un secuestro*, sont deux enquêtes basées essentiellement sur le témoignage des protagonistes. Par ailleurs, la simultanéité n'est pas une condition *sine qua non* : le *parcours* du reporter, sa

---

room (...) begins to absorb one into the lives of a pair of down-at-the-heel social climbers (...). Balzac piles up these details so relentlessly and at the same time so meticulously—there is scarcely a detail in the later Balzac that does not illuminate some points of status—that he triggers the reader's memories of his own status life, his own ambitions, insecurities, delights, disasters, plus the thousand and one humiliations and the status coups of everyday life, and triggers them over and over until he creates an atmosphere as rich and involving as the Joycean use of point of view." WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 47-48.

<sup>1274</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1275</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Por la libre*, op. cit.

<sup>1276</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1277</sup> GILARD, Jacques, *Prólogo a De Europa y América*, op. cit., p. 28 et 29.

<sup>1278</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 16.



présence sur les lieux se joue bien souvent *a posteriori*, et devient nécessaire à des fins de vérification, de repérage, de captation de l'atmosphère.

8. « *Le reportage, n'est pas une analyse ou un commentaire d'événement avec un peu de vécu autour, pour mieux faire passer l'ensemble* »<sup>1279</sup>. Boucher n'a pas non plus totalement tort lorsqu'il énonce ici la condition première (*sine qua non* !) du reportage : être avant tout récit, vécu, narration. C'est certes le défaut de certains reportages atypiques de García Márquez ; par exemple, « *El proceso de los secretos de Francia* »<sup>1280</sup>, qui ne parvient à acquérir un peu de relief que lorsque l'auteur fait passer un peu de vécu.
9. « *En reportage, la structure doit être simple. (...) Autour de quinze mots : bonne moyenne. Mais la phrase idéale sujet-verbe-complément peut encore être raccourcie. Le verbe n'est pas obligatoire et Proust, heureusement, n'a jamais enseigné le reportage.* »<sup>1281</sup> Mille exemples dans l'œuvre de García Márquez contredisent cette norme. La phrase d'ouverture de son militant *Cuba de cabo a rabo*, comportant 234 mots !, a été composée comme une *tirade* à la Blacamán. Sur le plan politique, cette longue litanie louant les prodiges sociaux de la Révolution cubaine peut soulever pas mal d'interrogations ; considérons toutefois son audace stylistique, sa rupture totale avec la règle de Boucher<sup>1282</sup>. En ce sens transgressif, Tom Wolfe continue d'être la référence : dès ses premiers reportages, il s'adonne à toutes sortes d'acrobaties stylistiques. Ce n'est pas uniquement la syntaxe qui est bousculée dans ses travaux ; il y montre que le reportage peut adopter tous types de recours formels (même typographiques !). Des brusques changements du point de vue aux onomatopées, tout y est permis, et au fond justifié. Selon lui, l'heure était venue de violer ce qu'Orwell appelait « La Convention de Genève de la Pensée »<sup>1283</sup>.

<sup>1279</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1280</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *De Europa y América*, *op. cit.*, p. 305 et ss.

<sup>1281</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 97.

<sup>1282</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Cuba de cabo a rabo*, *Por la libre*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>1283</sup> *The Kandy Kolorod Tangerine-Flake Streamline Baby* regorge de ce type d'« anomalies » : « There goes (Varoom! Varoom!) that Kandy Kolorod (Tphhhhhhhhh!) Tangerine-Flake Streamline Baby (Rahghhhh!), around the Bend (Brummmmmmmmmmm!) ». Langage pléthorique, licences stylistiques de tout type, on pourrait en citer encore et encore pour montrer jusqu'où le reportage reste un genre ouvert. Wolfe : « Most of people who eventually wrote about my style, however, tended to concentrate on certain mannerism, the lavish use of dots, dashes, exclamations, points, italics, and occasionally punctuations that never existed before (...) and of interjections, shouts, nonsense words, onomatopoeia, mimesis, pleonasm, the continual use of the historical present, and so on. This was natural enough, because many of these devices stood out even before one had read a word. The typography actually looked different. (...) I figured it was time someone violated what Orwell called 'the Geneva conventions of the mind'... a protocol that had kept journalism and non-fiction generally (and novels) in such a tedious bind for so long. I found that things like exclamation points, italics, and abrupt shifts (dashes) and syncopations (dots) helped to give the illusion not only of a person talking but of a person thinking. I used to enjoy using dots where they would be least expected, not at the end of a sentence but in the middle, creating the effect... of a skipped beat. It seemed to me the mind reacted—*first!*... in dots, dashes,

Mais il est vrai que Proust, si profondément plongé dans son monde intérieur, effrayé à l'idée de « franchir sans agoraphobie l'espace creusé d'abîmes qui va de l'antichambre au petit salon », n'aurait pu enseigner le reportage.

10. « *Mettons des guillemets. Le reportage n'est pas un exercice littéraire* »<sup>1284</sup>. Mettons les points sur les i : affirmer cela équivaut à ignorer les origines et l'histoire du reportage, c'est-à-dire son identité générique (produit d'une hybridation) et son évolution en tant que forme toujours apparenté au roman. C'est dans la praxis, que se révèle de façon évidente cette filiation littéraire et, dans l'exemple de García Márquez, le véritable facteur structurant de ses travaux dans ce domaine.

En cherchant à établir une notion standard du reportage à base de règles et de définitions, les manuels et les guides veulent créer un terrain d'entente pédagogique. Le propos serait acceptable sur ce plan (pourquoi ne pas donner des points de repères à ceux qui commencent ?), sauf qu'il cache mal quelque chose de moins admissible : cette volonté réformiste qui, en dernière instance, est commandée par les intérêts économiques des médias<sup>1285</sup>. L'article de presse — et, à l'occasion, le reportage — est considéré comme un produit et, en tant que tel, il doit répondre à cette valeur d'échange qu'est l'information : sa légitimité se juge en fonction de son rendement économique et, très secondairement, en fonction de ses potentialités esthétiques. En d'autres termes, il s'agit d'une appropriation de la forme effectuée au sein d'une structure académique (les écoles de journalisme) qui est le reflet et le produit d'une structure industrielle.

Mais dans cette mise en norme rigide du reportage, les essayistes de la presse ne sont pas seuls. Avec d'autres méthodes et un autre langage, mais dans le même mouvement révisionniste, la théorie littéraire vient aujourd'hui dicter à sa façon les règles du reportage, c'est-à-dire tracer les frontières empêchant l'accès au terrain de l'exploration artistique, et montrer avec un tout autre langage les « vices » d'origine l'excluant définitivement du champ littéraire.

---

and exclamation points, then rationalized, drew up a brief, with periods." WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 35-36.

<sup>1284</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 95.

<sup>1285</sup> Nous remarquerons à cet égard que nombre de Guides et de Manuels ont été édités par des centres de formation appartenant, tout ou partie, aux grands groupes de presse.

### 2.1.2.2. La radiation du champ littéraire

Il y a l'interdit journalistique et il y a l'interdit littéraire. « Partir loin, voir vite, transmettre aussitôt : telles sont les règles d'une méthode qui fait la part belle à l'action, au détriment de l'écriture », déclare, par exemple, Myriam Boucharenc dans « Petite typologie du grand reportage », article où nous assistons à une tentative acharnée de radiation de l'espace littéraire<sup>1286</sup>. Mais, s'agissant de règles, on pourrait retourner ces termes pour décrire une sorte de contrainte littéraire très en vogue qui, bien qu'appliquée au roman, finit par déterminer cette vision réductrice du reportage : sortir peu, ressasser à l'infini des sujets nés dans un huis clos mental confinant à l'agoraphobie et au repli sur soi, telles sont les règles d'une méthode qui fait la part belle à l'immobilisme et à l'élégance de l'écriture, avec cette certitude que le texte se suffit à lui-même.

Le reportage, genre contigu du roman, souffre aujourd'hui d'un questionnement radical venant des théoriciens et critiques littéraires qui, après l'avoir largement ignoré, commencent à s'y intéresser mais en tant que forme parasite, invasive ou, dans le meilleur des cas, para-littéraire. Peut-être oublie-t-on que le roman, à ces débuts, a souffert du même rejet et, comme le rappelle Pierre Chartier (*Introduction aux grandes théories du roman*), fut tout bonnement qualifié de « *parvenu des Lettres* »<sup>1287</sup>, pour ne pas avoir obtempéré, selon Marthe Robert (*Roman des origines et origines des romans*) « à la tyrannie de cet “il faut” que lui imposent du dehors le philosophe et le moraliste. »<sup>1288</sup> Comme le signale Chartier : « L'absence de règles (serait) une donnée constitutive du roman (car) il ne connaît ni contrainte ni frein, il est ouvert à tous les possibles, indéfini, en expansion continue, et ressemble ainsi, par son inventivité, son humeur remuante, sa vitalité, à la société moderne où il a pris son essor décisif »<sup>1289</sup>. Une condition qui, *mutatis mutandis*, pourrait bien s'appliquer au reportage, genre que nous croyons également insoumis, indéfini, évolutif.

Ce serait les travaux de quelques romanciers prestigieux, tels Truman Capote, Norman Mailer (peut-être aussi García Márquez) reconvertis pendant un moment au reportage, qui auraient provoqué cette soudaine levée de boucliers — et de sourcils ! — chez les critiques littéraires post-soixante-huitards, comme le montre Tom Wolfe en évoquant les débuts du New Journalism :

<sup>1286</sup> BOUCHARENC, Myriam, « Petite typologie du grand reportage », art. cit., p. 226.

<sup>1287</sup> CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, p. 3.

<sup>1288</sup> ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines des romans*, Paris, Grasset, 1972, p. 54.

<sup>1289</sup> *Ibid.*, p. 4.

“The funny thing was, that was precisely the reaction that countless journalists and literary intellectuals would have over the next nine years as the New Journalism picked up momentum. *The bastards are making it up!* (I’m telling you, Ump, that’s a spitball he’s throwing...) Really styling reporting was something no one knew how to deal with, since no one was used to thinking of reporting as having an aesthetic dimension.”<sup>1290</sup>

Ce qui nous amène à la situation actuelle où, sur deux fronts, auteurs de guides et manuels journalistiques et théoriciens de la littérature (critiques, sémiologues, etc.) s’empressent, pour les premiers, d’apprivoiser le genre à leur guise, et les seconds, de le bannir de l’espace littéraire. *Tous les extrêmes se touchent* : ce fondamentalisme journalistique qui prétend reformater le genre en le tronquant de cette filiation littéraire afin qu’il reste du « pur » journalisme (en accord avec le précepte numéro 1 de Boucher : “*Le reportage est uniquement de l’information*”), est conforme à cet autre fondamentalisme littéraire qui répudie le reportage, compte tenu de sa condition hybride<sup>1291</sup>. En effet, les raisons (et le langage) des uns et des autres sont différentes, mais elles restent, de façon significative, subsidiaires. La pureté des formes est en jeu. Sur la question de l’information tout d’abord car, si pour les premiers elle circonscrit la forme à l’espace de presse, pour les seconds elle l’empêche d’accéder aux « structures profondes » qui caractérisent l’œuvre d’art (Fontanille<sup>1292</sup>).

En pareil cas, le genre doit donc être strictement confiné au champ informatif ou, pour le moins, se contenter d’être un ersatz d’écriture créative : simple « art de la disposition esthétique de la vitesse chère à la littérature art déco », si nous reprenons l’étude typologique de Myriam Boucharenc pour qui il est équivoque de prétendre à « (d’un côté) un modèle d’écriture qui ferait coïncider le présent de l’énonciation avec celui de l’énoncé, et (d’un autre côté) un mythe d’écriture en temps réel (qui) contredit l’exigence de l’œuvre dont le reportage exprime par ailleurs la tentation (...), double postulation qui est la pomme de discorde et le talon d’Achille du reportage »<sup>1293</sup>. Nous voilà revenus à l’ancien débat sur la mimésis, dont les arguments inlassablement rebattus par la théorie littéraire ont déjà été examinés dans un

---

<sup>1290</sup> Ce serait un reportage à l’allure romanesque, signé Gay Talese (*Joe Louis: the King as a Middle-aged Man*) qui, vers 1962, aurait produit chez Wolfe la même réaction, vite rectifiée. Voici l’extrait : « *Mais nom de Dieu, qu’est-ce que c’est que ça ! Avec quelques retouches tout l’article pouvait se lire comme une nouvelle (...). La seule chose réellement singulière, c’était l’enquête. C’est cela que franchement je n’ai pas saisi au début. En fait, je ne comprenais pas comment quelqu’un pouvait se débrouiller pour enquêter de la sorte (...). Ma réaction purement instinctive, défensive, fut que le type avait chargé le sort, comme on dit... avait enjolivé l’histoire, inventé les dialogues... voire peut-être, mon Dieu, des scènes entières ! Le menteur sans scrupules ! Ce qui est drôle c’est que ce fut justement la même réaction qu’eurent nombre de journalistes et d’intellectuels pendant les neuf années suivantes lorsque le Nouveau Journalisme prenait son élan. Les bâtards étaient en train de nous escroquer ! (Je vous le dit, Monsieur l’Arbitre, ce coup est illégal !)* La résolution élégante d’un reportage était quelque chose que personne ne savait envisager puisque personne n’était habitué à considérer que le reportage puisse posséder une dimension esthétique. » WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 24. (Nous traduisons).

<sup>1291</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, op. cit., p. 95.

<sup>1292</sup> FONTANILLE, J., art. cit., p. 92.

<sup>1293</sup> BOUCHARENC, Myriam, art. cit., p. 232.

autre chapitre<sup>1294</sup>. Car le grand sous-entendu des postulats de Boucharenc et Fontanille serait que le reporter base toute son ambition esthétique dans la reproduction de la réalité (certes, une chimère) et non dans ce qui serait l'objectif de tout récit : la représentation de la réalité.

« Écriture en temps réel » et « esthétique de la vitesse », sont des termes que Myriam Boucharenc utilise en parlant d'un ouvrage de Joseph Kessel, *Bas-fonds*, dans lequel elle relève une faute grave : il s'agit d'« un reportage antidaté »<sup>1295</sup>. Peut-on extraire pour autant une « règle » générale de l'analyse d'un cas particulier ? Boucharenc du moins le pense : « Le reportage développe le modèle d'une écriture qui ferait idéalement coïncider le présent de l'énonciation avec celui de l'énoncé »<sup>1296</sup>. García Márquez croit que le reportage doit se distinguer par la manière de prendre la distance des faits : « Creo — dira-t-il dans son discours devant la 52<sup>ème</sup> Assemblée Générale de la Société Interaméricaine de Presse — que es la prisa y la restricción del espacio lo que ha minimizado el reportaje, que siempre tuvimos como el género estrella, pero que es también el que requiere de más tiempo, más investigación, más reflexión, y un dominio certero del arte de escribir »<sup>1297</sup>.

En effet, le « scoop », « l'actu » ne concerneraient que les genres informatifs « purs », tandis que « le direct » (qui n'est pas un genre mais une situation journalistique), uniquement la télévision et la radio. Il paraît, enfin, que le reportage écrit a connu un regain d'intérêt à cause justement de la concurrence de l'audiovisuel, comme le dit Neale Copple dans *Un nuevo concepto del periodismo* : « La extra de otros tiempos, con su encabezamiento llamativo, es cosa del pasado: la mataron la radio y la televisión. El reportaje superficial agoniza también. Esto significa que debemos reportear a fondo si queremos que nuestro periódico sea interesante »<sup>1298</sup>. Mais il est vrai que les nouvelles tendances dans la presse écrite montrent une adaptation contraire à cette préconisation (datant de 1967) : aujourd'hui journaux et revues tentent d'adopter un format dominé par l'image et le graphisme et, internet aidant, se plient à cette standardisation informative que Boucher et d'autres appellent de leurs vœux. Oubliant ainsi sa vocation première d'être un espace de création littéraire et de débats

<sup>1294</sup> Cf. ci-dessus 1.5.1.1. La *mimésis* et la *synthèse* : une confusion théorique.

<sup>1295</sup> « La mise en scène énonciative du reportage de Kessel, écrit Boucharenc, est de ce point de vue, significative. Le dernier épisode paraît dans *Le Matin* du 17 avril 1932, précédé de la mention « Berlin, 16 avril – par téléph one ». Or l'achevé d'imprimer des Éditions des Portiques est du 30 avril. À peine quinze jours séparent donc la dernière livraison du journal de l'édition en volume qui reprend le reportage, escorté d'une préface, sous le titre abrégé de *Bas-fonds* : un délai étonnamment bref pour l'impression d'un texte dont il y a tout lieu de penser que Kessel avait remis le manuscrit à son éditeur, vraisemblablement avant même la parution dans le journal. Dès lors, en publiant un reportage antidaté, *Le Matin* entretient ses lecteurs dans la fiction de l'écriture sur le vif. Quant à la dictée quotidienne au téléphone, elle conforte le simulacre du reportage en train de s'écrire. » BOUCHARENCE, Myriam, *art. cit.*, p. 232.

<sup>1296</sup> *Idem.*

<sup>1297</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., « El mejor oficio del mundo », discours cité.

<sup>1298</sup> COPPLE, Neale, *Un nuevo concepto del periodismo*, México, Editorial Pax-México, 1968, p. 18.

d'idées, la presse écrite actuelle malmène les formes complexes et relègue les genres comme le grand reportage, qui supposent une exploration patiente et profonde des faits et exigent — le plus souvent — un espace considérable.

En revanche, Myriam Boucharenc croit que « faire œuvre de reportage c'est donc pour une part œuvrer contre le reportage, car il n'est pas de "profond aujourd'hui", selon la formule de Cendrars, qu'au péril de cette "vision directe de l'univers" qui, selon Béraud, implique précisément le renoncement à la profondeur »<sup>1299</sup>. Benjamin Crémieux, de son côté, juge que *Le Réveil des morts* de Roland Dorgelès est « un beau livre mais (un) mauvais roman car il s'agit d'un admirable reportage »<sup>1300</sup>. On jongle avec les termes et les catégories. La confusion est semée pour instiller que le reportage est bien en dessous du roman. Dans la même veine, María Teresa De Freitas conclut que ce qui prévaut dans l'écriture des reportages d'André Malraux c'est « le romanesque et la poétique de l'aventure », et que dans ces derniers « à la relation plus ou moins linéaire de faits (se substituaient) les accidents poétiques et les méandres des digressions et des images », et qu'« aux discours référentiels (s'ajoutent) les évocations des légendes anciennes »<sup>1301</sup>. Mais c'est bien de cela qu'il s'agit si l'on considère la perspective qu'adopte très intuitivement García Márquez dans *Récit d'un naufragé* où il donne librement cours au côté romanesque et poétique de l'aventure : en évitant la linéarité des faits, il privilégie les méandres, les digressions et les images surprenantes qui surgissent du dialogue avec le marin Velasco, ajoutant ainsi à la pure base référentielle de la narration, l'écho mythologique de la Caraïbe, comme l'a remarqué Hubert Haddad dans une excellente note critique du livre<sup>1302</sup>. «Velasco — confirme l'auteur — (...) encontró significados simbólicos o sentimentales, como el de la primera gaviota que no se quería ir. El de los aviones era de una belleza cinematográfica. Un amigo navegante me preguntó cómo era que yo conocía tan bien el mar, y le contesté que no había hecho sino copiar al pie de la letra las observaciones de Velasco.»<sup>1303</sup>

L'origine de la confusion est donc claire : le journalisme de Malraux, travail accessoire, subalterne, n'est jamais parvenu à avoir le relief de son œuvre de fiction puisque cet auteur ne s'est jamais réellement posé le problème dans les bons termes et, pire encore, est devenu un détracteur du reportage, comme nous le verrons plus loin.<sup>1304</sup> En réalité, Malraux (immense romancier, mais reporter plutôt moyen et en tout cas très éphémère) ne s'est jamais intéressé à

<sup>1299</sup> BOUCHARENC, Myriam, « Petite typologie du grand reportage », art. cit., p 233.

<sup>1300</sup> Cité par BAUDORRE, Philippe, « *Sur la route mandarine : Un bon modèle de reportage* » ?, *Littérature et reportage*, op. cit., p. 206.

<sup>1301</sup> DE FREITAS, Maria, « Roman et reportage chez André Malraux », *Littérature et reportage*, op. cit., p. 158.

<sup>1302</sup> HADDAD, Hubert, *op. cit.*, p. 95.

<sup>1303</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 565-571 et *passim*.

<sup>1304</sup> Cf. 2.1.3.3. **Consonances et divergences entre les modèles français et nord-américain.**

aller plus loin dans l'exploration de cette forme, préférant faire d'elle — comme le démontre par ailleurs De Freitas — « plus qu'un simple exercice de style, (...) un élément de base dans la composition de certains de ses romans »<sup>1305</sup>.

On pourrait croire aux formules « la littérature en directe » et « l'esthétique de la vitesse », sauf que García Márquez a consacré presque trois années à *Noticia de un secuestro*, et Truman Capote, plus de cinq à suivre la piste d'un obscur assassinat multiple dans le Kansas pour écrire *De sang froid*<sup>1306</sup>. Exemples de fusion roman-reportage ? En tout cas, ceux-ci ne sont pas les modèles qui servent à Myriam Boucharenc pour démontrer l'inaptitude du reportage à échapper de son carcan informatif ; toutes ses analyses proviennent d'un corpus exigü et nullement représentatif d'un modèle littéraire du reportage et se fondent — plus grave — sur un apriorisme théorique tenace :

« Près d'un demi-siècle avant l'essor du genre, Brunetière distinguait "l'actualité" de la "réalité", comme la surface de la profondeur (car) selon lui le compte rendu exhaustif du quotidien passe à côté du réel que seules une vision générale et une dimension universelle permettent d'appréhender. Une idée que reprendront à leur compte, de façon plus ou moins explicite, la plupart des écrivains qui, du journalisme, ont exigé "une résonance qui dépassait l'information quotidienne pour l'élever au durable, au général." »<sup>1307</sup>

En réalité, c'est un vieux faux débat, comme le montre Tom Wolfe en se basant sur un tout autre échantillon (qui mérite d'être cité ci-dessous<sup>1308</sup>). Peut-on inscrire dans cette liste certains exemples de l'œuvre de García Márquez ? Peut-être, car depuis ses premiers reportages, il est conscient que le principal défi consiste, selon ses propres termes, à faire face « à la condition mortelle du journalisme ». C'est la formule qu'il utilise pour parler de cette posture atypique qui arrive déjà à susciter un certain étonnement admiratif à *El Espectador* : « Al cabo de diez días (...), cuando entramos curtidos por el sol y cayéndonos de sueño en la sala de redacción, José Salgar (le chef) nos recibió feliz pero en su ley: -

<sup>1305</sup> DE FREITAS, Maria, *art. cit.*, p. 159.

<sup>1306</sup> Dans ces deux exemples, il y a toutefois un rapport de contemporanéité entre l'enquête et l'écriture, une très relative simultanéité dans le processus, qui serait donc la cause d'un malentendu. Cf. MOUTON, Jean, *Littérature et sang-froid : un récit véridique de Truman Capote pose des questions au roman*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1967.

<sup>1307</sup> BOUCHARENCO, *art. cit.*, p. 232.

<sup>1308</sup> "I couldn't help but think of that quaint complaint (...) as I started hearing the New Journalism dismissed as (...) 'zippy prose about inconsequential people' (Renata Adler) (...). I don't think anyone can support the charge that the New Journalism has shirked the task of 'evaluating the material'. All the New Journalists I have mentioned in this piece customarily go to great lengths (even overboard in some cases) to analyse and evaluate their material, although seldom in a moralistic fashion. None of them simply provides 'documentaries'. The charge is meaningless, in any case; but to meet it on its own grounds, one needs only mention Talese's book on *The New York Times (The Kingdom and the Power)*, Mailer's books on political conventions and the moon shot, Joe McGinniss' book on Nixon 1968 campaign (*The Selling of a President*), Adam Smith's book on Wall Street (*The Money Game*), Sack's, Breslin's and Michael Herr's book (*Kheshanh*) writing about the war in Vietnam, Gail Sheehy's book on the Black Panthers (*Panthermania*), a book (of mine) on black-white confrontations called *Radical Chic & Mau-Mauing the Flak Catchers*, Gerry Wills on the Southern Christian Leader Conference... in fact, I can't think of a 'consequential' subject or issue (except possibly in the sciences) that has not been dealt with in the new genre." WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 53-54.

¿Ustedes no saben –nos preguntó con su certeza imbatible- cuánto hace que se acabó la noticia del Chocó?»<sup>1309</sup>. Transposons donc les termes de Boucharenc pour a contrario évoquer les vertus d'un autre exemple de cette époque : dans *Récit d'un naufrage* il existe une résonance qui dépasse l'actualité ou *le compte rendu exhaustif* ; la qualité de l'écriture le sauve de sa fugace condition journalistique ; le reporter est loin d'être passé « à côté du réel », comme le dit Bruno Corty, en célébrant une énième édition (preuve de cette permanence) : « Rien ne manque dans ce texte admirable qui fait penser au *Viel homme et la mer* d'Hemingway »<sup>1310</sup>. Désormais, García Márquez utilisera l'aisance que procure le reportage, comme un genre non compromis avec le pur informatif et comme une forme proche du roman.

### 2.1.2.3. Le reportage, un genre objectif ?

« *Ce n'est pas vraiment un problème de vérité ou de non-vérité. C'est avant tout un problème d'écriture narrative.* »

Truman Capote<sup>1311</sup>.

« *This had nothing to do with objectivity and subjectivity—it was a matter of personality, energy, drive, bravura... style, in a word.* »

Tom Wolfe<sup>1312</sup>

Fixée sur cette autre notion platement informative du reportage et considérant seulement une tranche relativement réduite de l'histoire de ce genre, Myriam Boucharenc conclut :

« En renouant avec le vieux démon du réalisme, même réévalué à l'aune de l'action, il n'a pu échapper à la problématique datée du "mentir vrai" non plus qu'à l'emprise d'un modèle romanesque périmé à une époque où l'impératif de rupture commandait l'exigence de modernité. (...) Si le reportage s'est parfois haussé, comme le pense Mac Orlan, "aux plus hautes réussites de l'art littéraire", il n'en est pas moins demeuré essentiellement un art de la *dispositio*, empruntant à des genres constitués leurs procédés sans réussir à inventer une poésie spécifique, ni à échapper toujours au stéréotype (...). Le reportage n'a été ni tout à fait ce qu'il a prétendu être, un genre objectif (...) (ni) aurait vraiment comblé le désir de révolution esthétique des années vingt »<sup>1313</sup>.

<sup>1309</sup> L'auteur se réfère ici à "El Chocó que Colombia desconoce" (reportage cité). Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 536.

<sup>1310</sup> CORTY, Bruno, « Gabriel García Márquez et le Robinson Maudit », *Le Figaro*, Paris, 09-04-1968, p. 7.

<sup>1311</sup> GROBEL, Lawrence, *Conversations avec Truman Capote*, op. cit., p. 92-93.

<sup>1312</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 40.

<sup>1313</sup> BOUCHARENC, Myriam, « Petite typologie du grand reportage », art. cit., p. 232-233.



Cette prétention à l'objectivité dans le reportage a-t-elle vraiment lieu d'être ? Il faut rappeler que l'espace documentaire impose une toute autre condition : la non-fiction<sup>1314</sup> et, au sein de cette limite, le reportage doit trouver les termes d'une « poétique » qui ne lui est pas tout à fait spécifique puisqu'elle est universelle. Ainsi, au-delà de la tentative utopique de reproduire exactement la réalité<sup>1315</sup>, le reportage aspirerait à faire siens les techniques et les ressorts propres au roman en les assujettissant au fait réel. C'est dire si, d'un côté, la modernité doit se mesurer en termes d'ouverture fusionnelle et si, d'un autre côté, les ajouts, les modifications, les bidonnages (García Márquez, admettons-le, en commettra quelques fameux !) relèvent d'un fourvoiement générique. Le pari d'appliquer à un ordre (documentaire) l'expérimentation formelle la plus pointue, est fort attractif. Tom Wolfe s'en souvient en évoquant ses débuts :

“What interested me was not simply the discovery that it was possible to write accurate non-fiction with techniques usually associated with novels and short stories. It was that—plus. It was the discovery that it was possible in non-fiction, in journalism, to use any literary device, from the traditional dialogisms of the essay to stream-of-consciousness, and to use many different kinds simultaneously, or within a relatively short space... to excite the reader both intellectually and emotionally.”<sup>1316</sup>

L'utilisation de techniques romanesques, même les plus modernes, ne semblait pas contredire la condition documentaire du reportage. Et pourtant, un certain nombre de critiques et d'écrivains, interpellés de diverses façons sur les exploits du *New Journalism*, se sont scandalisés et acharnés à y voir un conflit essentiel. En racontant les déboires de son livre-enquête *L'Adversaire*, Emmanuel Carrère a écrit par exemple :

« Une fois par an au moins, je relisais *De Sang Froid* (de Truman Capote) et essayais d'imiter son approche (...) sans me rendre compte que ce chef-d'œuvre repose sur une tricherie. (...) il racontait une histoire et trahissait son autre visée esthétique : être scrupuleusement fidèle à la vérité. (...) Il choisit d'ignorer ce paradoxe bien connu de l'expérimentation scientifique : que la présence de l'observateur modifie inévitablement le phénomène observé — et lui, en l'occurrence, était beaucoup plus qu'un observateur, mais un acteur de premier plan. »<sup>1317</sup>

Scrupuleusement fidèle à la réalité ? Chef-d'œuvre reposant sur une tricherie ? On n'aurait rien compris à la démarche de Capote qui, comme il l'a maintes fois expliqué, a dû retrouver les termes de cette poétique en procédant de manière novatrice. À cet égard, il parle de vision sélective de la scène réelle, de synthèse poétique, non de vérité, sa vision

<sup>1314</sup> Voir ci-après l'approche de Tom Wolfe sur cette question.

<sup>1315</sup> Face à ce faux débat, nous renvoyons encore une fois le lecteur au chapitre 5, où nous abordons cette problématique de la représentation de la réalité, en réfutant les termes tendancieux d'une théorie qui revient, sans cesse, sur les mêmes topiques (la mimésis, l'objectivité). Cf. **1.5.1.1. La mimésis et la synthèse : une confusion théorique** et **1.5.1.2. Le champ documentaire comme espace de création**.

<sup>1316</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 28.

<sup>1317</sup> CARRERE, Emmanuel, « Capote, Romand et moi », *Télérama*, n° 2930, Paris, 11-17 mars 2006.

étant celle de l'artiste et non celle du philosophe<sup>1318</sup>. Sartre appellera cela « la capacité pour capter intuitivement les signifiés, ainsi que l'adresse pour grouper ceux-ci de manière à offrir au lecteur des ensembles synthétiques déchiffrables »<sup>1319</sup>. D'autre part, si en tant qu'enquêteur il lui arrive de participer aux faits et peut-être d'influer sur eux<sup>1320</sup>, il ne peut faire autrement car l'enquête le pousse à côtoyer de près les acteurs d'un drame qui se déroule parallèlement à l'enquête. Nous l'avons déjà dit, devenir protagoniste est un trait qui (parfois) singularise la démarche du reporter et définit le genre. Enfin, on n'est pas ici — comme l'analyse Carrère — sur le terrain de l'expérimentation scientifique mais plutôt dans celui de la démarche artistique (domaine de la subjectivité).

Pour sa part, Boucharenc a insisté jusqu'à marteler que « concurrencé, sur le terrain de la “chose vue”, par la photographie, le reportage (n'a) pas non plus été suffisamment original pour inaugurer cette nouvelle forme de littérature “en direct” que bien des écrivains appelaient de leurs vœux. (...) »<sup>1321</sup> En réalité, on distingue le reportage graphique du reportage écrit. Si ce dernier est entré en compétition avec un autre genre, c'est au sein de son propre univers, celui de l'écrit. Nous dirons ainsi avec Wolfe que : “Print is an indirect medium that does not so much ‘create’ images or emotions as jog the reader's memories. (...)”<sup>1322</sup> Nous sommes proches de la théorie de la *gestalt* qui viendrait à l'appui de la thèse de Wolfe pour qui l'histoire écrite oblige le lecteur à compléter de façon créative « ce qui manque »<sup>1323</sup>. Une sorte de processus de remplissage. Ainsi, le reportage hérite, adapte, fait sien l'ellipse, la métaphore, la suggestion symbolique et les autres procédés figuratifs que jadis le roman s'était lui-même appropriés.

Le reportage d'envergure littéraire s'appuie ainsi sur un type d'organisation du discours narratif caractérisé par l'entrecroisement d'une écriture référentielle de base avec une écriture à valeur figurative et à fort potentiel poétique. De fait, cet entrecroisement produit

<sup>1318</sup> Relire l'épigraphe de cette sous-section. Voir aussi : CAPOTE, Truman, « Fantômes au soleil – Le tournage du film *De sang froid* » », art. cit.

<sup>1319</sup> SARTRE, Jean-Paul, cité par CASTRO ARENAS, Mario, *El periodismo y la novela contemporánea*, Caracas, Monte Avila Editores, 1979, p. 62. NB. Nous traduisons la citation de Castro Arenas : “La capacidad para captar intuitivamente los significados y la habilidad para agrupar estos en forma que ofrezcan al lector conjuntos sintéticos inmediatamente descifrables (...)”

<sup>1320</sup> On reprochera à Capote notamment de ne pas avoir fait un dernier effort pour sauver Perry Smith et Dick Hickock (les deux assassins) de la pendaison. Cf. CLARK, Gerard, *op. cit.*, p. 250 et ss.

<sup>1321</sup> BOUCHARENC, Myriam, “Petite typologie du grand reportage, *art. cit.*”, p. 232.

<sup>1322</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, *op. cit.*, p. 63-64.

<sup>1323</sup> Wolfe : “Only certain specific devices can jog or trigger the memory in such a rich fashion (...) Yet this basic operation—jogging the reader's memory—has some unique and rather marvellous advantage. If students of the brain are correct so far, human memory seems to be made up of sets of meaning-full data—as opposed to what the older mechanistic theory presumed: viz, that it is made up of random bits meaningless or haphazard data that are then combined and given meaning by the mind. In print a writer can present a status detail and then nudge the reader to make sure he knows its significance, and it all seems very natural.” *Ibid.*, p. 64.

une sorte de tension et provoque à terme (et dans des conditions propices) une rupture au sein d'un ordre générique que l'on croyait clos, monolithique, fermé sur lui-même, inapte à toute exploitation artistique : le reportage. Une brèche est ainsi ouverte, le genre s'y frayant un passage vers cet autre espace qui lui était interdit : ce serait la voie d'accès au terrain littéraire permettant des échanges entre les deux domaines. Cela obligerait le reporter à respecter la donnée recueillie dans l'enquête et, en même temps (paradoxalement ?), l'inciterait à dépasser la dimension purement référentielle de l'information. Car, contrairement à ce que croit Jacques Fontanille<sup>1324</sup>, l'écrivain-reporter ne doit pas se contenter de l'*effet d'authenticité* produit par l'immersion du « corps explorateur » dans la scène réelle<sup>1325</sup> ; il peut aller au-delà, sa recherche ne s'épuise pas nécessairement dans le référentiel ni dans le témoignage (j'y étais, j'ai vu, entendu, senti, compris et c'est ainsi que l'événement m'a influencé) ; l'information n'est qu'un matériau qui cimentera autrement (de façon documentaire) le récit. Nous dirions que, de manière difficile et complexe, dans un deuxième temps — et dans des conditions toujours propices — l'écrivain passe au crible ces faits potentiellement symboliques, recueillis dans son parcours des lieux pour, dans un troisième temps, les intégrer dans son récit. C'est dans cette dernière phase du processus qu'aurait lieu l'expansion du reportage vers l'ordre littéraire.

« La littérature — répétons-le avec Anthony Burgess<sup>1326</sup> — n'est pas, au premier chef, invention : elle consiste à ordonnancer en modèles esthétiques les données d'une large expérience ». Si l'on a bien compris Burgess, la pratique littéraire ne s'épuiserait pas dans la fiction ; elle recouvrirait des genres autres que le roman ou la nouvelle, elle resterait ouverte à d'autres formes relevant justement de la non-fiction. Appelons donc *enquête* cette « large expérience » (cinq ans pour *De sang froid*, trois ans pour *Noticia de un secues tro*, la « littérature en direct » de Boucharenc paraît drôlement rétroactive !<sup>1327</sup>) et le processus d'ordonnancement, l'écriture. En d'autres termes, la conversion artistique au sein du reportage aurait lieu lorsque l'écrivain-reporter décide de concilier cette participation (active

<sup>1324</sup> FONTANILLE, J., *art. cit.*, p. 92.

<sup>1325</sup> Voir dans l'annexe : « **Le corps explorateur et la conversion esthétique** ».

<sup>1326</sup> BURGUESS, Anthony, *Hemingway*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1327</sup> «When Truman Capote insisted that *In Cold Blood* was not journalism but a new literary genre, he had invented 'the non-fiction novel', a flash went through my mind. It was the familiar 'Aha' flash. In this case: 'Aha! The ever-clever Fielding dodge!' When Henry Fielding published his first novel, *Joseph Andrews*, in 1742, he kept protesting that his book was not a novel—it was a new literary genre he had invented, 'the comic epic poem in prose'. (...) What he was doing, of course—and what Capote would be doing 223 years later—was trying to give his work the cachet of the reigning literary genre of his time, so that literary people would take it seriously. (...) The status of the novel was so low—well, it was as low as the status of magazine journalism in 1965 when Capote started publishing *In Cold Blood* in *The New Yorker*». WOLFE, Tom, *The New Journalism*, *op. cit.*, p. 52.

ou passive) aux faits, à ce qui caractérise toute œuvre artistique : la représentation poétique de la réalité.

Respect des données mais liberté dans le travail de la forme ; José de Broucker préfère cependant rester circonspect : la subjectivité inhérente à cette vision n'autoriserait pas le reporter à aller au-delà de son domaine (l'information) :

« Le reporter doit clairement se comporter en observateur non concerné et non engagé, en se gardant de toute attitude ou de tout comportement de partisan ou de supporter, d'approbation ou de désapprobation. Placés au même endroit, deux journalistes peuvent avoir au même moment des perceptions différentes de la réalité, et des manières différentes de la traduire en mots (...), mais l'un et l'autre ont vérifié que cette réalité avait bien une consistance objective. Le reporter est subjectif, mais le qui, quoi, quand, où... dont il témoigne doivent, eux, être objectifs, comme les objets assemblés par le peintre pour son tableau. »<sup>1328</sup>

En réalité, l'argument de Broucker concerne, de façon très théorique, les formes informatives dites « pures », comme le bulletin, le rapport, le *compte rendu*, et trouve peu d'application pratique dans le reportage, forme journalistique dans laquelle les concepts de subjectivité et d'objectivité doivent être compris autrement. Dans cette *autre* perspective ouverte et fusionnelle, Daniel Samper ("El reportaje moderno en Colombia") analyse ainsi la crise de l'objectivité comme valeur journalistique :

“Uno de los valores periodísticos que actualmente sufre toda suerte de ataques es el de la objetividad. La objetividad se puede entender en dos sentidos: como una búsqueda de la verdad, o como un total apartamiento emocional e ideológico del periodista frente a la noticia. No hay duda de que la segunda es (...) un mito. El contenido de objetividad como cualidad periodística se ha renovado en el sentido de que se lo entiende ahora como la actitud profesional en favor de la verdad. Algunos reporteros consideran que esta actitud no es incompatible con la violación del precepto del periodista ascético, que no toma parte ni partido ante el material.”<sup>1329</sup>

Cependant, on ne peut pas toujours faire coïncider la fidélité du fait et du témoignage avec l'intention littéraire. On parvient parfois même à sacrifier la première en faveur de la seconde. Il s'agit d'une faute, comme le remarque avec raison José de Broucker : « Quand le critère d'intérêt et de qualité du reportage en vient à privilégier l'effet au mépris, voire au détriment du fait, on en arrive vite au “*bidonnage*”, c'est-à-dire à l'artifice qui consiste à fabriquer des faits propres à provoquer l'effet recherché. C'est une perversion du reportage »<sup>1330</sup>. García Márquez n'est pas étranger à ce type de pratique frauduleuse : il recourt aux ajouts deux ou trois fois, dans des travaux à la forme remarquable mais plutôt

<sup>1328</sup> BROUCKER, José de, *op. cit.*, p. 163.

<sup>1329</sup> SAMPER, Daniel, "El reportaje moderno en Colombia", *Antología de Grandes reportajes colombianos*, *op. cit.* p. 30.

<sup>1330</sup> BROUCKER, José de, *op. cit.*, p. 163.

libres quant à l'information, comme dans "Caracas sin agua" où le personnage central a été inventé de toutes pièces. Gilard se permet pourtant de relever les enjeux stylistiques qui font un peu oublier l'écart :

"La maestría narrativa cultivada a lo largo de los años da todos sus frutos en *Momento*. Un seguro arte del relato se manifiesta en casi todos esos reportajes (...). García Márquez acude a veces a sutiles procedimientos introspectivos, que pueden ser elementos añadidos, pero manejados con tal discreción que muchos momentos del reportaje son dignos de la mejor literatura de ficción. Lo único espectacular en esas páginas periodísticas es su depurada calidad literaria, cuando el sensacionalismo tenía que ser una tentación constante. Las mismas tendencias u opciones se advierten en el relato de 'Caracas sin agua', pero en forma más perceptible por tratarse de *un reportaje ficticio*, proyectado además hacia el futuro. También aquí todo se cifra en contar bien, con bases reales o totalmente previsibles, aunque con intervención de la imaginación."<sup>1331</sup>

C'est un aspect que Daniel Samper avait déjà mis en valeur ignorant peut-être cette grave licence déontologique : le reporter cherche des solutions techniques et « trouver » un personnage comme point de référence pour individualiser un drame collectif est le recours journalistique qui sert à cristalliser un procédé narratif déjà prouvé :

"En (*Caracas sin agua*) se desarrolló una tensión interior contenida y subterránea que viene a desembocar, como varios de sus cuentos y novelas, en un gran apocalipsis. Es muestra inmejorable de un trabajo realizado con técnicas de narrativa aplicada a materiales reales. Revela incluso, inteligentes recursos periodísticos, como es el de escoger un personaje como punto de referencia para lo que fue una tremenda crisis colectiva (...). De esta manera, al reportaje despersonalizado sobre la ciudad, suma la tensión paralela del caso humano concreto".<sup>1332</sup>

Il s'agit en effet d'un artifice qui révèle une volonté constante de travailler le reportage de manière littéraire, d'appliquer des techniques propres au roman. On pourrait voir aussi dans cette « individualisation » l'influence du modèle camusien tant admiré par García Márquez : *La Peste*. Mais sur le plan de l'enquête, la tromperie reste inadmissible. C'est avec une certaine désinvolture que, bien après, il analysera et justifiera ces libertés :

"Desde la perspectiva literaria, el reportaje actual tiene los mismos problemas de buena parte de la narrativa moderna: pierde el control de la totalidad. De los personajes, de la estructura, de los tiempos y espacios. Cosa que es difícil lograr, pero que, en esencia, son el núcleo de una novela y de un reportaje bien escrito. El reportaje, a su paso por la narrativa literaria, anclado en la simpleza y en la belleza de la escritura que le sugieren al tiempo la realidad y la ficción, esto es, el periodismo y la novela, tiene licencia para crear a partir de aquello que es cierto: En este punto, no creo deshonesto haber inventado un personaje para narrar, mediante sus vivencias diarias, el drama de la sequía, la historia del conocido reportaje 'Caracas sin agua'. El fue el hilo conductor, el filtro por el cual crucé todas las angustias que veía padecer a la gente y que yo mismo sufría. En síntesis, esa figura no

<sup>1331</sup> GILARD, Jacques, Prólogo a *De Europa y América*, op. cit., p. 58-59 (nous soulignons).

<sup>1332</sup> SAMPER, Daniel, *Antología de grandes reportajes colombianos*, op. cit., p. 101.

trastocó la realidad, no la falseó, a pesar de que representó, en ese reportaje, periodístico claro, un recurso literario”<sup>1333</sup>.

Trop de licences à notre avis, d’autant que le reportage ne les requiert pas, la réalité fournissant en brut les éléments susceptibles d’élaboration littéraire. Ainsi, en enquêtant et en écrivant l’odyssée du marin Velasco, García Márquez n’a été ni plus ni moins objectif, ni plus ni moins subjectif ; il a été tout de même respectueux des données de l’enquête et paradoxalement libre et créatif dans la forme.

En résumé, à la question récurrente — et de toute évidence, captieuse — selon laquelle le reportage aurait échoué en tant que forme littéraire car cherchant à devenir un genre réaliste ou objectif, on répondrait ceci : l’objectivité est un simple sophisme, le but du reporter n’est pas le calque absolu des faits réels (une chimère) mais un agencement esthétique (Burgess) des contenus de l’enquête, un maniement de la forme dans l’écrit et par l’écrit. Ce qui le distingue alors sur le plan typologique, c’est sa situation dans cette zone frontalière entre journalisme et littérature, c’est-à-dire dans un espace de libre-échange entre documentaire et expérimentation narrative. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette ambivalence générique l’a toujours défini. Méconnaître ce lien fondamental avec la littérature suppose de falsifier son essence.

#### 2.1.2.4. Le distinguo et la distinction générique : “Like a novel”

Il n’existe pas chez García Márquez de certitude absolue sur ce qu’est le reportage. Toujours rétif à toute élaboration théorique et à toute définition, l’écrivain a préféré aborder le thème un peu comme une problématique, voire un sujet de débat. À part le discours devant la SIP, maintes fois cité, et les pages qu’il consacre à sa découverte du reportage dans ses mémoires<sup>1334</sup>, c’est surtout de manière informelle, et principalement dans ses ateliers de journalisme, qu’il a préféré s’exprimer à ce sujet. Sans aucune prétention érudite — encore moins académique ! — et en jouant le simple rôle d’animateur, il décide, fort à propos, de ne pas s’enfermer dans une notion figée du reportage. Malheureusement, les très rares comptes rendus de ces ateliers ne sont pas assez précis ou reflètent peut-être les hésitations d’un type

<sup>1333</sup> Cette citation provient d’un *compte rendu* écrit par un stagiaire d’un des *Ateliers de Reportage* (organisés par García Márquez à Barranquilla, en Colombie, en 1995). Les fautes et le manque de cohérence des propos tiendraient en partie à la façon littérale avec laquelle ces derniers ont été recueillis et reportés, García Márquez s’étant exprimé oralement et en improvisant. GIRALDO, Carlos Alberto, “Un taller con García Márquez (I) – El reportaje es un cuento completo”, *El Colombiano*, Medellín, 11-06-1995, p. 1E.

<sup>1334</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit.

de discours (oral, improvisé) qui de toute évidence n'est pas son fort. L'un des participants à ces ateliers rapporte ce qui suit :

“Un buen reportaje es aquel en el que el redactor de un diario recoge la noticia y la explora hasta sus últimas consecuencias’. Esta frase fue una de las conclusiones del seminario de Edición de Reportería dictado por ‘Gabo’ hace varios días en Cartagena (...). A pesar de que, tal como lo señaló el Nobel en sus charlas, el oficio del reportero es el mejor del mundo, como género periodístico (el reportaje) es una especie en extinción. Tanto así que no existe una noción ni un consenso establecido sobre lo que es un reportaje. Para algunos es una gran entrevista a un personaje de actualidad, mientras que para otros, este género consiste en la narración de un tema de actualidad utilizando elementos de la crónica. Sin embargo, García Márquez fue enfático: ‘Toda narración que cuente una historia completa, coherente y sustentada en hechos reales y verificables, es un reportaje. La percepción de los hechos y sus propias vivencias hacen del reportero su principal protagonista. Por ello, él debe verificar cada uno de los datos que incluyó en su trabajo. Esta constante verificación ‘es de una importancia infinita’, recaló el escritor.”<sup>1335</sup>

Cependant, dans les propos cités ci-dessus, les prémices sont assez généralisantes<sup>1336</sup>, voire discutables, comme celle considérant le reporter comme le principal protagoniste. En fait, ce dernier peut bien rester en arrière-plan ; en outre, son rôle, même en tant que protagoniste, ne doit pas se répercuter nécessairement sur le choix d'une voix narrative unique. Mais la citation montre que García Márquez est bien conscient de l'insuffisance des définitions ; attitude prudente et appréciable vu la nature hybride et évolutive de cette forme journalistique.

Devant un genre si « indéfinissable », une approche différentielle pourrait peut-être mieux servir à cerner ses particularités. C'est du moins la méthode qu'emploie Daniel Samper dans “El reportaje moderno en Colombia”, en tenant justement compte des contributions fondamentales de l'auteur de *Relato de un naufrago* :

“No vale la pena entrar en demasiadas consideraciones, definiciones y anotaciones para tratar de distinguir entre reportaje y entrevista, y crónica y reportaje. Es preferible referirse a las diferencias que existen en los extremos, más que caer en la trampa de clasificar lo que se halla en la desdibujada zona media. (...) hay reportajes-reportajes, reportajes-entrevistas y reportajes con visos de crónica. (...) En estos asuntos es imposible optar por fórmulas químicas. El reportaje separa un hecho o un personaje y trata de recrearlo valiéndose de la referencia de detalles personales o circunstancias, de anotaciones impresionistas, de la pintura de ambiente. (...) La entrevista, en cambio, se construye dentro del rigor de unas preguntas y unas respuestas. (...) El redactor debe tener en cuenta que la fórmula de pregunta-respuesta excluye o minimiza otra técnica fundamental que es el relato. (...) La crónica, por otra parte, resulta más emparentada que la entrevista con el reportaje. Pero se diferencia de él, básicamente, en que sus consideraciones son de carácter general, muchas veces moralizadoras y de tono distinto al del reportaje.”<sup>1337</sup>

<sup>1335</sup> MANRIQUE, Alejandro, “Un género periodístico en vía de extinción – El reportaje, ‘ese invento maravilloso’ ”, *El Tiempo*, Bogotá, 5-05-1996, p. 18A.

<sup>1336</sup> Si on les prend à la lettre, il faut dire que toute narration qui raconte une histoire complète, cohérente, bâtie à partir de faits réels et vérifiables, n'est pas un reportage.

<sup>1337</sup> SAMPER, Daniel, “El reportaje moderno en Colombia”, prologue cité, p. 14-16.

Dans ce domaine aussi peu compartimenté, les gammes génériques se déploient en effet dans une sorte de *continuum*. Le genre peut être ainsi considéré comme un condensé de techniques et de procédés provenant non seulement du roman, mais aussi d'autres formes de presse, tel l'entretien, qui pourrait être considéré tantôt comme un reportage non élaboré, tantôt comme une étape de l'enquête et dont la matière première est, bien entendu, le dialogue, que le reporter est censé insérer dans le tissu narratif en intégrant les éléments propres au dialogue romanesque (gestes, atmosphère, toute nuance accompagnant la parole des personnages). Comme on l'a déjà vu<sup>1338</sup>, il hérite de la chronique une certaine consistance narrative tout en s'affranchissant du ton moralisateur, voire du parti pris idéologique qui la distingue<sup>1339</sup>. Dans le reportage, « point de concept », prescrit Jacques Mouriouand dans son précis<sup>1340</sup>. En ce sens, le genre préfère l'abord indirect ; autrement dit, il est préférable de montrer plutôt que d'expliquer, comme le dit Samper en usant du modèle littéraire qui a prospéré dans la presse colombienne des années 60, pour conclure sur cette caractéristique différentielle du reportage face à la chronique :

“El reportaje tomará a veces el camino más largo a fin de relatar un caso particular que permita formarse una idea general. La crónica abordará de una vez el concepto general. (Caso en el cual) el concepto tiene menos impacto comunicativo porque el periodista lo ofrece ya digerido al lector, al paso que en el reportaje la inferencia corre a cargo de éste y, habiendo mayor participación suya en la recreación de la realidad, se adquiere una más vívida idea sobre ella.”<sup>1341</sup>

En effet, dans le reportage, le commentaire est tacite, l'opinion, implicite. Toute interprétation doit idéalement surgir en biais du récit, la métaphore ou toute autre forme de substitution analogique ne lui étant pas par ailleurs étrangères. Ce procédé donne aux genres une certaine primauté esthétique sur les autres formes journalistiques. D'où la supériorité de travaux comme *Relato de un naufragio* , *Noticia de un secuestro* , où l'auteur disparaît littéralement derrière un narrateur, et la relative faiblesse des textes d'*Alternativa*, où la voix (le moi) militante du reporter l'emporte sur l'analyse distanciée. L'intention narrative, dans sa plus haute dimension, joue ici un rôle intégrateur. L'ultime objectif est — redisons-le avec les termes de Wolfe, notre maître à penser — « d'écrire un journalisme que l'on puisse lire... comme un roman » (“to write journalism that would be read... like a novel.”<sup>1342</sup>). Comme

<sup>1338</sup> Voir 1.1.1. Pour une équivalence conceptuelle.

<sup>1339</sup> Concrètement, Samper analyse un travail d'Alegre Levy, dont la tendance « moralisante » enlève tout de même du relief narratif à ses reportages. Cf. sa note d'analyse du reportage de Levy. Cf. SAMPER, Daniel, *El reportaje moderno en Colombia*, art. cit., p. 16-17.

<sup>1340</sup> MOURIQUAND, Jacques, *L'écriture journalistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997, p. 57.

<sup>1341</sup> SAMPER, Daniel, *prologue cité*, p. 16.

<sup>1342</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 21-22.



García Márquez en fera l'expérience, c'est, en effet, en adoptant la voix *relativement* neutre du roman que le reportage devient un genre narratif moderne.

L'autre confusion fréquente consiste à considérer le reportage comme « une forme d'essai ». Nous croyons que cette méprise sémantique a été induite par certains auteurs refusant toute possibilité de convergence, voire de filiation, entre roman et reportage<sup>1343</sup>. Et pourtant le reportage a quelque peu hérité de l'essai, un genre certes à la grande flexibilité thématique et formelle, mais sans aucune contrainte narrative. Pour être plus concrets, disons que ce qui distingue le reportage de l'essai, c'est la manière d'aborder les deux étapes du processus créatif : 1) l'enquête, qui comprend une participation (active ou passive) de l'auteur aux faits ; autrement dit, le reporter captera l'événement *de l'intérieur* en se plaçant même physiquement à la place des protagonistes, en parcourant les lieux, pour obtenir “a view from the inside” ! (Wolfe dixit) ; 2) le mode proprement narratif de l'écriture, qui doit être comprise comme travail de style et de construction avec une libre utilisation de procédés formels hérités du roman (point de vue, dialogue, utilisation complexe de la voix narrative, etc.). En revanche, pendant l'enquête, l'essayiste peut rester commodément à sa place (ou dans sa tour d'ivoire) ; pas d'obligations pour lui d'être présent sur « les lieux » ni de se « froter » aux faits. En écrivain bien élevé, *the literary gentleman*, comme le nomme Wolfe<sup>1344</sup>, gardera poliment ses distances.

De même — les deux choses sont significativement liées, comme Wolfe le suggère<sup>1345</sup> —, sur le plan de la forme, l'essayiste n'est pas censé travailler sur une structure narrative élaborée (il n'a pas *senti* les faits comme l'a fait le reporter !), tandis que ce dernier, ayant pénétré dans l'intimité des gens et même ayant participé à l'action, pourra le faire d'une manière profonde (il a obtenu “a view from the inside”!<sup>1346</sup>) Cela dit, l'essai s'est bien souvent élevé à un degré artistique, mais par d'autres moyens.

<sup>1343</sup> Ainsi, après avoir défini l'*essai* comme un « ouvrage théorique dans lequel un auteur expose librement, sans être soumis à des contraintes formelles, des considérations sur un sujet donné », l'*Encyclopédie Encarta* voit dans les reportages de Tom Wolfe des formes modernes de l'essai ! : « Au XXe siècle, le nom d'essai continue à désigner les écrits les plus divers et relevant des genres les plus variés (considérations, pamphlets, mélanges, réflexions, etc.). Citons Tom Wolfe, dont les essais, recueillis pour la plupart dans les *Décennies pour pres* (1982), *The New Journalism* (1973), *From Bauhaus to our House* (1981) et *Le Bûcher des vanités* (1987) sont autant de dénonciations de la société américaine contemporaine. » La confusion est flagrante et significative : *Le Bûcher des vanités* est un roman (Wolfe s'y est aussi essayé !) Seule son anthologie, *The New Journalism*, comporte un essai... sur le reportage. Cf. *Encyclopédie Encarta*, « Essai (littéraire) » (s.a.), 1993-2001, Microsoft Corporation, Édition 2002.

<sup>1344</sup> Voir l'intéressant appendice de son ouvrage : “The literary Gentlemen with a seat in the grandstand”. WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 58 et ss.

<sup>1345</sup> Wolfe, *ibid.*, p. 59.

<sup>1346</sup> Wolfe cite à ce propos pas mal d'exemples dont celui d'un romancier célèbre passé à la non-fiction, Norman Mailer, qui se fera arrêter pendant la Marche sur le Pentagone (lors des manifestations contre la Guerre du

Il n'est pas surprenant que dans ce processus de déplacement, d'assimilation et d'hybridation, le reportage suive un parcours sinueux, comme l'avait fait jadis le roman<sup>1347</sup>, à ceci près qu'en voulant s'installer dans un modèle narratif semblable à celui du roman, il doit s'interdire la fiction. Autrement dit : structurellement et stylistiquement, le roman représente un gabarit idéal pour le reportage, qui n'abandonnera pas pour autant son (humble) habit journalistique (documentaire). Voilà où réside son paradoxe fondamental. Ce qui explique également la difficulté à le cerner sur un plan notionnel.

Le reportage entre ainsi, de plain-pied, dans ce que Wolfe appelle la *non-fiction writing*, un territoire dans lequel il s'est permis des libertés, des licences, des pillages :

“For the gluttonous Goths there is still only the outlaw’s rule regarding technique: take, use, improvise. The result is a form that is not merely *like a novel*. It consumes devices that happened to have originated with the novel and mixes them every other device known to prose. And all the while, quite beyond matters of technique, it enjoys so obvious, so built-in, one almost forgets what a power it has: the simple fact that the readers know *all this actually happened*. The disclaimers have been erased. The screen is gone. The writer is one step closer to the absolute involvement of the reader that Henry James and James Joyce dreamed of and never achieved.”<sup>1348</sup>

Usurpation d'un territoire. Appropriation et hybridation des formes. Mixage des techniques. Évolutivité et complexité génériques. Revendication d'une factualité constitutive. On ne peut mieux expliquer ce distinguo fondamental faisant du reportage quelque chose de proche du roman (*like a novel*) tout en étant aussi du journalisme.

---

Vietnam) en enquêtant pour *The Armies of the Night* : “Since he was, in fact, a leading character in the event, his autobiographical view is a view from the inside”. *Ibid.*, p. 211.

<sup>1347</sup> Cf. ROBERTS, Martha, *op. cit.* Voir aussi chez Wolfe sa petite étude historique comparative : “The early status of the novel” (*The New Journalism*, *op. cit.*, p. 52).

<sup>1348</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, *op. cit.* p. 48-49.



## 2.2. DANS LA PRAXIS (I) : GARCÍA MÁRQUEZ ET LE REPORTAGE MODERNE EN COLOMBIE

“Yo por ahora creo –lo mismo que hace 15 años– que García Márquez inventó el reportaje.”

Jacques Gilard, tiré d’une lettre adressée à Raúl Díaz<sup>1349</sup>.

### 2.2.1. Une « invention » à développement durable

À l’instar des chroniques, les reportages que García Márquez signe durant la dernière période — notamment *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986) et *Noticia de un secuestro* (1996) — ne sont pas des travaux déterminés par la nécessité d’un exercice de style ponctuel ou entièrement marginal par rapport à son œuvre littéraire ; ils sont parties prenantes d’un grand cycle et, comme tels, répondent à une sorte de schéma (stylistique, structurel, expérimental, etc.) instauré très tôt ; en d’autres termes, ils s’insèrent normalement dans l’évolution d’un modèle au sein d’un vaste processus d’écriture qui, en perspective, serait celui d’un ensemble jalonné par cette confluence récurrente entre littérature et journalisme. Dans ce processus, le style serait le facteur constant et la recherche fusionnelle le dénominateur commun.

Compte tenu de la longue interruption entre 1961 et 1974, où pratiquement toute activité journalistique cesse chez lui, il existe un lien virtuel tendu entre les deux périodes qui se matérialise par des récurrences significatives entre les travaux de la première et la seconde période. Ce qui exige une confrontation qu’il n’est pas toujours aisé de gérer sur le plan méthodologique car elle produit un type de recherche en miroir, un va-et-vient constant entre deux époques différentes sur le plan biographique et historique.

---

<sup>1349</sup> « Je continue à croire que García Márquez inventa le reportage » (nous traduisons). Lettre de Jacques GILARD adressée à Raúl Díaz, non datée (*circa* février 1993). NB. : Le manuscrit original (en espagnol) a été conservé.

Cependant, cette coupure chronologique caractérise et marque positivement le reportage marquezien à plus d'un titre : elle montre comment une préoccupation est maintenue en veille malgré l'aisance dont l'auteur jouit à tout niveau (artistique, personnel et, pourquoi pas, financier) durant cette période de consécration exclusive à la fiction. On pourrait plutôt parler d'un intervalle, et prospectivement d'une reprise à « développement durable », pour employer un terme à la mode mais extrapolable à notre analyse : les reportages de la première et de la seconde périodes forment deux blocs chronologiquement distincts mais — selon notre hypothèse — ils deviennent à terme les étapes d'un projet unique mené jusqu'au bout de sa trajectoire. Il nous incombe par conséquent dans ce chapitre d'examiner ce pont virtuel unissant, consolidant cet ensemble.

Ce qui ressort tout d'abord de la première partie du cycle c'est la manière empirique et très personnelle avec laquelle García Márquez fait du reportage. Ses premières productions ne peuvent, en effet, être associées et encore moins se revendiquer d'un quelconque courant ou école, par ailleurs inexistants en Colombie dans les années 50. À ce propos, dans la lettre (ci-dessus référencée) qu'il nous adresse, Jacques Gilard s'interroge :

“La pregunta que surge, para mí más apremiante que toda consideración teórica, es cómo llegó a nacer un reportaje colombiano, o como el periodismo colombiano fue descubriendo y aclimatando, o cómo fue inventando, una forma de narración periodística que estaba completamente fuera (hasta dónde yo conozco) de las prácticas nacionales.

En cuanto a Gabriel García Márquez, yo por ahora creo —lo mismo que hace 15 años— que él inventó el reportaje en una situación ineludible y con vagos recuerdos de lo que le había contado Cepeda Samudio sobre el periodismo norteamericano; Cepeda hablaba tranquilamente de periodismo ‘moderno’. (...) Yo he hurgado mucho en el periodismo de los años 40 y 50, y no he encontrado nada que me obligue a cambiar de parecer.”<sup>1350</sup>

De cette synthèse magistrale, nous retiendrons tout d'abord l'interrogation très pertinente concernant la relative autonomie avec laquelle García Márquez découvre le genre et l'adapte à ses tâches journalistiques d'*El Espectador*. Les influences, si elles eurent lieu, furent indirectes puisqu'à ce moment-là — comme Gilard l'indique — il n'existe aucun modèle de reportage littéraire dans la presse colombienne. Il y a, en revanche, une sorte de transmission qui aide à consolider un projet vaguement entrevu auparavant<sup>1351</sup>. À cet égard, la participation de Cepeda Samudio, bien qu'elle ne soit pas à proprement parler une influence, est en effet très importante : c'est un échange enthousiaste d'idées et de concepts qui, comme signalé ci-dessus, contribue de façon assez particulière à faire fructifier cette praxis durable du reportage.

<sup>1350</sup> GILARD, Jacques, *lettre citée*.

<sup>1351</sup> Voir 2.2.3. **Plinio Apuleyo Mendoza, la revue *Sábado*, un reportage d'Elvira Mendoza.**

De ce point de vue, l'analyse de Gilard coïncide en tout point avec le souvenir de l'écrivain qui évoque dans *Vivir para contarla* ses premiers tâtonnements avec le genre. Ils ont trait, tout d'abord, au contexte journalistique colombien, plus concrètement à l'absence locale d'un véritable modèle de reportage littéraire. La précision historique et la valeur analytique d'un ouvrage de ce type peuvent être examinées surtout en raison de l'abord anecdotique (mais pourrait-il en être autrement chez lui ?) d'une problématique parfois complexe. Cependant, dans son cas, plus que la stricte validité du témoignage, il nous importe de mettre en évidence l'intensité avec laquelle il se penche sur cette période de sa carrière et sa défense acharnée du reportage en tant que forme littéraire : ce sont quelque 50 pages de ses mémoires<sup>1352</sup> qui lui sont consacrées. Elles regorgent de petits détails inédits qui recentrent notre débat sur le plan de la fusion générique. Derrière le souvenir nostalgique, on devine l'intention de souligner l'importance capitale que cette découverte (« invention », dirait Gilard) a prise avec le temps. Plus qu'un moment de sa formation d'écrivain, le reportage représente pour lui une zone de confluence qui montre que dans la littérature, du moins dans la sienne, il y a toujours eu des domaines autres que la fiction. Le reportage apparaît ainsi comme un champ d'expérimentation narratif qu'il ne cessera d'explorer tout au long de sa carrière et qui aboutira à ce constat : « Novela y reportaje son los hijos de una misma madre »<sup>1353</sup>. C'est une sorte de défense doctrinaire, dont la question de la filiation ne peut être plus explicite.

### 2.2.2. Antécédents, tendances, projections

La difficulté à établir un rapport entre le cas individuel et pionnier de García Márquez et le contexte de la presse colombienne d'avant les années 50 où le reportage littéraire était encore une rareté, n'empêche pas de relever des liens importants entre les deux. Comme l'indique Daniel Samper (*El reportaje moderno en Colombia*), il y a toute une période comprise entre les années 20 et 40 où un type de production journalistique annonce cette tendance littéraire :

“El reportaje es un género relativamente reciente en Colombia. El periodismo nacional no despierta a este tipo de trabajos sino prácticamente en la década del cincuenta. Antes de ella es posible encontrar algunos trasuntos: entrevistas con elementos de reportaje, crónicas con visos de reportaje, noticias directas que recibían un tratamiento de narrativa. Juan Lozano y Lozano elabora, por los años cuarenta, una serie de entrevistas bajo el común título de *Mis contemporáneos*. Varias de ellas muestran ya signos de evolución que las hacen despegar del esquema pregunta-respuesta y las hacen encaminarse hacia la introducción de otras técnicas y el complemento de relatos ambientales y notas de impresión. ‘Ximénez’, prototipo del cronista, tiene algunos trabajos a fines del decenio de los treinta y comienzos de los cuarenta,

<sup>1352</sup> Concrètement, les pages 314 et 315 et pratiquement toute la dernière partie du premier tome, entre les pages 517 et 575. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., pages indiquées.

<sup>1353</sup> *Ibid.*, p. 315.

en los que aparecen ya elementos característicos del reportaje. (...) Emilia Pardo Umaña, que fue la primera reportera colombiana (...), desarrolla ya, a fines de los años cuarenta y durante el decenio siguiente, entrevistas que involucran nuevas técnicas y recursos. (...)»<sup>1354</sup>

Il faut remonter bien plus en amont, précise Juan José Hoyos, autre historien du reportage colombien (lui-même, excellent reporter), qui suit d'autres pistes conduisant vers ce qui serait le travail fondateur en ce domaine, *El crimen del Aguacatal* (1875) de Francisco de Paula Muñoz qui, selon lui, est comparable, *mutatis mutandis* ("hecho en el siglo XIX, en nuestras propias condiciones y con el estilo de un escritor colombiano") à *De Sangre fría* de Capote<sup>1355</sup>. Quoi qu'il en soit, il s'agit de trouvailles, de formes naissantes du genre, d'essais trop ponctuels et sans relief stylistique véritable pour être catalogués définitivement. Ils montrent néanmoins un maniement de la forme journalistique qui se rapproche naturellement du roman. À cet égard, remarquons que la presse colombienne est, à ses débuts, outre un lieu d'agitation politique<sup>1356</sup>, un espace de « fréquentation » littéraire. En cela, elle suit à peu près le modèle occidental.

Globalement, parler de « reportage à la colombienne » avant les années 50 est donc discutable, d'autant que les étiquettes et les revendications culturelles dans un domaine si fusionnel relèvent bien souvent d'un parti pris culturel douteux. Il faut donc attendre le milieu des années 50, pour voir la formation de quelque chose ressemblant à une *tendance*. À cet égard, le lien générationnel, le compagnonnage intellectuel, et une ouverture culturelle certaine, jouent sans doute un rôle définitif, comme le rappellent Hoyos, Gilard et Samper. Ce dernier écrit :

<sup>1354</sup> SAMPER, Daniel, El reportaje moderno en Colombia, *Antología de grandes reportajes colombianos*, op. cit., p. 20.

<sup>1355</sup> Hoyos : "El reportaje es más viejo de lo que dice Daniel Samper. Desde 1886 se usa en Colombia la palabra inglesa *reporter*. (...). La primera palabra que en español se asemeja a 'reportaje' aparece en México a finales del siglo XIX. Allí había un género que se llamó *reportazgo*. Por el periodista Germán Castro Caycedo me enteré de que de niño él había leído un libro (*El 10 de febrero*) que narraba un episodio de un atentado al general Rafael Reyes, en el año 1906. Él me decía que eso para él era un reportaje.. (...) En ese momento pensé que ese podría ser el primer reportaje escrito en Colombia (pero luego ) tuve otro hallazgo sorprendente (...), un libro (...) que es, a mi modo de ver, una especie de reportaje como *A sangre fría*, de Truman Capote (...). El autor, Francisco de Paula Muñoz. Muñoz, era periodista y funcionario judicial. Como fiscal segundo de Medellín le tocó atender un crimen que sacudió a todo el país: (...) la noche del 2 de diciembre de 1873, en las afueras de Medellín, en una casa de campesinos: mataron a hachazos a seis personas de una misma familia. A Muñoz, como funcionario judicial, le tocó investigar el múltiple asesinato. Pero como periodista se dedicó también a tomar notas y a entrevistar a los acusados y a los testigos y escribió su famoso libro *El crimen de Aguacatal* (que) funda en Colombia el género del reportaje, en un momento temprano en el que ni siquiera existía esa palabra en las redacciones de los periódicos. El libro de Muñoz (...) se lee como si fuera una novela, pero es una novela como la de Truman Capote, una novela de no ficción". HOYOS, Juan José, *Literatura de urgencia. El reportaje en Colombia: una mirada hacia nosotros mismos*, Medellín, INER, coll. Legado del Saber, N° 13, 200, p. 10-11 (consultable sur le site <http://bicentenario.udea.edu.co/leg13-01.html>). Voir aussi chez Hoyos : *Periodismo y literatura: el reportaje en Colombia*, Medellín, Hombre Nuevo Editores ; *Un pionero del reportaje en Colombia. Francisco de Paula Muñoz y El crimen de Aguacatal*, Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2002 ; *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

<sup>1356</sup> Comme le montrent deux ouvrages de référence : CACUA PRADA, Antonio, *Historia del periodismo colombiano*, Bogotá, 1968 ; OTERO MUÑOZ, Gustavo, *Historia del periodismo en Colombia*, Biblioteca Aldeana de Colombia, Bogotá, 1936.

“Pero la entrada franca del reportaje moderno (en Colombia) se produce con una generación de periodistas que reúnen las condiciones para impulsar el género. Son personas a quienes interesa más la reportería que la columna personal, que han crecido bajo la influencia del cine, que han leído a los novelistas norteamericanos, con su tremendo impacto de doble vía sobre el periodismo, y que, sobre todo, conocen el valor de un modelo llamado Ernest Hemingway. Es curioso encontrar en casi todos los miembros de esa gran camada de reporteros ciertas características comunes, como las de una cultura superior a la del promedio en el oficio, una vocación por la narrativa contemporánea y un especial interés por el cine. (...) De esta generación a la cual se debe realmente la entronización del reportaje moderno en el periodismo colombiano, forman parte Gabriel García Márquez, Alvaro Cepeda Samudio, Plinio Apuleyo Mendoza. (...)”<sup>1357</sup>

Ce sont les reportages de García Márquez et de ses confrères de Barranquilla (surtout Cepeda Samudio) et Bogotá (surtout Mendoza) qui aident à créer ce courant, mais on ne peut le considérer que comme un effet à retardement. Leur contribution ne sera en effet reconnue qu’a posteriori et pour des raisons qui ont à voir beaucoup plus avec la soudaine célébrité littéraire du premier qu’avec son travail novateur dans ce domaine. Autrement dit, c’est seulement une fois que sa réputation internationale en tant que romancier, s’est trouvée établie, que ses anciens reportages commencent à être exhumés, réédités, étudiés, et imités<sup>1358</sup>. À ce propos, une remarque de Jacques Gilard attire notre attention : “La a veces sofocante omnipresencia de su ejemplo en el ámbito nacional no se manifiesta solamente en la narrativa; es tan real, y quizás más fuerte, en el sector periodístico, donde no parecen haberse renovado mucho los procedimientos que él usó”<sup>1359</sup>. Rappelons toutefois les voies très personnelles que suivent d’autres écrivains et reporters de la génération de García Márquez, tel Gonzalo Arango (né en 1931), poète, romancier, fondateur du mouvement nihiliste “Nadaísmo”, dont l’apport au reportage est autrement modélisateur. Dans la production journalistique d’Arango, en effet, nous trouvons un prototype insurpassé de narration, de savante mixture d’analyse et de critique sociale, le meilleur exemple étant probablement son célèbre “Cochise a vuelo de tequila” (1968)<sup>1360</sup>, reportage qui continue à susciter un culte très mérité à nos yeux<sup>1361</sup>. Dans son cas, l’exploration de la forme n’a aucune dette à payer à García Márquez. Bien que Gonzalo Arango ait été un des premiers critiques colombiens à prendre en considération la prometteuse voie dans laquelle s’engageait notre auteur en écrivant *La Hojarasca* (nous nous souvenons d’une très fine analyse de cet ouvrage), il n’existe aucun véritable lien ou filiation littéraire entre ces deux écrivains. Qui plus est, en 1971, Arango ira même jusqu’à produire un manifeste « anti-Gabo » dans lequel il montre sa griffe contestataire et satirique déjà présente

<sup>1357</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>1358</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cuando era feliz e indocumentado*, Barcelona, Plaza & Janes (Colección Rotativa), 1974.

<sup>1359</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *Textos costeros*, op. cit., p. 38.

<sup>1360</sup> ARANGO, Gonzalo, “Cochise a vuelo de tequila”, *Cromos*, Bogotá, 20 mai 1968 (n° 2636), p. 10-11, 40-45.

<sup>1361</sup> Ces reportages ont été recueillis en livre grâce aux bons offices de Juan José Hoyos. Cf. ARANGO, Gonzalo, *Reportajes* (deux volumes), Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1993.



dans les premiers articles du manifeste Nadaísta : “No dejar una fe intacta ni un ídolo en su sitio”<sup>1362</sup>.

Il existe d'autres cas d'écrivains et de journalistes de la même génération, à la production moins vaste et (ou) moins importante, mais qui sont eux aussi des précurseurs du reportage moderne en Colombie. Ils démarrent leur carrière pendant les années 60, sans avoir nécessairement bénéficié de l'influence de notre auteur. Nous séparerons « deux écoles » qui, loin d'être antagonistes, sont plutôt complémentaires. Premièrement, celle d'un journalisme d'investigation « à l'américaine », tantôt précédant, tantôt dans le sillage des exploits de Bob Woodward et Carl Bernstein (*All the President's Men*)<sup>1363</sup>, tendance qui est surtout palpable chez Daniel Samper (fondateur du service de reportages d'investigation d'*El Tiempo*). Samper possède lui-même plusieurs facettes comme homme de presse : outre celle de chroniqueur dans un registre très local et humoristique<sup>1364</sup>, celle d'enquêteur dans cette veine très anglo-saxonne, et enfin celle de critique et historien dont l'essai *El reportaje moderno en Colombia* représente un texte fondateur sur le plan théorique. Deuxièmement, celle de Germán Castro Caycedo, autre pionnier qui, après avoir connu une trajectoire très brillante en tant que reporter à *El Tiempo*, se consacre par la suite à un type d'enquête de longue haleine, vouée à l'édition en livre, bien que discutable quant aux méthodes et pas tout à fait au point sur le plan stylistique<sup>1365</sup>.

Il faut tenir compte aussi du fait qu'ultérieurement (années 70 et 80) d'autres tendances s'imposent et en quelque sorte s'éloignent du reportage marquezien, à l'instar de celle de Germán Santamaría (1950), reporter qui rappelle un peu la figure d'Albert Londres et chez qui l'influence de Truman Capote, Gay Talese et toute l'école du *New Journalism*<sup>1366</sup> est évidente ; Juan Gossain également, dont la carrière prometteuse dans la presse écrite va malheureusement se dissoudre dans la radio<sup>1367</sup> ; Antonio Caballero (né en 1945) qui est

<sup>1362</sup> Cf. ARANGO, Gonzalo, “Boom Contra Pum Pum”, *Obra Negra* (compilation de Jotamario Arbeláez), Santa Fe de Bogotá, Plaza & Janés, 1<sup>a</sup>. edición, abril de 1993.

<sup>1363</sup> Rappelons : ces deux reporters dénoncèrent l'affaire du Watergate, véritable exploit journalistique dont les répercussions mondiales déterminent toute une école journalistique avec des dérivations dans le monde entier. (cf. HUNTER, Mark, *Le journalisme d'investigation*, op. cit.).

<sup>1364</sup> Daniel Samper, né à Bogotá en 1945, commence très tôt (à 19 ans) sa carrière à *El Tiempo*, où il deviendra chef du service des reportages d'investigation. Il fait des études de journalisme à l'Université du Kansas (l'influence américaine est omniprésente chez lui) et mène de front (dans le même quotidien) un travail de chroniqueur qui le rendra très populaire. En cela, il est un héritier direct de Lucas Caballero (Klim), un des plus fins humoristes et chroniqueurs colombiens. L'œuvre journalistique de Samper a été l'objet de nombreux recueils (*A mí que me esculquen*, *Llévate esos payasos*, etc.)

<sup>1365</sup> Cf. CASTRO CAYCEDO, Germán, *Perdido en el Amazonas, Mi alma se la dejo al diablo, El Karina* (tous trois édités chez Plaza & Janés), et *El Hueco* (Planeta).

<sup>1366</sup> Cf. SANTAMARIA, Germán, *Colombia y otras sangres*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1988.

<sup>1367</sup> Ils intègrent tous le recueil de Daniel Samper : *Antología de grandes reportajes colombianos* (op. cit.).

toujours une valeur sûre ; Juan José Hoyos (1953) enfin, chez qui, à l'instar de Samper, se conjugue la praxis et la théorie.

En résumé, hormis peut-être le cas de García Márquez, on n'a rien inventé en Colombie ; on a plutôt suivi des tendances que l'on retrouve dans le monde entier (mais surtout côté américain). Cependant, s'il y a tout de même un facteur (une qualité ?) qui distingue la pratique journalistique dans ce pays, c'est celui de sa proximité avec la littérature. On pourrait même y voir un processus à double sens, comme Hoyos l'a bien souligné :

“En Colombia el periodismo ha sido influido de manera honda por la literatura y que han sido casi siempre escritores o reporteros con formación literaria los que han inventado y transformado las nuevas formas de narrar del periodismo. Este hecho lo comprueba sobre todo el caso del reportaje: en su aparición y en su desarrollo a lo largo del siglo XX han influido en diversas épocas los escritores y la literatura, y sobre todo sus formas de narrar la realidad, aprendidas de la novela y el cuento realistas de los siglos XVIII y XIX. Casi todos los grandes escritores de prosa narrativa en Colombia se han formado en el periodismo. El estilo de muchos de ellos tiene sus raíces en el periodismo. Estilos narrativos de escritores como José Antonio Osorio Lizarazo, Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda, Manuel Mejía Vallejo, Héctor Rojas Herazo, Gonzalo Arango, Juan Gossain y Germán Castro Caycedo -para citar unos pocos- no se pueden separar de su estilo periodístico”.<sup>1368</sup>

La liste est, bien entendu, beaucoup plus longue, mais on relèvera de manière générale que l'héritage de l'école nord-américaine, et plus généralement l'intérêt pour les formes de fusion, a été durable et pas seulement grâce à García Márquez ; nous les retrouvons aujourd'hui très actuels, très vivants, dans les écoles de journalisme et dans les travaux d'innombrables reporters colombiens.

### 2.2.3. Plinio Apuleyo Mendoza, la revue *Sábado*, un reportage d'Elvira Mendoza

Précédant tous les autres, Plinio Apuleyo Mendoza (1932) s'intègre également dans ce petit répertoire du reportage colombien, car son intérêt pour cette forme narrative apparaît très tôt et son apport s'avère durable et important. En outre, sa relation étroite avec García Márquez, tant professionnelle que générationnelle, oblige à considérer son cas avec attention. Pourtant cette relation ne se reflète pas nécessairement dans sa manière très personnelle de pratiquer le reportage. En réalité, il est à l'origine de tout ce « mouvement » car, comme nous l'indique Jacques Gilard : “Mendoza ha contribuido a que las cosas sean lo que son hoy”<sup>1369</sup> ; autrement dit, il a contribué à développer les formes journalistiques sous le signe de la praxis

<sup>1368</sup> HOYOS, Juan José, *Literatura de urgencia. El reportaje en Colombia: una mirada hacia nosotros mismos*, op. cit., p. 26.

<sup>1369</sup> Jacques Gilard, lettre citée.

stylistique et, selon nous, à endiguer la régression néo-académiste qui touche, dans une certaine mesure, la presse colombienne à partir des années 80. Cet avis est partagé par Hoyos et Samper, qui le considèrent également comme le pionnier de cette tendance. C'est donc une autre piste qu'il convient d'examiner ici.

Il faut remonter aux débuts de la carrière de Mendoza qui, dès l'adolescence, écrit des « proses lyriques » et s'essaie déjà au reportage<sup>1370</sup>. Cette alternance générique anticipe un penchant fusionnel qui dominera tout au long de sa trajectoire. Le lien d'amitié et de compagnonnage avec García Márquez se noue en peu plus tard, vers 1955, lorsqu'ils se rencontrent à Paris, et se renouvelle en 1958 à Caracas<sup>1371</sup>. En réalité, ils se sont connus bien avant, en 1947, à Bogotá, et c'est cette date qui nous intéresse. Le souvenir concordant entre les deux écrivains<sup>1372</sup> indique en effet que vers cette année-là, la revue *Sábado*, fondée par le père de Mendoza, était déjà une référence pour García Márquez qui voyait dans cet hebdomadaire culturel une salutaire ouverture intellectuelle. C'est justement dans cette revue qu'il trouve un jour un reportage d'Elvira Mendoza (la sœur de Plinio) qui l'a intéressé pour une raison bien particulière :

“Nunca había pensado en realidad que (el periodismo) llegara interesarme, hasta uno de aquellos días, cuando Elvira Mendoza le hizo a la declamadora argentina Berta Singerman una entrevista que me cambió por completo los prejuicios contra el oficio y me descubrió una vocación ignorada. Más que una entrevista clásica de preguntas y respuestas (...) fue una de las más originales que se publicaron en Colombia. (...). Elvira tuvo que enfrentarse al menosprecio (de) Berta Singerman (que) se complació en rechazar (sus preguntas) como tontas o imbéciles (...) Elvira no escribió el diálogo que había previsto con las respuestas de la diva, sino que hizo el reportaje de sus dificultades con ella. Aprovechó la intervención providencial de su esposo, y lo convirtió en el verdadero protagonista del encuentro. (...) La sangre fría y el ingenio con que Elvira aprovechó la necesidad de Berta Singerman para revelar su personalidad verdadera, me puso a pensar *por primera vez* en las posibilidades del reportaje, no como medio estelar de información, sino mucho más: *como género literario*.”<sup>1373</sup>

<sup>1370</sup> Dans un de ses premiers travaux, il relate le lynchage de Roa Sierra, l'assassin du leader libéral Jorge Eliécer Gaitán, le 9 avril 1948 : “Periodista novato, aquel fue uno de mis primeros reportajes”, se souvient-il dans *La llama y el hielo* (op. cit., p. 243).

<sup>1371</sup> La participation du père de Mendoza au putsch avorté contre le président Ospina Pérez, qui se produit dans la foulée du « Bogotazo », est un épisode évoqué par lui dans *La llama y el hielo* (op. cit.) et aussi par García Márquez dans *Vivir para contarla* (op. cit., p. 350 et ss). C'est un événement qui entraîne l'exil de la famille du premier vers le Venezuela, où les deux vont continuer leur collaboration journalistique.

<sup>1372</sup> Le récit de Plinio Mendoza sur cette première rencontre (*La llama y el hielo*, op. cit., p. 15) diffère très peu de celui de García Márquez. “Fue un encuentro rápido y accidental que no dejaba prever amistad alguna entre dos tipos tan distintos”, écrit le premier, et le second ajoute quelques précisions : “En el café Asturias, Camilo Torres Restrepo y Luis Villar Borda, condiscípulos míos en la Facultad de derecho, me presentaron a Plinio Apuleyo Mendoza, que a sus dieciséis años había publicado una serie de prosas líricas, el género de moda impuesto en el país por Eduardo Carranza. (...) A pesar de su edad, (Plinio) había logrado acreditar sus notas en el semanario *Sábado*, fundado por su padre, Plinio Mendoza Neira (...) Al hijo no lo vi más de dos o tres veces por aquella época, siempre con condiscípulos míos. Me impresionó que a su edad razonaba como un anciano, pero nunca se me hubiera ocurrido pensar que años después íbamos a compartir tantas jornadas de periodismo temerario.” (*Vivir para contarla*, op. cit., p. 313-314).

<sup>1373</sup> *Ibid.*, p. 314-315 (nous soulignons).

Cet épisode, inédit jusqu'à la publication de *Vivir para contarla*, complète, élargit et en quelque sorte rectifie les explications que ses biographes et exégètes donnent sur le démarrage de sa carrière ; plus largement, il corrige la perspective de l'étude de son œuvre journalistique. Car la version la plus répandue est qu'elle commence d'une façon quelque peu accidentelle et est marquée, comme il se doit dans le cas d'une légende, par le fer de l'histoire. Autant dire que ce parcours fulgurant a été jalonné par des faits cruciaux (le 9 avril 1948) et par le hasard qui a bien fait les choses. "Una consecuencia directa, si bien entonces imperceptible, del Bogotazo", écrit Gilard essayant de mieux cadrer historiquement cette chronologie<sup>1374</sup> où l'on repère, peu après, la rencontre *fortuite* dans une rue de Cartagena de Indias avec l'écrivain Manuel Zapata Olivella qui aurait attiré García Márquez à *El Universal*.

Mais l'élément important — et nouveau — c'est que lorsqu'il frappe à la porte de ce journal en mai 1948, il a déjà une certaine idée de ce qu'il veut retirer du journalisme, et cela, grâce en bonne partie au reportage d'Elvira Mendoza. En d'autres termes, à ce moment-là, il n'est plus uniquement un romancier en herbe cherchant dans le journalisme un travail alimentaire ; il découvre que cette activité peut représenter beaucoup plus sur le plan créatif :

"Con el reportaje de Elvira tomé conciencia del periodista que llevaba dormido en el corazón, y me hice el ánimo de despertarlo. Empecé a leer los periódicos de otro modo. Camilo Torres y Luis Villar Borda (...) me propusieron hablar con Plinio Apuleyo Mendoza para la revista *Sábado*, pero mi timidez tutelar me advirtió que me faltaba mucho para arriesgarme en un oficio nuevo. Sin embargo, mi descubrimiento tuvo una utilidad inmediata, pues por esos días estaba enredado con la mala conciencia de que todo lo que escribía, en prosa o en verso (...) eran imitaciones descaradas de *Piedra y Cielo*, y me propuso un cambio de fondo a partir de mi cuento siguiente."<sup>1375</sup>

Il y a de bonnes raisons de penser qu'il a exhumé ce lointain souvenir pour indiquer quelle est la pierre de touche de sa trajectoire journalistique. En tout cas, les citations ci-dessus revalorisent le reportage et nuancent les réflexions parfois dubitatives de l'auteur sur ce que le journalisme a représenté comme métier. Rappelons qu'auparavant il s'était montré tour à tour sceptique ou revendicatif et qu'il lui arrivait même de s'exprimer de manière ambiguë à ce sujet, réduisant cette influence à un « petit plus » (ou à un presque rien anecdotique) qui serait à peine détectable dans son style<sup>1376</sup>.

L'influence de *Sábado* et plus concrètement du reportage d'Elvira Mendoza, doit toutefois se considérer comme le moment (la péripétie ?) initial d'un processus auquel viendront

<sup>1374</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *Textos Costeños*, op. cit., p. 7.

<sup>1375</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 316.

<sup>1376</sup> Ainsi, lorsqu'il sera confronté à la question : "En definitiva, ¿el periodismo te ha servido de algo en el oficio literario?", García Márquez niera toute contribution fondamentale dans sa littérature. Cf. MENDOZA, Plinio Apuleyo y Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 33.

s'ajouter d'autres faits importants : ses conversations avec Cepeda Samudio<sup>1377</sup>, son travail de chroniqueur qui l'emmène à découvrir cet autre rapport entre l'écriture et la vie, et enfin son entrée à la rédaction d'*El Espectador*, où l'enquête devient, plus qu'un outil indispensable, un véritable système d'exploration de la réalité.

Quant à la contribution de Plinio Apuleyo, elle doit se mesurer plutôt sur le plan professionnel<sup>1378</sup>. Car la question spécifique du journalisme littéraire, de la narrativité des formes journalistiques, sera développée séparément par les deux écrivains. Et pourtant, tous les biographes sont d'accord pour signaler la rencontre des deux écrivains comme un fait décisif. C'est ainsi que, revenant en Amérique, García Márquez redémarre véritablement son travail de reporter, comme en témoigne toute sa vaste production entre 1959 et 1961.

Les travaux postérieurs de Mendoza confirment une recherche parallèle à celle de García Márquez dans le journalisme, c'est-à-dire, le révèlent fervent défenseur de cette voie littéraire pour le reportage et pour la chronique. Dans le prologue de *Gentes, lugares*, il exprime cette conviction sans détour :

“¿Cuál es la distancia entre periodismo y literatura? (...) Usualmente se piensa que no hay un punto común entre un oficio subordinado a la información y a la actualidad —es decir, a lo inmediato, y un arte que como tal busca lo profundo, intemporal y perdurable. En lo que a mí respecta, creo que todo género periodístico, si se trabaja con rigor no sólo en su forma y sus significados, puede ser también un género literario. O en otras palabras, que el periodismo puede ser arte. De hecho, grandes escritores que fueron también grandes periodistas lo han probado. *A sangre fría*, de Truman Capote, es a la vez un reportaje y una novela magistral. También lo es *Crónica de una muerte anunciada*, donde el hecho real está apenas transfigurado. Dos Passos, en su famosa trilogía, puso al servicio de una ambición novelística comparable a la de Balzac (...) las técnicas de un reportero.”<sup>1379</sup>

Les exemples de confluence littérature-reportage dans *Crónica de una muerte anunciada* et la trilogie de Dos Passos nécessiteraient cependant d'être nuancés : dans ces ouvrages, le composant journalistique, la manière de raconter sous forme d'enquête, n'est qu'un autre élément de la fiction, autrement dit, une élaboration imaginaire bien qu'il y ait une source réelle omniprésente. Mais, en général, le débat paraît très bien engagé, et on remarquera

<sup>1377</sup> Voir *infra* : 2.2.4. El Grupo de Barranquilla, Cepeda Samudio et une certaine influence nord-américaine.

<sup>1378</sup> Il y a aussi entre les deux écrivains une affinité intellectuelle et idéologique marquée par de graves divergences au fil du temps. Rappelons qu'au moment de la création de *Prensa La tina*, vers 1959, ils sont tous deux sympathisants de la révolution cubaine ; ils écrivent du journalisme militant. Cependant, à partir de « l'affaire Padilla » (l'écrivain cubain condamné par le régime à faire une « autocritique »), les options de deux écrivains finiront pour diverger diamétralement. En cause, la célèbre lettre de protestation adressée à Fidel Castro, dont Mendoza sera un des promoteurs et signataires. Voir *supra* la note 874 où nous citons la version qu'il donne de cet épisode qui produit une grande polémique en Colombie, au point même de provoquer une critique amicale mais ferme de García Márquez qui l'obligera à faire son autocritique.

<sup>1379</sup> MENDOZA, Plinio Apuleyo, *Gentes, lugares*, p. 11-12.

surtout la façon très magnanime de « résoudre » le problème de la catégorie socio-artistique que pose la pratique du reportage :

“En lo efímero y cotidiano que registra un periodista cabe lo perdurable, como una parte del todo contiene a veces el todo, si se encuentra ese sitio de tensión y emoción que por encima del suceso alude a la vida misma y a la condición humana. No necesariamente el arte exige recintos sagrados. Puede también alojarse de pronto en lugares modestos: por ejemplo en un género periodístico, aún el más banal –nota, crónica o reportaje– del mismo modo que una perla en una ostra.”<sup>1380</sup>

En d’autres termes, il faut transgresser la norme, rompre avec cette sacralisation de l’art qui, selon Wolfe, est le préjugé expliquant le fourvoiement théorique des pourfendeurs du reportage. En ce sens, la synthèse de Mendoza nous paraît de plus en plus convaincante ; elle montre aussi que, chez lui, la non-fiction devient avec le temps tout un programme, comme en témoigne par ailleurs l’exergue de *Gentes, lugares*, tiré du célèbre prologue de *Musique pour caméléons* de Truman Capote<sup>1381</sup> : “Durante varios años me sentí cada vez más atraído hacia el periodismo como forma artística en sí misma”<sup>1382</sup>. Un programme que l’on voit se cristalliser pleinement dans les travaux de son étape « médiane » de reporter, comme l’excellent *El entierro de Neruda*, dont Samper met en valeur la qualité novatrice sur le plan stylistique et structurel : “Ejemplo de condensación emocional, (el texto está) recorrido por un denso clima de aprensión y sobrecogimiento, construido sin recurrir a adjetivos ni a calificaciones, sino con un relato destilado con base en diálogos, detalles y situaciones (...) desnudo y desprovisto de todo sentimentalismo.”<sup>1383</sup>

En résumé, la question de la convergence générique détermine radicalement les trajectoires journalistiques de Mendoza et de García Márquez. Mais, aussi curieux que cela paraisse, on ne peut pas relever de points d’influence mutuelle dans leur manière de concevoir le reportage.

---

<sup>1380</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>1381</sup> CAPOTE, Truman, *Music for Chameleons*, New York, Penguin, 1980.

<sup>1382</sup> Cf. CAPOTE, Truman, *Musique pour caméléons*, Paris, Gallimard, 1982, et *Gentes, lugares*, op. cit., p. 9.

<sup>1383</sup> SAMPER, Daniel, *Antología de grandes reportajes colombianos*, op. cit., p. 283. Voir aussi : HOYOS, Juan José, *art. cit.*, p. 19.

### 2.2.4. El Grupo de Barranquilla, Cepeda Samudio et une certaine influence nord-américaine

Élément important de cet arrière-fond : l'ambiance intellectuelle stimulante que trouve García Márquez auprès du « Groupe de Barranquilla », au moment même où il commence sa carrière journalistique. La question est vaste et a déjà été traitée de façon exhaustive et avec beaucoup d'autorité par Jacques Gilard dans plusieurs ouvrages<sup>1384</sup>. Pour nous, il y a pourtant une nuance à introduire. Bon nombre des membres de la célèbre confrérie fondent, dirigent ou écrivent dans des revues et journaux ; ils peuvent ainsi être considérés comme « journalistes », mais — et c'est toute la nuance — ils le deviennent et le restent à *leur* manière. En effet, nous parlons d'un groupe dans lequel priment les préoccupations littéraires. Vu rétrospectivement, le journalisme y joue un rôle plutôt subalterne, autrement dit, il se justifie en tant qu'espace permettant une activité culturelle « supérieure » comme la critique littéraire ou cinématographique, l'essai littéraire ou les textes de fiction. García Márquez et Cepeda Samudio seraient donc les exceptions confirmant la règle qui régit la pratique du journalisme au sein du Groupe.

Il est clair que dans les chroniques marqueziennes de cette époque on peut repérer la présence constante et palpable des « sages » de Barranquilla : la complicité intellectuelle, les modèles littéraires, les options esthétiques partagées, influencent le style et, surtout, alimentent les thématiques des *Jirafas* de Septimus. En revanche, cette contribution est chez lui très indirecte et difficile à mesurer en tant que facteur d'émergence du reportage<sup>1385</sup>. En d'autres termes, avant que Cepeda Samudio n'intervienne dans le Groupe, personne ne s'intéresse vraiment à la question (fondamentale pour nous) de la fusion roman-reportage. C'est d'une manière trop abstraite et, au même temps, trop succincte que García Márquez rappelle les critiques et recommandations reçues de Germán Vargas et d'Alfonso Fuenmayor lorsqu'il est déjà un reporter moyennement rodé :

“A medida que zozobraba en los pantanos del reportaje, mi relación con el grupo de Barranquilla se fue haciendo más intensa. Sus viajes a Bogotá no eran frecuentes, pero yo los asaltaba por teléfono a cualquier hora en cualquier apuro, sobre todo a Germán Vargas, por su concepción pedagógica del reportaje. A Alvaro Cepeda lo tuvo siempre como un discípulo en la silla de al lado. Después de las burlas de rigor dentro del grupo, me sacaba del pantano con una simplicidad que no dejó nunca de asombrarme. En cambio mis consultas con Alfonso Fuenmayor eran más literarias (...)”<sup>1386</sup>.

<sup>1384</sup> Entre autres, dans une thèse d'État. Cf. GILARD, Jacques, *Gabriel García a Márquez et le Groupe de Barranquilla*, Thèse d'État, Paris III, Études Ibériques, 1984. Dir. Claude Fell (4 vols).

<sup>1385</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 547-548.

<sup>1386</sup> *Ibid.*, p. 547-548.

Cependant, même indirect, ce support « théorique » se décante chez lui de la meilleure façon. En lisant, en discutant des œuvres de certains romanciers — notamment Camus, Hemingway —, García Márquez aurait pu identifier par la suite certains traits d'une filiation entre littérature et journalisme, éléments qui vont ensuite exercer une influence sur sa manière de traiter le genre en tant que forme narrative. "Camus formaba parte de la cultura literaria del Grupo de Barranquilla. Es clara la deuda formal que tiene con él en alguno de sus mejores reportajes", affirme Gilard à ce propos<sup>1387</sup>. Précisons encore une fois que cette dette provient de la fiction (particulièrement de *La Peste*, si nous suivons toujours Gilard) et non du journalisme « camusien » dont le registre est bien différent. Tendance par ailleurs très française que celle des travaux écrits par cet écrivain pour la presse<sup>1388</sup>, dont la finesse de l'analyse et l'expression militante déterminent chez lui un *modus operandi*. Malgré toute la puissance doctrinaire et l'éclat stylistique de ce journalisme, on ne peut le rallier à une école de reportage littéraire.

Tout l'intérêt et la complexité de la question sont là : que García Márquez fixe, pour ainsi dire, le modèle narratif de Camus et en tire quelques éléments pouvant servir à une démarche très personnelle en tant que reporter, ne signifie pas que l'auteur de *Misère de la Kabylie*<sup>1389</sup> l'aurait mis sur la piste du reportage. De manière générale et détournée (toujours ce *background*), la culture littéraire du Groupe de Barranquilla aurait servi à préparer le terrain. Mais c'est uniquement l'intervention du membre le plus inquiet et le plus expansif du Groupe, Cepeda Samudio, qui fera en sorte que les reportages de García Márquez acquièrent un penchant littéraire définitif. Nous ne dirons jamais assez tout le crédit que nous devons à Jacques Gilard pour cette trouvaille fondamentale de son investigation, telle qu'elle apparaît dans son Prologue à *Entre cachacos* :

"El acceso al reportaje, después de seis años de labor periodística (...) significa una importante etapa en esa actividad de García Márquez, cuanto más que se inicia de manera particularmente exitosa. A todas luces, es un gran paso el que se da entonces en el desarrollo de esa trayectoria profesional, frente a un tipo de problema técnico descubierto sobre la marcha en situaciones impresionantes y complejas. El logro formal del reportero novel puede apreciarse en la nitidez de un relato que sin embargo tenía que abarcar un sinnúmero de datos, sin que hubiera habido un aprendizaje previo. Pero a este propósito destaca García Márquez la influencia que ejercieron sobre él los conceptos que le oyó a Cepeda Samudio relativos al periodismo norteamericano. Cuando se encontró ante la obligación de escribir sobre hechos concretos, complejos y mal conocidos, se acordó de lo que decía su amigo y trató de poner en práctica esos preceptos. La explicación dada al cabo de muchos años debe ser válida en parte. (...)"<sup>1390</sup>

<sup>1387</sup> Cf. GILARD, Jacques, Prologue à *Entre cachacos*, op. cit., p. 53-54.

<sup>1388</sup> Cf. CAMUS, Albert, *Combat, Actuelles III, Chroniques algériennes 1939-1958*, etc.

<sup>1389</sup> Même si ce reportage résiste à une certaine analyse sous cette perspective.

<sup>1390</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *Entre cachacos*, op. cit., p. 52-53 (nous soulignons).



Rappelons que dans la lettre que Gilard nous adresse en 1993, il est encore question d'évoquer cet épisode : "García Márquez, inventó el reportaje en una situación ineludible y con vagos recuerdos de lo que le había contado Cepeda Samudio sobre el periodismo norteamericano; Cepeda hablaba tranquilamente de periodismo 'moderno'. (...)"<sup>1391</sup> Et pourtant, nous sommes ici sur un terrain spéculatif relativement mouvant, que Gilard lui-même foule avec précaution. Peut-être convient-il d'ajouter que les allusions de Cepeda à propos d'un nouveau journalisme matérialisent une perspective expérimentale née des années antérieures lorsque García Márquez découvre le reportage d'Elvira Mendoza. Celle-ci serait donc la pièce manquante du puzzle, la pierre de touche d'un processus, autrement dit, le fait qui complète l'explication de Gilard sur cette « invention ».

Cette transmission fut importante mais relativement informelle et restreinte dans le temps, vu le caractère turbulent de Cepeda. Cependant, l'échange aurait eu suffisamment d'intérêt — ou suffisamment d'inertie — pour qu'il intervienne au moment (toujours Gilard<sup>1392</sup>) de l'enquête sur la "Catástrofe de Antioquia". Il n'est pourtant pas tout à fait inutile de spéculer sur le contenu possible de ces conversations et sur le type de journalisme moderne qui a pu impressionner Cepeda Samudio durant son année (1950) à l'Université de Columbia<sup>1393</sup>. Dans ses mémoires, García Márquez ne nous aide pas trop à éclaircir cette question. Il le fait d'une manière un peu trop anecdotique :

"Cuando Alvaro regresó me dio un curso completo a base de gritos y ron blanco hasta el amanecer en las peores cantinas, para enseñarme a golpes lo que le habían enseñado (...) en Estados Unidos (...) Lo que nos levantó los ánimos fue que trajo más alborotado que antes el sarampión del periodismo, el cine y la literatura. En los meses siguientes, mientras volvió a aclimatarse, nos mantuvo con la fiebre a cuarenta grados."<sup>1394</sup>

Il ne précise pas si leurs dialogues à ce sujet l'auraient amené à réaliser déjà à ce moment-là une lecture critique de quelques exemples de reportage littéraire. On peut supposer, en tout cas, qu'il s'agissait d'un modèle axé plus sur le maniement du style et la forme narrative que sur l'enquête (à la manière des *muckrakers*) ; un type de reportage dont l'antécédent pouvait être *Dix jours qui ébranlèrent le monde* de John Reed et qui devait ressembler au type de narration journalistique qu'Hemingway (c'était une autre référence incontournable pour le Groupe) avait toujours pratiquée. Un modèle, enfin, annonçant déjà le *New Journalism*, tel *Hiroshima* de John Hersey, ouvrage que García Márquez cite à plusieurs reprises lorsqu'il

<sup>1391</sup> GILARD, J., *lettre citée*.

<sup>1392</sup> *Idem*.

<sup>1393</sup> Cepeda Samudio a fait des études de journalisme à l'University of Columbia, à New York, en 1950. Cf. SALDIVAR, Dasso, *op. cit.*, p. 228.

<sup>1394</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, *op. cit.*, p. 448-449.

écrit, en 1955 dans *El Espectador*, son article sur le Père Arrupe : « En Hiroshima, a un millón de grados centígrados »<sup>1395</sup>.

Reed, Hemingway, Hersey, tous ces exemples font partie des antécédents directs du *New Journalism*<sup>1396</sup>, et il n'est pas absurde de supposer que ceux-là mêmes ont été évoqués, voire étudiés, dans les cours suivis par Cepeda à l'Université de Columbia. Cette « chose » que, entre deux verres de rhum, ce dernier raconta à son ami d'Aracataca aurait donc à voir avec le mouvement qui est en train de se former aux États-Unis au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale.

Signalons toutefois que les expériences de García Márquez avec le reportage anticipent de plusieurs années les premières productions du *New Journalism*.<sup>1397</sup> En effet, les travaux de Gay Talese, Jimmy Breslin, Tom Wolfe sont bien postérieurs aux premiers essais de García Márquez. *Relato de un naufrago* est publié en 1954, tandis que leurs reportages datent du début des années 60. Seul Truman Capote commence à « découvrir » le reportage à la même époque que García Márquez (vers 1954)<sup>1398</sup>.

La recherche de liens entre le modèle nord-américain de reportage et celui de García Márquez est obligatoire mais frustrante car elle ne résout pas totalement la question essentielle : qu'est ce que Cepeda a pu raconter à son ami sur ce nouveau journalisme ? On peut juste conclure que García Márquez a suivi une voie qui lui était propre et que tant l'exemple d'Elvira Mendoza que l'intervention de Cepeda Samudio l'ont aidé de manière rétroactive. C'est en ce sens que ses reportages ont une véritable valeur précurseur.

---

<sup>1395</sup> Voir 2.3.3. Defoe, Hersey, Camus : dernier rappel de trois influences décisives.

<sup>1396</sup> Voir dans l'annexe : Consonances et divergences entre les modèles français et américain.

<sup>1397</sup> Les premiers écrits de Capote n'auraient pu être une référence pour García Márquez ; lui-même l'était pourtant comme auteur de fiction : sa nouvelle "Myriam", par exemple, est l'objet d'une critique très admirative dans *La Jirafa* : "(Es) uno de los relatos cortos más llenos de alucinación, de hermosa locura que haya leído alguna vez." GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Textos costeños*, op. cit., p. 286.

<sup>1398</sup> Notamment avec *The Duke* et *The Muses are heard* (reportages cités).

### 2.2.4. L'intermède européen : déviations de la forme

Sur les deux années (1954-1956) de García Márquez à *El Espectador*, on fera tout d'abord la distinction nécessaire entre sa production colombienne et celle, subséquente, de correspondant en Europe. Malgré l'exhaustivité de l'analyse de Gilard à ce sujet<sup>1399</sup>, il convient de revenir brièvement sur certains détails relativement inédits livrés par l'auteur dans *Vivir para contarla* :

“Me parece que Salgar me puso el ojo como reportero, mientras los otros me lo habían puesto para el cine, los comentarios editoriales y los asuntos culturales, porque siempre había sido señalado como cuentista. Pero mi sueño era ser reportero desde los primeros pasos en la costa, y sabía que Salgar era el mejor maestro, pero me cerraba las puertas quizás con la esperanza de que yo las tumbara para entrar a la fuerza. (...) Creo que él no podía perdonarme que me desperdiciara en malabarismos líricos, en un país donde hacían falta tantos reporteros de choque. Yo pensaba, en cambio, que ningún género de prensa estaba mejor hecho que el reportaje para expresar la vida cotidiana.”<sup>1400</sup>

L'extrait montre une fois encore que cette conviction pourrait en effet être bien antérieure à son entrée à *El Espectador*. En d'autres termes, García Márquez ne devient pas reporter par simple contrainte de travail et, si le rédacteur en chef, José Salgar, rend possible le projet longuement caressé<sup>1401</sup>, c'est lui-même qui le réalise à sa façon, de manière très personnelle et inventive. Significativement, une longue partie de ses mémoires est consacrée à relater comment est né son premier grand reportage, “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”, mais il est curieux que l'auteur ne rappelle pas dans ce passage l'apport de Cepeda Samudio : “(Salgar) me ofreció por su cuenta y riesgo el diploma de reportero, de un modo directo pero sin el menor ánimo de desafío (...)”.

En outre, il est facile de déduire que le « magistère » de Salgar se limitait — ce n'est pas négligeable ! — à des questions de langage : “Cada vez que le pasaba un material (...) él lo aprobaba sin reticencias, pero no perdonaba el ritual. Hacía el gesto arduo de descorchar una botella a la fuerza, y me decía más en serio de lo que él mismo parecía creer: -Tuérzale el cuello al cisne”<sup>1402</sup>. García Márquez, jeune auteur encore sous l'emprise de la poésie de « Piedra y Cielo », avait déjà appris à *El Heraldo* un peu de la sobriété que demande l'écriture journalistique, en particulier à atténuer les excès rhétoriques dont aucun chroniqueur

<sup>1399</sup> Cf. GILARD, Jacques, Prologues à *Entre cachacos* et *De Europa y América*.

<sup>1400</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit. p. 519 (nous soulignons).

<sup>1401</sup> *Vivir para contarla* (op. cit., p. 526-532)

<sup>1402</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 519. Apparemment, la belle métaphore — « tordre le coup au cygne » — faisait partie de l'argot journalistique de l'époque ; elle apparaît en réalité bien avant chez García Márquez. Voir à ce propos, dans *Textos costeños*, “La importancia de la letra X” (chronique citée).

(journaliste essentiellement sédentaire) n'est à l'abri. Le reportage exigeait bien plus. En tant qu'enquêteur (journaliste de terrain), il allait devoir se « mouiller », en sens propre et figuré (si l'on en croit le récit de ses premières enquêtes, où l'on voit le jeune reporter trempé jusqu'aux os traquant les faits sous des pluies diluviennes qui n'ont rien à envier à celles qui s'abattent sur Macondo<sup>1403</sup>) et découvrir cet autre rapport entre la vie et le langage.

Du reste, il n'y avait pas d'école de reportage à l'*El Espectador*, mais il existait — et ce n'est pas insignifiant — une certaine ouverture dans la rédaction où l'on parlait de journalisme « moderne », peut-être un peu dans l'abstrait, peut-être en observant la presse étrangère. À ce propos, Gilard cite un commentaire anonyme paru dans le quotidien au lendemain de la publication de *Récit d'un naufragé* :

“Para nosotros al menos, esto ha sido una experiencia en materia de géneros periodísticos, y al decirlo no sería justo callar la parte que corresponde a Gabriel García Márquez en el éxito de la historia contada por Luis Alejandro Velasco. Y nos satisface comprobar que el público del país demostró sensibilidad de lectores en armonía con el género de lectura, *fenómeno que explica una característica evidente en grandes publicaciones modernas del exterior.* (...)”<sup>1404</sup>

Il est difficile d'établir à partir d'une allusion aussi vague avec quel modèle étranger concret on compare la démarche très originale de García Márquez. Mais la fusion générique est au centre de la question, comme l'indique Gilard, en disant que l'on y faisait « une intéressante analyse du problème journalistique et littéraire posé par ce reportage »<sup>1405</sup>.

À cet égard, il est fondamental de noter comment ce qui était considéré comme « moderne » en Colombie (voir phrase soulignée ci-dessus), était déjà qualifié de « suranné » dans la presse du Vieux continent<sup>1406</sup> où, depuis les années 40, on jugeait que le reportage « n'avait pas fait bon ménage avec l'avant-garde littéraire » (Boucharenc)<sup>1407</sup>. La question toucherait donc à cet insensible déplacement d'influences qui se fait sentir au sein de la presse

<sup>1403</sup> “Mi primera lección grande de reportero la recibí de Guillermo Cano y la vivió la redacción en pleno una tarde en que cayó sobre Bogotá un aguacero que la mantuvo en estado de diluvio universal. A propos de “Reconstrucción de la catástrofe de Antioquia” : “Aterricé en Medellín a las once de la mañana, con una tormenta tan pavorosa que alcancé a hacerme la ilusión de que era la última víctima del derrumbe”. A propos d’ “El Chocó que Colombia desconoce” : “Nos sorprendió un aguacero diluviano sobre una selva enmarañada (...) entonces vivimos lo que muy pocos mortales han vivido: llovió dentro del avión por las goteras del fuselaje. El copiloto nos llevó los periódicos del día para que los usáramos como paraguas. Yo me cubrí con el mío hasta la cara, no tanto para protegerme del agua como para que no me vieran llorar de terror”. *Vivir para contarla*, op.cit., p. 519-530 et *passim*.

<sup>1404</sup> Nous ne citons qu'une partie d'un long texte d'*El Espectador* (mentionné par Gilard), datant du 26 mai 1954 et annonçant la réédition en supplément de la série sur l'aventure de Velasco. *Ibid.*, p. 71.

<sup>1405</sup> Nous nous permettons de traduire Gilard, qui écrit : “Un interesante análisis del problema periodístico y literario que planteaba (este) reportaje”. GILARD, Jacques, Prologue à *Entre cachaco*, op. cit., p. 70-71.

<sup>1406</sup> Voir dans l'annexe : **Consonances et divergences entre les modèles français et américain**.

<sup>1407</sup> Cf. BOUCHARENC, Myriam, « Petite typologie du grand reportage », *art. cit.*, p. 233.

colombienne et dans le domaine spécifique du reportage dès les années 40-50, comme l'explique Daniel Samper :

“(Hacia los años 20) esas nuevas tendencias (en el periodismo) provenían de Europa - que seguía siendo la fuente cultural del élite intelectual colombiana -, pero también de Estados Unidos. Con todo y sus defectos (...) el llamado amarillismo sacudió a la prensa norteamericana y ejerció un influjo en la de todo el mundo, que aún se prolonga. (...) Los ecos del periodismo amarillo llegaron al colombiano (hacia fines de los 40) y se manifestaron en el tímido deseo de trabajar más los temas humanos. Gracias a ello se abrió un poco la rígida estructura de la entrevista –que era la única técnica entonces aplicada para los materiales de comunicación con personajes- (...). Ya estaban los genes básicos para que se produjera el nacimiento de una nueva forma de periodismo (es decir, el reportaje).”<sup>1408</sup>

Ces « nouvelles tendances » en provenance des États-Unis paraissent moyennement implantées dans la presse colombienne, mais elles agissent ici et là, de manière directe ou indirecte, chez des journalistes possédant une certaine culture littéraire. Dans le même ordre d'idée, peut-être existe-t-il une collision d'intérêts lorsque, avec son modèle de reportage déjà au point, García Márquez voyage en Europe et y rencontre un autre type de journalisme. Il est en tout cas significatif de constater qu'en s'installant à Paris, il consacre ses plus grands efforts de reporter à enquêter et à écrire d'une autre façon sur un sujet comme l'« Affaire des fuites »<sup>1409</sup>.

« El proceso de los secretos de Francia », la première grande série qu'il écrit en tant que correspondant à Paris, montre, en effet, un traitement inhabituel qui va à l'encontre de ce journalisme narratif qu'il a si brillamment pratiqué en Colombie. C'est un changement de registre très mal noté, entre autres par Dasso Saldívar, qui signale : “*El proceso de los secretos de Francia* es el único reportaje malo que escribió García Márquez en toda su brillante y dilatada carrera de periodista.”<sup>1410</sup>. Gilard pense tout autrement : “No hay cambio en la densidad del relato ni en la forma de jugar con los procedimientos del folletín (...). La narración sigue siendo la de una encuesta policial auténtica (...)”<sup>1411</sup>. Il semble cependant que Saldívar aurait raison car pour la première fois le récit pâtit d'une étrange surabondance de rappels et d'énumérations bavardes, du genre : “El lector debe recordar: 1, 2, 3...”<sup>1412</sup>. C'est inusuel, voire maladroit, en tout cas cela a une fâcheuse incidence sur la forme malgré la louable volonté de clarifier des faits complexes, du moins pour le lecteur colombien. Il s'agit de coupures et de *patches* explicatifs aboutissant, à la longue, à une réelle lourdeur, comme l'a

<sup>1408</sup> SAMPER, Daniel, “El reportaje moderno en Colombia”, prologue cité, p. 18 et ss.

<sup>1409</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El proceso de los secretos de Francia”, *De Europa y América*, op. cit., p. 305.

<sup>1410</sup> SALDIVAR, Dasso, op. cit., p. 526.

<sup>1411</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, op. cit., p. 31.

<sup>1412</sup> Ce type de bizarrerie était déjà apparu dans la série “Wilma Montesi y ‘El escándalo del siglo’”, écrite à Rome (septembre 1955). Cf. *De Europa y América*, op. cit. p. 174 et ss.

bien vu Saldívar : “Sin su estilo habitual, sin ritmo, casi sin humor, este reportaje parece escrito sin un trabajo previo de la estructura ni una asimilación completa del material”<sup>1413</sup>.

Aventurons une hypothèse : le modèle d’enquête rencontré dans la presse française a incité García Márquez à pratiquer un type de reportage qui lui était étranger et qui, en général, ne s’accordait pas avec sa conception originelle. De fait, selon Gilard, pour ce travail il puise ses informations dans la presse française : “En sus crónicas sobre el caso de los secretos, se había referido a *France-Soir*, que era aún casi legible, y a *Le Monde*. Entre los semanarios, le suministraron material *L’Express*, que iniciaba su mejor época, y *France Observateur*”<sup>1414</sup>. Il s’agissait, sans doute, d’un journalisme de qualité mais plus enclin à l’analyse et à l’interprétation qu’à l’expérimentation d’une écriture de non-fiction dans laquelle se trouvaient déjà engagés — à tort ou à raison — certains auteurs nord-américains et García Márquez lui-même. Il est évident, en tout cas, qu’il ne maîtrisait guère l’approche analytique (« cartésienne », dirait-il) propre au journalisme français et qu’il s’est produit dès lors une déviation, transitoire mais évidente, et rétrospectivement significative, par rapport à l’axe de ses recherches.

Pourtant le choix du sujet était bien ciblé de son point de vue. Dans la première livraison de la série, l’auteur se réjouit que *l’Affaire des fuites* possède la dose parfaite d’espionnage et d’intrigue politique au plus haut niveau ; pour lui, il s’agit d’un matériau on ne peut plus romanesque :

“La prensa de París ha hecho a un lado el problema de las colonias africanas y abierto sus columnas al que se ha llamado el caso de las fugas, un proceso que durante 18 meses logró acumular veinte kilos de documentos: 1.854 bloques de papeles secretos, en los cuales está escrita *una novela sensacional* todavía no conocida del público en sus *detalles apasionantes*”<sup>1415</sup>.

Cependant, pour le reporter colombien, cette charge s’avérera plutôt lourde, difficile à traiter, et le potentiel narratif de l’histoire plutôt gaspillé. Ni cohérence ni relief narratif pour cette longue série, plutôt un texte routinier et ennuyeux, pour le résumer dans les termes de Saldívar.

Il faut tenir compte aussi que durant son séjour à Paris, García Márquez est absorbé par l’écriture d’*El Coronel no tiene quien le escriba*. On pourrait penser que l’effort que lui

<sup>1413</sup> SALDIVAR, D., *op. cit.*, p. 526.

<sup>1414</sup> GILARD, J., prologue à *De Europa y América*, *op. cit.*, p. 36. On a même le droit de penser que García Márquez n’a pas ou très peu assisté aux séances du procès.

<sup>1415</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, “El proceso de los secretos de Francia”, reportage cité, *De Europa y América*, p. 306 (nous soulignons).

demande ce roman (un des plus importants de son œuvre) l'amène à effectuer comme correspondant de pures tâches alimentaires. Pourtant la scène parisienne regorgeait de thèmes exploitables sous forme de reportage. En ce sens, l'affirmation de Gilard selon laquelle le correspondant d'*El Espectador* s'est trouvé en France confronté à une relative pénurie thématique, est quelque peu surprenante :

“Pero la actualidad no siempre podía ofrecer temas tan buenos como la captura de los líderes de la rebelión argelina o la crisis del Suez. No todo se prestaba para la elaboración de un relato puro capaz de soportar un leve toque ficticio (...). No siempre había situaciones bastante claras para facilitarle a García Márquez eficientes aproximaciones entre situaciones lejanas. Ni todo tenía tanto interés humano como para infundirle al periodista la voluntad de realizar además un buen trabajo literario.”<sup>1416</sup>

Ce n'était pas une situation suffisamment claire, plutôt trouble, mais en un certain sens, elle se prêtait à un traitement journalistique d'envergure. L'épisode des *ratonnades* dont il fut victime à Paris, par son caractère insolite et répétitif<sup>1417</sup>, par son intérêt humain, par ses multiples liens avec les thèmes chers à l'écrivain — l'exil, la problématique de l'identité, la question profonde de l'altérité —, était un sujet incontournable de ce point de vue et le reportage était *le* genre d'élection. C'était une réalité qui le touchait de près aussi sur le plan politique : la guerre d'Algérie, qui s'était prolongé de façon insidieuse dans la métropole et dans les rues mêmes de la capitale française, interpellait à fond son tiers-mondisme. Autrement dit, cette expérience éprouvante pour lui aurait dû l'inciter au reportage. Peut-être par une sorte de refoulement compréhensible ou par manque de distance, a-t-il préféré, dans ses correspondances, traiter de thèmes mondains, comme les aventures du playboy Rubirosa, les amours de la princesse Soraya, les mémoires de De Gaulle, ou les pièges à touristes de Pigalle<sup>1418</sup>, textes qui, comme le signale Gilard, prennent leur source dans la presse à scandale : “Para sus artículos frívolos usaba las crónicas menos recomendables de *Paris-Match*, y sobre todo las noticias del *jet-set* internacional (...) del semanario *Days de France*”<sup>1419</sup>. La teneur des textes, tous très médiocres, montre encore l'ampleur de l'écart. En d'autres termes — toujours sur ce plan hypothétique —, le reportage à visée littéraire présupposait vraisemblablement une confrontation très directe avec une réalité le frappant de plein fouet, littéralement en pleine figure (à Paris, il a été tabassé et incarcéré pour délit de

<sup>1416</sup> GILARD, J., Prologue à *De Europa y América*, op. cit., p. 37-38.

<sup>1417</sup> Il le raconte dans “Desde París, con amor” et “George Brassens” (chronique citées).

<sup>1418</sup> Cf. “De Gaulle, ¿si escribió De Gaulle su libro?”, “Verano en París: turistas y pin-ups”, “¿Rubirosa? Un pobre hombre...”, “27 de octubre, fecha trágica para estos dos enamorados”, *De Europa y América*, op. cit., p. 401, 404, 411, 415, respectivement.

<sup>1419</sup> Cf. GILARD, J., Prologue à *De Europa y América*, op. cit., p. 36-37.

faciés!<sup>1420</sup>). Faute de recul, la fiction représentait à ce moment-là un meilleur exutoire littéraire.

La période européenne de García Márquez est marquée par ce bref mais significatif écart formel. Aucune série écrite par lui sur le Vieux Continent ne vaut la comparaison avec *Relato de un naufrago*. Il est, toutefois, difficile de conclure de façon péremptoire que cet intermède est stérile sur le plan journalistique : la série *De viaje por los países socialistas- 90 días en la Cortina de Hierro* deviendra une pièce fondamentale de son œuvre journalistique, mais son intérêt est plus politique qu'expérimental ; on dirait même que la forme littéraire n'est pas la valeur première visée par ces textes qui, par ailleurs, subissent quelques refontes importantes bien plus tard<sup>1421</sup>.

Dans cet ordre d'idées, ce n'est pas un hasard non plus si son modèle de reportage purement narratif se remet tout naturellement en place dans la période suivante, c'est-à-dire quand il revient en Amérique et commence à travailler à Caracas à côté de Mendoza. À cet égard, on peut discuter l'analyse de Gilard, pour qui : «En Venezuela, (sus reportajes) alcanza (n) la perfección aunque es difícil afirmar que entonces escriba mejor que en Europa. Es algo arbitrario establecer una jerarquía entre las crónicas de *segunda mano* escritas en París, las series sobre los países socialistas y las encuestas originales de Caracas.»<sup>1422</sup> Pour nous, au contraire, il est nécessaire d'établir cette « hiérarchie » d'autant plus que ce brusque changement de registre apparaît dans la période européenne. Au Venezuela, il ne sera plus question d'écrire des semi-reportages sur des sujets mondains ni puiser dans la presse à scandale. Sa méthode ne sera plus que la sienne et son reportage renaîtra, pour ainsi dire, sous le signe de la fusion générique.

<sup>1420</sup> Cf. «Desde París, con amor», chronique citée.

<sup>1421</sup> Ils ont été réécrits pour sa publication sérielle dans l'hebdomadaire *Cromos* de Bogotá — de juillet à septembre 1959. Dans la compilation de Gilard, ils apparaissent sous leur forme originale.

<sup>1422</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *De Europa y América*, op. cit., p. 60 (nous soulignons).





## 2.3. DANS LA PRAXIS (II) : PERSISTANCE D'UN MODÈLE

### 2.3.1. Constantes thématiques et formelles

#### 2.3.1.1. La dualité destin individuel-processus collectif

Les reportages d'*Alternativa* (1974-1979), *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986) et *Noticia de un secuestro* (1996), reproduisent un système de choix thématiques et de procédés formels déjà présents dans les travaux de la première période. On relèvera tout d'abord le maintien du schème alternant destin individuel/processus collectif, qui avait déjà été considéré avec une certaine réserve par Jacques Gilard : "Estas distinciones (no dejan) de ser discutibles y (son) sólo medianamente útiles (y apenas) permiten comprobar la irreductible heterogeneidad del conjunto"<sup>1423</sup>. Par ailleurs, cet auteur n'emploie jamais le terme d'alternance ; il préfère plutôt opposer la source multiple à la source unique, ou le reportage de série à la livraison unique, et ajoute tout simplement qu'un processus collectif peut s'assimiler à une somme de destins individuels<sup>1424</sup>.

Cependant, en réapparaissant dans la deuxième période, ces dualités indiquent la récupération d'un modèle qui a déjà fait ses preuves. Autrement dit, nous y retrouvons un ensemble de facteurs structurants qui permettent d'envisager, une fois encore, la persistance d'un projet dont la convergence continue d'être le mot clef. Par ailleurs, le schéma destin individuel/processus collectif fait écho aux choix de son œuvre de fiction, où par exemple l'histoire d'un seul personnage (le drame de la dignité d'un vieux colonel au bout du rouleau) précède l'exploit inverse contenu dans *Cent ans de solitude*, ouvrage où, selon Milan Kundera :

---

<sup>1423</sup> GILARD, Jacques, Prologue à *Entre-cachacos 1 et 2*, op. cit., p. 52.

<sup>1424</sup> Gilard classe ainsi ces reportages : "Dentro de este abundante material las series largas ocupan desde luego un sitio aparte, pero no dejan de dividirse en dos categorías: hay por una parte las que proceden de una encuesta efectuada sobre fuentes diversas y las que proceden de un solo informante. Hay una diferencia de naturaleza entre, por una parte, las series sobre la catástrofe de Medellín, el Chocó, los veteranos de Corea y Bocas de Ceniza, y, por otra parte, las series sobre el naufragio y el campeón Hoyos. Esta distinción se repite en los reportajes de una sola entrega que también puede dividirse entre encuestas sobre fuentes múltiples y encuestas sobre fuentes únicas. La segunda categoría es la que con más facilidad puede delimitarse. En las encuestas de la primera categoría, es decir, en las de una sola entrega nutridas en fuentes más o menos complejas (fuentes u observaciones), deben introducirse nuevos matices –que no siempre resultan satisfactorios. Hay reportajes que abarcan una realidad relativamente amplia y suponen un trabajo previo bastante variado, de observación, información y cotejo de datos (...)" *Ibid.*, p. 50-55 *et passim*.

« L'art du roman semble sortir d'un rêve (l'individu en tant que "*fondement du tout*") ; le centre de l'attention n'est plus l'individu, mais un cortège d'individus ; ils sont tous originaux, inimitables, et pourtant chacun d'eux n'est que l'éclair fugace du soleil sur l'onde d'une rivière ; chacun d'eux porte avec lui son oubli futur et chacun d'eux en est conscient ; (...) et tous portent des noms qui se ressemblent (...) pour que les contours qui les distinguent s'estompent et que le lecteur les confonde. Selon toute apparence, le temps de l'individualisme européen n'est plus leur temps. Mais quel est donc leur temps ? Un temps qui remonte au passé indien de l'Amérique ? Ou un temps futur où l'individu humain se fondra dans l'espèce humaine ? J'ai l'impression que ce roman, qui est une apothéose de l'art du roman, est en même temps un adieu à l'ère du roman. »<sup>1425</sup>

Nous sommes bien dans un dilemme qui touche à l'évolution même d'un genre littéraire dont les hésitations affecteraient par ricochet (ou plutôt, par « défaut » génétique) son fils bâtard : le reportage. Du moins, cette alternative (l'écrivain doit-il se pencher sur un destin individuel ou sur celui d'une collectivité ?) s'exprime chez García Márquez (reporter et romancier) comme une dualité thématique hautement significative ; au fond, comme celle d'un écrivain partagé par le paradoxe existentiel qui affecte (mortellement ?) le roman occidental à la fin du XXe siècle, comme le montre ici Kundera.

C'est, en effet, un schéma qui se met automatiquement en place dès que García Márquez coiffe à nouveau la casquette du reporter, même si à ce moment-là (1974) l'intention est très militante. L'alternance destin individuel/processus collectif se débite de manière presque mathématique lorsqu'il choisit ces sujets pour *Alternativa*. On pourrait y voir, sur un plan strictement formel, la prolongation de la perspective régissant ses enquêtes de *90 días en la Cortina de Hierro*<sup>1426</sup>. Cette série n'est pas — comme on l'a prétendu — une bonne analyse de la situation politique des pays de l'Europe de l'Est dans les années 50, réalité trop complexe pour être envisagée dans un récit journalistique. Comme dans les reportages pour *Alternativa*, nous y trouvons une immersion dans une réalité collective (et collectiviste, en l'occurrence) à la manière greenienne : à tout moment, le reporter adopte la posture de celui qui veut « sentir un pays », explorer *in situ* une situation, relever certains éléments susceptibles d'élaboration narrative et, chemin faisant, faire de l'expérience une aventure. Entre l'auteur et le thème s'est établie une sorte de relation dialectique qui n'est ni totalement militante ni proprement autobiographique. La contrainte journalistique impose un certain écart : le reporter est obligé de respecter les termes de l'enquête et il réalise alors une trajectoire oblique par rapport à ce parcours linéaire que l'on appelle « biographie » et qui pourrait être récupérée bien plus tard *mais* sur un modèle générique tout à fait différent : les mémoires. En d'autres termes, la trajectoire de ce « corps explorateur qui s'enfonce dans le

<sup>1425</sup> KUNDERA, Milan, « Le roman et la procréation », *Le Monde des Livres, Le Monde*, 25.05.2007, p. 13.

<sup>1426</sup> Cf. *De Europa y América*, op. cit., p. 483 et ss.

monde tout en s'ouvrant à lui », pour utiliser la belle formule de Fontanille<sup>1427</sup>, produit quelque chose de bien différent de la construction identitaire, phénomène sous-jacent à tout travail autobiographique (Philippe Lejeune<sup>1428</sup>). De même, il n'existe pas dans cette série une intention pamphlétaire, ce qui est l'ultime expression de tout texte militant<sup>1429</sup>. Il y a, en effet, une unité narrative autonome dans ces récits qui se terminent d'eux-mêmes et ne permettent pas une réutilisation en tant que simple mémoire<sup>1430</sup>.

Le schéma réapparaît dans les travaux de la période transitionnelle d'*Alternativa*, dont on pourrait penser que l'intention militante est le facteur résolvant ce dilemme. “Chile, el golpe y los gringos” et “Entrevista con Philippe Agee”, les deux premiers textes qu'il signe pour cette revue<sup>1431</sup>, marquent le rythme de cette alternance binaire. Pourtant, résumant cette période, García Márquez dit à Juan Gustavo Cobo Borda<sup>1432</sup> que les reportages sur Cuba, l'Angola, le Vietnam lui ont permis de ne pas perdre le contact avec la réalité et, en même temps, ont été une manière de garder la main (“mantener el brazo caliente”) en vue d'un projet littéraire. Quoi qu'il en soit, ce double objectif littéraire est sous-tendu par un militantisme omniprésent qui arrive parfois à nuire à la qualité stylistique et narrative du reportage.

On relèvera donc une problématique très particulière de ses textes pour *Alternativa*, dont les choix thématique et formel rappellent cette perspective très personnelle, mais dont — pour une fois — l'engagement ne va pas parfaitement de pair avec cet autre compromis que nous appelons ici esthétique<sup>1433</sup>. Dans “Cuba de cabo a rabo”, “Portugal, territorio libre de Europa” (1975), “Angola, un año después” (1977), “Vietnam por dentro” (1979), le reporter se rend au pays et enquête, carnet à la main, afin de palper une réalité et observer de près un processus social et politique. Il entreprend même un très solide travail de documentation qui montre combien l'enquêteur est à la recherche du détail révélateur. Dans l'incipit du dernier des reportages cités, par exemple, on apprend, au centime de dollar près<sup>1434</sup>, dans quelle mesure le prix exorbitant des médicaments contre le mal de mer, a généré un étrange marché noir et

<sup>1427</sup> FONTANILLE, Jacques, *art. cit.*, p. 90.

<sup>1428</sup> LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1998, p. 7-9 *et passim*.

<sup>1429</sup> La chronique, en revanche, se prête de manière excellente à ces deux propos. Cf. **1.6.1. L'écrivain engagé, le journaliste militant ; 1.5.2.1. Intertextualité et environnement générique : un jeu spéculaire déformant.**

<sup>1430</sup> La chronique, si ; c'est pour cela que bien des *Notas de prensa 1980-84* ont été reproduites telles quelles dans *Vivir para contarla*.

<sup>1431</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Por la libre*, op. cit.

<sup>1432</sup> COBO BORDA, Juan Gustavo, “Cuatro horas de comadreo literario con Gabriel García Márquez” (entretien), *Para leer a García Márquez*, op. cit., p. 181.

<sup>1433</sup> Mais le reportage littéraire ne doit pas s'interdire ce but militant ; par ailleurs, c'est un pari tenu par un des textes fondateurs du genre : *Dix jours qui ébranlèrent le monde* de John Reed (*op. cit.*).

<sup>1434</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Vietnam por dentro”, *Por la libre*, op. cit., p. 235.

reflète la vague imparable des *Boat people*<sup>1435</sup>. Précisions de journaliste si prisées par García Márquez, abordages indirects si caractéristiques sur le plan stylistique ; cependant, ils n'arrivent pas à combler les écueils d'un texte confinant au pamphlet. Entre deux envolées lyrico-narratives, le lecteur est ainsi exposé à une dénonciation martelée tout au long du texte : "Vietnam ha sido víctima, una vez más, de una inmensa conjura internacional"<sup>1436</sup>. À ce rythme, le reportage prend parfois l'allure d'une chronique surdimensionnée, comme avec "Portugal, territorio libre de Europa", plus encore avec "Chile, el golpe y los gringos". Il y a aussi dans cette partie intermédiaire de son œuvre journalistique des interviews simplement retranscrites ("Sí, la resistencia chilena existe" ou "Somos un ejército integrado a la vida cotidiana: Entrevista con Alberto Camps"), ou des travaux dont le titre ne correspond pas à la nature du texte (tel "Entrevista con Philippe Agee" qui est plutôt un reportage bâclé<sup>1437</sup>). L'urgence qu'impose la tâche militante empiète sur le travail de forme. L'indétermination générique est à peu près la « norme » dans ce petit ensemble sans grand relief littéraire que l'auteur n'a cependant jamais renié et a même tenu à intégrer à l'édition complète de ses travaux de presse. De ce fait, au regard de cette période de journalisme politique, nous préférons utiliser avec réserve le terme *reportage*.

Il est donc un peu curieux qu'avec *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986), travail à portée politique également forte, le reportage redevienne un exercice stylistique et narratif de qualité. Dans ce reportage à la structure feuilletonesque — c'est l'avant-dernière grande enquête de García Márquez —, certaines caractéristiques absolues de l'événement (le destin d'un artiste en exil qui accepte une mission d'espionnage) finissent par s'imposer et décident, en dernière instance, de l'effort littéraire. En effet, il y a ici un usage du dialogue, du point de vue, de la description, dépassant la simple finalité militante, qui arrive pourtant à produire ses effets (dont un autodafé reconnu par la dictature)<sup>1438</sup>. On peut dire que sur le plan stylistique l'auteur s'est donné les moyens pour accomplir ce qui est le vrai dessein du livre : "Este reportaje es más: la reconstitución emocional de una aventura"<sup>1439</sup>. C'est d'ailleurs vérifiable dès l'attrayant début du texte :

<sup>1435</sup> Par ailleurs, cette expression, à forte connotation historico-politique, n'est pas utilisée par García Márquez ; il la sous-entend lorsqu'il écrit : "Los éxodos masivos del Sudeste Asiático ya son legendarios. Pero sólo los de Vietnam en el presente siglo han sido aprovechados con fines de propaganda política." *Ibid.*, p. 238.

<sup>1436</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>1437</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>1438</sup> "En febrero de 1987, el Ministerio Chileno del Interior reconoció haber quemado 15.000 copias de la primera edición de *Las aventuras de Miguel Littín clandestino en Chile* (sic) el 28 de noviembre de 1986 en Valparaíso seguidas órdenes (sic) de Augusto Pinochet." [http://es.wikipedia.org/wiki/Las\\_aventuras\\_de\\_Miguel\\_Litt%C3%ADn\\_clandestino\\_en\\_Chile](http://es.wikipedia.org/wiki/Las_aventuras_de_Miguel_Litt%C3%ADn_clandestino_en_Chile) (page Internet consultée le 02.02.2007).

<sup>1439</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., préface à *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, op. cit., p. 8.

“El vuelo 115 de Ladeco, procedente de Asunción, Paraguay, estaba a punto de aterrizar con más de una hora de retraso en el aeropuerto de Santiago de Chile. A la izquierda, a casi siete mil metros de altura, el Aconcagua parecía un promontorio de acero bajo el fulgor de la luna. El avión se inclinó con una gracia pavorosa, se enderezó luego con un crujido de metales lúgubres, y tocó tierra antes de tiempo con tres saltos de canguro”.<sup>1440</sup>

La phrase se déploie avec la même grâce sinueuse, le même ton incantatoire bien connus chez l’auteur. Il sait bien que, dans le reportage comme dans le roman, toutes les « audaces » rhétoriques sont permises. Dès cette entrée en matière aérienne, nous savons qu’il ne se cantonnera pas à un exercice politique via une transcription de témoignages. Par ailleurs, cette qualité stylistique est bien au service d’une thématique. En tout cas, le lecteur est vraiment embarqué pour l’aventure (littéraire) dans cet avion peinant à se poser près de la ville assiégée, survolant le Chili de Pinochet sous la présence menaçante de l’Aconcagua. Le style est là ; le mystère, aussi. C’est aussi un incipit typique du roman d’aventures. Bref, du bon García Márquez qui revient au reportage sur le tard, ou plutôt avec un certain retard, comme le vol ramenant Miguel Littín au pays.

En considérant ces apparentes licences narratives, un rappel sur la nature non informative du reportage s’impose. Peu déterminé par ce facteur, c’est un genre qui ne repose pas sur une exigence d’austérité narrative ; il admet en outre une certaine intemporalité et, en tout cas, qu’un long temps se soit écoulé depuis l’accomplissement des faits. En ce sens, les deux dernières grandes enquêtes de García Márquez souffrent d’un déphasage temporel important par rapport à l’actualité : *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* et *Noticia de un secuestro* ont été publiées respectivement, un an et cinq ans après les événements. L’utilisation des termes “aventura” et “noticia” (nouvelle) n’est pas gratuite ; ils suggèrent, de façon paradoxale, un éloignement. Dans les deux cas, les deux textes racontent quelque chose qui a eu lieu il y a un certain temps, développent des thèmes qui, en termes absolus, ont perdu toute valeur journalistique. Le distinguo sémantique est surtout intéressant dans le deuxième titre car le propos de l’auteur est justement de donner une forme littéraire à des témoignages qui se recourent parfois de manière contradictoire, bref, de structurer narrativement ce souvenir confus que l’on appelle *nouvelle*, pour utiliser une des acceptions du dictionnaire (“Un recuerdo confuso de lo que se supo o sucedió”<sup>1441</sup>). L’événement, avec sa portée historique (la guerre du cartel de Medellín) ou contingente (la mission politique du cinéaste chilien), surgit comme toile de fond. Mais le récit n’est qu’un condensé littéraire d’un épisode trouble de l’histoire d’un pays : le Chili de la dictature, la violence colombienne des années

<sup>1440</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1441</sup> Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española*, op. cit., 1449.

80-90, tantôt un drame individuel, tantôt une tragédie collective<sup>1442</sup>. C'est sous cet angle littéraire que le reportage cesse d'être un travail d'information (porteur de « nouvelles »), pour s'ériger, selon la belle définition de Juan José Hoyos, en narration totalisante<sup>1443</sup>.

### 2.3.1.2. L'auteur, le personnage et le « Je narrateur » : trois voix distinctes et un seul véritable style

Dans le champ documentaire, la séparation entre ces trois instances — auteur, protagoniste et narrateur — laisse supposer une problématique particulière. Sans doute est-il superflu d'indiquer que la matière narrative de *Relato de un naufrago* (1955) et de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986) procède principalement d'une série de longues entrevues avec les protagonistes de chacune des deux histoires, ou que celles de "Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia" (1954) et de *Noticia de un se cuesto* (1996) proviennent, dans les deux cas, d'une enquête *in situ* qui implique une multitude de personnages et d'informateurs, ainsi qu'un corpus documentaire important. Or, dans les deux cas de figure — source unique ou multiple —, le choix du point de vue est une décision en correspondance directe avec la démarche du reporter. À ce propos, les notes introductives des deux premiers travaux mentionnés sont en bonne partie consacrées à signaler le comment et le pourquoi de cette décision technique, qui opère déjà au moment de l'enquête : le protagoniste « incarnera » le narrateur à la première personne du singulier. Mais, rappelons-le, ce n'est qu'une décision souveraine de l'auteur qui intervient déjà pour donner un ordre (une structure) au récit<sup>1444</sup>, ce qui implique tout d'abord d'aiguiller le « proto-narrateur », c'est-à-dire le protagoniste de l'histoire. On nous permettra d'inventer ce barbarisme car, que nous sachions, dans la terminologie de Gérard Genette<sup>1445</sup> et, en général, dans les précis narratologiques, on ne trouve *pas encore* répertoriée cette désignation « rudimentaire » et en tout cas antérieure à celle de « narrateur autodiégétique ». Le *proto-narrateur* serait par ailleurs une singularité typologique de la non-fiction puisque, comme dans ces deux cas, il n'y a pratiquement qu'une source unique, en l'occurrence un individu bien réel, un chair et en os

<sup>1442</sup> Cf. *Diccionario Espasa de la lengua española*, version électronique, *op. cit.*

<sup>1443</sup> "Género muy cercano a la literatura, especialmente a la novela y al cuento, por su afán totalizador y por su forma de abordar la realidad. (...) Ese afán totalizador (crea) un punto de encuentro entre el periodismo y la literatura". HOYOS, Juan José, *Literatura de urgencia. El reportaje en Colombia: una mirada hacia nosotros mismos*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>1444</sup> Dans ses mémoires, García Márquez raconte que, malgré la bonne mémoire du marin Velasco, son récit avait tendance à s'éparpiller, à partir dans tous les sens ; il a donc dû intervenir pour mettre de l'ordre : "Los dos primeros días fueron difíciles, porque el naufrago quería contar todo al mismo tiempo. Sin embargo, aprendió muy pronto por el orden y el alcance de mis preguntas, y sobre todo por su (...) facilidad congénita para entender la carpintería del oficio". GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, *op. cit.*, p. 565-566.

<sup>1445</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique.

sur lequel se concentre tout le drame et qui, à l'instar du marin Velasco, risque un jour de réclamer à tort des droits d'auteur, comme nous le verrons ci-après<sup>1446</sup>.

Durant ce tête-à-tête où l'auteur arrive à se mettre dans la peau du personnage<sup>1447</sup>, la structure du récit commence également à prendre forme : les scènes (unités fondamentales de la non-fiction, selon Wolfe<sup>1448</sup>) apparaissent, les décors se dressent d'eux-mêmes<sup>1449</sup>, les parties sont organisées selon des épisodes concrets. Un premier découpage a lieu à cette étape ; la forme feuilletonnesque, caractéristique commune aux deux travaux en question, commence à se définir. Parfois, la contrainte journalistique devient draconienne et, comme le rappelle l'auteur de *Récit d'un naufragé*, elle risque de nuire à la forme :

“Cada capítulo que me contaba (Velasco) lo escribía yo en la noche y se publicaba en la tarde del día siguiente. Habría sido más fácil y seguro escribir primera la aventura completa y publicarla ya revisada y con todos los detalles comprobados a fondo. Pero no había tiempo. El tema iba perdiendo actualidad cada minuto y cualquier noticia ruidosa podía derrotarlo.”<sup>1450</sup>

Quoi qu'il en soit, le choix du point de vue finit par s'affirmer à ce moment-là et des éléments propres à l'histoire trouvent une sorte d'axe structurel. Dans les deux reportages qui nous servent à illustrer ces remarques théoriques, l'isolement du héros, son rapport avec un environnement hostile, imposent tout naturellement ce narrateur autodiégétique : le personnage, en tant que narrateur (le proto-narrateur a déjà gagné ce statut littéraire), raconte et *se raconte* à travers des soliloques, des monologues intérieurs, et même de manière péremptoire comme on le voit dans l'incipit du deuxième exemple : “Yo, Miguel Littín, hijo de Hernán y Cristina, director de cine, y uno de los cinco mil chilenos con prohibición absoluta de regresar, estaba de nuevo en mi país después de doce años de exilio, aunque todavía exiliado dentro de mí mismo : llevaba una identidad falsa, un pasaporte falso, y hasta una esposa falsa”<sup>1451</sup>. En revanche, dans les deux autres cas d'espèce (notamment dans *Noticia de un secuestro*), le rappel constant d'un contexte (social, politique, historique), la pluralité des perspectives (nombre de personnages subissent le drame simultanément dans des espaces

<sup>1446</sup> La rétractation, voire les procès en diffamation, sont les autres cas de figure communs à ce type d'enquête.

<sup>1447</sup> À propos de l'entretien avec Velasco : “Empecé (la entrevista) con un poco de mala fe tratando que el naufrago cayera en contradicciones para descubrirle sus verdades encubiertas, pero pronto estuve seguro que no las tenía. No usamos grabadora. Estaban acabadas de inventar (...). Tuve que conformarme con el método rutinario de las notas en cuadernos de escuela, pero gracias a eso creo no haber perdido una palabra ni un matiz de la conversación, y pude profundizar mejor a cada paso.” GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 565-566.

<sup>1448</sup> Cf. WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 47.

<sup>1449</sup> À propos de l'entretien avec Velasco : “Nada tuve que forzar. Aquello era como pasearme por una pradera de flores con la libertad de escoger las preferidas.” GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 565.

<sup>1450</sup> *Ibid.*, p. 565.

<sup>1451</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, op. cit., p. 9.



différents), la myriade de *proto-narrateurs*, la polyphonie même du récit, « imposent » un narrateur omniscient.

Nous dirions qu'à cette étape préliminaire (l'enquête), il y a deux volontés plus ou moins en concurrence (ou en conflit) : celle du protagoniste (le « *proto-narrateur* ») qui veut raconter *à sa façon* et celle de l'auteur qui dissocie les éléments essentiels de l'histoire orale et commence à structurer le récit de manière relativement autonome. En fait, ces deux volontés doivent se rejoindre dans le *narrateur* (autodiégétique, intradiégétique, homodiégétique, d'autres variantes seraient envisageables). Il est intéressant d'observer à ce propos comment, dans la note préliminaire de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, García Márquez paraît être tout à fait conscient de la difficulté technique qui, dans le domaine du reportage, suppose de créer un narrateur qui, fidèle à son style, traduise en même temps la pensée et la voix du protagoniste :

“He preferido conservar el relato en primera persona, tal como Littín me lo contó, tratando de preservar en esta forma su tono personal –y a veces confidencial-, sin dramatismos fáciles ni pretensiones históricas. El estilo del texto final es mío, desde luego, pues la voz de un escritor no es intercambiable, y menos cuando he tenido que comprimir casi seiscientas páginas en menos de ciento cincuenta. Sin embargo, he procurado en muchos casos conservar los modismos chilenos del relato original, y respetar en todo el pensamiento del narrador (*sic*), que no siempre coincide con el mío.”<sup>1452</sup>

À noter l'emploi impropre que l'auteur fait ici du terme « narrateur » (synonyme de protagoniste réel de l'histoire !) Peu importe, l'explication est irréprochable d'un point de vue littéraire : le style devient le facteur intégrateur, l'élément donnant unité au récit. Le narrateur doit être une voix reflétant celle du protagoniste réel sans pour autant nuire au positionnement stylistique de l'auteur. Il est plus précisément une variante du « narrateur autodiégétique » (Genette<sup>1453</sup>), c'est-à-dire un narrateur-personnage à la première personne du singulier. Le foyer d'énonciation est « partiel », la « focalisation », interne<sup>1454</sup> : ils expriment deux subjectivités, reproduisent *d'une certaine manière*, c'est-à-dire dans un style qui, comme l'auteur le signale, ne peut être que *le sien*, le discours d'un *autre*. Pour ajouter à la complexité de la question, dans l'exemple ci-dessus évoqué, ce *Je-narrant* (Genette)<sup>1455</sup> remplit également une fonction particulière car politique : l'auteur (et le récit tout entier) est idéologiquement solidaire de la mission accomplie par le protagoniste<sup>1456</sup> et, malgré la

<sup>1452</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, note préliminaire citée, p. 8.

<sup>1453</sup> Cf. GENETTE, Gérard, *Figures III*, op. cit., 1972, p. 259-262.

<sup>1454</sup> *Idem*.

<sup>1455</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>1456</sup> “Lo importante –me dijeron- es que le pongas a Pinochet un rabo de burro muy largo”. Implicitement, l'auteur ne peut qu'applaudir à cet acte politique : se moquer de la dictature, pénétrer déguisé dans le Palais de La Moneda pour mettre « une queue d'âne » à Pinochet. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, op. cit., p. 18.

complicité idéologique, leurs pensées ne coïncident pas toujours. Il y a, par conséquent, des raisons non seulement d'ordre technique mais aussi éthique et idéologique qui déterminent ici le choix du point de vue<sup>1457</sup>.

Dans le cas de *Relato de un naufrago*, le problème se pose autrement car les trois instances de l'ouvrage — (1) l'auteur-reporter, (2) le protagoniste de l'histoire et (3) le narrateur (fonction narrative) —, peuvent être source de confusion, voire entraîner des agissements douteux, au point même de provoquer une querelle juridique. En 1982, en effet, Luis Alejandro Velasco attaque en justice García Márquez pour réclamer les droits d'auteur de *Récit d'un naufragé*, en alléguant que : “Las prerrogativas patrimoniales del libro le correspondían pues los hechos, los detalles, las impresiones y el 60 o 70 por ciento del léxico contenidos en el relato eran suyos”<sup>1458</sup>. À partir de cette date, García Márquez ordonne aux éditeurs de ne plus inclure les phrases figurant dans la préface originale du livre dans lesquelles il cède généreusement les droits d'auteur à Velasco. L'extrait suivant ne figure en effet que dans les premières éditions de l'ouvrage : “Hay libros que no son de quien los escribe sino de quien los sufre. Los derechos de autor, en consecuencia, serán para quien los merece: el compatriota anónimo que debió padecer diez días sin comer ni beber en una balsa para que este libro fuera posible”<sup>1459</sup>.

Dans une décision qui fit jurisprudence en Colombie, le Tribunal Supérieur de Bogotá a jugé des années après (1994) que les droits d'auteur devaient revenir (uniquement) à celui qui avait donné une expression littéraire au récit (“a quien le dio *la e xpresión literaria y gramatical al relato*”), en expliquant que si Velasco avait dicté l'histoire il n'aurait pas eu recours à un journaliste mais à un dactylographe (“no hubiera requerido de un redactor, sino de una mecanógrafa o de una taquígrafa”<sup>1460</sup>). Il faudrait aussi citer la déposition de José Salgar (l'ancien chef de García Márquez à *El Espectador*) durant le célèbre procès : “En ningún caso hubo transcripción textual del relato: recuerdo que lo que hizo García Márquez fue conversar con él (Velasco) y tomar apuntes para darles luego forma literaria”. La sentence mit fin non seulement à un long litige mais à un débat fondé sur la prétention selon laquelle les mérites (ou les défauts) d'un reportage doivent se partager entre l'auteur et ses sources (ce

<sup>1457</sup> Ainsi, dans la préface de *Relato de un naufrago*, l'auteur explique ces raisons : “En 20 sesiones de seis horas diarias (...) logramos reconstruir el relato compacto y verídico de sus diez días en el mar. Era tan minucioso y apasionante, que mi único problema literario sería conseguir que el lector lo creyera. No fue solo por eso, sino también porque nos pareció justo, que acordamos escribirlo en primera persona y firmado por él. Esta es, en realidad, la primera vez que mi nombre aparece vinculado a este texto.” Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “La historia de esta historia”, prologue cité, p. 10.

<sup>1458</sup> Cf. “Gabo ganó pleito por *Relato de un naufrago* - Punto final al litigio con el relator de la obra”, *El Tiempo*, Bogotá, 7-02-1994, p. 14 (s.a.).

<sup>1459</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “La historia de esta historia”, *Relato de un naufrago*, op. cit. p. 12.

<sup>1460</sup> “Gabo ganó pleito por *Relato de un naufrago* - Punto final al litigio con el relator de la obra”, *art. cit.*, p. 14.

serait par ailleurs une idée à laquelle certains sémiologues seraient prêts à souscrire aujourd'hui... pour d'autres raisons !).

Pour ces raisons (mais y pense-t-il au moment du procès qui l'oppose alors à Velasco ?), dans le prologue de *La aventura de Migue l Littín clandestino en Chile*, l'auteur décide d'assumer une responsabilité totale du texte. Ce dernier, écrit-il, ne peut être que le sien car tous les éléments de l'ouvrage, y compris le narrateur à la première personne, sont sa création, c'est-à-dire lui appartiennent car — c'est l'argument décisif —, le style est unique, indissociable ("la voz de un escritor no es intercambiable").

Nous pouvons constater ici jusqu'à quel point le reportage de qualité devient un travail de forme et d'expression stylistique, et non, comme le veulent certains critiques, une simple transcription de témoignages. En ce sens, la sage décision du Tribunal Supérieur de Bogotá (*Récit d'un naufragé* était en tout et pour tout « un travail d'expression littéraire ») a acquis insensiblement une sorte de portée littéraire ; elle montrait, de façon par ailleurs involontaire, jusqu'où les enjeux esthétiques d'un genre tiraillé entre deux domaines — littéraire et documentaire — peuvent devenir contraignants. Le jugement alla non seulement à l'encontre des prétentions pécuniaires de Luis Alejandro Velasco, mais combattit, sans aucune prétention théorique, le préjugé tenace selon lequel le reportage, en se contentant d'un simple effet d'authentification de l'histoire réelle (Fontanille<sup>1461</sup>), ne peut jamais être un exercice littéraire (Boucher<sup>1462</sup>).

### 2.3.1.3. Restriction du champ et omniscience du narrateur

Fait caractéristique et, en quelque sorte, paradoxal chez García Márquez : lorsque l'enquête entraîne une démarche importante (collecte de témoignages multiples, recherche documentaire très minutieuse, reconnaissance des lieux, etc.), le style devient plus sobre et la structure plus complexe. "Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia" et *Noticia de un secuestro* — son premier et son dernier grand reportage — sont ainsi des textes plus secs, plus bridés sur le plan de l'écriture, au langage plus épuré et, en général, moins enclins aux envolées lyriques ; en revanche, leur architecture narrative apparaît à bien des égards beaucoup plus travaillée que celle de reportages consacrés à un destin individuel. L'intention est de reconstruire (le terme est par ailleurs dans le titre du premier texte), de signaler les

<sup>1461</sup> Cf. FONTANILLE, Jacques, *art. cit.*, p. 92.

<sup>1462</sup> Cf. BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 95.

causes d'un événement affectant une collectivité et d'en énoncer les conséquences. Comme nous le verrons dans la dernière partie, la structure rappelle alors l'assemblage des pièces d'un puzzle : l'auteur laisse son dessein en partie incomplet pour en entamer un autre ailleurs ; la narration se déplace tantôt en amont, tantôt en aval ; les jeux spatio-temporels deviennent plus pointus. Dès lors, point de linéarité chronologique lorsque l'ellipse et la prolepse sont toujours à l'œuvre. C'est en cela que ces deux reportages semblent plus construits. D'où leur *apparence* totalisante, l'*impression* de neutralité qu'ils laissent au lecteur. Nous soulignons ces termes, car il s'agit bien des effets narratifs recherchés, et non des fourvoiements de l'enquêteur. « L'exactitude absolue », « l'objectivité », rappelons-le, ne sont que des sophismes utilisés par les détracteurs du reportage littéraire ; ils n'ont aucune pertinence dans cette analyse.

Le narrateur omniscient, bien qu'apparemment logique, est un autre choix montrant la complexité de la construction narrative. Dans chacun de ces deux cas, les voix des acteurs directs ou indirects du drame se reportent à cette instance directrice du récit de manière particulière. C'est, en effet, le narrateur omniscient qui, non seulement gère l'apparition des personnages, mais les hiérarchise en fonction du dessein narratif : protagonistes principaux, secondaires, observateurs extérieurs (spécialistes, politologues, ingénieurs, journalistes, autorités civiles et militaires, etc.) et figurants. La manière selon laquelle l'auteur imbrique ces deux dernières catégories mineures dans le tissu narratif constitue un procédé narratif typique chez lui : ils apparaissent ici et là pour émettre une opinion, faire une déclaration, arrêter un jugement. Ce sont des figures occupant la scène de façon éphémère, mais qui méritent pourtant une brève mais précise description : leurs voix, leurs gestes, leurs actions ponctuent le récit de manière particulière et contribuent à donner un rythme au mouvement narratif<sup>1463</sup>.

De même, certains objets et formes infimes du décor sont décrits avec une minutie spéciale. On peut voir simplement dans le procédé la chasse au détail révélateur, tel le cadavre de lapin que l'on déterre dans « La catastrophe de Antioquia », signe silencieux de la vitesse meurtrière de l'avalanche<sup>1464</sup>. Plus en profondeur, ces objets peuvent aussi livrer une indication sur un statut, connoter l'histoire à des degrés très divers, acquérir une certaine valeur symbolique, comme la bague de diamants perdue par Maruja Pachón qui traverse avec un éclat singulier tout le récit de *Noticia de un secuestro*.

<sup>1463</sup> Nous y reviendrons, avec des exemples concrets, dans la dernière section : **2.4.4.4. Lignes de fugue.**

<sup>1464</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., « Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia », *Entre cachacos 1*, op. cit., p. 202.

Par contraste, dans *Relato de un naufrago* et dans *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, la perspective restreinte du narrateur et la thématique particulière (trajectoire d'un seul personnage qui s'enfonce ou se perd dans un milieu hostile), donnent une autre fonction aux personnages secondaires ou aux observateurs extérieurs au drame. Il y en a à peine dans ces deux reportages, ou plutôt ils sont relégués au rôle de figurants. Ceux-ci ont une importance factuelle, à l'instar des requins et des soldats assiégeant respectivement le marin Velasco ou le cinéaste Littín, mais leur incidence sur le plan de la forme est moindre. En revanche, c'est la description du milieu (et du contexte politique) qui devient importante (et inquiétante pour le personnage qui essaye de se tirer d'affaire), et c'est l'intention idéologique sous-jacente du reportage qui en bénéficie. Ainsi, à la version officielle de la dictature de Rojas Pinilla sur le naufrage du destroyer Caldas, s'oppose silencieusement la vérité du marin Velasco, et à l'image de façade de la dictature de Pinochet, la trajectoire de Miguel Littín redécouvrant le pays profond qui subit la pénurie et la répression. C'est efficace du point de vue littéraire et... politique.

Dans ces derniers cas, l'enquête se concentre sur le point de vue du protagoniste, et la narration tend (de façon très marquezienne) à évoluer en cercle fermé. D'où leur apparence de journal de voyage : la mission du héros accomplie, le récit se termine de lui-même. La structure en feuilleton, la linéarité chronologique, donnent une apparence plus simple à la structure, et pourtant retracer l'itinéraire de Littín ou la « dérive » du radeau de Velasco sont des situations spatiales et temporelles imposant d'autres solutions littéraires, complexes à leur manière. Car ce point de vue unique est également déterminé par une tension interne et, surtout, par la condition changeante de l'espace.

En revanche, dans "Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia" et dans *Noticia de un secuestro*, le reporter affronte à tout moment des scènes différentes qui coexistent dans le temps. C'est le premier reportage qui inaugure cette technique narrative en parallèle, que nous retrouvons, bien des années plus tard, dans le second : l'ubiquité du narrateur omniscient permet de gérer cette simultanéité temporelle des drames individuels et d'user, de façon alternative, de la focalisation. Le procédé n'est pas un simple recours technique ; en dernière analyse, il permet d'aborder une thématique chère à García Márquez : la fatalité. En effet, le drame dans chacune de ces histoires semble provenir de coïncidences tragiques, de symétries temporelles, bref, de l'intervention maligne du hasard. Le *fatum* est bien à l'œuvre dès l'ouverture des deux reportages, et on dirait que l'enquêteur a cherché sciemment à repérer le rôle sacrificiel de la victime innocente : ses personnages doivent mourir à la place d'un autre,

subir un sort qui n'était pas le leur ("un destino cambiado"<sup>1465</sup>), à l'instar du sablonnier Guillermo Caro (dans le premier texte) ou d'Ángel María Roa, le conducteur fraîchement embauché par Maruja Pachón (dans le second). Par ailleurs, le narrateur omniscient n'hésite pas à invoquer la situation salvatrice (que se serait-il passé si...?) qui les aurait épargnés : un geste, un petit rien, un mouvement insignifiant qui les auraient sauvés *in extremis*, comme il advient dans *Crónica de una muerte anunciada* ou dans "El rastro de tu sangre en la nieve", deux autres études de causalité.

À la base de ces procédés narratifs en correspondance directe avec la dualité thématique fondamentale (drame collectif/drame individuel), on relèvera enfin l'utilisation tous azimuts de la technique de « restriction du champ », comme l'appelle Colette Becker (*Lire le réalisme et le naturalisme*) et qui consiste à donner des vues partielles<sup>1466</sup> d'une action générale. *La Peste* de Camus, roman dont Gilard signale déjà l'importante influence dans les premiers reportages de García Márquez, en serait le modèle avoué<sup>1467</sup>. C'est en tout cas flagrant dans *Caracas sin agua*, où le procédé est utilisé avec une habileté trompeuse (rappelons le bidonnage de ce travail). La perspective est la même : un personnage sort de la maison et découvre dans la rue les signes avant-coureurs de la catastrophe. Dans *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* et dans *Noticia de un secuestro*, cette technique, en revanche, sera soumise à un contrôle documentaire ne permettant pas de véritables ajouts fictifs.

#### 2.3.1.4. La fragmentation narrative : les enjeux du reportage-feuilleton

Une autre particularité évidente de l'écriture de non-fiction est que le plan de l'œuvre n'est jamais tout tracé comme ne l'est pas non plus la trajectoire du reporter ; bien souvent, il surgit chemin faisant et, jusqu'au dernier moment, l'enquête impose des changements pouvant affecter autant le sens que la structure du reportage. Dans le cas de *Relato de un naufrago*, c'est le contenu profond du récit qui change quand le reporter se rend soudain compte que

<sup>1465</sup> Comme il le résume dans *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 12.

<sup>1466</sup> Avec la restriction de champ, la narration produirait un *effet de réel*, comme l'explique Colette Becker, à la suite de Georges Blin. Pour Becker, ce recours obtient déjà une application magistrale dans *La Chartreuse de Parme* : « (Stendhal) s'en tient, pour l'essentiel, à ce que perçoit, à ce que voit, à ce que ressent le personnage (Fabrice). Le romancier évoque donc le monde à travers les sensations rapides du personnage principal, tel que celui-ci l'interprète en fonction de son intérêt et ses passions (...). Stendhal (...) cherche à s'effacer en tant qu'auteur au profit du personnage qu'il immerge dans une réalité qu'il lui fait découvrir en même temps qu'au lecteur. Certes, l'auteur intervient encore dans le récit pour dévoiler, expliquer, ce qu'éprouve le personnage, pour commenter ses pensées et ses paroles, mais le plus souvent, le lecteur n'en sait pas plus que le personnage. Le texte crée ainsi l'illusion de la réalité (...) ». BECKER, Colette, op. cit., p. 7. Dans la sous-section **2.4.4.5. Focalisations**, nous examinons l'application de ce recours dans *Noticia de un secuestro*.

<sup>1467</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia", *De Europa y América*, op. cit. p. 776.

l'histoire contient un fait inédit compromettant pour le régime. L'auteur le glisse entre les lignes, subrepticement, sans altérer radicalement l'ordre du récit. En revanche, dans *Noticia de un secuestro*, une constatation tardive produit un bouleversement total du plan et l'oblige à abandonner sa première mouture sans pour autant en altérer le substrat politique<sup>1468</sup>.

La nature de l'enquête peut avoir des répercussions d'un autre genre. Dans le cas de *Relato de un naufrago* et de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, elle induit une répartition sérielle du récit et oblige à maîtriser l'art de la fragmentation narrative. Dans ces reportages, le suspense propre au feuilleton joue un rôle, sans pour autant devenir à terme l'objectif du travail. En effet, des contraintes autant journalistiques qu'esthétiques empêchent que les artifices usuels du feuilleton populaire (rebondissement sans fin de l'histoire, effet de suspens à la fin de chaque épisode<sup>1469</sup>) prennent le pas. Mais il est vrai que, dans les deux cas, on trouve a posteriori une exploitation commerciale de l'ouvrage, dont l'auteur n'est pas tout à fait innocent : les lecteurs s'arrachaient les numéros et cela aurait été un mauvais coup politique de les censurer, se plaît à dire García Márquez en évoquant le succès inattendu de la publication en feuilleton du *Récit d'un naufragé*. Pour *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, c'est la forme sérielle qui permet de lancer d'abord une édition journalistique en feuilleton, avant l'édition en livre prévue<sup>1470</sup>.

Quoi qu'il en soit, ce choix structurel obéit autant à un maniement habile de la tension narrative interne, qu'à une posture politique (et éthique) de l'auteur face aux faits. Il y a, en effet, un agencement très réfléchi des données dans les deux récits : retracer la trajectoire des personnages (Luis Alejandro Velasco et Miguel Littín), tout en révélant, de manière progressive, les torts et dommages causés par les dictatures. Sur ce plan, les analogies entre les deux travaux sont parfois frappantes. Littín parcourt le Chili de la dictature comme dans un canot de sauvetage, camouflé dans un paysage d'apparence conformiste, craignant à tout moment d'être découvert par les sbires du régime qui rôdent comme les requins autour de la bouée de Velasco. Aussi, la dimension politique se profile-t-elle avec une progression particulière à chaque texte : insensiblement, dans le cas de *Récit d'un naufragé*, dont la narration possède un ton neutre, les preuves s'accumulent peu à peu jusqu'à révéler la cause compromettante du naufrage ; ouvertement, dans le second cas, où la dénonciation acquiert dès la première page le ton du réquisitoire.

<sup>1468</sup> Cf. 2.4.1.1. "El intrincado material de base".

<sup>1469</sup> Un *modus operandi* qui a fait la fortune et la célébrité de l'auteur du *Comte de Monte-Cristo*, pour citer l'exemple le plus illustre d'auteur payé à la ligne.

<sup>1470</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *La historia de esta historia, Relato de un naufrago* (op. cit., p. 11) et *Vivir para contarla* (op. cit., p. 566 et ss.)

Dans *Relato de un naufrago*, le titre du prologue, “La historia de esta historia”, suggère deux phénomènes distincts : premièrement, que l’enquête elle-même présente des restes anecdotiques intéressants (il y a effectivement un récit dans le récit que l’auteur arrive à raconter des années plus tard avec autant de brio mais sous forme de chronique) ; deuxièmement, que l’histoire contient un élément caché qui doit être soumis à une sorte de décryptage et expliqué à la lumière d’un contexte historique que les lecteurs ne sont pas censés connaître. L’auteur nous dit ainsi de deux manières différentes qu’une sorte de débris compromettant pour le régime a fini par remonter en silence à la surface pour révéler la cause du naufrage. Il fallait, dans le récit original, contourner la censure du régime, le narrateur s’abstenant d’expliquer la cause, « le fond du problème » ; mais cela était au niveau politique et littéraire doublement efficace<sup>1471</sup>. Dans *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, le processus est inversé ; c’est le récit qui est explicite, le narrateur dénonçant à chaque ligne la dictature<sup>1472</sup>. La brève note d’introduction, en revanche, suggère à peine la question : “(...) pensé que detrás de la película de Littín había otra película sin hacer que corría el riesgo de quedarse inédita”<sup>1473</sup>.

À partir de ces deux perspectives, les deux reportages se rejoignent en une thématique commune : l’histoire d’une imposture qui devient un acte de dignité et une action politique positive. Littín, avec son déguisement, ses faux papiers, sa fausse nationalité, sa fausse identité<sup>1474</sup>, revendique sa mission comme : “No el acto más heroico de mi vida, sino el más digno”<sup>1475</sup>. Velasco, avec sa loyauté trompeuse envers le régime, devient “El héroe que supo dinamitar su propia estatua”<sup>1476</sup>. Par ailleurs, les deux reportages s’achèvent sur un mot ou un geste équivoque : la question que Velasco adresse aux lecteurs qui réfutent encore son histoire tout en avalant l’histoire officielle<sup>1477</sup> ; le toast que Littín porte devant l’hôtesse de l’air qui, confuse, explique aux passagers les causes du retard du vol<sup>1478</sup>. A chaque fois, en conclusion, l’auteur suggère ainsi que la réalité est avant tout un jeu d’apparences et de duplicités.

<sup>1471</sup> Cf. GARCIA MARQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 566 et ss.

<sup>1472</sup> Cf. GARCIA MARQUEZ, G., *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, op. cit., p. 11.

<sup>1473</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>1474</sup> “Tenía que resignarme a dejar de ser el hombre que había sido siempre, y convertirme en otro muy distinto, insospechable para la misma policía represiva que me había forzado a abandonar mi país (...). En fin, tenía que dejar de ser un director de cine, pobre e inconforme, para convertirme en lo que menos quisiera ser en este mundo: un burgués satisfecho. O como decimos en Chile: un momio”. *Ibid.*, p. 15.

<sup>1475</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1476</sup> GARCIA MARQUEZ, G., *Relato de un naufrago*, op. cit., p. 10.

<sup>1477</sup> “Algunas personas me dicen que esta historia es una invención fantástica. Yo les pregunto: entonces, ¿qué hice durante mis diez días en el mar?”. *Relato de un naufrago*, op. cit., p. 102.

<sup>1478</sup> “-Pensaban que se había colado un pasajero en el avión. Franqui y yo levantamos la copa en su honor. -Se colaron dos -dije-. ¡Salud!”. GARCIA MARQUEZ, G., *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, op. cit., p. 152.



### 2.3.2. Corrélations littéraires : “La mala hora” de 1991

Il n’y a ni planning ni prévisions possibles pour le journaliste traquant les faits d’actualité. Il doit simplement faire face au chaos informatif qui, à un certain niveau, reflète celui de la réalité. Tantôt sous la contrainte professionnelle, tantôt par hasard (ou sous le coup de l’intuition), il trouve ou se heurte à ses sujets<sup>1479</sup>. Cependant, chez García Márquez, un système complexe de corrélations — un lien entre intérêts littéraires et tâches journalistiques — est donné d’avance et semble lui servir à intégrer ses sujets à son univers. Le *fatum* est présent comme thème primordial dans sa première grande enquête (“Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”) et revient de la même manière dans sa dernière (*Noticia de un secuestro*), tandis que l’exil, la solitude, le retour sans cesse ajourné vers la terre natale, surgissent comme des motifs récurrents dans *La aventura de Miguel Littín* et *Relato de un naufragio*. Ce dernier travail est déjà un véritable condensé des thématiques marquezziennes : tout d’abord et de manière évidente, c’est un récit sur la solitude, sur l’exil et le *fatum*, sujets qui se déclinent dès le premier chapitre où l’on décrit la longue escale technique à Mobile du destroyer *Caldas* ; le marin Velasco, averti par une sorte de prémonition (le visionnage du film *Ouragan sur le Caine*), décide de mettre un terme à sa « fuite », quitter la Marine et s’établir à Bogotá.<sup>1480</sup> Le destin va l’aider mais à sa manière : un naufrage, une dérive miraculeuse du radeau vers le pays<sup>1481</sup>. D’où le terme récurrent d’« odyssée » servant à décrire l’aventure du naufragé, qui est en parfaite correspondance métaphorique avec la réalité<sup>1482</sup>. Penché sur cette trouvaille poétique, Klaus Meyer-Minnemann, en sémiologue appliqué et positiviste, préfère y voir plutôt de la pure « surdétermination sémantique », la réalité étant pour lui aseptique, avare sur le plan symbolique ; en passant, il laisse supposer qu’on aurait « arrangé » la narration en y ajoutant des « effets de réel »<sup>1483</sup>. En fait, c’est sur le hasard, les mirages, les coïncidences et autres

<sup>1479</sup> Au début, l’histoire du naufragé aurait plus été une imposition qu’un choix, comme le raconte García Márquez (mais il faut tenir compte de la grande autonomie avec laquelle il aborde ce sujet) : “Sólo Guillermo Cano se empeñó en que se hiciera el reportaje, en la que fue quizá la única ocasión en que casi me obligó a cumplir una orden. Nunca en mi vida he empezado algo con menos ganas, seguro de que nadie lo iba a leer, y hasta con un deseo de fracasar para demostrar mi razón.” GARCÍA MÁRQUEZ, G., “De mis memorias: Guillermo Cano”, *Por la libre*, op. cit., p. 287.

<sup>1480</sup> Cf. *Relato de un naufragio*, op. cit., p. 15 et ss.

<sup>1481</sup> “No sabía si la balsa avanzaba hacia la costa o hacia el interior del Caribe (...). No veía más que agua y cielo (...). Pero en realidad desde el momento en que me encontré dentro de ella, empezó a moverse en línea recta, empujada por la brisa (hacia la costa)”. *Ibid.*, p. 32.

<sup>1482</sup> Comme l’est celui qualifiant la mission de Miguel Littín, « clandestin » dans son propre pays.

<sup>1483</sup> « Ce qui frappe dans cette introduction, c’est la surdétermination sémantique que reçoivent quelques événements représentés. (...) C’est ainsi que *Récit d’un naufragé* se voit doté dès le début d’un événement ouvertement symbolique, que d’habitude on trouve dans des récits de fiction. » MEYER-MINNEMANN, Klaus, « Histoire de faits et narration fictionnelle dans *Récit d’un naufragé* de Gabriel García Márquez », art. cit. (s.p.).

mystères que s'incline García Márquez et, si représentation de la réalité il y a, c'est sur une base factuelle solide.

De manière plus générale, la dualité destin individuel/ processus collectif reflète celle que nous retrouvons dans la majeure partie des fictions marquezziennes, dans lesquelles le drame surgit plutôt d'une opposition entre les deux termes : le héros solitaire affronte avec dignité, conviction, anticonformisme ou pure innocence, le rejet, l'indifférence, la curiosité perverse, les alliances sournoises du peuple, comme dans "La siesta del martes", *La Hojarasca*, *El Coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* et *Crónica de una muerte anunciada*. Dans la première époque, le reporter novice qu'est García Márquez se frotte déjà à ces sujets<sup>1484</sup>. Ils reviennent dans les enquêtes de la seconde époque, mais en se déclinant différemment : on dirait que le but militant (dans les reportages pour *Alternativa*) impose d'autres contraintes, surtout lorsqu'il s'agit d'évoquer les disparitions au Chili, en Uruguay, en Argentine, et la forme en pâtit<sup>1485</sup>. Dans *Noticia de un secuestro*, en revanche, le thème réapparaît de manière plus littéraire et plus complexe : le héros est ambigu à souhait, comme le père García Herreros, les otages et même leurs geôliers ; il peut subir le rejet ou bénéficier de l'acceptation de la communauté, à l'instar de Pablo Escobar, alternativement criminel sans scrupule et Robin des Bois idolâtré par les classes populaires<sup>1486</sup>. Mais — inversion significative d'un schéma littéraire —, c'est la conduite individuelle qui, en dernière instance, a un effet néfaste sur la communauté. Le traitement présente une certaine correspondance avec celui que Vargas Llosa découvre dans *La mala hora*, où :

“El pueblo, como colectividad, no es escenario sino protagonista: la historia le sucede al pueblo entero, la vive toda la comunidad, aun cuando ciertos individuos (...) tengan una participación algo más importante en la experiencia colectiva. (...) Esta tentativa colectivista, encontrará su desarrollo más logrado en *Cien años de soledad*. Allí aparece un intermediario entre el individuo y la colectividad (...): la familia. Ese núcleo de transición entre la unidad y el todo social es en *La mala hora* una presencia muy débil y quizá a ello se deba la impresión tan atomizada que da 'el pueblo', cuyos términos exclusivos parecen ser aquí el hombre aislado y esa aglomeración de solitarios, la sociedad.”<sup>1487</sup>

<sup>1484</sup> Par exemple, la thématique dominante de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (l'exil dans son propre pays) est bien au centre du "De Corea a la realidad", un reportage qui n'est pas cependant très réussi sur le plan narratif. Cf. *Entre cachacos-1*, op. cit., p. 325 et ss.

<sup>1485</sup> Voir, par exemple, "El combate en que murió Miguel Enriquez", *Por la libre*, op. cit., p. 29.

<sup>1486</sup> Une très juste perception d'Escobar apparaît déjà dans un article de 1989, où García Márquez fait le portrait général des chefs du Cartel de Medellín ; ce portrait sera repris — et à peine modifié — dans l'ouvrage de 1996 : "(...) Lo que más ansiaban era lo que único que les hacía falta: un sitio en la sociedad. (...) El rechazo les dio el ámbito y el tiempo de buscar otras alternativas de supervivencia (...). Y no ahorraron imaginación y recursos para encontrarlas. Ya desde antes estaban de moda. Gozaban de completa impunidad, e incluso de un cierto prestigio popular, por las obras de caridad que hacían en las barriadas donde pasaron sus infancias de marginados. (...) Buena parte de la sociedad colombiana los veía con una curiosidad y un interés que se parecía demasiado a la complacencia." GARCÍA MÁRQUEZ, G., "¿Qué es lo que pasa en Colombia?", *Por la libre*, op. cit., p. 292. Voir aussi **2.4.4.4. Lignes de fugue**.

<sup>1487</sup> VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 421.

Même perspective plurielle dans *Noticia de un secuestro* où le drame se répercute sur le groupe (les journalistes séquestrés et leurs familles), sur la communauté et, en dernière instance, sous forme de châtement biblique (un « holocauste », comme le nomme l'auteur<sup>1488</sup>), sur tout le pays. Ce n'est donc pas un hasard si l'on peut déceler dans ce dernier travail un lien de continuité avec *La mala hora*. Par ailleurs, cette fiction et ce reportage abordent deux épisodes (ou deux pics) d'un même phénomène, plus précisément, d'un processus social et politique : la violence colombienne respectivement dans les années 50 et 80. Rien d'anormal car elle est un des « démons historiques » décidant de la « vocation déicide » du romancier, ainsi que l'analysent Vargas Llosa<sup>1489</sup> et Angel Rama. À cet égard, ce dernier signale :

“Del mismo modo que durante un decenio largo el drama de Colombia radicó en el permanente estado de violencia, del mismo modo, y confesadamente, éste es el tema central sobre el cual se edifica la obra de García Márquez, y de la generación literaria a la cual pertenece, a partir de *La hojarasca*, hasta (...) *La mala hora* (1955), pasando por más perfecta novela, *El coronel no tiene quien le escriba*, y manifestándose asimismo en su colección de cuentos *Los funerales de la M ama Grande* (1962) (...). Creo que no hay novelista que haya visto tan aguda, tan verazmente, la relación íntima que existe entre la estructura político-social de un determinado país y el comportamiento de sus personajes”<sup>1490</sup>.

Faut-il rappeler à ce propos que la toute première œuvre de García Márquez s'inscrit, et en même temps s'oppose formellement, au courant colombien du « roman de la violence » ? Ses fictions, en effet, sont fidèles à “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, texte programmatique dont ses reportages sont également débiteurs<sup>1491</sup>. Ainsi, si *La Mala hora* représente l'effort romanesque le plus concentré autour de cette question (il n'est pas pour autant le plus réussi<sup>1492</sup>), *Noticia de un secuestro* prolonge, dans les années 90, ce même effort du romancier. Du romancier ? Oui, mais à présent sous une perspective autre que la fiction.

Il est intéressant d'observer les enjeux de ce changement générique. Sur un plan historique, d'abord, les causes et les manifestations de la violence colombienne ne sont pas les mêmes : dans les années 50, c'est un affrontement partisan qui débouche sur une guerre civile touchant surtout la campagne, tandis que dans les années 80, l'émergence des cartels de la drogue n'est pas à l'origine politique mais le devient à la longue : elle entraîne les ralliements des paramilitaires (milices d'extrême droite), la tacite complaisance de l'Armée, de certains politiques, et finalement le soutien des couches populaires où le Cartel recrute ses tueurs à gages (“el sicariato juvenil”). Il y a, cependant, un *continuum* historique qui permet de parler

<sup>1488</sup> C'est le mot qu'emploie l'auteur dans la note préliminaire du livre. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Gratitudes, Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 7.

<sup>1489</sup> Cf. VARGAS LLOSA, M., *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 112 et ss.

<sup>1490</sup> RAMA, Angel, “Un novelista de la violencia americana”, art. cit., p. 64.

<sup>1491</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, art. cit.

<sup>1492</sup> Cf. RAMA, Angel, “Un novelista de la violencia americana”, art. cit.

d'un processus que l'auteur lui-même évoque dans la note préliminaire de *Noticia de un secuestro*<sup>1493</sup>. Dans ce reportage, la réflexion s'effectue toujours par le biais de la narration, et induit un regard « romanesque », même lorsque la base documentaire (et les rigueurs de l'enquête) cherche à déterminer une approche historique ou sociologique. C'est toujours cette « relation intime » entre structure politico-sociale et comportements individuels dont parle Rama que García Márquez arrive à convertir en sujet littéraire. C'est en tout cas celle qui s'impose, comme le signale également Gérard de Cortanze en nous rappelant les correspondances avec les fictions précédentes de l'auteur colombien, notamment *La mala hora* :

« Les prisonniers du *Journal (d'un enlèvement)* vivent d'étranges relations avec leurs tortionnaires, comme toujours. L'auteur de *La mala hora*, livre dont le sujet n'est autre que la paix tenue en otage par la terreur, nous entraîne, consentants, dans ce tourbillon de corruption et de drame. (...) Difficile de voir dans les assassinats commis par tous les Pablo Escobar de la terre la main de Dieu, comme le suggère le père Angel dans *La mala hora* ». <sup>1494</sup>

Le terme (lapsus ?) employé par de Cortanze — « roman diabolique » — est révélateur : il serait rien de moins qu'une reconnaissance inconsciente que la fusion générique est à l'œuvre dans ce reportage. Dit autrement : dans un milieu intellectuel qui voit avec suspicion le mélange des genres, passer du roman au reportage représenterait une sorte de régression. Il ne faut donc pas parler d'enquête ni de journalisme ! Reprenons donc les propos de Cortanze : il s'agit, en *réalité*, d'un reportage qui a voulu être écrit *comme un roman*. Aux environs des années 90, l'auteur hésite<sup>1495</sup>, tente de nuancer, de donner une réponse à cette question, comme on peut le voir dans cet extrait de l'interview citée de Susana Cato :

“Usted ha dicho que no nota la diferencia entre una novela y un reportaje. ¿Por qué eligió un reportaje en vez de una novela, donde todo está en su imaginación y corre menos riesgos?”

“El verdadero tema de este libro es el sufrimiento de los protagonistas, no sólo de los secuestrados y sus familias, sino inclusive de los secuestradores. Quiero ser formal: no hay un delito más bárbaro que el secuestro. Ningún secuestrado se recupera por completo. En mi libro, cada vez que se abría la puerta a cualquier hora del día o de la noche, los secuestrados no sabían si les traían la comida o si iban a matarlos. Todos estaban informados por la radio y la televisión, y muchas veces vieron a sus familias, pero éstas no les veían a ellos ni sabían que eran vistas. Era como ver la vida desde la muerte. Hasta los mismos secuestradores, algunos muy humanos, trataban de calmarlos, pero los secuestrados se imaginaban que iban a matarlos y que sus bondadosos verdugos querían que sufrieran menos. Más aún, se necesitaba ser un poco suicida para aceptar el cargo de guardián de secuestrados, pues algunos tenían la convicción de

<sup>1493</sup> Cf. *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 7.

<sup>1494</sup> CORTANZE, Gérard de, « Le rapt de Maruja » (critique du *Journal d'un enlèvement*), Paris, *Magazine Littéraire*, N° 355, Juin 1997, p. 73.

<sup>1495</sup> Tâtonements et erreurs d'expression compréhensibles, dès lors qu'il s'agit d'une interview dans laquelle il doit improviser de manière orale autour d'une thématique difficile.

que al salir de allí iban a matarlos para evitar que hablaran. Y seguramente a muchos los mataron.<sup>1496</sup>

Autrement dit, les enjeux littéraires du reportage sont différents, mais pas nécessairement moins sérieux. Dans *Noticia de un secuestro*, en effet, l'intérêt porté de façon égale par l'auteur au déroulement du drame chez les otages et chez les ravisseurs, montre à quel point ces distinctions d'approche face à des matériaux d'espèce générique différente, se diluent, pour ainsi dire, face à la question centrale du traitement littéraire. Dans la fiction comme dans le reportage, la perspective de l'auteur face au drame collectif est convergente. Dans la citation, García Márquez ne fait qu'actualiser la problématique déjà exprimée dans "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia", texte de 1959 qui est, pour ainsi dire, la base conceptuelle sur laquelle se fonde *La mala hora* et dans laquelle — comme nous l'avons vu — apparaît la référence au modèle camusien (*La Peste*) :

“Como modelo de la terrible novela que aún no se ha escrito en Colombia, tal vez ninguno sea mejor que la apacible novela de Camus. Un breve episodio del género humano en el cual ni siquiera los microbios de la peste son definitivamente malos, ni sus víctimas necesariamente buenas. Quienes vuelvan sobre el tema de la violencia en Colombia, tendrán que reconocer que el drama de ese tiempo no era sólo el del perseguido, sino también el del perseguidor (...).<sup>1497</sup>

Ce « roman terrible » qu'il veut tenter à nouveau d'écrire en 1991 est-il *Noticia de un secuestro* ? Mais rassurons le puriste : chez García Márquez, cela ne signifie pas que — pour utiliser le cliché — la réalité finit toujours par dépasser la fiction. C'est plutôt que, comme il conclut en réponse à la question, la fiction se révèle, en quelque sorte, insuffisante face à la spécificité des faits : “El drama humano de un secuestro es de una complejidad y un desgarramiento que no se puede inventar en una novela. En fin: siempre quise escribir un libro en el que los colombianos pudiéramos ver nuestro propio horror como en un espejo, y espero que sea éste.”<sup>1498</sup> Ce projet se cristallise-t-il dans *Noticia de un secuestro* ? La difficile enquête, l'implication personnelle de l'auteur dans les faits, la laborieuse rédaction du livre, montrent un effort constant pour concilier rigueur documentaire et effort stylistique. C'était en tout cas une dernière tentative autour d'une problématique littéraire où l'auteur n'était pas novice.

Curieusement, dans le texte de 1959, il s'était livré à un étrange jeu dialectique entre ce que représentait l'approche littéraire et journalistique de cette thématique :

---

<sup>1496</sup> CATO, Susana, “Gabo cambia de oficio” (entrevista), *Cambio 16* (edición colombiana), N° 151, Bogotá, 6-05-1996, p. 22.

<sup>1497</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia”, *art. cit.*, p. 767.

<sup>1498</sup> CATO, Susana, *art. cit.*, p. 22.

“Cuando se les exige que aprovechen la violencia con todas sus posibilidades literarias, y también con todas sus implicaciones políticas, los escritores que no vivieron la violencia tienen derecho a preguntar por qué no se les hace la misma exigencia en su oficio a los reporteros. Y los reporteros tienen derecho a defenderse con el contragolpe de que no es honesto escribir reportajes inventados. Me atrevo a creer que un escritor consciente tiene derecho a soltar el mismo contragolpe.”<sup>1499</sup>

En commentant ce même extrait, Vargas Llosa signalait en quoi la question était simplement mal posée : “(Esta) tesis es arbitraria porque no se puede establecer *a priori* las ventajas o desventajas de una técnica narrativa. Con el método indirecto que preconiza García Márquez se pueden también escribir muy malas novelas de la violencia y, a la inversa, no se puede excluir que con el método directo la violencia social y política produzca una ficción admirable (¿no es el caso de las novelas de Malraux?)”<sup>1500</sup>. Ajoutons également de très mauvais reportages. Cependant, on remarquera que l’écrivain cherchait déjà à élargir le domaine d’exploitation narrativo-littéraire, le reportage étant également concerné par cette problématique de la représentation de la réalité. Ainsi, faisait-il tacitement une autocritique en parlant du fourvoiement éthique que représentait la pratique du bidonnage, commise par lui dans “Caracas sin agua”, travail justement contemporain de “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, et qui deviendra son premier et dernier « docu-fiction », s’il nous est permis d’employer cette dénomination à la mode.

Il est clair, en tout cas, que le reportage avait pris de la valeur avec le temps et que, dans les années 90, il semblait occuper sur le plan esthétique une place très proche de son travail de fiction. Si, auparavant, l’auteur n’éprouvait aucune gêne à désigner le reportage de manière contradictoire comme : “Un género más fácil que la ficción, con menos exigencias de estilo, menos exigencias de creación, (...) aunque utiliza todos los recursos de la ficción”<sup>1501</sup>, à partir de *Noticia de un secuestro*, il arrive à mieux cerner les termes de la même problématique : fiction ou non-fiction, le style est toujours une exigence. Il y avait une complexité inhérente à tout traitement littéraire *même* lorsque l’enquête était la source « unique » car elle se substituait entièrement à l’invention. Autrement dit, il existe dans le reportage un impératif déontologique qui est, en même temps, un pari créatif : la base factuelle ne doit pas nuire au traitement littéraire ; elle devient matière à création<sup>1502</sup>.

<sup>1499</sup> *Ibid.*, p. 763-764.

<sup>1500</sup> VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 134.

<sup>1501</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El amor es mi única ideología” (entretien, s.a.), trad. de Luis E. Guarín, Bogotá, *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, 19-02-1995.

<sup>1502</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 315.

### 2.3.3. Defoe, Hersey, Camus : dernier rappel de trois influences décisives

Les œuvres et auteurs qui ont influencé de manière complexe les reportages de la première période, dominent nettement la deuxième. García Márquez les cite à plusieurs reprises dans les *Notas de prensa 1980-84* en se livrant à de courtes mais significatives réflexions sur les possibilités et les limites de la non-fiction. La conclusion de “¿Quién cree a Janet Cooke?” (1981) ne peut être plus éloquente à cet égard :

“John Hersey, que era un buen novelista, escribió un reportaje sobre la ciudad de Hiroshima devastada por la bomba atómica, y es un relato tan apasionante que parece una novela. Daniel Defoe, que era también un gran periodista, escribió una novela sobre la ciudad de Londres devastada por la peste, y es un relato tan sobrecogedor que parece un reportaje.”<sup>1503</sup>

*Le Journal de l'année de la peste* (1722) et *Hiroshima* (1945) sont en effet deux classiques qui jalonnent d'un bout à l'autre le reportage. Ils montrent une évolution et illustrent comment les deux domaines génériques s'attirent et se font écho à travers l'histoire de la littérature : une fiction prend les allures tranquilles d'un document pour évoquer un fait historique et, inversement, un reportage permet de raconter un fait historique avec la force envoûtante d'une fiction. En évoquant ainsi ces deux livres de chevet<sup>1504</sup>, García Márquez recourt à l'antinomie et suggère en particulier la mobilité qui existe entre deux ordres créatifs que l'on croyait irréconciliables<sup>1505</sup>. Sans doute envisage-t-il déjà cette ultime incursion dans ce domaine. Dans une autre *Nota de prensa*, il revient sur le premier exemple : “Daniel Defoe que fue testigo de esa inmensa desgracia (la peste de Londres) a la edad de cinco años, había de reconstruirla mucho más tarde, con la forma de un reportaje falso, en una novela magistral”. Il nous dit que le récit de Defoe préfigure, d'une certaine manière, l'ouvrage de Hersey. *Le Journal de l'année de la peste* est souvent tenu comme l'ancêtre le plus lointain du reportage<sup>1506</sup> et, en

<sup>1503</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “¿Quién cree a Janet Cooke?”, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 97.

<sup>1504</sup> Voir à ce sujet le chapitre “Lecturas e influencias” dans *El olor de la guayaba*, op.cit., p. 49.

<sup>1505</sup> Pour en rappeler les risques, car s'il évoque ici le cas de Janet Cooke (gagnante déchuée du prix Pulitzer à cause d'un faux reportage), c'est pour en tirer un dernier enseignement (se souvient-il des licences permises dans “Caracas sin agua” ?)

<sup>1506</sup> Certains historiens du phénomène — tel José Acosta Montoro (*Periodismo y Literatura*, op. cit., p. 58) — vont même jusqu'à considérer Defoe comme le père du reportage littéraire. C'est un peu exagéré car bien que ce dernier se soit illustré de façon très éclectique en tant que journaliste (il a été chroniqueur, pamphlétaire, fondateur et éditeur de revues et journaux), sa contribution doit se placer dans le contexte précis de la naissante presse anglaise à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, juste avant que le mot *reporter* ne soit inventé. *Le journal de l'année de la peste* est, en outre, un ouvrage particulier dont les procédés et manières rappellent le travail de l'enquêteur, mais, en réalité, Defoe a dû inventer un personnage-narrateur à la première personne qui n'est pas un reporter, mais un commerçant londonien qui survit à « La Grande Visitation ». Il met toutefois à contribution son expérience journalistique, d'où le goût pour le détail, les statistiques, l'étude de mœurs, les renvois documentaires. DEFOE, Daniel, *Journal de l'année de la peste*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1972. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *La Peste*, *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 193.

même temps, son auteur est un des précurseurs du roman réaliste anglais (avec Henry Fielding et Samuel Richardson) et du roman tout court. C'est dire si à ce moment-là il s'agit encore d'une forme littéraire jeune à laquelle il manque beaucoup pour que l'on retrouve un premier véritable modèle de convergence avec *Hiroshima*<sup>1507</sup>. Autrement dit, Defoe avait échoué, comme son célèbre naufragé, sur une *terra in cognita*, et il faudra attendre encore deux siècles pour qu'elle soit explorée à fond par Hersey.

Il y aurait encore plus à dire sur ces deux ouvrages qui, avec *La Peste* de Camus, forment une trilogie, trois approches progressives d'une thématique chère à García Márquez. Dans la dernière *Nota*, il nous rappelle que Defoe, puis Camus ont révélé que la peste (par extension les catastrophes et toutes les calamités) était un sujet littéraire par antonomase<sup>1508</sup> : "Una tentación casi irresistible para un novelista atento a los misterios de su tiempo"<sup>1509</sup>. Hersey en sera un épigone car son reportage raconte comment un autre type de fléau s'abat sur une population et se répand — la radioactivité aidant — de la même façon sournoise. Par ailleurs, le cataclysme atomique a la même portée symbolique aux yeux du littéraire : c'est un châtement biblique qui tombe littéralement du ciel pour répandre l'enfer sur la terre ("*un infierno à un millón de grados cen tigrado*" comme le lui a expliqué sur un ton patriarcal le père Arrupe, témoin de la première catastrophe nucléaire<sup>1510</sup>).

Ces trois ouvrages galvanisent chez García Márquez un intérêt pour les drames collectifs qui se manifesteront à divers moments de sa trajectoire de reporter. Luis Harss et Vargas Llosa, les premiers, avaient repéré cette triple dette dans la saga macondienne où virus, pestes et étranges épidémies s'abattent sur le village et ses alentours : l'insomnie, l'amnésie, parmi d'autres, dans *Cent ans de solitude* ; le choléra dans *El amor en los tiempos del cólera* et la rage dans *Del amor y otros demonios*. En réalité, c'est l'auteur lui-même qui, bien avant, avait signalé cette application possible du modèle camusien dans le contexte du roman colombien des années 50 lorsqu'il écrit son excellent « Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia »<sup>1511</sup>. Il y montre en quoi *La Peste* était une référence inéludible pour lui et

<sup>1507</sup> Voir à ce sujet WOLFE, Tom, *The New Journalism*, p. 54.

<sup>1508</sup> Camus reconnaît cet héritage dans l'épigraphe de son roman, qui est une citation du *Journal de l'année de la peste*, où pointe cette analogie thématique et cette intention sous-jacente de traiter le sujet comme une métaphore. Grosso modo, la scène est la même : Oran comme Londres subit le fléau de la peste et est soumise à une sorte de quarantaine médiévale. Cf. CAMUS, Albert, *La Peste*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>1509</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *La Peste*, art.cit., p. 195.

<sup>1510</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "En Hiroshima, a un millón de grados centígrados", *Entre cacahcos*, op. cit.

<sup>1511</sup> "En cada página de *La peste* se descubre que Camus sabía todo lo que se puede saber sobre las pestes medievales (...) Casi como al descuido, esos conocimientos están aprovechados a todo lo largo del libro, inclusive con estadísticas y fechas, pero estrictamente calibrados en su función de soporte documental. (...) Quienes hayan leído las crónicas de las pestes medievales, comprenderán el rigor que debió imponerse para no desbocarse en descripciones alucinantes. (...) Sin duda Camus no vio la peste. Pero debió sudar hielos en las terribles noches de la ocupación, escribiendo editoriales clandestinos en su escondite de Paris. (...) Otro grande



comment cette influence pourrait aller de pair avec celle d'Hemingway, l'un et l'autre étant pour lui complémentaires sur des questions de forme. Ainsi, ses exégètes ont vérifié a posteriori l'apparition effective de ces modèles à une échelle plus vaste. Leur approche est toutefois importante sur le fond. Harss confronte cette influence avec le témoignage de l'auteur<sup>1512</sup>, Vargas Llosa la répartage sur le plan symbolique et formel :

“El punto de coincidencia entre García Márquez y el libro de Defoe está en la naturaleza simbólica de un elemento concreto de la materia narrativa, la peste (...), complejo símbolo del mal, de la fatalidad histórica, del destino trágico de la condición humana. (En *La peste* de Camus) las bestiecitas pardas que ocupan Oran (...) alegorizan la ocupación nazi y la atmósfera de cuarentena, inseguridad y horror que vivió Francia bajo el dominio de los camisas pardas. Un símbolo histórico y social parecido tendrá la peste en las ficciones de García Márquez casi siempre. Si en la materia narrativa podría hablarse de una coincidencia, la verdadera contribución de este demonio a la edificación de la realidad ficticia es formal: tiene que ver con el tratamiento austero del horror. Es la gran diferencia entre *La Peste* de Camus y el libro de Defoe: éste ataca su materia de frente y con voz clara; Camus, de manera oblicua y a media voz. Defoe describe el apocalipsis, Camus lo sugiere.”<sup>1513</sup>

En cela, les analogies à établir entre les romans de Defoe et Camus, et *Balance y reconstrucción de la ca tástrofe de Antioquia* ou, plus récemment, *Noticia de un s ecuestro* sont très pertinentes. De fait, dans ce dernier reportage, il existe une transposition intéressante : la terreur, la corruption provoquées par les cartels de la drogue et les paramilitaires, deviennent le fléau envahissant tout le corps social d'un pays. C'est à proprement parler la Peste sous une forme moderne. Dans la chronique citée ci-dessus, il avait déjà considéré cette question sous une forme « théorique » : “(Hay) coincidencias (entre) las pestes medievales, revueltas con los elementos más sofisticados del capitalismo industrial y el frenesí del consumo (...) ?”<sup>1514</sup> Dans *Noticia de un secues tro*, il parlera de : “Un estado de perversión social propio de toda guerra larvada”<sup>1515</sup>. C'est une parfaite concordance avec l'analyse de Harss pour qui : “La peste (es) un símbolo de la completa destrucción de los valores establecidos en un país crónicamente al borde del colapso (como) aparece con toda su fuerza en *La mala hora*.”<sup>1516</sup>

---

escritor de nuestro tiempo –Ernest Hemingway– explicó su método (...) tratando de contar cómo escribió *El viejo y el mar*. Para llegar a ese pescador temerario, el escritor había vivido media vida entre pescadores: para lograr que pescara un pez titánico, había tenido él mismo que pescar muchos peces, y había tenido que aprender mucho, durante muchos años, para escribir el cuento más sencillo de su vida.” Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Dos o tres cosas sobre ‘la novela de la violencia’”, *De Europa y América*, op. cit., p. 766 et ss.

<sup>1512</sup> Harss : “La historia de Macondo, como la relata García Márquez parece una crónica de calamidades medievales. Hubo plaga y azotes en *La Hojarasca*, cataclismo moral en *El coronel*. El mal continúa en *Los Funerales*. Si los pájaros que caen en el cerco de alambre de la viuda Rebeca recuerdan las ratas de *La Peste* de Camus, es, dice García Márquez, porque ‘ése es el libro que a mí me hubiera gustado escribir’. HARSS, Luis, “García Márquez o la cuerda floja”, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 411.

<sup>1513</sup> VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 192-197 et passim.

<sup>1514</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Notas de prensa 1980-84*, op. cit. p. 194.

<sup>1515</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 153-154.

<sup>1516</sup> HARSS, Luis, op. cit., p. 411.

En résumé, de la *La Mala hora* à *Noticia de un secuestro*, une thématique maintient ces projections symboliques : la violence colombienne traitée comme un mal séculaire, un virus en mutation continue avec une souche historique commune et produisant les mêmes ravages et la même colère divine, ce qu'il nomme « un holocauste biblique ».



## 2.4. NOTICIA DE UN SECUESTRO : COMME UN ROMAN ?

*“El reto era jugar limpio . Lo que yo quería era escribir un reportaje con todas sus leyes y en ellas no cabía la invención. Hoy me alegro: el libro no tiene una línea imaginaria ni un dato que no esté comprobado hasta donde es humanamente posible. Si en embargo, estoy seguro que costará trabajo crearlo, porque parece más novela que cualquiera de mis novelas. Creo que ese es su mayor mérito.”*

García Márquez à propos de *Noticia de un secuestro*<sup>1517</sup>

### 2.4.1. Les nouvelles conditions de l'enquête

Tout texte publié crée une situation nouvelle et, en ce sens, les deux grandes enquêtes de la période 1980-1996, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* et *Noticia de un secuestro*, établissent une continuité dans un processus interrompu et un élargissement de l'espace d'écriture, tout en réintégrant le reportage dans les préoccupations créatives de l'auteur. Au moment de la publication de *Noticia de un secuestro*, García Márquez va cependant s'interroger une nouvelle fois sur ce cercle (“círculo completo”) que décrit son œuvre de reporter, comme si la reprise de cette pratique journalistique représentait un retour au point de départ. Réponse hésitante, en apparence :

*“Yo no diría que es que vuelva al reportaje, sino que llegué otra vez, en el sentido de que aquello que he ido decantando (sic). Yo no he hecho nunca mucha diferencia. Es decir, la diferencia entre la novela y el reportaje es muy clara. Pero quiero decir: las fuentes, la organización del trabajo, inclusive ya la misma escritura tienen muchas cosas en común.”*<sup>1518</sup>

Il est sous-entendu que cette différence très claire entre roman et reportage s'appelle fiction et que les choses qu'ont en commun ces deux genres, c'est le travail de forme, le style et l'art narratif. Ce qui relance notre hypothèse : un même objectif esthétique régit ces deux pratiques d'écriture parallèles.

---

<sup>1517</sup> Propos recueillis par CATO, Susana, *art. cit.* p. 18.

<sup>1518</sup> Propos recueillis par CAÑON MORENO, Luis, “Gabo habla de su nuevo libro – ‘Era como mandar noticias a los muertos’”, *El Colombiano* (interview), Medellín, 24-04-1996, p. 8A.

Mais la réponse, habile et ambiguë, signale avant tout la persistance d'un modèle au sein d'une évolution : l'écrivain dit aller et non revenir au reportage, corroborant ainsi ce lien fondamental entre les deux moments du cycle. Le reportage cherche à atteindre le même niveau esthétique que le roman (l'auteur dit n'avoir jamais établi de grande différence), s'intégrant, en tant que praxis créative, à l'œuvre littéraire.

Il convient donc de modifier ce postulat (« tout texte publié crée une situation nouvelle ») pour dire, au contraire, que tout texte publié dépend d'une situation nouvelle. Dans ce cas, la lapalissade introduit deux questions que l'on ne peut éluder : sous quelles nouvelles conditions la pratique du reportage est-elle assumée au cours de cette seconde époque ? De quelle manière ces nouvelles conditions s'intègrent-elles (modifiant, améliorant ou éventuellement faisant régresser) à ce processus d'expérimentation ?

#### 2.4.1.1. “El intrincado material de base”

Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment, de manière globale, un système de choix thématiques et de choix de procédés instauré très tôt dans les reportages de García Márquez réapparaît, de façon significative, dans ce second segment de l'œuvre journalistique. La longue pause des années 60-70 ne paraît pas avoir essentiellement affecté cette conception novatrice du genre. Mais quelque chose entre l'époque d'*El Espectador* à celle des années 80-90, s'est forcément modifiée. En effet, les conditions matérielles ont évolué ; non seulement en raison de la totale indépendance des projets de l'auteur mais aussi des meilleurs moyens techniques du travail d'enquête. Ses chroniques de la seconde période ont également bénéficié de ces changements. Mais entre les deux genres, le niveau d'exigence est différent. La chronique permet une grande flexibilité, et suppose bien des fois une plus grande dispersion de l'effort<sup>1519</sup>. En revanche, le grand reportage sera presque toujours un travail de longue haleine, en tout cas plus exigeant sur le plan de l'enquête et de l'écriture ; tout comme le roman, il sollicite toutes les ressources de l'écrivain. Cela suppose un investissement de temps qui empêche tout autre travail d'envergure. Le cas de *Noticia de un secuestro*, avec son investigation plurielle et complexe, avec son processus de composition long et ardu, indique un compromis créatif plus grand, comme indiqué au début du livre :

---

<sup>1519</sup> Malgré la récurrence signifiante de certains sujets, la chronique n'obéit à aucun plan précis. Elle est évolutive par essence. Il peut y avoir prédétermination quant aux choix thématiques, mais le lien entre les parties — l'unité de la pensée du chroniqueur — surgit au fur et à mesure et devient une donnée exploitable à posteriori, dans l'examen rétrospectif de l'ensemble. De plus, la périodicité et le modeste volume de chaque texte, représentent une relative commodité pour l'écrivain, qui peut s'adonner simultanément à d'autres tâches, comme il l'avoue pour les *Notas de prensa 1980-84*. Cf. 1.4. Motif et forme d'un exercice de style.

“El trabajo previsto para un año se prolongó por casi tres (...) Entrevisté a cuantos protagonistas me fue posible (...) Dos personas sufrieron conmigo la carpintería confidencial del libro: la periodista Luz Ángela Arteaga, que rastreó y capturó numerosos datos imposibles con una tenacidad y una discreción absoluta de cazadora furtiva, y Margarita Márquez Caballero, mi prima hermana y secretaria privada, que manejó la transcripción, el orden, la verificación y el secreto del intrincado material de base en el que varias veces nos sentimos a punto de naufragar.”<sup>1520</sup>

À plus grande complexité de l’investigation, nouveaux instruments de travail. Pour la première fois, García Márquez se constitue une petite équipe, soumettant le matériau de l’enquête à un procédé et à une révision scrupuleuse. L’impossibilité de maintenir le travail dans un planning précis apparaît avec évidence dans *Noticia de un secuestro*. Ce sont les caractéristiques mêmes de l’événement et, en dernière instance, son développement imprévisible (Pablo Escobar est encore en vie lorsque García Márquez commence l’enquête) qui détermineront la durée de celle-ci et, au final, l’aspect même du récit. Le reportage sera toujours une histoire en train de se faire. Rappelons, à ce propos, que le genre est caractérisé par un lien intime entre le reporter et l’événement. On est loin ici de l’investigation planifiée et systématisée, telle qu’elle se pratique, par exemple, dans le domaine de la sociologie.

*Noticia de un secuestro*, avec son enquête prolixe, ses sources changeantes, les aléas et les imponderables de l’histoire, avec cette vérification tardive qui, comme le dit l’auteur dans la préface du livre, exige de revoir de manière radicale la structure du livre<sup>1521</sup>, montre la complexité de la démarche du reporter. Le synchronisme entre l’enquête et les faits authentifie, pour ainsi dire, le fond journalistique de ce travail. Le fond, mais pas la finalité puisque, comme nous allons le voir, l’enquête n’est pas le reportage.

La seconde étape du processus — l’écriture — ne manque pas de poser des problèmes de nature disons psychologique. L’auteur lui-même se souvient des doutes qui l’ont tenaillé tout au long de la composition du livre : “Cuando uno tiene ya toda la historia clara, viene una flojera tremenda con la tarea de redactar y pasarlo una y otra vez. No hay nada mejor que la etapa de la investigación para alguien que vive la nostalgia de haber sido reportero. (...) El miedo que no me saliera lo tuve siempre.”<sup>1522</sup> On peut néanmoins penser que, vu sa plus grande expérience, les techniques de construction narrative se sont affinées et que le style s’est épuré. Cela ne suppose pas nécessairement un progrès. On pouvait craindre qu’après cette longue interruption, la motivation, voire les interrogations sur la diversification du travail littéraire, qui l’avaient amené, dans ses jeunes années, à chercher du côté du reportage,

---

<sup>1520</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 7.

<sup>1521</sup> *Idem.*

<sup>1522</sup> *Idem.*

ne l'habitent plus. Conscient de cela, il répond au journaliste Luis Cañon Moreno qui l'interroge sur ce point précis :

“¿Qué diferencia hay en su interior, en sus sentimientos frente a lo escrito, entre el reportero que hace el Relato de un naufrago, Caracas sin agua, contra el reportero de ahora, el que escribe *Noticia de un secuestro*?”

“Antes era más fácil. Tú sabes perfectamente que a esa edad uno es formidable, yo veo eso y no me explico de dónde carajo aprendí eso, cómo fue, pero hay un sentido de verdad que te saca al otro lado. Ahora, por supuesto, tiene uno la ventaja de algo. Ahora trabaja de forma más racional; es decir, que hay una técnica que no está escrita. Uno decide hasta dónde llega y sabe que de ahí ya no va más. No se excede.”<sup>1523</sup>

Mais pour l'essentiel le modèle du reportage est conservé ; ce qui change véritablement c'est la manière (plus rationnelle, moins spontanée) d'assumer le travail. À ce propos, il convient maintenant de se demander dans quelles autres conditions — en plus des « petits plus » logistiques et techniques<sup>1524</sup> — l'auteur a récupéré dans ces années-là la pratique du reportage ? Quelles sont les constantes qui ont permis une progression cohérente — et non une rupture — entre les deux temps de son cycle journalistique ? “Terminé aburrado (de tanto buscar datos). Lo que más me gusta de un libro de reportaje como *Noticia de un secuestro*, es la etapa de investigación y el esclarecimiento”, dira-t-il<sup>1525</sup>. Fascination et désagrément : en raison des caractéristiques même de l'événement, l'enquête a été passionnante mais l'engagement journalistique, fait de confrontation et de vérification des sources, a été exténuant et ne cesse de montrer ses limites. Enquête et reportage : dans ce cas concret, il faudra donc rappeler cette distinction entre but informatif (ou intention documentaire) et finalité littéraire.

#### 2.4.1.2. Lorsque l'enquête n'est pas le reportage

Il existe, en effet, une confusion au sujet de ces deux termes (enquête et reportage) qu'il convient d'éclairer dans le cas de García Márquez. À ce propos, Jacques Gilard nous écrit :

“Volviendo hacia atrás, hacia las primitivas edades de los 80, recuerdo la dificultad lexical que surgía a cada rato en mis diálogos con García Márquez. Empleábamos mucho el término 'reportaje' y no siempre nos entendíamos. De hecho, al menos en cierta época, podía significar lo mismo 'entrevista' que 'encuesta' o que 'relato de un hecho'. Habría que

<sup>1523</sup> CAÑON MORENO, Luis, *interview citée*, p. 8A.

<sup>1524</sup> À l'époque de l'enquête de *Noticia de un secuestro*, un ordinateur “de extraña pantalla vertical”, selon le journaliste Miguel Silva, trône sur le bureau de García Márquez. L'informatique a définitivement gagné sa place chez l'écrivain colombien. Il dit ne plus pouvoir s'en passer. Mais nous croyons que l'adoption de cette nouvelle technologie ne concerne pas ces nouvelles conditions de l'enquête. Cf. SILVA, Miguel, “Gabo de cerca”, *Revista Diners*, Bogotá, édition de mars 1997, p. 4.

<sup>1525</sup> García Márquez in CAÑON MORENO, Luis, *interview citée*, p. 8A.

desentrañar la duda, ver qué mecanismos funcionaron, primero en la confusión, y luego en la formación de un sentido más preciso (si la hubo y si lo hubo)<sup>1526</sup>.

La confusion peut être autant culturelle que théorique. En Colombie, le terme “*encuesta*” est plutôt réservé aux sondages d’opinion et au travail de terrain des sociologues ; il est rarement synonyme de reportage<sup>1527</sup>. En France, en revanche, la polysémie du terme est acceptée et acceptable, comme l’explique Mark Hunter<sup>1528</sup>, ce qui, d’un point de vue théorique est justifié, d’autant que la tendance contemporaine (et mondiale) est de confiner le reportage au champ informatif.

À notions différentes du reportage, conceptions différentes de l’enquête. Dans le modèle pratiqué par García Márquez, l’investigation se conçoit et s’exécute avec une finalité qui n’est pas simplement documentaire. L’enquête destinée à mettre en lumière des « questions importantes sur lesquelles des personnes ou des organisations souhaitent garder le secret », selon la définition établie par *Investigate Reporters and Editors*<sup>1529</sup>, n’est qu’une déclinaison moderne du reportage préconisé par Hearst et Pulitzer. Ce journalisme d’investigation traitant des faits divers et des scandales politiques et dont *le but principal* est de dénoncer ou d’éclairer une affaire, n’a rien à voir avec le reportage littéraire<sup>1530</sup>. (Par ailleurs, c’est un peu à ce type de reportage où de quête informative empiétant sur le travail de la forme qu’il a voulu s’essayer, lorsqu’il était correspondant à Paris<sup>1531</sup>). On est ici dans une sorte de journalisme qui — selon Neale Copple (*Un nuevo concepto del periodismo*) — prétend décrire scientifiquement les faits<sup>1532</sup>. Pour Copple, le reportage est “*superdefiniton*”, c’est-à-dire un assemblage exhaustif d’informations : “Los hechos (datos) se amontonan uno sobre otro, y no se llega a ninguna conclusión hasta que los mismos hechos la forman”<sup>1533</sup>. L’enquête, dans ce cas, s’épuise d’elle-même. Dès lors, la synecdoque (la partie pour le tout) est, d’un point de vue sémantique, acceptable (l’enquête devient le reportage), mais réductrice au regard de cette autre notion littéraire du genre.

<sup>1526</sup> GILARD, Jacques, *lettre citée*.

<sup>1527</sup> Nous nous limitons ici à établir la différence entre enquête et reportage. Mais il est vrai que, dans le milieu de presse colombien, on applique à tort le terme reportage à de simples *interviews*. Dans ce cas, la confusion serait également culturelle et concernerait plutôt García Márquez, chez qui, tout de même, on parvient à déceler rétrospectivement une conception très précise du genre.

<sup>1528</sup> Cf. HUNTER, Mark, *Le journalisme d’investigation aux États-Unis et en France*, op. cit., p. 3.

<sup>1529</sup> *The IRE Casebook: 100 selected investigations* (Columbia: University of Missouri Press, 1993). Cité par HUNTER, Mark, op. cit., p. 4).

<sup>1530</sup> Les deux modèles classiques de ce journalisme sont bien connus : du côté nord-américain, *All the President’s Men* (London, Coronet, 1981), recueil de travaux de Carl Bernstein et Robert Woodward pour le *Washington Post* dénonçant l’affaire *Watergate*, dont on remarquera la grande profondeur de l’enquête mais le très pauvre relief littéraire ; et du côté français, *Le pull-over rouge* (Paris: Ramsay, 1978), de Gilles Perrault, traitant de l’affaire *Christian Ranucci*.

<sup>1531</sup> Cf. 2.2.5. L’intermède européen : déviations de la forme.

<sup>1532</sup> COPPLE, Neale, op. cit., p. 23.

<sup>1533</sup> *Ibid.*, p. 23-24.



Cet effet cumulatif n'existe pas dans le reportage marquezien où priment la synthèse, la vision sélective (et surtout poétique) des éléments de la scène réelle, et l'ordonnement des épisodes au sein d'une structure narrative à portée esthétique. L'indice, le fait, le témoignage recueillis par le reporter lors de son immersion au sein du réel sont estimés en fonction de leur potentiel littéraire et connaissent un traitement conséquent. L'information y est un simple épiphénomène bien que souvent elle produise des effets forts sur l'opinion publique.

En ce sens, il serait réducteur de classer *Noticia de un secuestro* comme une enquête. Certes, cet ouvrage est solidement documenté, s'appuyant sur une investigation exhaustive, laborieuse à l'extrême, mais, au cours de cette étape du processus, l'intention est déjà littéraire et sans rapport avec le modèle proposé par Copple dont la jauge esthétique est d'une valeur très relative<sup>1534</sup>. Chez García Márquez, l'enquête n'est pas le reportage mais — au sens propre — un élément de celui-ci, c'est-à-dire une étape, un instrument, un moment de l'expérience créative.

## 2.4.2. Contexte et situations

### 2.4.2.1. Origine

García Márquez affirme s'être décidé à écrire *Noticia de un secuestro* après une rencontre en octobre 1993 avec Maruja Pachón et avec Alberto Villamizar. Ces derniers, comme il le dit dans le prologue de l'œuvre, lui « proposèrent d'écrire un livre à partir de l'expérience qu'ils avaient vécue pendant six mois, elle en tant qu'otage, lui en menant de longues et difficiles démarches pour obtenir la libération de sa femme »<sup>1535</sup>. Cependant, lors d'un atelier de journalisme, l'écrivain ajoutera : « Desde hacía años andaba buscando un tema para un reportaje, (y) un día Maruja Pachón me dijo que quería escribir la historia de su secuestro. 'Yo te la escribo', le dije »<sup>1536</sup>.

Les deux explications sur l'origine de *Noticia de un se cuesto* diffèrent sur un point essentiel : ce n'est pas un fait fortuit — la rencontre avec les époux Villamizar — ni un simple *coup de tête* qui ont décidé García Márquez à consacrer trois années à ce projet. En

---

<sup>1534</sup> Pour Copple, la rédaction est une partie terminale du processus de "depth reporting" (titre originale de son ouvrage). Certes, en rédigeant son papier, le reporter doit être clair, efficace, convaincant, voire profond ; bref, il doit bien écrire. Mais, selon lui, le journaliste ne cherche qu'à mettre en relief le fruit de son enquête. Autrement dit, l'écriture est au service de l'information.

<sup>1535</sup> GARCIA MARQUEZ, G., *Journal d'un enlèvement*, trad. d'Annie Morvan, Paris, Grasset, 1997, p. 5.

<sup>1536</sup> García Márquez cité par GRILLO, Andrés, "Receta para periodistas noveles", *Cambio 16*, N° 151, Bogotá, 6-05-1996, p. 20. NB. Cet article est le compte rendu d'un atelier de reportage dirigé par García Márquez dans l'Universidad Autónoma de Madrid, entre le 4 et le 6 septembre 1996 (nous soulignons).

réalité, il était, depuis des années, en quête d'un sujet lui permettant de mettre à l'épreuve, une fois de plus, les possibilités de la non-fiction narrative.

La seconde déclaration complète et corrige celle plus « officielle » figurant dans le livre. En tous cas, elle semble plus consistante si nous la confrontons avec la trajectoire de l'auteur puisque, de manière significative, le journalisme est un choix stable pendant cette période culminante de sa carrière. Rappelons qu'entre *El Otoño del Patriarca* (1974) et *Crónica de una muerte anunciada* (1981) se situent les reportages destinés à la revue *Alternativa*. Les *Notas de prensa 1980-84* sont un exercice de style qui précède et accompagne la composition d'*El amor en los tiempos del cólera* (1985). S'ensuit une période d'intense expérimentation au cours de laquelle des travaux journalistiques de moindre importance (en général de courtes chroniques<sup>1537</sup>) se sont intercalés entre travaux de fiction au genre et la thématique très diverses<sup>1538</sup>. Mais, rétrospectivement, le reportage continue d'être une option importante, comme le prouvent deux pièces des années 80. Premièrement, l'excellent "Bateman: misterio sin final" (1983), qui développe sous cette forme un sujet déjà exploré dans ses *Notas de prensa*<sup>1539</sup>, et dont le fort contenu politique n'arrive pas à nuire à la profondeur de l'enquête et à la qualité de la narration ; celle-ci, par ailleurs, s'impregne insensiblement d'une thématique très marquezienne : la fatalité. La reconstruction des derniers jours du leader historique du mouvement M-19 et l'investigation minutieuse des causes du crash de son avion le conduisant à un improbable dialogue de paix, servent à García Márquez à introduire cette perspective dramatique tellement déterminante sur la forme de ses grandes séries<sup>1540</sup>. Deuxièmement, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986), dont les qualités et défauts ont déjà été considérés dans un autre chapitre.

Dans la liste qui précède, tout n'est pas du même niveau et, de façon générale, les reportages n'ont jamais atteint l'envergure de ses romans. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que García Márquez assigne à l'écriture journalistique, en cette période finale, une

<sup>1537</sup> L'éclecticisme et la polyvalence de ces articles de presse « intercalaires » — l'un servant de communication à un colloque, deux autres récupérés dans son livre de mémoires, un autre écrit sur commande d'un organisme gouvernemental <sup>1537</sup> — peuvent soulever des interrogations sur leur nature réelle ou leur valeur journalistique. C'est tout de même García Márquez qui les inclut dans le dernier volume de son intégrale journalistique (*Por la libre*, op. cit.).

<sup>1538</sup> Une pièce de théâtre (*Diatriba para un hombre sen tado*, 1987), une biographie romancée de Bolívar (*El general en su laberinto*, 1989), les *Doce cuentos peregrinos* (1991), un roman (*Del amor y otros demonios*, 1993).

<sup>1539</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Bateman: misterio sin final", *Semana*, N° 70, Bogotá, édition du 6 au 12 septembre 1983. La chronique précédant ce reportage est datée du 27 juillet 1983 et porte un titre laconique : "Bateman" (cf. *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 27 juillet 1983).

<sup>1540</sup> On la retrouve comme vecteur principal du drame dans « Reconstrucción, de la catástrofe de Antioquia » et *Noticia de un secuestro*, et aussi dans *Relato de un naufragio*.

fonction alternative<sup>1541</sup>. Il existe une volonté croissante et une détermination qui s'expriment sans détour dans son dernier reportage : *Noticia de un secuestro* clôt, avec vigueur, bien qu'avec une certaine mélancolie ("esta tarea otoñal, la más difícil y la más triste de mi vida"<sup>1542</sup>), ce long processus expérimental dont le trait fondamental est la recherche d'une convergence générique. Il reste, toutefois, quelque chose à faire à la fin de ce grand cycle journalistique.

#### 2.4.2.2. Les ateliers de reportage, la Fondation du Nouveau Journalisme Ibéro-américain, le discours face à la SIP

Presque simultanément au projet de *Noticia de un secuestro*, García Márquez va aborder une situation nouvelle dans sa carrière<sup>1543</sup> : loin de la « filière » universitaire, il décide d'animer des ateliers de reportage et de promouvoir la création d'un centre d'apprentissage et d'investigation dans le domaine du journalisme. L'objectif principal est de « contribuer à la formation de jeunes reporters » en se démarquant de toute cadre académique. L'idée se concrétise vers 1993 avec la création de l'Escuela de Nuevo Periodismo à Cartagena de Indias, qui mènera, un an plus tard, à la création de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI)<sup>1544</sup>, certainement plus structurée, mais où, selon lui, l'absence de protocole paraît être le principal atout et la limite d'âge la seule imposition :

“El objetivo final debería ser el retorno al sistema primario de enseñanza mediante talleres prácticos en pequeños grupos, con un aprovechamiento crítico de las experiencias históricas, y

<sup>1541</sup> Entendue dans son acception académique : ce qui est capable d'alterner avec une fonction égale ou semblable ("Lo que es capaz de alternar con función igual o semejante"). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, op. cit., p. 115.

<sup>1542</sup> Cf., "Gratitudes", *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 7.

<sup>1543</sup> Il s'agit d'une situation nouvelle à laquelle il faut aussi rattacher ses ateliers d'écriture de scénarios dans l'école de San Antonio de los Baños, à Cuba. Ceux-ci précèdent de peu les ateliers de reportage. Dans l'un et l'autre cas, on voit García Márquez absorbé par des tâches qui jusqu'à maintenant lui étaient assez étrangères.

<sup>1544</sup> Cet organisme définit ainsi ses objectifs : "La Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) fue creada en 1994 por iniciativa del periodista y escritor colombiano Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura de 1982, a partir de su deseo de compartir experiencias e impulsar la vocación de los reporteros jóvenes, así como de su convicción en la eficacia del método de aprendizaje en talleres prácticos y participativos, donde maestros experimentados pueden discutir con los alumnos la carpintería del oficio. La FNPI se define como: 1. Un centro internacional para el desarrollo profesional de periodistas. 2. Un espacio para el intercambio de experiencias e ideas entre colegas de los países iberoamericanos. 3. Un conjunto de programas para el aprendizaje, el debate y la autocrítica sobre las técnicas y la ética del oficio de informar. 4. Una institución que ejecuta y apoya proyectos para estimular la innovación y el mejoramiento de los medios de comunicación, en atención a los desafíos sociales, políticos, culturales y ambientales que enfrentan los países de América Latina. 5. La FNPI hace énfasis en el encuentro humano, la camaradería y la tertulia que se nutre de la pasión por el oficio. El proyecto central de la Fundación es el Taller de Periodismo Iberoamericano, un programa itinerante de talleres y seminarios que se ha realizado con el patrocinio institucional y financiero de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura –UNESCO. Otras empresas e instituciones entre las que se destacan el Banco Interamericano de Desarrollo, BID y la firma mexicana de cementos CEMEX, con sede corporativa en Monterrey." Cf. *Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI)*, in <http://www.fnpi.org/>. (page internet consultée le 26.02.2005).

en su marco original de servicio público. Es decir: rescatar para el aprendizaje el espíritu de la tertulia de las cinco de la tarde. Un grupo de periodistas independientes estamos tratando de hacerlo para toda la América Latina desde Cartagena de Indias, con un sistema de talleres experimentales e itinerantes que lleva el nombre nada modesto de Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. Es una experiencia piloto con periodistas nuevos para trabajar sobre una especialidad específica- reportaje, edición, entrevistas de radio y televisión, y tantas otras- bajo la dirección de un veterano del oficio. En respuesta a una convocatoria pública de la Fundación, los candidatos son propuestos por el medio en que trabajan, el cual corre con los gastos del viaje, la estancia y la matrícula. Deben ser menores de treinta años, tener una experiencia mínima de tres, y acreditar su aptitud y el grado de dominio de su especialidad con muestras de las que ellos mismos consideren sus mejores y sus peores obras.”<sup>1545</sup>

Loin du cours magistral, la position de García Márquez dans ces ateliers est bien définie, dès le début : confronter sa propre pratique et celle des participants avec celle qui s’est imposée dans les écoles de journalisme. En ce sens, la simultanéité avec le travail de *Noticia de un secuestro* n’est pas fortuite. Par ailleurs, il en profite pour lire des extraits du livre (encore inédit) et demande aux jeunes d’en faire la critique. Il sait que sa célébrité peut devenir un facteur gênant sur le plan pédagogique : dans le dossier que *Newsweek* consacre à *Noticia de un secuestro*, est décrite une session à la FNPI de Cartagena de Indias au cours de laquelle “rodeado por 12 periodistas jóvenes (...), entregado a una discusión abierta al final del taller, García Márquez se quejaba con cierta provocación de que nadie había criticado el aparte que había leído de *Noticia de un secuestro*.”<sup>1546</sup> Il décide donc de faire appel à d’autres grands noms du journalisme et, le plus important pour nous, de dépasser le cadre strictement régional.

En effet, bien que, pour des raisons linguistiques, son aire d’intervention soit exclusivement ibéro-américaine<sup>1547</sup>, les animateurs invités sont souvent des journalistes étrangers de toutes origines. Dans la longue liste de journalistes qui se succèdent dans ces *master clas ses* nous retrouvons les noms du polonais Ryszard Kapuscinski, des nord-américains Stephen Ferry, Terry Anderson, Tim Golden, Jon Lee Anderson, du français Jean-François Fogel<sup>1548</sup>. Vers 1996, García Márquez se plaisait à signaler cette vocation multiculturelle de la Fondation :

“Trescientos veinte periodistas jóvenes de once países han participado en veintisiete talleres en sólo año y medio de vida de la Fundación, conducidos por veteranos de diez nacionalidades. Los inauguró Alma Guillermoprieto con dos talleres de crónica y reportaje. Terry Anderson dirigió otro sobre información en situaciones de peligro, con la colaboración de un general de las Fuerzas Armadas que señaló muy bien los límites entre el heroísmo y el

<sup>1545</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., El mejor oficio del mundo, discours prononcé devant la *52a Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, SIP*, réunie à Los Angeles, le 7 octobre 1996. (NB. Le texte complet de ce discours est disponible dans le site web de la FNPI : <http://www.fnpi.org/>).

<sup>1546</sup> Cf. “Cuando la política y la prosa se entrelazan”, article de *Newsweek* traduit et reproduit par *Summa*, Bogotá, n° 108, juin 1996, p. 48.

<sup>1547</sup> À plusieurs reprises, les activités itinérantes de la Fondation se tiendront en Espagne.

<sup>1548</sup> Cf. <http://www.fnpi.org/>.

suicidio. Tomas Eloy Martínez, nuestro cómplice más fiel y encarnizado, hizo un taller de edición y más tarde otro de periodismo en tiempos de crisis. Phil Bennet hizo el suyo sobre las tendencias de la prensa en los Estados Unidos y Stephen Ferry lo hizo sobre fotografía. El magnífico Horacio Bervitsky y el acucioso Tim Golden exploraron distintas áreas del periodismo investigativo, y el español Miguel Angel Bastenier dirigió un seminario de periodismo internacional y fascinó a sus talleristas con un análisis crítico y brillante de la prensa europea.”<sup>1549</sup>

Une certaine réflexion théorique autour de ces problématiques émerge des discussions d’ateliers mais elle prend plutôt la forme de critique anti-académique<sup>1550</sup> et, plus tard, dans le contexte d’un forum international, celle d’un véritable manifeste en faveur de la fusion des genres. L’ouverture du célèbre discours de García Márquez face à la 52<sup>ème</sup> Assemblée de la Société Interaméricaine de Presse (SIP), réunie à Los Angeles, en octobre 1996, ne laisse aucun doute à ce sujet :

“A una universidad colombiana se le preguntó cuáles son las pruebas de aptitud y vocación que se hacen a quienes desean estudiar periodismo, y la respuesta fue terminante: ‘Los periodistas no son artistas’. Estas reflexiones, por el contrario, se fundan precisamente en la certidumbre de que el periodismo es un género literario.

Hace unos cincuenta años no estaban de moda las escuelas de periodismo. Se aprendía en las salas de redacción, en los talleres de imprenta, en el cafetín de enfrente, en las parrandas de los viernes. (...). El periódico cabía entonces en tres grandes secciones: noticias, crónicas y reportajes, y notas editoriales. La sección más delicada y de gran prestigio era la editorial. El cargo más desvalido era el de reportero, que tenía al mismo tiempo la connotación de aprendiz y cargaladrillos. El tiempo y el mismo oficio han demostrado que el sistema nervioso del periodismo circula en realidad en sentido contrario. Doy fe: a los diecinueve años -siendo el peor estudiante de derecho- empecé mi carrera como redactor de notas editoriales y fui subiendo poco a poco y con mucho trabajo por las escaleras de las diferentes secciones, hasta el máximo nivel de reportero raso.”<sup>1551</sup>

Cette curiosité du métier, signalée par lui, est fondamentale pour comprendre que c’est dans le reportage que se concentre, sur le long terme, le plus grand intérêt créatif du journalisme. Un phénomène également considéré par Tom Wolfe lorsqu’il se souvient de son travail au *New York Herald Tribune* où il se forma en tant que reporter (après avoir obtenu un doctorat en littérature !<sup>1552</sup>) : c’est là que l’auteur de *That stuff* découvrit avec étonnement que, grâce au reportage, une étrange inversion des hiérarchies venait de s’opérer dans l’effervescence créative du début des années 60 :

---

<sup>1549</sup> “El mejor oficio del mundo”, *discours cité*.

<sup>1550</sup> Selon García Márquez : “La creación posterior de las escuelas de periodismo fue una reacción escolástica contra el hecho cumplido de que el oficio carecía de respaldo académico. Ahora ya no son sólo para la prensa escrita sino para todos los medios inventados y por inventar. Pero en su expansión se llevaron de calle hasta el nombre humilde que tuvo el oficio desde sus orígenes en el siglo XV, y ahora no se llama periodismo sino Ciencias de la Comunicación o Comunicación Social. El resultado, en general, no es alentador. Los muchachos que salen ilusionados de las academias, con la vida por delante, parecen desvinculados de la realidad y de sus problemas vitales, y prima un afán de protagonismo sobre la vocación y las aptitudes congénitas. Y en especial sobre las dos condiciones más importantes: la creatividad y la práctica.” GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El mejor oficio del mundo”, *discours cité*.

<sup>1551</sup> *Ibid.*

<sup>1552</sup> Cf. WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 16.

“The corporate hierarchy was not marked off into office spaces. (...) This setup was instituted decades ago for practical reasons. But it kept alive by a curious fact. On newspapers very few editorial employees at the bottom—namely reporters—had any ambition whatsoever to move up. Editors felt no threat from below. (...) Reporters didn’t want much... merely to be stars! (...) Dick Schaap had quit as city editor of the *New York Herald Tribune*, which was one of the legendary jobs in journalism—moved *down* the organizational chart, in other words—just to get in this secret game (of the reportage).”<sup>1553</sup>.

Cependant, un *distinguo* s’impose dans cette sorte de comparatif sociologique entre deux carrières : le cas de García Márquez, quelque peu antérieur à celui de Wolfe, est bien plus isolé et ne participe pas d’un véritable mouvement. Les parallèles ne sont pas simplement anecdotiques : bien que l’auteur colombien s’excuse de l’étiquette prétentieuse de Fondation (pour un Nouveau Journalisme Ibéro-américain), les coïncidences et les convergences avec le courant du *New Journalism* nord-américain sont évidentes<sup>1554</sup>. La modernité (“lo nuevo”) réside dans la recherche d’une convergence générique.

Le discours de García Márquez face à la SIP doit donc être compris comme une attaque frontale contre l’*establishment* (critiques et théoriciens de littérature, enseignants en journalisme, programmes universitaires, manuels de journalisme) jalousement opposé à ce rapprochement entre reportage et littérature et, par voie de conséquence, défenseur d’une tutelle académique (dans le fond, d’un contrôle social pour ne pas parler d’une prise de pouvoir) sur la profession. Tout l’accent de cette allocution est donc mis dans la réfutation du « dogme théorique » interdisant l’expression d’une individualité créative chez le reporter :

“La duración de cada taller depende de la disponibilidad del maestro invitado -que escasas veces puede ser de más de una semana-, y éste no pretende ilustrar a sus talleristas con dogmas teóricos y prejuicios académicos, sino foguearlos en mesa redonda con ejercicios prácticos, para tratar de transmitirles sus experiencias en la carpintería del oficio. Pues el propósito no es enseñar a ser periodistas, sino mejorar con la práctica a los que ya lo son. No se hacen exámenes ni evaluaciones finales, ni se expiden diplomas ni certificados de ninguna clase: la vida se encargará de decidir quién sirve y quién no sirve.”<sup>1555</sup>

Dans l’esprit de cette devise — “creatividad, práctica” —, García Márquez se doit de donner l’exemple. Il coiffe pour une dernière fois la casquette du reporter. Il s’engage ainsi dans la longue enquête de *Noticia de un secuestro*. C’est le point culminant d’un processus qui avait commencé en 1954 à *El Espectador* et qui réaffirme le sens d’une recherche : les

---

<sup>1553</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>1554</sup> À cet égard, il faut considérer le contenu des quelques ateliers d’écriture de reportage et le nom des intervenants : “Taller de periodismo narrativo” avec Tomás Eloy Martínez (Santiago de Chile, 10-13 août 2004) ; “Taller de Periodismo y Literatura” avec Martín Caparrós (Cartagena, 16-20 décembre 2003) ; “El silencio silencio hace daño: narración periodística de historias de guerra” avec Jon Lee Anderson (Cartagena de Indias, 4-8, février 2002) ; “Ryszard Kapuscinski: reportero del tercer mundo” avec Ryszard Kapuscinski (Cartagena de Indias, octobre 2001). Cf. <http://www.fnpi.org/> (site internet cité).

<sup>1555</sup> “El mejor oficio del mundo”, discours cité.

ateliers de reportage et le discours face à la SIP ne font que le confirmer sur un plan « théorique ».

Nous pouvons donc conclure que la trouvaille du thème de *Noticia de un secuestro* est précédée de cet intérêt jamais démenti chez lui pour la fusion générique. Dans ce sens, on pourrait dire avec quelque réserve que la forme (le reportage) anticipe le contenu : l'histoire d'Alberto Villamizar et de Maruja Pachón est venue naturellement prendre place dans un projet de convergence maintenu tout au long d'une carrière. Mais la formule peut toutefois devenir restrictive, voire réductrice, si on la sépare d'un cadre historique qui ne doit pas non plus être négligé. Nous pouvons ainsi inverser ces termes pour dire que, dans cet ouvrage, le contenu (la thématique de la violence colombienne et les sujets afférents au pouvoir et à l'injustice sociale) précède également la forme (le reportage).

#### **2.4.2.3. “Un episodio del holocausto bíblico de Colombia” : séquence historique et gestation de l'œuvre**

La décision de s'embarquer dans cette entreprise de longue haleine qu'a été *Noticia de un secuestro* a pu effectivement être déterminée par un intérêt bien antérieur au thème. Comme nous l'avons indiqué dans un autre chapitre<sup>1556</sup>, le problème de l'approche littéraire de la violence, et concrètement de la violence colombienne, est une préoccupation de longue date chez García Márquez, écrivain dont la génération est marquée par ce phénomène. Le suivi qu'il fait des prolongations et des variantes de ce processus historique (après le calme relatif des années 60-70, cette constante séculaire de l'histoire du pays a connu une récurrence importante durant les deux décennies suivantes) transparaît en maints endroits dans les *Notas de prensa 1980-84* : “En qué país morimos”, “El humanitarismo también tiene sus límites”, “¿Qué hay de malo en la mala prensa?”, sont des textes qui abordent la recrudescence de la violence en Colombie et dans lesquels le problème du pouvoir croissant de clans mafieux et la manière de le combattre commence à être évoqué. Mais c'est seulement dans une chronique de septembre 1983 qu'il aborde le thème dans son intégralité, en prenant position de façon directe : “Un tratado para tratarnos mal”<sup>1557</sup> est en effet un virulent réquisitoire contre le *Tratado de extradición et de asistencia legal mutua* signé entre les États-Unis et la Colombie durant le gouvernement de Julio César Turbay Ayala (1978-1982). García Márquez pose, de façon prévisible, des questions de dignité et de souveraineté (certaines incontestables), mais

---

<sup>1556</sup> 2.3.2. Corrélations littéraires : “La Mala hora” de 1991.

<sup>1557</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “Un tratado para tratarnos mal” (28-09-1983), *Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 470.

l'analyse manque parfois de sérénité ; il est chargé d'invectives contre ses deux ennemis de choix : le président Turbay Ayala, sa *bête noire* depuis l'incident de 1981, et l'administration nord-américaine (Reagan, plus précisément). L'article présente toutefois une appréciation intelligente du problème et une description très exacte de la nouvelle « classe émergente », les barons de la drogue, ses cartels, et — ce qui nous intéresse encore plus — un premier regard, un brin littéraire, pour les nouvelles formes de violence en Colombie et pour la figure du narcotrafiquant :

“El tratado es indigno y no lo dignifica el hecho de que los traficantes de droga lo repudien por razones distintas de las buenas, desde luego. Al contrario. Que el tratado haya iniciado su actuación pública contra las *mafias* ha servido para hacer más evidentes sus peligros desde el primer instante de su ser natural. En efecto, los traficantes de drogas, cuyos nombres y fotos eran de dominio público desde mucho hace tiempo, vivían libres con sus aviones de príncipes, sus gustos babilónicos y sus parques zoológicos sin que nadie perturbara su impunidad feliz. Tenían visas privilegiadas en Estados Unidos, donde nunca hubieran podido ser lo que son sin la complicidad de las autoridades venales y socios con poder y clientes bien colocados. Su mercado estaba allá y no acá, y aquel era su paraíso. No se necesitaría de una perspicacia demasiado aguda para preguntarse por qué la justicia que se hizo durante tanto tiempo la de la vista gorda; se despertó de pronto y con una furia luciferina sólo cuando los traficantes de drogas tuvieron la desastrosa idea de irrumpir con ínfulas vandálicas en la política nacional.”<sup>1558</sup>

García Márquez s'abstient prudemment de citer le nom de Pablo Escobar, modèle évident de cette première « esquisse » du caïd colombien<sup>1559</sup>, qu'il développera dans *Noticia de un secuestro*. L'auteur laisse entendre que l'entrée d'Escobar en politique ne s'explique pas seulement comme une forme d'infiltration pour combattre l'État de l'intérieur et influencer concrètement sur la dérogation du Traité d'extradition. En réalité, c'est une tentative plus large de recherche de promotion sociale<sup>1560</sup>, peu avant que le Traité n'entre en vigueur. Le thème n'en finit pas d'être fascinant pour l'écrivain historiciste qu'est García Márquez. Si en 1983, il se penche tout juste sur cette problématique, sa position est surtout politique : la

<sup>1558</sup> *Ibid.*, p. 472.

<sup>1559</sup> Car sans doute c'est à Pablo Escobar qu'il fait allusion en parlant de ce grand zoo public et gratuit, initiative, parmi d'autres, à caractère social (et à intention politique) singularisant la carrière du chef du Cartel de Medellín.

<sup>1560</sup> C'était l'analyse d'une situation pourtant assez bien connue en Colombie en 1983 : l'entrée d'Escobar en politique a été précédée par un travail de manipulation et d'intimidation touchant plusieurs secteurs de la société colombienne ; d'une part, les classes supérieures et les cadres dirigeants, très vulnérables devant les appâts financiers et les menaces du Cartel (“plata o plomo”) ; d'autre part, les pauvres, vite séduits par les œuvres sociales du *capo* dans les bidonvilles de Medellín. C'est dans ces ghettos (“comunidades”), que lui et ses associés du Cartel recruteront leur armée. La biographie de Alonso Salazar montre le contenu démagogique et populiste de ces actions : “(Escobar) trató de construir un discurso social y organizó cerca de cien comités materiales y asesoría técnica, para proyectos comunitarios. Palabras como ecología, participación, autogestión, novedosas para los líderes de aquellos tiempos, aparecían mezcladas en sus discursos con un populismo y una exaltación desmedida de su personalidad. (Lo que puede explicarse) por la vinculación a su equipo de personajes que venían de la izquierda, por la tradición política de su tío, el periodista Hernando Gaviria, veterano dirigente sindical. Y por la influencia de Carlos Lehder (otro de los jefes del Cartel), quien lideraba el Movimiento Latino Nacional (...) con discursos donde mezclaba doctrinas fascistas, con marxismo y pensamiento patriótico. (...) A Pablo, la acción social le disparó el virus de la política. Con su creciente liderazgo popular en los primeros meses de 1982 hizo campaña para convertirse en parlamentario.” SALAZAR, Alonso, *La parábola de Pablo – Auge y caída de un gran capo del narcotráfico*, Bogotá, Editorial Planeta Colombiana, 2001, p. 78-121 et *passim*.



chronique — comme l'indique l'extrait — rend compte d'une volonté d'influer sur cette situation au développement catastrophique prévisible. Le pronostic s'avérera juste : le Traité d'extradition sera le détonateur de la guerre menée par le Cartel de Medellín.

“Un tratado para tratarnos mal” a sans doute attiré l'attention des chefs mafieux qui ont cherché par la suite la médiation de García Márquez, tel qu'il le reconnaît lui-même dans un article bien postérieur : “¿Qué es lo que pasa en Colombia?” (1989)<sup>1561</sup>, où il reprend cette séquence historique juste au moment où ceux qui se nomment eux-mêmes “Extraditables” essayent — et parviennent — à établir un dialogue avec le gouvernement de Belisario Betancur<sup>1562</sup>.

Dans “¿Qué es lo que pasa en Colombia?”, il assume le risque de compléter le portrait des chefs du Cartel en employant son nom et revient sur sa participation frustrée lors des négociations entre ces derniers et le gouvernement. C'est non seulement une analyse très complète au moment le plus aigu de cette crise (en novembre 1989, la déclaration de guerre totale des “Extraditables” contre l'État a lieu et les attentats se succèdent sans répit), mais également une prise de position très courageuse contre les actions d'Escobar, ainsi qu'une dénonciation implacable de la corruption qui sévit en Colombie (“esa hidra sigilosa pero incontenible que no se ve por ninguna parte y está en todas partes”<sup>1563</sup>). L'intérêt est encore principalement politique, mais déjà certains sujets qu'il explorera dans son dernier grand reportage se détachent avec force dans ce texte franc et stylisé :

“Algunos, tal vez los más sabios, ni siquiera parecen conscientes de vivir en uno de los países más peligrosos del mundo. Es comprensible: en medio del pavor, la vida sigue, y tal vez sea más preciosa cuando hay que sobrevivir a diario. (...) Pero el terrorismo urbano es un ingrediente raro en la cultura centenaria de la violencia colombiana. Las bombas al garete que matan inocentes y las amenazas anónimas por teléfono que pueden superar a cualquier otro factor de perturbación de la vida cotidiana, terminarán por unificar a todos por igual, amigos y enemigos, contra el destino invisible. Hasta las peores muertes tienen una ética que el periodismo no tiene. Tal vez se aprenda a vivir con el miedo de lo que ha sucedido, pero nadie aprende a vivir con la incertidumbre de lo que puede suceder (...)”<sup>1564</sup>

<sup>1561</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “¿Qué es lo que pasa en Colombia?”, *Por la libre*, op. cit., 289. NB : cet article a été originellement publié dans *El País* de Madrid (5-11-1989).

<sup>1562</sup> “A principios de octubre la prensa reveló de pronto uno de los secretos mejor guardados de Colombia: por lo menos durante un año, representantes autorizados del gobierno sostuvieron conversaciones formales con representantes autorizados de los traficantes de drogas. (...). La primera tentativa de diálogo que trascendió al público fue en 1984, cuando Pablo Escobar Gaviria, jefe del cartel de Medellín, hizo contactos con Alfonso López Michelsen (...) para que le transmitiera una propuesta formal al presidente Belisario Betancur, en nombre de todos los grupos de traficantes. Prometían retirarse del negocio (...) y aun compartir con el Estado la dura carga de la deuda externa.” *Ibid.*, p. 289.

<sup>1563</sup> *Idem.*

<sup>1564</sup> *Ibid.*, p. 300.

Certains lecteurs peuvent ressentir une impression de *déjà vu*. En fait, il faut noter que des phrases — voire des paragraphes entiers — de cet article seront retranscrits dans “Apuntes para un debate nuevo sobre las drogas”, qui est une communication présentée par l’auteur lors d’un colloque au Mexique<sup>1565</sup>. Elles seront même reprises, avec de très légères modifications, dans *Noticia de un secuestro*. On pourrait considérer ceci comme de l’auto-plagiat, mais, malgré ces petits travers, il est surtout intéressant de signaler la continuité d’une recherche qui démarre dans les *Notas de prensa 1980-84* et culmine avec le grand reportage de 1996. Il s’agit d’une pratique courante, bien que discutable : pour lui, c’est une sorte d’échange légitime entre son œuvre journalistique et ses travaux narratifs majeurs. C’est ainsi qu’au fil des articles et des interventions des années 80-90 traitant du trafic des drogues, l’auteur est parvenu à se constituer une sorte de base conceptuelle et documentaire solide qu’il utilisera sans réserve dans *Noticia de un secuestro*. C’est en ce sens que nous affirmons que le contenu précède aussi la forme et que le reportage paraît le genre idoine pour développer ce sujet sur le plan narratif.

#### 2.4.2.4. Pablo Escobar et la thématique du pouvoir

*“Mi obsesión con diferentes estilos de poder es más que literaria: es casi antropológica.”*

García Márquez, à propos de *Noticia de un secuestro*<sup>1566</sup>.

“Un tratado para tratarnos mal” (1983) et “¿Qué es lo que pasa en Colombia?” (1989)<sup>1567</sup> contiennent déjà un premier regard sur la personne de Pablo Escobar. C’est ce profil extravagant du chef du Cartel de Medellín — despotisme, esprit de clan, dimension pharaonique de ses entreprises, manque total de scrupules dans la quête du pouvoir et de la reconnaissance sociale —, qui paraît éveiller chez le romancier un certain intérêt littéraire. De fait, dans *Noticia de un secuestro* (1996), on retrouve le portrait déjà esquissé dans ces deux articles<sup>1568</sup>, avec des retouches visant à l’assombrir et à souligner les traits machiavéliques du

---

<sup>1565</sup> Elle a été écrite fin 1993 et la revue *Cambio 16* la publiera le 13 décembre 1993. Plus tard, elle sera récupérée, en tant que texte de presse, dans le quatrième volume de son œuvre journalistique avec cet avertissement : “Ponencia enviada (antes de la muerte de Pablo Escobar) al ciclo de conferencias *La procuración de Justicia: problemas retos y perspectivas*, organizado en México.” Cf. GARCIA MARQUEZ, G., “Apuntes para un debate nuevo sobre las drogas”, *Por la libre*, op. cit., p. 305.

<sup>1566</sup> “Cuando la política y la prosa se entrelazan”, *art. cit.*, p. 43.

<sup>1567</sup> *Articles cités.*

<sup>1568</sup> Significativement, dans le premier texte, l’auteur se garde bien de citer le nom d’Escobar lorsqu’il écrit : “(...) los traficantes de drogas (...) vivían libres con sus aviones de príncipes, sus gustos babilónicos y sus parques zoológicos sin que nadie perturbara su impunidad feliz. (...) la justicia, que se hizo durante tanto tiempo la de la vista gorda, se despertó de pronto y con una furia luciferina sólo cuando los traficante de drogas tuvieron la desastrosa idea de irrumpir con ínfulas vandálicas en la política nacional” (Un tratado para tratarnos mal,

personnage, preuve que cet intérêt a couvé pendant tout ce temps. Voici l'extrait d'un texte plusieurs fois remanié :

“Años antes los narcotraficantes estaban de moda por una aureola fantástica. Gozaban de una completa impunidad, e incluso de un cierto prestigio popular, por las obras de caridad que hacían en las barriadas donde pasaron sus infancias de marginados. Si alguien quería ponerlos presos podía mandarlos a buscar con el policía de la esquina. Pero buena parte de la sociedad colombiana los veía con una curiosidad y un interés que se parecía demasiado a la complacencia. Políticos, industriales, comerciantes, periodistas, y aun simples lagartos, asistían a la parranda perpetua de la hacienda Nápoles, cerca de Medellín, donde Pablo Escobar mantenía un jardín zoológico con jirafas e hipopótamos de carne y hueso llevados desde el Africa, y en cuyo portal se exhibía como un monumento nacional la avioneta en que se exportó el primer cargamento de cocaína.”<sup>1569</sup>

Cependant, ce portrait d'Escobar ne sera guère plus développé, l'auteur préférant scruter avec distance sa figure énigmatique et inquiétante. Néanmoins, l'évoquer suppose inévitablement que l'on touche au thème du pouvoir. C'est un aspect que les critiques de *Newsweek* exploitent dans l'évaluation de l'ouvrage : “El poder, y no tanto la política, es lo que realmente fascina a García Márquez. (...) Incluso en *Noticia de un secuestro* se le nota claramente cautivado por el poder de Pablo Escobar”<sup>1570</sup>. Fasciné certes, mais plutôt sur le plan journalistico-littéraire comme précise l'auteur, un peu agacé :

“Es raro que periodistas tan lúcidos y rejugados confundan objetividad con admiración. Pablo Escobar me interesaba como caso humano: un hombre que empezó como ladrón de automóviles y llegó a construir una gran transnacional ilícita que rompió todas las barreras de defensa de los Estados Unidos, cuyos centinelas aéreos se preciaban de su poder para detectar un cohete en el instante mismo en que saliera de la Unión Soviética. Un reportero serio no puede desconocer que eso es una proeza, y en el libro está visto así. (...)”<sup>1571</sup>

Il n'est pas rare que l'on juge son œuvre en fonction de ses options idéologiques, et c'est l'un des défauts de la critique de *Newsweek*, qui évoque à tout bout de champ l'amitié (« encombrante ») de Fidel Castro avec l'écrivain. Pourtant, en citant ce dernier, *Newsweek* soulève une question de fond : “(El poder) — avait dit García Márquez dans *El olor de la*

---

*Notas de prensa 1980-84*, op. cit., p. 471). C'est bien Escobar le propriétaire du zoo et ce détail se répète dans le deuxième article, dont le passage ci-dessus cité a été repris bien que considérablement modifié. On le gardera pour le réinsérer dans *Noticia de un secuestro* avec uniquement de très légères modifications visant à améliorer le style et à préciser une des données. Voici le deuxième texte (nous soulignons en italique les différences, dont celles non vérifiées concernant la destination de ce premier chargement de cocaïne) : “Ya desde antes estaban de moda. Gozaban de una completa impunidad, e incluso de un cierto prestigio popular, por las obras de caridad que hacían en las barriadas donde pasaron sus infancias de marginados. Si alguien quería ponerlos presos podía mandarlos a buscar con el policía de la esquina. Pero buena parte de la sociedad colombiana los veía con una curiosidad y un interés que se parecía demasiado a la complacencia. *Periodistas, políticos, industriales y comerciantes*, y aun simples *curiosos*, asistían a la parranda perpetua de la hacienda Nápoles, cerca de Medellín, donde Pablo Escobar mantenía un jardín zoológico con jirafas e hipopótamos *de verdad* llevados desde el África *para solaz de sus invitados*, y en cuyo portal se exhibía como un monumento nacional la avioneta *en que llegó a los Estados Unidos* el primer cargamento de cocaína.” (“¿Qué es lo que pasa en Colombia?”, *Por la libre*, op. cit., p. 292-293).

<sup>1569</sup> Cf. *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 211-212.

<sup>1570</sup> “Cuando la política y la prosa se entrelazan”, *art. cit.*, p. 49.

<sup>1571</sup> CATO, Susana, *art. cit.*, p. 18.

*guayaba* — es un tema que ha estado latente en todos mis libros. (Me interesa tanto) porque siempre he creído que es la realización más alta y más completa del ser humano, y que por eso resume a la vez toda su grandeza y toda su miseria. (...) Este es por fuerza un tema apasionante para un escritor.”<sup>1572</sup> Il fera une variation de ce propos dans *Noticia* (voir l'épigraphe de cette section), où Escobar représente donc cette ultime et néfaste manifestation du pouvoir — la plus abominable en fait, ce qui, du propre aveu de l'auteur, a demandé un traitement littéraire conséquent :

“Hubo un momento cuando menos cualquiera (sic), en que el país, las cenas de estas noches, la escuela de los hijos, el negocio, todo, dependía de lo que decidiera Pablo Escobar. Eso está en el libro, se siente (...). Escobar quedó en el libro como fue para el país por aquellos años: *una fuerza invisible*, que nadie veía ni nadie sabía dónde estaba, pero nadie tenía duda de que era un *poder inmenso*, con una inmensa capacidad de destrucción.”<sup>1573</sup>

Le pouvoir serait donc la thématique centrale de *Noticia de un secuestro* et il est évident que si García Márquez l'avait envisagé ainsi c'était pour en explorer les énormes possibilités narratives ou, si l'on veut, comme problématique littéraire « nouvelle »<sup>1574</sup>, l'auteur n'ayant plus la liberté de la fiction, autrement dit, devant se soumettre désormais à la contrainte documentaire. Nous verrons ci-après si ce pari a été bien été gagné ; pour l'instant, contentons-nous de dire que l'objectif était assez important sur le plan expérimental. Car, mieux que de tracer un quelconque portrait, il fallait agir en profondeur sur la forme narrative pour montrer cette puissance démesurée comme une sorte de source cachée ou d'arrière-fond engendrant un climat délétère. Et cela au moyen d'un grand non-dit, d'un traitement elliptique traduisant une réalité : l'invisibilité d'Escobar, celle de la bête traquée qui réussit à chaque fois à tromper ses persécuteurs, à échapper in extremis à tous les pièges ; l'immense puissance, celle de l'homme qui réussit à construire une grande « transnationale » du crime et, dans la foulée, à se tailler une image de Robin des Bois chez les pauvres de Medellín ; enfin, le criminel qui, grâce à un grand pouvoir d'intimidation et de corruption, arrive à rallier de vastes secteurs de la classe politique, et même à recevoir la bénédiction de certains prélats de l'Église colombienne<sup>1575</sup>.

Toutes ces prouesses ne pouvaient qu'aboutir à une mythification du personnage, celle de l'homme aux richesses et aux pouvoirs illimités, irradiant une sorte de fascination chez les

<sup>1572</sup> GARCIA MARQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 90.

<sup>1573</sup> García Márquez cité par CAÑON MORENO, Luis, interview citée, p. 8<sup>a</sup> (c'est nous qui soulignons).

<sup>1574</sup> Relativement nouvelle car il avait déjà traité dans son œuvre de non-fiction, notamment dans *Récit d'un naufragé* et “Bateman: misterio sin final” (art. cit.)

<sup>1575</sup> Voir à ce sujet : BOWDEN, Mark, *Killing Pablo - The Hunt For The World's Greatest Outlaw*, Atlantic Monthly Press, New York 2001..

riches<sup>1576</sup>) et, bien entendu, suscitant chez les indigents une admiration confinant au culte, bref une sorte de déclinaison tropicale du Parrain<sup>1577</sup>.

L'auteur revisite la légende sans la cautionner, c'est-à-dire qu'il évite ce mouvement naturel chez un romancier d'investir le mythe par l'imaginaire (comme il l'avait fait avec la figure du dictateur latino-américain). Fort d'un rejet des pratiques terroristes d'Escobar, exprimé publiquement<sup>1578</sup>, il s'applique dans *Noticia de un secuestro* à une déconstruction du mythe, tout en exploitant son caractère romanesque. Autrement dit, l'abordage est résolument littéraire mais sur une base réelle et dans une perspective critique. Cette approche hétéroclite corrobore une fois encore le grand défi du reportage : concilier l'effort narratif avec le respect des données de l'enquête. Considérons, par exemple, la manière comment, dans un passage du chapitre 8, le narrateur fait une pause « contextuelle » pour aborder d'une façon plutôt critique la dimension légendaire du chef du Cartel de Medellín :

“Con la fortuna y la clandestinidad, Escobar quedó dueño del patio, y se convirtió en una leyenda que lo dominaba todo desde la sombra. Sus comunicados de estilo ejemplar y cautelas perfectas llegaron a parecerse tanto a la verdad que se confundían con ella. En la cumbre de su esplendor se erigieron altares con su retrato y les pusieron veladoras en las comunas de Medellín. Llegó a creerse que hacía milagros. Ningún colombiano en toda la historia había tenido y había ejercido un talento como el suyo para condicionar la opinión pública. Ningún otro tuvo mayor poder de corrupción. La condición más inquietante y devastadora de su personalidad era que carecía por completo de la indulgencia para distinguir entre el bien y el mal.”<sup>1579</sup>

Talent, cruauté, absence absolue de scrupules, culte de la personnalité, le populisme d'Escobar aura cette dimension machiavélique. Le pouvoir est bien le sujet central de l'ouvrage et l'auteur n'aura de cesse de l'explorer sous ce jour dans *Noticia de un secuestro*. Pour cela il a eu besoin d'un travail préparatoire. Regardons maintenant la manière avec laquelle il aborde le sujet dans “¿Qué es lo que pasa en Colombia?” :

“Animados por el beneplácito de tantos y la indiferencia de la Justicia, no se conformaron con la riqueza, sino que quisieron también el poder. Escobar había sido electo como suplente a la Cámara de Representantes y patrocinaba seminarios de derechos humanos (...) No es concebible que semejante capacidad de compra se conformara con la pasión efímera de las cosas materiales, sino que quiso y pudo penetrar hasta las ciénagas oscuras de la conciencia y de la voluntad de los hombres. Sin embargo, la obsesión freudiana de los traficantes parece ser la adquisición de tierras, tierras, tierras y más tierras. (...) Como si estuvieran tratando de

<sup>1576</sup> En 1989, la revue américaine *Forbes* le classe « le septième homme le plus riche sur la terre ». [http://fr.wikipedia.org/wiki/Pablo\\_Escobar](http://fr.wikipedia.org/wiki/Pablo_Escobar). (Page internet consultée le 12-02-2006).

<sup>1577</sup> Selon Salazar, *Le Parrain* de Coppola était un film qu'Escobar visionnait fréquemment. Il était aussi séduit et inspiré par la figure de Salvatore Giuliano. “Con (sus) obras sociales empezó a ser, en cierta medida, una reedición de (...) Salvatore Giuliano (cuya biografía figuraba en su biblioteca y recomendaba leer). En dos cosas se parecen Giuliano y Pablo, ambos eran guerreros y generosos. Y ambos tenían una mezcla de bandidos sociales y de políticos primitivos.” SALAZAR, Alonso, *op. cit.*, p. 78 et 298.

<sup>1578</sup> Notamment dans “¿Qué es lo que pasa en Colombia?” (art. cit.).

<sup>1579</sup> *Noticia de un secuestro*, *op. cit.*, p. 212 (c'est nous qui soulignons).

comprar el mapa entero, con sus cóndores y sus ríos, y el amarillo de su oro y el azul de sus mares.”<sup>1580</sup>

Les analogies sont flagrantes : comme le Patriarche, Escobar pouvait, à sa manière, tout voir, tout contrôler, tout acheter, même la mer si besoin était. Tout en gardant un œil sur cette aura mythique du personnage, l’auteur établit judicieusement une sorte de cadre conceptuel et journalistique sans failles afin de puiser les matériaux qui serviront à construire son récit. C’est la matière composite qui devait solidifier et soutenir la péripétie narrative de *Noticia de un secuestro*, une représentation de la réalité, certes, mais soumise aux normes documentaires du reportage. Nous sommes dans le domaine de la fusion générique.

#### 2.4.2.5. Implication et volontarisme

Ce choix d’un thème si fortement imprégné d’histoire et de politique demande à être considéré également sous l’angle de l’engagement, ce qui — nous l’avons vu — est un facteur structurant de l’œuvre et de la pensée de l’auteur. Depuis longtemps, en effet, il défend la thèse assez discutée<sup>1581</sup>, selon laquelle la (bonne) littérature sert au progrès<sup>1582</sup>. D’après Gérard de Cortanze, c’est cette idée qui préside à tout son travail dans *Noticia de un secuestro* :

« Il fut un temps où les grands écrivains s’engageaient. Par “engagement”, entendons : prenaient parti, ne fuyaient pas le risque, à commencer par le plus sérieux, le plus essentiel, celui de l’écriture. Quelques noms, contestables, contestés : Albert Camus, Julio Cortázar, André Malraux, Ernest Hemingway (...). Gabriel García Márquez est l’un des derniers à appartenir à cette race de dinosaures remuants, grinçant des dents, impliqués dans leur siècle, témoins et acteurs, historiographes. J’ajouterai à cette liste toute subjective, et pour rester dans le domaine de la langue hispanique : Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Jorge Semprún. Le cas particulier de Maruja et Alberto devenait donc phénomène national. Il fallait refaire le livre, revoir les implications, trouver une solution “technique” au problème posé par une histoire labyrinthique. (...) »<sup>1583</sup>.

Implication rimerait ici avec création mais, si l’on considère la genèse de *Noticia de un secuestro*, on constate que cette démarche « engageante » sera effective uniquement pendant la phase conduisant au choix thématique. Autrement dit, elle précède le travail d’écriture mais

<sup>1580</sup> “¿Qué es lo que pasa en Colombia?”, art. cit., p. 293-296 et *passim*.

<sup>1581</sup> Selon Yves Reuter, ses visées explicatives et argumentatives « sont devenues suspectes depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pour de nombreuses raisons : elles apparaissent comme les moins spécifiques au littéraire (un roman ne doit pas être un essai, une thèse, un manuel...) ; (...) ; elles traitent le lecteur comme un élève qu’il faudrait guider pour qu’il comprenne le sens de l’histoire et sa « bonne » interprétation. (...) Pour le dire assez abruptement, la littérature contemporaine d’avant-garde a tendance à préférer un roman au sens brouillé ou aux sens multiples (dialogique). » REUTER, Yves, *L’analyse du récit*, op. cit., p. 92-93.

<sup>1582</sup> Voir par exemple : “Los fantasmas del Premio Nobel”, art. cit., et le chapitre “Política” d’*El olor de la guayaba*, op. cit.

<sup>1583</sup> CORTANZE, Gérard de, art. cit., p. 72.

ne le détermine pas fondamentalement, car ce reportage — comme nous essaierons de le démontrer ici — présente une approche plutôt oblique, car très narrative. Tout au plus, elle a donné à l'auteur une vision très proche du problème et de ce fait peut se considérer comme faisant tangentiellement partie de l'enquête car, admettons-le, García Márquez a dû puiser dans son expérience personnelle d'observateur de la Guerre du Cartel, de critique du Traité d'Extradition et de médiateur volontaire entre les Extradables et le gouvernement de Belisario Betancur.

Il s'agirait donc d'une forme très spécifique d'engagement qui, certes, est toujours présente au moment où García Márquez rédige la note préliminaire du livre (“Gratitudes”). Or, là encore, nous sommes dans un espace marginal par rapport au récit. Dans ce « paratexte », l'auteur viendra exprimer un souhait pacifiste, dont la correspondance avec l'œuvre narrative proprement dite reste encore à vérifier. À cet endroit, il a écrit : “A todos ellos (los protagonistas) lo dedico, y con ellos a todos los colombianos –inocentes y culpables- con la esperanza que nunca más nos suceda este libro.”<sup>1584</sup> Avec *Noticia*, l'auteur a donc voulu marquer les esprits, faire prendre conscience, influencer positivement sur une situation. Mais cette volonté pacifiste se superposerait problématiquement à la plus générale — et, de notre point de vue, la plus importante — visée esthétique de l'ouvrage. Néanmoins, elle nous renvoie à un fait antérieur qui mérite d'être examiné car faisant partie du processus : à cette démarche personnelle que l'auteur a entreprise bien avant que le sujet du livre ne surgisse. Nous la résumerons ici en nous référant principalement à “El libro que nunca pude escribir”, où il se livre au journaliste Germán Castro Caycedo<sup>1585</sup> pour raconter ce qui a été une sorte de mission politique à la Graham Greene, incluant une dénonciation pamphlétaire, une intrigue au plus haut niveau des sphères politiques, bref, une implication profonde et même risquée dans une affaire très délicate.

Nous avons vu que la cause principale de cette guerre est le Traité d'Extradition signé par les gouvernements colombien et nord-américain. Fin septembre 1983, en pleine polémique, García Márquez décide de s'impliquer en rédigeant une sorte de pamphlet contre cet accord, qu'il considère indigne et servile envers les États-Unis<sup>1586</sup>. Cet article, publié dans sa colonne de presse, a évidemment plu aux “Extradables” du Cartel de Medellín, lesquels n'ont pas tardé à approcher l'écrivain en lui requérant d'intervenir comme médiateur auprès du président Belisario Betancur. García Márquez dit avoir reçu la visite d'un émissaire de Pablo Escobar

<sup>1584</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Gratitudes”, *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 8.

<sup>1585</sup> Le dernier volet de cette série, “Y se murió hasta el último”, est un récit à deux mains (entre Castro Caycedo et García Márquez) sur l'intervention de ce dernier dans les négociations entre le Cartel et le gouvernement de Betancur. CASTRO CAYCEDO, Germán, “El libro que nunca pude escribir”, *art. cit.*, p. 22-33.

<sup>1586</sup> “Un tratado para tratarnos mal”, *art. cit.*

fin 1985 au Mexique.<sup>1587</sup> On lui demandait concrètement de faire part à Betancur de la promesse des “Extradables” de procéder au démantèlement de tous leurs laboratoires de cocaïne, à la destruction de leurs pistes clandestines d’atterrissage, à la cessation de toute activité illicite, voire à collaborer avec la DEA pour en finir définitivement avec le trafic de la drogue : “Renunciaban, en esta primera negociación, al problema de la extradición para que (fuera) discutido más tarde (...). Y eso era lo nuevo y lo grande y lo que permitía una aproximación al tema de la paz, porque ese era el punto que desbloqueaba todo”, dit García Márquez<sup>1588</sup>, qui aussitôt décide de s’exécuter. Il profite d’un voyage de Betancur au Mexique et, carte dans la manche, l’invite à dîner chez lui. Très à sa manière, mais pour la bonne cause de la paix, assure-t-il, l’écrivain tente de soudoyer le président, qu’il sait amateur de littérature, avec le manuscrit d’*Au-delà du fleuve et entre les arbres* d’Hemingway. L’anecdote mérite d’être citée en marge car elle montre jusqu’à quel point García Márquez s’est impliqué dans cette affaire<sup>1589</sup>. Bien plus tard, Castro Caycedo rencontre Escobar<sup>1590</sup>, qui s’intéresse à l’intervention de García Márquez auprès du président Betancur :

“-García Márquez no pudo hablar nunca con Belisario –le expliqué (à Escobar) y después de una pausa vi que su cara había enrojado y sin pensarlo dos veces, sentenció arrastrando las palabras:

-¡Entonces aquí se va a tener que morir hasta el hijueputa!

Han pasado ocho años y le cuento la historia a Gabo. Al escucharla hace un gesto de dolor, se recuesta, coloca los codos sobre los brazos de la silla y exclama:

-¡Y se murió hasta el hijueputa!”<sup>1591</sup>

Les résultats infructueux de l’intervention de García Márquez auraient donc une part importante dans ce lent et inexorable processus de dégradation aboutissant à la crise de 1989

<sup>1587</sup> L’article de Castro Caycedo ne précise pas la date de cette réunion ; dans “¿Qué es lo que pasa en Colombia?” (*art. cit.*, p. 294), García Márquez affirme qu’elle a eu lieu fin 1985.

<sup>1588</sup> García Márquez, cité par CASTRO CAYCEDO, Germán, *art. cit.*, p. 30-31.

<sup>1589</sup> Castro Caycedo laisse à García Márquez tout le soin de revivre cette rencontre : “Por fin llegó Belisario a México(...). Entonces programé, por ahí un huequito que dejaba el protocolo, una recepción en mi casa (...), y cuando empezó la reunión empecé a medir el momento para poder hablar con él y a esperar y a calcular. Y como sabía que una vez se despidiera ya no lo iba a volver a ver más, aproveché una pausa para decirle, ‘venga y le muestro una vaina’. Y me lo llevé para mi estudio que está al otro lado del patio y allí le mostré una galera del libro de Hemingway, *Al otro lado del río y entre los árboles*, con correcciones hechas a lápiz por el propio Hemingway. Estaba ahí y cuando lo tomó en sus manos, Belisario se quedó callado, se emocionó y dijo: ‘¡Qué maravilla!’ y yo le dije, ‘¡Te lo regalo!’”. Nos miramos y luego agregué:

-Te la llevas pero antes te quiero dar un mensaje.

-¿De quién?

-De Escobar, le dije, y el respondió inmediatamente:

-No. No. Nooooo.

-Oye, Presidente: Tú eres Presidente de la República y no puedes decirle que no a un mensaje sin saber de qué se trata, porque está de por medio la suerte del país. Y entonces él me respondió:

-A cualquier mensaje de Escobar yo le digo ahora que no por anticipado. Si de todas maneras me van a matar..., agregé, y atravesé el patio, para regresar a la reunión.” *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>1590</sup> On comprendra que le livre que Castro Caycedo n’a jamais pu écrire c’est celui sur Pablo Escobar.

<sup>1591</sup> *Ibid.*, p. 33.



avec cette suite d'enlèvements, assassinats, et à la vague terroriste déclenchée par le Cartel<sup>1592</sup>, recours désespéré de Pablo Escobar et ses complices pour éviter leurs extraditions.

En novembre 1989, García Márquez écrit *¿Qué es lo que pasa en Colombia?*, article dénonçant « les méthodes ignominieuses par lesquelles les “Extradables” ont essayé de réclamer une place dans la société »<sup>1593</sup>. La position de l'écrivain a changé. Son ancien patron d'*El Espectador* a été tué par Escobar. Il n'est plus, il ne sera plus le médiateur volontaire entre celui-ci et le gouvernement. Mais, depuis sa résidence principale de Mexico, il continue à être très attentif à l'évolution des événements en Colombie. Et finalement il reçoit en 1991 la proposition de Maruja Pachón et Alberto Villamizar d'écrire un livre.

L'affaire des Extradables n'est pas encore tout à fait close que García Márquez commence à rédiger *Noticia de un secuestro*. Il y a toujours à ce moment-là des initiatives personnelles qui s'expriment en dehors de l'ouvrage, à l'instar de ses “Apuntes para un debate nuevo sobre las drogas”<sup>1594</sup>. En effet, Escobar étant en cavale, il persiste encore une grande incertitude sur la suite de la guerre. D'où cette conclusion de García Márquez proposant, dans ce discours, la légalisation des drogues comme mesure extrême mais nécessaire pour mettre un terme au conflit :

“La polémica sobre la droga no debería seguir atascada entre la guerra y la libertad, sino agarrar de una vez al toro por los cuernos y centrarnos en los diversos modos posibles de administrar la legalización. Es decir, podemos poner término a la guerra interesada, perniciosa e inútil que nos han impuesto los países consumidores y afrontar los problemas de la droga en el mundo como un asunto primordial de naturaleza ética y de carácter político, que sólo puede definirse como un acuerdo universal con los Estados Unidos en primera línea.”<sup>1595</sup>

De cette prise de position il ne sera jamais question dans *Noticia de un secuestro* ; elle montre uniquement comment, à ce stade de la rédaction du livre, ce débat retient toujours l'attention du romancier, qui continue à s'engager à travers des textes dénonciateurs. Il pointe ici clairement du doigt les États-Unis et signale la responsabilité partagée entre pays producteurs et consommateurs de drogues. Il faut donc considérer le discours de Mexico comme un autre « paratexte », mais au niveau le plus extérieur car il n'est qu'une publication accompagnant la composition du livre, sans pour autant arriver à modifier sa matière narrative.

---

<sup>1592</sup> *Journal d'un enlèvement*, op. cit., p. 314.

<sup>1593</sup> GARCIA MARQUEZ, G., “¿Qué es lo que pasa en Colombia ?”, art. cit., p. 292 (nous traduisons).

<sup>1594</sup> “Apuntes para un debate nuevo sobre las drogas”, art. cit., *Por la libre*, op. cit.

<sup>1595</sup> *Ibid.*, p. 305.

### 2.4.2.6. Révéler, accuser, dénoncer : le reportage et ses épiphénomènes

Dans *Noticia de un secuestro*, il y a cependant une place pour le synopsis historique, que l'on trouve bien inséré entre deux scènes d'action, comme ce long passage du chapitre 2 (deuxième section), résumant et expliquant le processus aboutissant à la crise de 1990. L'auteur a dû être conscient que, de nos jours, il n'est pas toujours facile d'inclure un tel texte dans un reportage qui se veut écrit et senti comme un roman. C'est donc à nous, lecteurs, de juger si cette mutation de la voix du narrateur a, à cet endroit, une quelconque légitimité narrative. En voici quelques extraits qui servent aussi à compléter notre chronologie des faits :

“Colombia no había sido consciente de su importancia en el tráfico mundial de drogas mientras los narcos no irrumpieron en la alta política del país por la puerta de atrás, primero con un creciente poder de corrupción y soborno, y después con aspiraciones propias. Pablo Escobar había tratado de acomodarse en el movimiento de Luis Carlos Galán, en 1982, pero éste lo borró de sus listas y lo desenmascaró en Medellín ante una manifestación de cinco mil personas. Poco después llegó como suplente a la Cámara de Representantes por un ala marginal del liberalismo oficialista, pero no olvidó la afrenta, y desató una guerra a muerte contra el Estado (...) El motivo principal de esa guerra era el terror de los narcotraficantes ante la posibilidad de ser extraditados a los Estados Unidos, donde podían juzgarlos por delitos cometidos allí, y someterlos a condenas descomunales. (...) Esto era posible por un tratado suscrito bajo el gobierno del presidente Julio César Turbay (...). El presidente Betancur lo aplicó por primera vez cuando el asesinato (del ministro de Justicia) Lara Bonilla con una serie de extradiciones sumarias. Los narcos, aterrorizados (...) se dieron cuenta de que no tenían otro lugar más seguro que Colombia (...). La gran ironía era que no les quedaba más alternativa que ponerse bajo la protección del Estado para salvar el pellejo. De modo que trataron de conseguirla (...) con un terrorismo indiscriminado e inclemente, y al mismo tiempo con la propuesta de entregarse a la justicia y repatriar e invertir sus capitales en Colombia con la sola condición de no ser extraditados. Fue un verdadero contrapoder en las sombras con una marca empresarial -los Extraditables- y una divisa típica : ‘Preferimos una tumba en Colombia a una celda en los Estados Unidos.’ Betancur mantuvo la guerra. Su sucesor, Virgilio Barco, la recrudeció. Ésa era la situación en 1989 cuando César Gaviria surgió como candidato presidencial. (Gaviria) defendió la extradición (...) y anunció una estrategia novedosa contra el narcotráfico (...): quienes se entregaran a los jueces (...) podían obtener como beneficio principal la no extradición. (...) Escobar exigió (...) que (ésta) fuera incondicional (...). Para lograrlo (...) emprendió una escalada de secuestros de periodistas (...).”<sup>1596</sup>

La prose est agile, le style précis. Le narrateur adopte à présent un ton convenable de chroniqueur « à l'ancienne » — et non celui de l'historien — et la séquence historique paraît s'insérer sans à-coups dans le récit. En refermant ce dernier écrou qui, mis de travers, aurait pu produire un dysfonctionnement de la machine narrative, l'auteur a plutôt bien contourné l'impasse du passage contextuel. Celui-ci est le plus étendu de l'ouvrage qui, par ailleurs, ne peut guère s'en passer ; plus loin dans le livre, la tendance est à la condensation : on élague, on fait court, on utilise même la litote, à l'instar de la scène narrante la reddition d'Escobar où

<sup>1596</sup> *Ibid.*, p. 29-31.

est introduite de cette manière insensible une information compromettante pour le gouvernement :

“El (...) helicóptero (encargado de recoger a Escobar) despegó (...) cuando el Mono (uno de los secuaces del capo mafioso, coordinador de la entrega) recibió la orden por radioteléfono. Villamizar se embarcó con él y con el padre. No bien despegaban cuando oyeron por radio la noticia de que la posición del gobierno había sido derrotada en la Asamblea Nacional Constituyente, donde acababa de aprobarse la no extradición de nacionales por cincuenta y un votos a favor, trece en contra y cinco abstenciones, en una primera instancia que sería ratificada más tarde”.<sup>1597</sup>

On insère de cette manière tacite la question du rôle suspect joué par l'Assemblée Nacional Constituyente dans cette affaire. En effet, convoquée par le président César Gaviria Trujillo (1990-1994) pour réformer l'appareil de l'état colombien, ankylosé et inopérant, l'Assemblée aurait fini par céder à la pression (menaces ? chantage ?) du Cartel de Medellín. La promulgation du Décret prohibant l'Extradition des nationaux n'aurait donc pas été cet acte de souveraineté dont se réclamaient les Constituants, mais une démission morale flagrante face aux criminels. Le narrateur signale la faute sans la qualifier : il ne fait qu'évoquer la simultanéité du vote et la reddition d'Escobar. C'était la rançon à payer pour la libération des otages et, à ce sujet, l'article de María Mercedes Carranza, elle-même membre de l'Assemblée et témoin privilégié de l'affaire politique, relève d'une manière significative la rigueur éthique comme la vertu principale du reportage :

“(Noticia de un secuestro) revela asuntos nuevos y no de poca envergadura. El más notable (...) tiene que ver con la Asamblea Nacional Constituyente y el tema de la extradición (...). Desde el comienzo de la Asamblea el gobierno dejó claro su criterio de que la extradición no debía ser un tema constitucional. Los miembros de ella y el país entero (...) éramos conscientes de que con los secuestros se buscaba presionar al Gobierno y a la Constituyente para que (los) decretos (de sometimiento a la justicia de los Extraditables) se adecuaran a las necesidades de los delincuentes y para que se prohibiera constitucionalmente la extradición. (...) Lo que el país ni los constituyentes sabíamos es que el gobierno estaba negociando la entrega de Pablo Escobar con Alberto Villamizar como intermediario. Y esto es lo que revela con pelos y señales el libro de García Márquez (...) La cosa fue muy astutamente manejada, como se sabe ahora gracias a García Márquez. En determinado momento, Villamizar resolvió no sólo negociar la liberación de su esposa, sino también la entrega de Escobar. (...) Poco a poco (los decretos) iban acomodándose a las exigencias del capo (...) De la noche a la mañana las negociaciones ‘privadas’ de Villamizar se volvieron oficiales y Escobar se entregó, el mismo día en que la Constituyente aprobaba la no extradición (...). El presidente César Gaviria sale muy mal librado a pesar de (su) amistad con García Márquez: buena prueba de la honestidad (de éste) como periodista. (...) El libro demuestra cómo Gaviria fue cediendo a las exigencias de Escobar (.y) muestra también su doble juego frente a la extradición.”<sup>1598</sup>

Certes, l'enquête de García Márquez établit une sorte de preuve historique qui, si l'on accepte l'analyse de María Mercedes Carranza, prend l'allure d'une dénonciation et trahit une

---

<sup>1597</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>1598</sup> CARRANZA, María Mercedes, “Secuestro de una noticia”, *Semana*, Bogotá, 11-06-1996, p. 51-56 *et passim*.

intention sur le plan éthique. Comme le sous-entend cette critique, voilà ce qui guide le travail de l'auteur. De façon unique, primordiale ? Rien n'est plus sûr car un propos littéraire s'y superpose. Il y a, en effet, une sorte de recherche formelle déterminante dans la démarche : il s'agit avant tout d'insérer avec adresse une pièce manquante de l'histoire. Elle est importante comme le sont toutes celles d'un puzzle : si petites soient-elles, leur absence est à coup sûr flagrante et le dessin final s'en ressent toujours.

À nos yeux donc cette précision, qui se glisse dans une scène-clé du récit, n'a pas vraiment la fonction révélatrice ni la valeur « positive » de la donnée inédite qui met en lumière une obscure affaire, comme le font *Le Pull Over Rouge* ou *All President's Men*, pour citer deux œuvres référentielles du journalisme d'investigation. Ici, nous sommes dans un autre domaine générique et ce n'est pas le fin limier qui brandit le scoop, la trouvaille compromettante, c'est plutôt l'écrivain qui, en s'efforçant de donner une cohérence narrative, voire un relief littéraire à son récit, arrive à exhumer « des faits nouveaux et non de moindre envergure », pour employer le mot de Carranza. Bien entendu, il existe une posture déontologique irréprochable chez l'enquêteur, mais dans la narration celle-ci apparaît plutôt comme un présupposé et non comme le but unique de sa démarche. C'est ce qui s'est justement produit dans *Récit d'un naufragé*, reportage où — nous l'avons déjà vu — une révélation introduite dans le récit avec la même distance, la même habilité et dans le même esprit, finit par produire les remous escomptés dans l'opinion publique. Bien entendu, il existe une posture déontologique irréprochable chez l'enquêteur, mais dans la narration celle-ci apparaît plutôt comme un présupposé et non comme le but unique de sa démarche. Bref, dans le reportage, tel que le conçoit García Márquez, le scoop, la dénonciation, doit plutôt se considérer comme un épiphénomène journalistique et non comme un but du récit.

Pourtant, à l'origine de cette analyse réductrice de Carranza et d'autres critiques, on trouve l'auteur lui-même, toujours volontairement engagé, toujours volontairement impliqué dans son siècle, comme dit Gérard de Cortanze et, en l'occurrence, dans la bonne cause de la pacification d'un pays. Car c'est García Márquez lui-même qui, au moment de la publication de *Noticia de un secuestro*, trouve la phrase lapidaire pour vanter son travail. Comme à son habitude, dès lors qu'il s'agit de promouvoir ses livres, la déclaration est bourrée de superlatifs : «Este ha sido mi libro más difícil, más complejo, más triste. Pero he querido que sea el espejo en el que lo colombianos nos miremos para ver cómo somos y de que manera podemos mejorar un poquito.»<sup>1599</sup> Certes, il s'agit d'un livre complexe mais *seulement* parce

<sup>1599</sup> «La última obra de Gabo: la más triste trazada por su pluma», dépêche de l'agence de presse espagnole EFE, publiée dans *El Colombiano*, Medellín, 15-05-1996, p. 7.

qu'il est un reportage écrit comme un roman... un roman aux lignes très classiques au demeurant. Mais la phrase, si pleine d'intentions édifiantes, adressée à un pays en pleine dérive qui en avait besoin, ne dénature-t-elle pas la vraie portée du livre ? Nous voilà revenus à une problématique déjà traitée ici : la réception d'un ouvrage dont la propriété la plus essentielle — et la plus déroutante ! — est celle de la fusion des genres<sup>1600</sup>.

#### 2.4.2.7. Les sources et le secret de l'enquête

La durée de l'enquête de *Noticia de un secuestro* (trois ans) montre à quel point celle-ci est devenue la plus longue et la plus complexe de toute la carrière journalistique de García Márquez. L'amplitude du processus, la pluralité des sources, la complexité du fait même vont conduire l'auteur colombien à constituer, pour la première fois, une petite cellule d'investigation. Mais, selon lui, d'autres raisons ont déterminé ce travail en équipe. D'une part, le sujet brûlant du livre, d'autre part, la confidentialité requise pour mener à bien le projet :

“Acabé harto de buscar tanto dato durante tres años. (...) Entrevisté a no menos de 50 personas y no hubo una sola filtración. Como tenía el problema de que si yo me presentaba a buscar datos en algún organismo oficial o privado me lo convertían en noticia, *busqué la asesoría de la periodista Luz Angela Arteaga, quien me consi guió los datos más difciles haciendo creer que era para un trabajo suyo* . Y Margarita Márquez Caballero (...) manejó todo el material y transcribió medio centenar de casetes en absoluto silencio. A mí mismo se me olvidó un dato porque ella tuvo la discreción de no comentármelo. (...) les agradecí a todos cómo guardaron durante casi dos años el secreto de lo que estábamos haciendo. Fue increíble guardarlo en el país más cuchichero del mundo.”<sup>1601</sup>

Circonstance nouvelle de l'enquête : la notoriété de l'auteur est un facteur qui gêne tout autant qu'il facilite l'investigation. Si, d'un côté, sa célébrité menace le secret, d'un autre côté, elle lui ouvre des portes et lui permet l'accès à certaines sources inabordables pour un reporter anonyme. Ainsi, par exemple, le contact avec les “Extraditables” en prison était possible mais García Márquez craignait que la nouvelle de sa présence en ces lieux ait filtré auprès des médias<sup>1602</sup>. Pour passer outre ce problème, il a dû déléguer l'une de ses assistantes. Il utilise également des sources indirectes, principalement Alberto Villamizar dont le récit des fréquentes visites aux Ochoa est mis à profit dans le livre. Avec Pablo Escobar, il n'a pu employer cette solution. La *cavale* de deux ans du chef du Cartel empêche toute approche directe. On doit l'obtenir autrement :

---

<sup>1600</sup> Voir 2.4.3. La réception.

<sup>1601</sup> Cf. CATO, Susana, *entretien cité*, p. 18.

<sup>1602</sup> *Ibid.*, p. 20.

“Dispuse de todas las cartas que Escobar dirigió a las autoridades, a las familias de los rehenes y a sus propios abogados, y que fueron una fuente de información invaluable, no sólo sobre los hechos mismos, sino sobre la propia personalidad de Escobar. De su autenticidad no hay duda, en especial, por su estilo epistolar, que es de una expresividad y una precisión asombrosas en un hombre su nivel cultural”<sup>1603</sup>.

García Márquez invoque des raisons de force majeure et une certaine réticence éthique mais il ne parvient pas à être très convaincant quand il juge imprudent d’avoir des entretiens avec les narcotrafiquants parce que ces derniers “hubieran querido aprovechar el relato para justificarse”<sup>1604</sup>. Dans une autre entrevue, il élude la question (“¿Y usted no logró entrevistar a algunos de los sicarios?”), alléguant : “Debí haberlo hecho, pero no (lo hice). Fue una decisión consciente que tuve que tomar”<sup>1605</sup>. Sans doute omet-il la raison essentielle : il aurait été dangereux de le faire.

Le contact du journaliste avec des hautes figures de la politique pose des problèmes d’un autre ordre. La célébrité est à nouveau un *laissez-passer* inconditionnel : García Márquez obtient du temps et une attention considérable de la part de ces autres acteurs du drame. Mais il a du mal à vaincre certains scrupules personnels et idéologiques. Il se souvient comment il a dû, à contrecœur, se décider à aborder les deux protagonistes de l’histoire avec lesquels il avait de vieilles querelles politiques. Premièrement, Julio César Turbay Ayala, père de l’une des journalistes séquestrées. Rappelons que ce fut pendant la présidence de ce dernier qu’eut lieu l’incident provoquant son asile politique au Mexique<sup>1606</sup> : “Fue poco lo que (Turbay) me aportó para el libro, porque yo ya poseía toda la información, pero tenía que hablar con él porque había una razón ética, no podía ponerlo como protagonista sin haber hablado con él cuando ya había hablado con todos. Eso es un lastre muy malo para un libro que pretende ser objetivo”<sup>1607</sup>. Deuxièmement, Hernando Santos, directeur du journal *El Tiempo* et père du journaliste Francisco Santos (autre séquestré), autre bête noire de García Márquez. Cependant, pour lui, la rigueur de l’enquête est en jeu, ainsi que sa propre déontologie journalistique : “(Teníamos) diferencias ideológicas, de humor, de carácter. Pero me pareció que no tenía derecho a hacerle esto (dejarlo por fuera de la encuesta) a un periodista, a saltármelo no más porque teníamos diferencias” (*sic*)<sup>1608</sup>. Dans ce cas, vaincre les scrupules se révèle payant. Santos, en effet, fut une source excellente pour lui : un conteur-né. C’est de lui essentiellement que provient le remarquable portrait de Guido Parra, l’avocat de Pablo

---

<sup>1603</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1604</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1605</sup> *Idem.*

<sup>1606</sup> Cf. 1.2.2. L’incident de 1981.

<sup>1607</sup> CAÑON MORENO, Luis, *art. cit.*, p. 8A.

<sup>1608</sup> *Ibid.*, p. 8A.

Escobar. Personnage ambigu et faustien, Parra — sorte de sage prêt à pactiser avec le diable — marquera d'une note tragi-comique les grands rebondissements du récit.

L'auteur évoque des raisons d'éthique ou d'impossibilité physique pour se rendre sur les lieux du décor. En ce sens, l'approche des sources ne paraît pas tout à fait équilibrée. Certains détracteurs du livre profitèrent de ces impondérables pour évoquer une certaine perspective unilatérale dans *Noticia de un secuestro*, où paraît dominer le point de vue des victimes et non celui des agresseurs. L'accueil de l'œuvre vint confirmer cette critique qui, dans le fond, est plus idéologique que littéraire.

### 2.4.3. La réception

#### 2.4.3.1. Du « document pour l'histoire » à la « narration magistrale »

Qui prime dans *Noticia de un secuestro*, la valeur documentaire ou la portée littéraire ? L'apparition du livre en mai 1996 est marquée par un grand point d'interrogation concernant cette correspondance entre le récit et le référent réel. Ainsi, la première (et presque l'unique) question que l'on adresse aux protagonistes (les otages du Cartel de Medellín) est : jusqu'à quel point García Márquez a-t-il été fidèle aux faits réels ? Avec des nuances, les réponses ne laissent pas de former un certain consensus : “Es la fiel realidad de lo que pasó (...) El relato es tal como se lo dijimos reflejado casi con la misma emoción con que lo vivimos”, confirme Beatriz Villamizar. “Todo está tal y como sucedió, teniendo en cuenta su propia narrativa”, déclare Richard Becerra. “La narración del libro es magistral. Está todo condensado, pero aún así (es) el relato de cada cosa que pasó. Hay mil cosas que no están en el libro, pero las que están se relatan fielmente”, réaffirme Maruja Pachón. “En general, el libro es un documento para el periodismo, para los colombianos, de los hechos que ocurrieron. Además, ésta es otra faceta de Gabo: ya no habla de cosas mágicas, sino de una realidad. En cuanto a lo que a mí se refiere, el libro fue exacto”, explique Azucena Liévano. “Es muy cercano a la realidad, incluso la mejora”, corrobore enfin Francisco Santos<sup>1609</sup>. Tous encensent la rigueur et l'impartialité de l'auteur tout en étant conscients que l'écriture du récit impose des contraintes : García Márquez élague mais fait ressortir l'essentiel ; il raconte en stylisant à sa manière ; il condense, mais reste fidèle aux témoignages ; il se rapproche assez de la réalité, même en l'améliorant ! (Santos).

---

<sup>1609</sup> Les déclarations de Francisco Santos, Maruja Pachón, Azucena Liévano, Richard Becerra figurent dans le dossier que la revue *Semana* consacra à *Noticia de un secuestro*. Cf. *Semana*, Bogotá, 11-06-1996, p. 52 et ss.

De la même manière, quelques critiques et acteurs « extérieurs » au drame insistent sur cette double valeur de l'ouvrage, et donnent la préférence à son côté document : “Apabullante lección de periodismo investigativo, un reportaje en su forma más perfecta y acabada (...), pero el libro es sobre todo una descarnada y conmovedora radiografía de la crueldad del secuestro en el país donde más se practica este delito“, écrit le journaliste Enrique Santos Calderón<sup>1610</sup>. “Espléndido trabajo de investigación, ejemplo aleccionador de profesionalismo en el ejercicio del periodismo: secuestrar la noticia de una tragedia para trabajarla de tal manera que se integre a la conciencia colectiva y con ello tal vez conseguir que no se repita nunca”, souligne la critique María Mercedes Carranza<sup>1611</sup>. “Es una excelente crónica (pero) observaría que el libro no corre parejo con la versión que yo haría de los acontecimientos”, signale l'ancien président Alfonso López Michelsen<sup>1612</sup>. “Es un libro objetivo y serio. Naturalmente hay matices y detalles a los cuales uno quisiera que se les diera más o menos énfasis”, remarque l'ex-procureur Carlos Gustavo Arrieta<sup>1613</sup>. “No solamente lo que se dice referente a los secuestros es verídico, sino también lo que pasó en el país en materia política y jurídica. Además, el libro corresponde a mis archivos personales”, déclare Miguel Maza Márquez. “Creo que el libro, mucho más que un reportaje, es historia viva”, ajoute l'ancien président César Gaviria Trujillo<sup>1614</sup>. “Independientemente de su atractivo literario, tiene dos valores: (1) era muy importante para la historia tener un documento serio sobre cómo terminó esta guerra del Cartel de Medellín, y (2) crear conciencia sobre el drama que significa un secuestro”, note Alberto Villamizar<sup>1615</sup>. À nouveau, toute la difficulté réside dans l'évaluation de *Noticia de un secuestro*, donc dans cette relation mal comprise entre enquête et écriture. C'est du bel ouvrage ; il y a un relief narratif mais, en fin de compte, c'est la valeur documentaire qui s'impose.

Pour maintenir notre hypothèse, nous dirons que cette tendance générale à faire la part entre la portée historique et politique du livre et son « attraction littéraire » (Villamizar), semble assez erronée car elle suppose que l'enquête est une fin en soi, et la qualité narrative, une simple valeur ajoutée. Autrement dit, on peine à reconnaître que le reportage, tel que le conçoit García Márquez, doit reposer sur une investigation solide tout en étant un travail de

<sup>1610</sup> SANTOS CALDERON, Enrique, “Contraescape” (chronique), *El Tiempo*, Bogotá, 5-05-1996, p. 4A.

<sup>1611</sup> CARRANZA, María Mercedes, *art. cit.*, p. 56.

<sup>1612</sup> López Michelsen, président de la Colombie entre 1974 et 1978, est mentionné à plusieurs reprises dans *Noticia de un secuestro*. Il a été contacté par le Cartel de Medellín en vue d'une négociation avec le gouvernement de Belisario Betancur. Puis, en tant que membre du « Groupe des Notables », il a participé pendant un moment aux négociations pour la libération des otages. La déclaration citée ci-dessus fait aussi partie du dossier de *Semana* (numéro cité, p. 52).

<sup>1613</sup> *Idem.*

<sup>1614</sup> *Idem.* César Gaviria, président de la Colombie entre 1990 et 1994, a dû gérer la crise des otages du Cartel et, de ce fait, est devenu le personnage central de *Noticia de un secuestro*.

<sup>1615</sup> *Idem.*



forme et de style. Mais la difficulté pour concilier ces deux aspects de *Noticia de un secuestro* tiendrait en partie au souhait exprimé en exergue par l'auteur lui-même : "Dedico (este libro) a todos los colombianos -culpables e inocentes- con la esperanza de que nunca más nos suceda este libro"<sup>1616</sup>. Faux mobile dès lors que les données de l'enquête servent à produire une structure narrative plutôt close car elle n'a aucune utilité (politique, sociologique, ou autres) avérée ni de véritables effets sur l'opinion publique (ou du moins, ils seront très difficiles à mesurer). Bien que la réflexion sur cette réalité ait un poids considérable, l'approche plutôt littéraire de celle-ci impose des contraintes et toujours une distance face aux faits réels.

La réception de l'œuvre sera ainsi marquée par cette recherche d'une intention positive (diagnostiquer un mal, proposer un remède) qui a été alimentée par l'auteur lui-même, marquée, partiellement aussi, par des a priori ayant rapport avec son contenu : à l'époque, justement à cause de la Guerre du Cartel de Medellín, la Colombie est l'objet d'un certain intérêt médiatique international. Et, comme l'écrit María Mercedes Carranza, les lectures seront différentes selon le contexte culturel où se produit la réception de l'ouvrage :

"Este nuevo libro de García Márquez tiene dos lecturas diferentes o, mejor, dos lectores muy distintos: el colombiano y el del resto del planeta. El último lo leerá lleno de asombro ante ese mundo degradado, injusto y tan violento que se le revela página tras página; ese mundo en que naufraga un pobre paisito que sólo conoce por el narcotráfico y por el prodigio literario que le ha entregado con su obra el mismo García Márquez. (...). Para el lector local (...) los hechos (narrados) no serán una novedad, y casi tampoco las intimidaciones del cautiverio (...)"<sup>1617</sup>.

En effet, chez le lecteur colombien ayant suivi (ou subi) cette guerre, on remarquera le besoin presque spontané de confronter sa propre version des faits (voir les critiques et commentaires précédemment cités), chez le lecteur étranger, l'envie de se pencher sur la matière tragique des événements, soit avec une curiosité morbide, soit avec un intérêt plus ou moins sérieux visant à comprendre les manifestations de violence dans un pays du Tiers Monde réputé pour sa singularité et sa longue histoire de conflits et guerres internes. Ajoutons à ceci la fascination particulière que produit Pablo Escobar en tant qu'acteur principal de l'histoire. Eu égard à ce tristement célèbre criminel de l'histoire colombienne, ni l'un ni l'autre de ces deux lecteurs ne devra se satisfaire du portrait qu'en fait García Márquez dans *Noticia de un secuestro* : une figure assez évasive dont l'approche littéraire est conséquente<sup>1618</sup>,

---

<sup>1616</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 8.

<sup>1617</sup> CARRANZA, María Mercedes, *art. cit.*, p. 56.

<sup>1618</sup> Cf. 2.4.4.4.3. **Solution littéraire d'un problème journalistique.**

loin, en tout cas, du profil biographique truculent ou de l'étude sociologique pointue, que pourraient attendre ses lecteurs<sup>1619</sup>.

Face au travail des caractéristiques hybrides de *Noticia de un secuestro*, il n'est pas étrange que dans l'esprit du lecteur d'aujourd'hui la solidité documentaire arrive à se constituer confusément en indice de qualité littéraire. Au fond, cette méprise sur la nature de l'ouvrage serait l'expression d'un réflexe conditionné, encore bien présent, qui est le produit d'un malentendu littéraire vieux de trois siècles, selon lequel « la représentation fidèle du réel, (le) discours véridique (est) la perfection vers laquelle doit tendre tout discours » (Todorov)<sup>1620</sup>. C'est ce qui explique le recours au cliché chez certains critiques, à l'instar d'Enrique Santos Calderón : « Si este reportaje de 366 páginas parece una novela, es porque resulta difícil creer que hayan podido suceder, como sucedieron, tantas cosas inverosímiles e insólitas; pero en Colombia -bien lo ha dicho quien la conoce como pocos y en ella se ha inspirado siempre-, la realidad supera a la ficción<sup>1621</sup>. Nous voilà revenus sur l'ancienne thèse imposée par une tradition réaliste : sous certaines conditions idéales (d'un point de vue romanesque), l'écrivain doit se contenter de raconter fidèlement les faits.

De nos jours, même la critique littéraire n'échappe pas à cet automatisme de la pensée, bien qu'elle le fasse par la négative, c'est-à-dire par la dénégation d'un (faux) supposé théorique selon lequel l'écrivain de non-fiction cherche avant tout à suivre le canon réaliste. Nous avons déjà vu comment, en 1999, les participants à un colloque universitaire sur « littérature et reportage » concluent à l'unisson — et hâtivement car pas un seul véritable exemple de fusion générique n'y a été considéré — qu'il n'y a pas de relation possible entre ces deux termes dès lors que le reportage se fonde sur la prétention vaine, futile, illusoire, de l'objectivité !<sup>1622</sup>

---

<sup>1619</sup> Cerner le mythe sous ces angles distincts est la perspective du livre d'Alonso Salazar, qui mêle inégalement le récit du passé criminel du *capo* colombien avec une très légitime recherche de contextualisation du phénomène, comme il le dit dans la préface de son ouvrage : « Contar (cómo) Pablo Escobar no es un caso fortuito, sino (...) un producto de unas circunstancias históricas y culturales específicas de un país como Colombia, que siempre parece a medio hacer, combinadas con el gran negocio del fin del siglo XX: la exportación y producción de drogas ilícitas ». SALAZAR, Alonso, *La parábola de Pablo*, op. cit., p. 14.

<sup>1620</sup> Et Todorov ajoute : « Il se maintient dans la conscience de nos contemporains. Le réalisme est donc coextensif et, on peut l'ajouter sans risque, consonant au monde occidental moderne et à ses sociétés capitalistes. » TODOROV, Tzvetan, *Littérature et réalité* (Présentation), op. cit., p. 7-8.

<sup>1621</sup> SANTOS CALDERON, Enrique, *art.cit.*

<sup>1622</sup> Cf. **2.1.2.3. Le reportage, un genre objectif ?**

### 2.4.3.2. Le reportage lu comme un roman

Comprendre cette relation entre le reportage et la base documentaire qui le soutient serait la moindre exigence que l'on demanderait à la lecture d'un ouvrage comme *Noticia de un secuestro*. Dans sa critique pour *Le Magazine Littéraire*, Gérard de Cortanze arrive à trouver une relation de causalité proprement littéraire entre ces deux instances du processus créatif :

« Dans ce roman comme dans ses récits et nouvelles, il fixe toujours un contrepoint à l'épopée sentimentale. (...) Les anti-héros de *Journal d'un enlèvement* sont là comme des vigies, des éclaireurs, des signes avant-coureurs. Ils nous supplient de refaire notre carte du monde, de repenser nos priorités. Leur témoignage, devenu littéraire, en appelle à notre sens civique, à notre besoin de justice. García Márquez, c'est un fait, dans ce roman rouge, inquiet, sale, triste, soulève un pan du voile, et nous lance un message d'espoir. (...) Mettre la vie dans un roman... Ce que Gabriel García Márquez a réussi ici à faire. Ce qui n'est pas si simple, quand on sait que la vie déborde tellement du cadre de la vie. »<sup>1623</sup>

Cortanze comprend ainsi que l'enquête est un moyen et non une fin en soi. Car les données collectées ont été intégrées par l'auteur dans une structure de signification qui propulse le reportage vers ce plan littéraire supérieur. Par ailleurs, il ne se prive pas de désigner comme « roman » ce qui est, en fait, un reportage écrit *comme un roman*. Une imprécision délibérée — et un beau compliment ! — qui serait, au fond, une façon implicite d'accepter la fusion des formes et, de ce fait, une manière habile de contourner un tabou littéraire, surtout dans un milieu plutôt réfractaire à toute idée de convergence générique<sup>1624</sup>.

L'approche est plutôt littéraire, mais l'analyse n'en est pas absente ; elle se fait, nous dit Cortanze, en biais de la narration. García Márquez ne fait que « soulever un pan du voile » pour délivrer discrètement son message (qui en appelle à notre « sens civique », à notre « besoin de justice »). Ainsi, si l'œuvre devient apologue ne serait-ce pas justement parce que l'auteur a été efficace et persuasif sur ce plan narratif ?

Au regard de ce défi relevé par García Márquez dans *Noticia de un secuestro*, on se serait attendu à une vraie polémique dans laquelle les détracteurs du reportage littéraire auraient brandi comme à leur habitude la défense identitaire du roman. Il n'y en aurait aucune car la

<sup>1623</sup> CORTANZE, Gérard de, *art. cit.*, p. 72.

<sup>1624</sup> Bon connaisseur de la littérature latino-américaine, Cortanze a aussi un regard assez ample sur la fusion générique en considérant le travail d'auteurs qui — comme García Márquez et Hemingway — construisent leur œuvre en travaillant éclectiquement toute leur vie dans ces deux territoires d'écriture que sont le journalisme et la littérature. À propos d'Hemingway, Cortanze dit quelque chose que l'on pourrait appliquer avec nuances à García Márquez : « Hemingway puisa avec délice et efficacité dans le journalisme. (...) Son rejet du *faking*, du masque, du truquage, c'est dans le journalisme qu'il en a compris la nécessité ». CORTANZE, Gérard de, *Hemingway à Cuba*, Gallimard, coll. Folio, 1997, p. 101-102.

réception de l'œuvre a été marquée — comme nous sommes en train de le voir — par une fixation sur son aspect historico-politique.

Cependant, on peut retrouver encore des réactions dans le même esprit que celui de Cortanze, à l'instar de celle d'Oscar Collazos (par ailleurs, un très bon connaisseur de l'œuvre de García Márquez<sup>1625</sup>), qui se permet aussi de lire le reportage comme un roman :

“*Noticia*, que ya en su título alude al periodismo, es el libro que sólo un periodista, familiarizado con las técnicas de la novela, hubiera podido escribir. Pero el libro que hemos leído no podía haber sido escrito por periodista alguno, porque el sello de un lenguaje y un estilo es la marca inequívoca de García Márquez, que ya había realizado, en el sentido inverso, otra de sus obras maestras, *Crónica de una muerte anunciada*. ¿Me explico? Si *Noticia* se propuso ser periodismo acogiéndose a los códigos narrativos de la novela, *Crónica* se propuso ser literatura dando en la superficie la impresión de ser alto periodismo. (...) *Leída como novela*, la *Noticia* alcanza su dimensión mayor en la medida en que, al revelar pequeñas y grandes conductas, se ‘noveliza’ gracias al pulso firme con que el escritor desenvuelve la trama.”<sup>1626</sup>

Le procédé comparatif de Collazos est assez juste. Il illustre de manière excellente jusqu'à quel point les échanges entre deux ordres génériques continuent à être présents chez García Márquez. Ils se produisent dans un sens et dans l'autre, le roman (*Crónica de una muerte anunciada*) simulant le langage du reportage, et le reportage (*Noticia de un secuestro*) adoptant les techniques romanesques. Inversion extrême d'un processus au sein de l'œuvre générale. Collazos suggère bien en quoi cet éclecticisme peut déplaire et choquer l'*establishment* littéraire et une certaine critique qui ne voit qu'une issue possible pour le roman : la fiction. Angel Rama, par exemple, ne se serait pas attendu à ce qu'un fabulateur consommé comme García Márquez se soit essayé, en fin de carrière, à ce qui pour lui n'était qu'un « sous-genre narratif moderne », bien que pratiqué par Truman Capote, Norman Mailer et autres Tom Wolfe<sup>1627</sup>. Justement, au regard de *Crónica de una muerte anunciada*, dont le titre faisait aussi allusion au journalisme, Rama soutenait que l'art narratif de García Márquez ne pouvait emprunter qu'une seule voie : celle de la transposition de l'anecdote réelle. Il exprimait cette conviction en analysant la base et les procédés sur lesquels s'édifie la fiction de *Crónica* et considérait, comme Collazos, que c'était “una invención a la manera de la realidad”, c'est-à-dire une fiction écrite comme un reportage<sup>1628</sup>. Mais ceci étant dit, Rama ne voyait pas comment l'écrivain pouvait inverser la procédure : écrire un reportage comme un roman, autrement dit, comment la création littéraire pouvait-elle se développer dans un autre domaine chez le même auteur, surtout pas, en tout cas, dans celui de la non-fiction. En 1996,

<sup>1625</sup> Cf. COLLAZOS, Oscar, *Gabriel García Márquez: la soledad y la gloria*, Barcelona, Plaza & Janés, 1983.

<sup>1626</sup> COLLAZOS, Oscar, “Suspense y espanto - Claves del nuevo libro de García Márquez”, *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, 28-07-1996, p. 9. (Nous soulignons).

<sup>1627</sup> Cf. RAMA, Angel, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, *art. cit.*, p. 9.

<sup>1628</sup> *Ibid.*, p. 13.

García Márquez croit, au contraire, que la tentative est encore possible, du moins, qu'il vaut la peine de s'y essayer.

Arrive-t-il à écrire un reportage pouvant se lire comme un roman ? La question reste ouverte mais, à ce stade de notre argumentation, on peut conclure avec Cortanze et Collazos que dans *Noticia de un secuestro*, il y a tout de même un ordre de priorités qui est flagrant de la première à la dernière phrase : l'auteur touche à un territoire limitrophe entre ces deux genres. Tout en respectant les données de l'enquête, c'est le travail de forme et de style qui prime sur le document. En s'adjoignant les « codes » (Collazos) du roman, *Noticia* reproduit un mouvement paradoxal de son écriture : il éloigne l'écrivain du territoire de la fiction et le maintient dans le domaine de la création littéraire.

## 2.4.4. Aspects de la construction narrative

### 2.4.4.1. Paratextes

#### 2.4.4.1.1. L'édition en livre et la condition unitaire du reportage

Dans l'œuvre journalistique de García Márquez, *Noticia de un secuestro* fait figure de reportage atypique car il a été écrit pour être publié uniquement sous forme de livre. La pré-publication dans la presse, c'est-à-dire son apparition initiale en feuilleton, comme avec ses autres grands reportages<sup>1629</sup>, ne sera même pas envisagée. Il y a le renom de l'auteur, mais aussi certaines qualités intrinsèques qui font que cet ouvrage gagne, pour ainsi dire, ce « droit » à l'édition unique et prestigieuse en livre. Quoiqu'il en soit, il s'agit d'une sorte de rupture avec une tradition<sup>1630</sup> selon laquelle ce genre de travail, à mi-chemin entre roman et reportage, doit faire ses preuves dans les pages d'un quotidien ou d'un magazine<sup>1631</sup>, comme si la nature hybride du texte imposait une sorte d'homologation journalistique préalable.

---

<sup>1629</sup> Pour ce qui concerne les reportages de la première époque, il ne s'agit pas, bien entendu, d'une vraie pré-publication. C'est bien des années plus tard que l'on a décidé de les éditer sous forme de livre. En revanche, les grandes séries de la seconde époque jouissent de ce double choix.

<sup>1630</sup> Bien avant que le reportage se conçoive comme forme journalistique, la publication en feuilleton est plutôt une affaire littéraire. C'est grâce à des romanciers comme Eugène Sue, Alexandre Dumas, côté français, ou Dickens, Thackeray, côté anglais, qu'il devient une « forme » répandue ; par la suite, le grand reportage hérite de cette possibilité. Rappelons qu'au début de XIXe siècle, la presse est très associée au milieu littéraire et même en dépend.

<sup>1631</sup> Les extraits parus dans la presse à la veille de la publication de *Noticia de un secuestro* ont seulement un but promotionnel. Ce ne sont que des fragments annonçant le « dernier » García Márquez. Autrement dit, les confettis de la grande manifestation médiatique qui précède et accompagne toute nouvelle publication de l'auteur de *Cent ans de solitude*.

En fait, si l'édition en livre concerne maintenant le grand reportage, c'est parce que des travaux pionniers comme *Dix jours qui ébranlèrent le monde*, *Hiroshima* ou *Récit d'un naufragé*, avaient démontré que, par leur qualité, ils pouvaient accéder à ce statut d'ouvrage impérissable et, par conséquent, être voués à une conservation sur un support plus durable, comme le livre. De nos jours, cette pratique tient beaucoup à la célébrité de l'écrivain, et aux stratégies de marketing éditorial, comme le reconnaît García Márquez dans le prologue de *Relato de un naufrago* : "Me deprime la idea de que a los editores no les interese tanto el mérito del texto como el nombre con que está firmado".<sup>1632</sup>

Ces questions d'édition ne concernent que l'aspect externe du produit, son « enveloppe sociale », mais sur le plan de l'analyse génétique de l'œuvre, elles revêtent une grande importance, surtout si nous les considérons à la lumière du changement statutaire entraîné par l'émergence du reportage de qualité littéraire. Car la publication originale dans la presse, autant que la post-édition en livre, sont des phénomènes produisant souvent des transformations de forme et de fond. Il faut tenir compte de la forme sérielle comme option de composition du reportage. Un premier cas de figure est bien illustré par *Relato de un naufrago*, dont la structure a une nette correspondance avec la technique du feuilleton<sup>1633</sup>. Même *De viaje por los países socialistas*, qui prend la forme sérielle de la littérature de voyage, entre dans cette catégorie. L'édition en livre — bien postérieure à la parution dans la presse — a eu une incidence importante sur le produit terminé : elle a entraîné des modifications qui, marginales ou para-textuelles (notamment l'ajout des préfaces), supposent cependant une mise à jour du texte original. Un deuxième cas de figure est celui de *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, dont l'auteur a envisagé la pré-publication en feuilleton dans les journaux, tout en sachant que celle-ci ne faisait qu'annoncer l'édition en livre. Cette ambivalence voulue dans la conception du récit, qui doit satisfaire autant la forme sérielle que la forme unitaire, montre une certaine malléabilité qui ne laissera pas de soulever des interrogations chez les détracteurs du reportage. On leur opposera que, même dans la non-fiction, écrire c'est réécrire, à condition de respecter les données de l'enquête.

*Noticia de un secuestro* crée donc une situation relativement nouvelle, du moins chez García Márquez. C'est un reportage, dont la distribution des contenus obéit à un plan général très unitaire. La consolidation de l'ensemble narratif, conçu comme un roman, devient ici assez contraignante : ses chapitres et sous-sections sont très solidaires et interdépendants. La publication en feuilleton n'était pas seulement déconseillée : elle aurait porté atteinte à

<sup>1632</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "La historia de esta historia", *Relato de un naufrago*, op. cit., p. 12.

<sup>1633</sup> Sur les caractéristiques du feuilleton, voir la préface de Francis Lacassin et l'introduction d'Armand Lanoux à : SUE, Eugène *Les mystères de Paris*, Paris, Laffont, 1989.

certains jeux sur la temporalité et l'ordre séquentiel que nous considérons ci-après. La structure générale du récit est sans rapport avec cette technique de fragmentation narrative. Par conséquent, l'édition unique en livre s'est imposée d'elle-même.

#### 2.4.4.1.2. La présentation austère de l'ouvrage

Ni épigraphe, ni préface, ni postface pour ce travail assez austère dans sa présentation éditoriale et typographique. En matière de préliminaires, il n'y a qu'une page de Remerciements ("Gratitudes") qui, au-delà de l'intention purement protocolaire, cherche à expliquer le rapport quelque peu conflictuel entre l'enquête et le travail d'écriture, ce qui représente un petit rappel sur le synchronisme particulier qui se crée entre ces étapes du processus créatif.

En effet, en donnant crédit aux sources principales de l'histoire (Maruja Pachón et Alberto Villamizar) et à ses deux collaborateurs (l'enquêtrice Luz Angela Arteaga et la secrétaire Margarita Márquez Caballero), l'auteur fait allusion à cette « vérification tardive » qui a produit un changement si radical dans la structure du récit. D'autre part, en remerciant les protagonistes du drame ("por su disposición generosa de perturbar la paz de su memoria y reabrir para mí las heridas que quizás quisieran olvidar"<sup>1634</sup>), l'auteur indique la profondeur de son implication ("una experiencia humana inolvidable y desgarradora"<sup>1635</sup>), en quelque sorte, une vision de l'horreur, telle qu'il le dit en refermant cette page. Nouvelle réponse à ceux qui affirment que dans le reportage « la relation analogique qui rapproche le corps propre des autres corps, l'inscription sensorielle est (...) éphémère, instable et sans profondeur » (Fontanille)<sup>1636</sup>.

Les remerciements de rigueur sont donc un prétexte légitime à cette explication sur la nature *sui generis* du genre. Ce qui est moins pertinent c'est que García Márquez en profite pour exprimer aussi un propos volontariste (contribuer à la pacification du pays), lequel ne correspond pas tout à fait au dessein littéraire de l'ouvrage. Comme nous l'avons déjà signalé, cette intention morale, au demeurant assez politique, n'a pas laissé de produire des lectures assez réductrices de *Noticia de un secuestro*.

---

<sup>1634</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 7.

<sup>1635</sup> *Idem*.

<sup>1636</sup> FONTANILLE, J., *art. cit.*, p. 95.

D'autres éléments accessoires ou marginaux, comme notes de bas de pages, index, chronologie, bibliographie, sont aussi absents dans le livre. L'auteur exclut tout élément graphique (cartes, plans de villes, et surtout photos)<sup>1637</sup>, apparemment utiles dans un reportage où l'espace urbain et même la géographie d'un pays jouent un rôle si prépondérant, en dépit de sa valeur référentielle et journalistique. Planter un décor, raconter un drame, décrire des figures dans un « cercle infernal », sera ici pour lui un défi purement littéraire.

L'image typographique du livre est sobre et, à cet égard, la seule variation notable réside dans les mots ou phrases en italique véhiculant en général des discours, des documents officiels, ainsi que des extraits de journaux et des lettres (surtout celles écrites par les otages pendant leur captivité). Sont aussi en italique, les communiqués de presse, autant ceux du gouvernement et que ceux des "Extraditables", dont le narrateur ne se gêne pas de louer la qualité rédactionnelle, et quelques citations de textes légaux comme le Traité d'Extradition, au cœur du conflit qui a généré la Guerre du Cartel de Medellín et le drame des enlèvements de journalistes.

De manière plus complexe (sur le plan narratif), l'auteur fait deux ou trois fois l'usage du texte en italique, au cours des discours en style indirect libre, ou des citations de discours avec de brèves interventions du narrateur omniscient. C'est le cas du fameux sermon crypté du père Rafael García Hereros au cours de son émission télévisée *El Minuto de Dios*, qui a joué un rôle si important et si controversé dans les tractations avec Escobar et qui, bien entendu, est un personnage central de *Noticia de un secuestro*.

Ces variations typographiques ne sont pas trop fréquentes dans le livre, mais, comme dans l'allocution de de García Herreros, elles remplissent une fonction non seulement intégratrice du matériel documentaire, mais aussi participent aux jeux de points de vue.

Les intertitres, si abondants dans tous les autres reportages de García Márquez, ne seront jamais utilisés dans *Noticia de un secuestro*. À nouveau, c'est la conception intégrale de l'ouvrage qui interdit ce fractionnement parfois capricieux du récit qui, en général, répond au critère purement typographique d'aérer les colonnes très denses du texte. De fait, l'auteur a préféré un agencement de la narration suivant un plan d'alternance spatio-temporel très concret.

---

<sup>1637</sup> Il en existe dans *Relato de un naufrago*, mais là aussi — sur le plan littéraire — elles n'ont aucune valeur ; en revanche, sur le plan strictement informatif, les photos auront dans ce reportage une intention probatoire importante.



## 2.4.4.2. Récit et mise en intrigue

### 2.4.4.2.1. L'enquête et la pré-structure narrative

« Représenter l'action, c'est d'abord précomprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. »

Paul Ricœur, *Temps et Récit*.<sup>1638</sup>

Dans le choix d'un sujet comme celui de *Noticia de un secuestro*, il y a une préméditation évidente ; chez García Márquez, il s'agit d'un événement hautement dramatique qui s'accommode avec une certaine vision romanesque de la vie et aussi avec une vision critique du monde. En tant que reporter, il ne se contente pas, comme Kapuscinski ou comme Tom Wolfe, d'être un fin descripteur de mœurs. Il a besoin d'action, de tragique, d'aventure. En ceci, il est plutôt à rapprocher de Daniel Defoe, de John Hersey (deux influences avouées), et, bien entendu, de Truman Capote. Nous dirons qu'il lui faut quelque chose qui lui rappelle la grande fresque apocalyptique des deux premiers (*Journal de l'année de la Peste*, *Hiroshima*), ou, inversement, le fait divers touchant une famille (Capote, *De sang-froid*) où un petit groupe trahit une pathologie sociale plus vaste, celle d'un pays. En outre, il doit sentir l'action du *fatum* ; pour lui, c'est un facteur consubstantiel à ces thématiques. De *Relato de un naufrago* à *Noticia*, en passant par *La catástrofe de Antioquia* et *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, cette préméditation — mais on pourrait l'appeler aussi flair, instinct — est une constante, à l'origine de tous ses meilleurs reportages. Ainsi, lorsque le romancier dit à Daniel Samper en 1968 : « Reportero es lo único que quisiera volver a ser. La única vez en mi vida que me ha dolido no hallarme en Colombia, fue cuando se produjo el envenenamiento colectivo en Chichinquirá: yo hubiera ido gratis a cubrir esa información »<sup>1639</sup>, il parle justement de cette disposition qui guide depuis toujours ses choix de reporter et qui, tardivement, en 1993, le fera sauter littéralement sur l'histoire que lui proposent Maruja et Alberto. On peut y voir une attente incertaine mais parfois fructueuse face au « potentiel dramatique » de la scène du réel ; comme un chasseur, le reporter guette ses sujets ; il doit les sentir de près, s'en imprégner<sup>1640</sup>. Sur ce point précis, la théorie littéraire

<sup>1638</sup> RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1985, p. 100.

<sup>1639</sup> SAMPER, Daniel, « El novelista García Márquez no volverá a escribir », entretien cité p. 5. N.B. En faisant un clin d'œil à son intervieweur, García Márquez fait allusion à des faits survenus en 1967 dans une petite bourgade du centre-est de la Colombie (chez un boulanger, un liquide toxique renversé sur la farine a laissé un solde tragique de 65 morts), dont Samper a tiré un très bon reportage. Cf. SAMPER, Daniel, « El día en que envenenaron a Chichinquirá », *Antología de grandes reportajes colombianos*, op. cit., p. 245.

<sup>1640</sup> À ce propos, voir 2.4.2.1. **Origine** (premier paragraphe, deuxième citation).

paraît s'acharner : pour brocarder la démarche du journaliste, on parle « d'esthétique de la vitesse » (euphémisme désignant les enjeux factuels de l'enquête). Comme le signale Wolfe, on peine à reconnaître cette nouvelle circonstance créée par la non-fiction :

“When one moves from newspaper reporting to this new form of journalism, as I and many others did, one discovers that the basic reporting is no longer the datum, the piece of information, but the scene, since most of the sophisticated strategies of prose depend upon scenes. Therefore, your main problem as a reporter is, simply, managing to stay with whomever you are writing about long enough for the scenes to take place before your own eyes. There are no rules or craft secrets of reporting (...). The initial problem is always to approach total strangers, move in on their lives in some fashion, ask question you have no natural right to expect answers to, ask to see things you weren't meant to see, and so on.”<sup>1641</sup>

L'enquêteur-chasseur García Márquez a vu passer le « gibier » dans l'histoire du couple Villamizar et une sorte de pré-structure narrative s'est mise immédiatement en place. Il a rapidement repéré la situation dramatique qui donnerait corps au récit : deux êtres séparés par l'adversité qui, à force de résistance de l'un et de ténacité de l'autre, réussissent à se rejoindre. Rien d'extraordinaire dès lors que — nous enfonçons peut-être une porte ouverte — un fait divers de cette nature propose deux « scènes » toujours exploitables sur le plan dramatique car en rupture spatio-temporelle : l'intérieur ou le huis-clos carcéral (kidnappés et ravisseurs) ; l'extérieur ou le drame de ceux qui attendent ou se battent pour leur libération : “Ese drama es estupendo: él (Alberto Villamizar) tratando de sacarla a cualquier precio (...) ella (Maruja) adentro, sin comunicación (...) tranquila porque sabía que el hombre a quien quería estaba tratando de salvarla”<sup>1642</sup>. En tout cas, dans *Noticia de un secuestro*, cette démarche est flagrante : c'est de cette première vision des faits que se dégage tout naturellement une pré-structure narrative. L'auteur l'explique de la manière suivante :

“La idea original fue: los secuestrados en los capítulos impares; (y) en los pares, lo que está sucediendo afuera. Para adentro, para afuera. Cuando me di cuenta que aumentaban los protagonistas, se mantiene así: (las escenas de) los secuestrados eran descritas en los impares y los (de los) que estaban afuera en los pares. Tenía que ser así, parejo, adentro y afuera. (...) una experiencia muy linda. La historia mantiene la tensión. Por razones puramente técnicas, decidí seguir toda la historia montada sobre el drama de Maruja y Alberto Villamizar. Ese es el hilo central del libro y los demás, de alguna manera, son laterales. Esa es la estructura del libro”<sup>1643</sup>.

En effet, le « décor » devenant plus large et la « distribution » plus nombreuse, le plan de l'œuvre se remplira de ramifications, d'arborescences. Mais, comme le signale García Márquez, elles n'arriveront pas à modifier essentiellement cette pré-structure narrative : ce seront toujours deux instances spatiales, représentées d'un côté par les lieux d'enfermement

<sup>1641</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 66-67.

<sup>1642</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., in CAÑÓN, Luis, interview citée, p. 8A

<sup>1643</sup> *Idem*.

des otages et, d'un autre, par le dehors du drame qui configurerait ce schéma d'alternance dramatique. Il sera retenu et ne fera que se consolider jusqu'à la fin de l'enquête. Rappelons que celle-ci n'est jamais définitivement close ; en quelque sorte, elle chevauche le travail d'écriture. Sur le papier, en effet, l'ouvrage est « ajusté » jusqu'à ce que l'écrivain mette le point final. Jules Gritti et Henri Gouhier ont bien vu en quoi cette « appréciation » subjective de l'action vécue répond à *tout moment* au régime catégoriel du récit littéraire :

« De prime abord, la diégèse d'un conte, d'une œuvre dramatique, d'un film... semble différer de celle d'un récit de journal : la première émane d'une création fabulatrice, la seconde est commandée au jour le jour par l'événement ; dans la première "le suspense" est manipulé, dans la seconde il paraît entièrement donné. L'événement s'opposerait à la structure comme la nature à l'artefact, l'accident au catégoriel. Et pourtant "que l'action soit vécue ou représentée, elle est susceptible de mêmes appréciations, elle tombe sous les mêmes catégories" (Henri Gouhier). Dès lors que l'événement est rapporté, le vécu se transmue en représenté, le donné événementiel est appréhendé selon les "catégories" du récit. »<sup>1644</sup>

Nous tenons à préciser que dans le cas d'un reportage comme *Noticia de un secuestro*, il existe toujours un travail de représentation qui ne suppose jamais une rupture avec un ordre documentaire. Dans le récit journalistique c'est l'enquête qui réorganise à tout moment « l'action vécue », mais il n'y a pas de rajout imaginaire. Pourtant, la démarche sera toujours littéraire : dans le cas de García Márquez, l'intention va au-delà du « simple » rapport des faits ; il faut que cette « transmutation » (repreons les termes ci-dessus cités de Gritti et Gouhier) acquiert *dans la forme* une allure, une consistance esthétique, sans porter préjudice aux données réelles. Techniquement tout est permis, sauf l'invention. Pour cela, comme nous le verrons ci-après, il faut intervenir sur le fin tissu de la narration.

#### 2.4.4.2.2. La structure alternante du plan

*Noticia de un secuestro* comporte 11 chapitres et un épilogue. Chacun d'eux contient un nombre très variable de sous-divisions, qui, à leur tour, renferment une situation spatio-temporelle spécifique (scène) ou une pause narrative (portraits, descriptions, rappels historiques)<sup>1645</sup>. Pour marquer la « coupure » entre ces sous-divisions, l'auteur fera usage — premier cas de figure — du triple espacement en blanc. Deuxième cas de figure :

<sup>1644</sup> GRITTI, Jules, « Un récit de presse : les derniers jours d'un "grand homme" », in BARTHES, Roland, A.J. Gréimas et al., *L'analyse structurale du récit* (Communications, 8), Paris, Seuil, 1981, p. 100-101 (nous soulignons).

<sup>1645</sup> Sur le sens de ces pauses narratives, voir ci-après : 2.4.4.3.1. Jeux et enjeux du mouvement narratif.

**Tableau 3 : Noticia de un secuestro : tableau synoptique**

Chapitre	Situation spatiale	Sous-divisions	Nombre de pages
1	Extérieur/ Intérieur	(1) Enlèvement de Maruja et Béatrice dans une rue de Bogotá ; assassinat du conducteur de leur voiture. (2) Folle course dans les rues de Bogotá. (3) Enfermement de Maruja et Beatriz dans un cachot provisoire. (4) Les deux otages sont conduites dans une nouvelle maison où (5) elles rencontrent Marina Montoya, séquestrée depuis plusieurs semaines, et dans un état d'hébétéude inquiétant ; elles regardent à la télévision la nouvelle de leur enlèvement.	13
2	Extérieur	(1) Les époux de Maruja et Béatrice sont informés de l'enlèvement. (2) Premier entretien de Villamizar avec le président Gaviria. (3) Enlèvement de l'équipe de journalistes dirigée par Diana Turbay et du correspondant allemand Hero Buss. (4) Enlèvement de Francisco Santos. (5) Réunion d'une cellule de crise au palais présidentiel. (6) Réunion chez les parents de Santos et de Diana Turbay.	29
3	Intérieur	(1) Enchaînement séquentiel racontant les premiers jours de chacun des trois groupes de séquestrés, leur relation particulière avec leurs geôliers et la vie d'otage solitaire de Francisco Santos. (2) Diana est séparée de ses collègues Juan Vitta, Hero Buss, Richard Becerra et Orlando Acevedo ; déménagement de ce dernier groupe vers de nouveaux lieux de séquestration dans la banlieue de Medellín.	28
4	Extérieur	(1) Passage récapitulatif sur les actions du gouvernement pour résoudre la crise des otages. (2) Retour biographique sur la carrière de Diana Turbay. (3) Les parents de Diana et Francisco Santos — l'ex-président Turbay et le directeur du journal <i>El Tiempo</i> , Hernando Santos — décident de travailler ensemble pour leur libération. (4) Apparition de Guido Parra, avocat de Pablo Escobar, portant les exigences des "Extraditables" pour la libération des otages. (5) Attente chez les familles d'Orlando Acevedo et Richard Becerra. (6) Voyage de la mère de Diana à Medellín et pour parler avec le clan Ochoa. (7) Réunion des Turbay et Santos avec le « Groupe des Notables », dont les ex-présidents López et Pastrana. (8) Nouvel entretien de ceux-ci avec Guido Parra. (8) Pablo Escobar refuse la proposition des « Notables » pour la libération. (9) Nouvel essai de tractations entre Guido Parra et les parents des otages.	32
5	Intérieur	(1) Passage racontant le premier mois de captivité de Maruja, Beatriz et Marina. (2) Libération de Juan Vitta et Hero Buss. (3) Libération de Azucena Liévano. (4) Libération d'Orlando Acevedo. (5) Suite racontant la longue attente de Maruja, Beatriz et Marina. (6) Réflexions de Diana Turbay (le narrateur utilise des extraits de son journal). (7) Pacho Santos reçoit l'annonce de son exécution au terme de 18 jours. (8) Dernière journée de Marina Montoya, avant son exécution.	30
6	Extérieur	(1) Le cadavre de Marina Montoya est découvert au nord de Bogotá. (3) Passage récapitulatif racontant la guerre terroriste menée par le Cartel de Medellín depuis 1984. (4) Application par le gouvernement de Gaviria du décret 3030, modifiant différentes clauses du traité d'extradition et des peines pour les narcotrafiquants voulant se rendre à la justice ; reddition des frères du clan mafieux des Ochoa ; démarches de Nydia Turbay (la mère de Diana) auprès du gouvernement ; mort de cinq membres de la bande des Priscos (tueurs à gages au service du Cartel). (5) Richard Becerra rejoint Diana Turbay ; la police découvre la ferme où ceux-ci sont séquestrés ; tentative de fugue des ravisseurs ; Diana est blessée mortellement dans la fusillade. (6) Fausses informations divulguant la libération des otages. (7) La femme de Richard est informée que Becerra est en vie. (8) Nydia Turbay est informée de la mort de sa fille ; enterrement de Diana ; plainte de Nydia auprès du Président. (9) Versions contradictoires sur l'opération qui provoqua la mort de Diana. (10) Richard Becerra donne sa version des faits. (11) Les "Extraditables" revendiquent l'assassinat de Marina Montoya ; son fils reconnaît le corps. (11) Décret promulguant des nouvelles conditions pour la reddition des narcotrafiquants ; entretien de Villamizar et Guido Parra, qui annonce la libération des tous les otages ; communiqué des « Extraditables » renonçant à l'exécution des otages.	30
7	Intérieur/ Extérieur	Maruja et Beatriz apprennent la mort de Diana ; infarctus de l'un de leurs geôliers. (2) En apprenant la mort de Diana et Marina, Pacho Santos décide de tenter de s'échapper ; les geôliers annoncent la libération de Beatriz ; celle-ci prend congé de Maruja. (3) Tour des ravisseurs avec Beatriz dans les rues de Bogotá, avant de la libérer ; Villamizar réclame à Guido Parra la libération de Maruja ; refus du chef du Cartel ; Villamizar décide de se rendre à Medellín pour négocier directement avec Escobar.	26
8	Extérieur	(1) Vague d'attentats et climat de terreur à Medellín ; passage récapitulatif racontant la carrière d'Escobar et son intronisation comme grand parrain de la mafia colombienne ; Villamizar s'entretient en prison avec les frères Ochoa et visite la ferme du père de ceux-ci, don Fabio Ochoa ; séquestration et mort d'un cousin du président Gaviria ; Villamizar et les Ochoa adressent une lettre à Escobar ; réponse négative de ce dernier dénonçant violation des droits de l'homme et exactions commises par la police contre son armée de sicaires ; reconstitution de l'opération où Diana Turbay trouva la mort ; compte rendu du Procureur établissant les responsabilités ; échanges épistolaires infructueux entre Escobar et Villamizar ; séquence elliptique racontant les démarches incessantes de Villamizar ; exploitation médiatique de l'affaire. (2) Description des moyens techniques et logistiques utilisés par Escobar et ses collaborateurs ; paragraphe expliquant la nouvelle situation juridique créée par l'Asamblea Constituyente (indult ou non-extradition en perspective pour les "Extraditables"). (3) Nouvelles menaces d'Escobar.	26
9	Intérieur	(1) Maruja apprend la mort de Marina ; changement de geôliers ; description du troisième mois d'enfermement de Maruja ; nouveau changement de geôliers ; séquence racontant les mœurs des sicaires et leurs relations avec les séquestrés. (2) Tentative de fugue de Pacho Santos non couronnée de succès ; (3) Lettre de Villamizar à Maruja demandant de patienter. (4) Récit enchâssé avec l'histoire des Villamizar (portraits emboîtés des deux) ; (5) Lettre de Maruja à Pablo Escobar ; (6) Les otages regardent à la télévision l'intervention du Père García Herreros fixant, au moyen d'un message crypté, un rendez-vous avec Pablo Escobar. ☞ (continuez au verso)	29

<b>10</b>	Extérieur	(1) Avances dans les négociations pour la reddition d'Escobar ; échanges d'accusations entre Escobar et le directeur du DAS, le General Maza Márquez ; construction d'une prison de haute sécurité à Envigado pour le chef du Cartel. (8) Prédications de l'astrologue Mauricio Puerta sur « le destin tout tracé » d'Escobar ; le père García Herreros décide d'intervenir comme médiateur dans la reddition de ce dernier ; portrait du père García Herreros. (9) Lettre de ce dernier à Escobar demandant sa reddition et se portant garant ; réponse affirmative d'Escobar. (10) Attente de Villamizar et García Herreros à Medellín. (11) Rencontre entre García Herreros et Escobar ; retour du prélat et nouvelle allocution à la télévision annonçant la promesse de reddition d'Escobar ; communiqué des "Extraditables" annonçant la libération de Maruja et Pacho Santos.	23
<b>11</b>	Intérieur/ Extérieur	(1) Maruja apprend la nouvelle de sa prochaine libération ; (2) Attente de Villamizar ; (3) Santos est prévenu de sa libération. (4) Préparatifs de Maruja pour son départ. (5) García Herreros informe le président Gaviria des nouvelles conditions d'Escobar. (6) Adieux de Maruja à ses geôliers. (7) Nouvelle attente de Villamizar. (8) Libération de Maruja ; rencontre avec son époux. (9) Le président Gaviria apprend la nouvelle. (9) Libération de Santos. (10) Retour de Maruja chez elle.	22
<b>Épilogue</b>		(1) Villamizar se rend à la prison d'Envigado pour vérifications avant la reddition d'Escobar. (2) Retour de Villamizar à Bogotá, mais de fausses informations prolongent l'attente. (3) Villamizar et García Herreros retournent à Medellín comme garants de la reddition d'Escobar. (4) Apparition d'Escobar et déplacement en hélicoptère vers la prison d'Envigado ; Escobar se rend officiellement en prison et s'entretient avec Villamizar. (5) La prison d'Escobar devient un quartier général du Cartel ; fuite, cavale et mort d'Escobar. (6) La vie reprend son cours chez les Villamizar ; un envoyé du Cartel rend sa bague en diamants à Maruja.	21

insensiblement, ces transitions entre scènes ou entre pauses narratives opèrent au sein d'un paragraphe, voire d'une phrase grâce à des enchaînements elliptiques.

Nous reviendrons sur ces jeux de la temporalité ; pour l'instant, dans le **tableau 3**, nous décrivons succinctement chacune des scènes, en numérotant celles de la première catégorie, et en séparant avec des points virgules celles liées par des transitions de la deuxième catégorie. Ces dernières ne représentent pas nécessairement des séquences de niveaux inférieurs par rapport aux premières : les unes et les autres s'inscrivent dans une suite séquentielle sans véritables hiérarchisations (même s'agissant de rappels historiques).

Il existe un certain équilibre quantitatif entre chaque chapitre dès lors que, hormis le premier, tous les autres comprennent une moyenne de 24 pages (**tableau 3**). Cet équilibre reflète celui de la structure interne du récit : un contrepoint voulu entre deux situations dramatiques qui, du propre aveu de l'auteur, a été presque imposé par l'événement. En gros, les chapitres impairs décrivent le huis clos carcéral ; les pairs concernent le « dehors » de l'événement (les actions au sein du gouvernement, les tractations secrètes entre Alberto Villamizar et Pablo Escobar, la longue attente des familles, la description du climat délétère du pays). On relèvera ici la stratégie narrative d'alternance spatiale à l'intérieur d'une progression dramatique qui, à terme, a une incidence sur cette sphère supérieure du récit, là justement où l'auteur délivre son message (réflexion sur une réalité).

Le plan répond à une structure alternante à l'intérieur d'un récit plutôt linéaire sur le plan chronologique. Mais les chapitres ouvrant et fermant le livre restent un peu en dehors de ce jeu. Ce sont l'*incipit* et l'*excipit*, marqués, le premier par un tempo vif, et le dernier par un ralentissement et par un retour en arrière dans cette chronologie (rupture diégétique dont l'incidence doit se mesurer sur le plan symbolique, comme nous le verrons plus loin).

Concrètement, le décalage quantitatif qui crée le premier chapitre (13 pages) tient en grande partie à la manière avec laquelle on cherche à narrer la séquence « choc » de l'enlèvement de Maruja et Azucena. Relative nouveauté chez García Márquez dont les ouvertures lentes et posées étaient la norme dans ses reportages (si l'on songe, par exemple, au tempo « *lento* » du premier chapitre de *Relato de un naufrago* ). Maintenant, les phrases, les paragraphes se resserrent pour traduire ce rythme trépidant. On rend compte ainsi de la péripétie spectaculaire du forfait : un meurtre, une course endiablée à travers les rues de

Bogotá, etc. Nous dirons avec Kundera que « le tempo est déterminé par le rapport entre la longueur d'une partie et la durée "réelle" de l'événement raconté »<sup>1646</sup>.

Un chapitre en forme d'épilogue<sup>1647</sup> clôt ce reportage. On y remarquera un nouveau raccourcissement quantitatif du récit (20 pages) mais avec un effet différent à celui du premier chapitre. Ce sont une vingtaine de pages à la concision et à la densité remarquables. Six séquences finement enchaînées racontent les dernières démarches de Villamizar pour la libération de son épouse ; la livraison de Pablo Escobar à la justice et son emprisonnement ; sa fuite et sa cavale de deux ans jusqu'à sa chute finale, et la scène clôturant le livre où un émissaire inconnu rend à Maruja la bague en diamants volée pendant son enlèvement. Plutôt que de récapituler, on préfère y relater de manière très elliptique cette fin de l'affaire et ses prolongements insidieux dans le temps : "Cuando las brumas de la nostalgia empezaban a enrarecer el pasado", dit le narrateur évoquant l'état d'esprit d'un des protagonistes<sup>1648</sup>. Pour continuer à utiliser la terminologie musicale, on pourrait dire donc que le récit se termine sur un *diminuendo*, l'auteur réussissant à marquer ainsi une belle prise de distance.

Sur des durées et des tempos différents, l'incipit et l'excipit encadrent un bloc narratif assez homogène. On a veillé à garder une cohérence du ton sans sans préjudice de la progression dramatique : les tempos de la première et la dernière division se raccordent parfaitement avec le tempo *largo* des chapitres du milieu, qui correspond à peu près aux sujets traités : les longs mois de captivité, l'impasse des négociations pour la libération des otages. Par conséquent, on notera une tendance à l'augmentation du texte vers l'« équateur » du récit (30 pages en moyenne). Pour la même raison, les transitions elliptiques et les récits enchâssés sont très abondants dans les chapitres du milieu. Ce n'est pas de l'embonpoint narratif, au contraire : ces jeux poussés sur l'alternance scénique et sur la temporalité donnent toute son épaisseur à un récit qui doit rendre la complexité des faits réels.

### 2.4.4.3. Espace/temps

#### 2.4.4.3.1. Jeux et enjeux du mouvement narratif

Ces jeux sur la temporalité sont le produit de choix judicieux, mais toujours subjectifs. Ils montrent une intention unique, celle de l'auteur. Autrement dit, c'est lui qui, en parcourant l'histoire — les lieux, les documents, les témoignages —, en tant que reporter et romancier, a

<sup>1646</sup> KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, op. cit., p. 109.

<sup>1647</sup> De fait, il porte en tête le nom d'épilogue.

<sup>1648</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 335.

retenu les données servant à une reconstitution littéraire. Donc, si *Noticia de un secuestro* peut donner une impression de linéarité, la chronologie des faits réels n'a qu'une valeur référentielle. Bien entendu, du point de vue documentaire, elle a une très grande importance : les dates (il y en a partout) et les processus historiques sont essentiels à rappeler. Mais cette chronologie est ici même un sujet à controverse et, face à elle, l'attitude du narrateur (au demeurant celle de l'auteur) est parfois empreinte de doute ou de perplexité, par exemple, lorsqu'il recompose certains épisodes obscurs comme les morts de Diana et de Marina, dont l'enquête journalistique ne réussit pas à éclairer complètement la chronologie. Sur la mort de la première, l'auteur a retenu la version la plus confuse, mais la seule sur laquelle, en tant qu'enquêteur, il peut s'engager. On raconte comment Diana tombe sous le feu croisé de policiers et de sicaires, tout en laissant *planer le doute* qu'elle ait pu être abattue sciemment ; plus loin dans le récit, le narrateur revient sur les faits citant la version de Richard Becerra et celles, contradictoires, de la police, du Procureur et des "Extraditables", qui se rejettent la responsabilité du meurtre de la journaliste<sup>1649</sup>. C'est un recours très marquezien : comme dans *Crónica de una muerte anunciada* , le narrateur confronte ici des versions qui n'arrivent jamais à se recouper avec exactitude. Cependant, et l'auteur le sait bien, le récit ne peut que gagner en force, mystère et — quel paradoxe ! — « vérité ». Ne pouvant combler ces lacunes de l'enquête, c'est une vérité fuyante, équivoque, insaisissable de la réalité qui est exprimée.

Dans la conformation d'un système temporel, l'auteur aura donc recours à divers artifices narratifs : ellipses, retours en arrière, anticipations, récits enchâssés, etc. La scène où Maruja récupère sa bague égarée clôt le reportage, mais elle est précédée par celle racontant la mort violente d'Escobar et auparavant celle de son avocat Guido Parra. Certes, ces deux derniers événements sortent de la stricte chronologie des faits<sup>1650</sup>, mais — nous le verrons ci-après — il a fallu les y insérer pour produire un effet magistral de prolepse. Justement, comme dans un roman, le flux du temps narratif n'y est jamais homogène ; il s'accorde avec une structure de signification (on a déjà vu comment les détracteurs de la non-fiction utilisent l'argument inverse pour railler cette « littérature en temps réel »<sup>1651</sup>. En ce sens, la remarque ci-dessus de l'ex-président López signalant un certain déphasage événementiel dans *Noticia de un secuestro* ne serait à considérer que sur le plan historique<sup>1652</sup>. En outre, ce n'est pas la fonction du reporter de rétablir une vérité historique ni une vérité quelconque : il n'offre qu'une vision

<sup>1649</sup> Cf. *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 164 et ss.

<sup>1650</sup> La séquestration collective des journalistes a eu lieu entre août 1990 et mai 1991, tandis que la mort du chef du Cartel de Medellín date de décembre 1993.

<sup>1651</sup> Cf. BOUCHARENC, Myriam, *art. cit.*, p. 232.

<sup>1652</sup> Elle-même est aussi à juger sur ce plan car, pour López, le livre ne s'accorde pas avec sa version des faits. (Cf. la citation complète dans le deuxième paragraphe de la sous-section 2.4.3.1).



(critique, poétique, etc.) sur la réalité. En conséquence, ses choix formels sont à apprécier plutôt d'un point de vue littéraire<sup>1653</sup>.

#### 2.4.4.3.2. Circularité et fatalité dans la corrélation espace/temps

C'est en fonction de cette perception individuelle des faits et d'une recherche des significations que l'auteur a organisé cette structure alternante. Mais celle-ci ne suppose pas un « simple » va-et-vient narratif. En y regardant de plus près, on distingue des déplacements spatio-temporels très distincts à l'intérieur de chaque chapitre. Considérons donc plus en détail cette circulation de la matière narrative dans *Noticia de un secuestro* et essayons de voir comment elle imprime un mouvement caractéristique à la narration (ou un statisme trompeur) et — le plus important — comment elle exerce une action sur le sens profond du livre.

Premièrement, il existe des transitions entre deux situations spatiales différentes mais en relation temporelle de simultanéité. Cette option *synchronique* est significativement *plus fréquente dans les chapitres impairs* et sert à narrer ce qui arrive à chaque groupe de séquestrés et à leurs geôliers dans un même laps de temps : (Groupe 1) Maruja, Beatriz et Marina ; (G2) Francisco Santos ; (G3A) Diana et Azucena ; (G3B) Juan Vitta, Richard Becerra, Orlando Acevedo et Hero Buss (rappelons que le Groupe 3 avait été divisé en deux car, d'après le narrateur : “Dos mujeres y cuatro hombres cautivos al mismo tiempo planteaban problemas muy complejos de logística y seguridad”<sup>1654</sup>).

Ainsi, les quatre sous-divisions initiales du chapitre 3, racontant les premières semaines de captivité, se relient avec des phrases qui font allusion à cet éparpillement spatial de l'opération du Cartel *mais* sur un plan temporel unique. C'est le cas de la phrase ouvrant la deuxième sous-divison : le narrateur omniscient passe du cachot du premier groupe à la celui de Francisco Santos avec un classique “No lejos de allí”<sup>1655</sup>, et ensuite aux deux maisons d'enfermement du troisième groupe, qui a été emmené bien plus loin, avec une nouvelle précision spatiale bien nette : “(...) a quinientos kilómetros al norte de Bogotá”<sup>1656</sup>.

On conviendra que cet enlacement est plutôt synchronique : sur un plan cartésien (**Figure 9**), le mouvement narratif s'organise sur l'axe horizontal représentant l'espace, tandis qu'il est plutôt statique par rapport à l'axe vertical (temps).

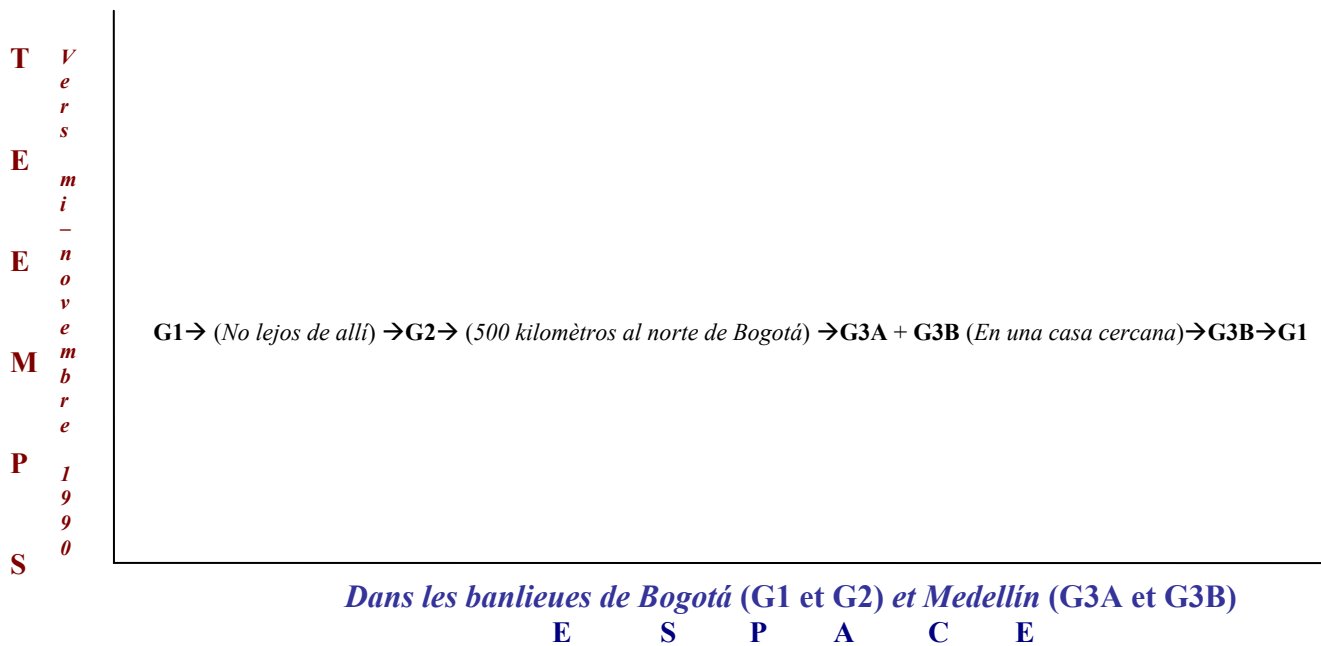
<sup>1653</sup> Voir 2.1.4.1. « Le corps explorateur et la conversion esthétique. »

<sup>1654</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 64.

<sup>1655</sup> *Ibid.*, p. 62.

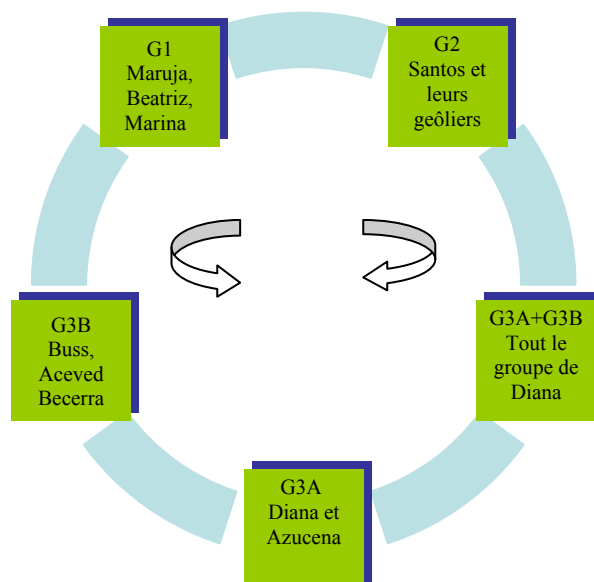
<sup>1656</sup> *Idem.*

Figure 9 : Raccordements des 4 premières sous-divisions du chapitre 3



On peut également concevoir ce positionnement du narrateur omniscient comme un déplacement circulaire autour de ces quatre « décors » (Figure 10).

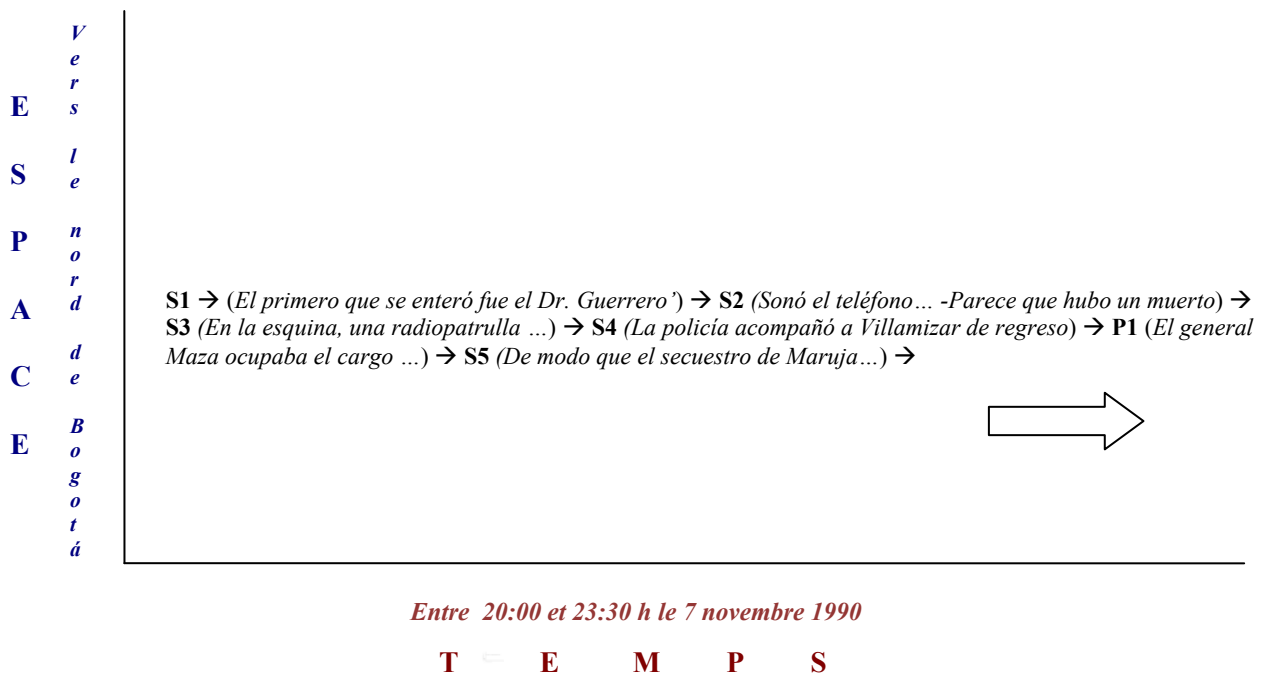
Figure 10 : Regard circulaire du narrateur omniscient (chapitres 3 et 5)



Deuxièmement, il y a des transitions raccordant des situations spatio-temporelles différentes, mais qui suivent à peu près l'ordre diégétique du récit, c'est-à-dire *reflétant* le déroulement des faits réels. Globalement, *ce type de transition est plus courant dans les*

*chapitres pairs*, à l'instar du chapitre 2 où le narrateur reconstruit dans un ordre séquentiel les incidents de la nuit du 7 novembre 1990 : (Scène1) chez Pedro Guerrero apprenant l'enlèvement de son épouse ; (S2) chez Alberto Villamizar apprenant à son tour celui de Maruja ; (S3) Guerrero et Villamizar se rencontrant sur le lieu du forfait ; (S4) chez Villamizar qui, revenu chez lui, s'entretient par téléphone avec le président Gaviria, reçoit les journalistes et le Général Maza Márquez. Cette séquence sera « interrompue » par (P1) un rappel historique, première grande pause narrative du livre<sup>1657</sup>, où l'on récapitule ce qu'a été la guerre du Cartel depuis 1982<sup>1658</sup>. Cette parenthèse étant fermée, le narrateur revient chez (S5) Villamizar qui est plongé dans de graves cogitations et voit dans l'enlèvement de son épouse la marque d'une vengeance personnelle d'Escobar. Malgré cette pause, la narration tend toujours à progresser dans le sens diégétique. Ainsi, on remarquera une inversion du rapport espace-temps (**Figure 11**) car maintenant tout le mouvement narratif s'organise sur l'axe temps.

**Figure 11 : Raccordements des 4 premières scènes du chapitre 2**



Il y aurait donc une opposition significative entre ces deux jeux portant sur la temporalité, qui relèvent chacun des choix particuliers à cet ouvrage, mais aussi à l'univers littéraire de

<sup>1657</sup> Ces pauses narratives sont normales dans une structure narrative qui, rappelons-le, n'est jamais homogène ; de fait, elles s'articulent de façon normale à la complexité d'un récit qui doit rendre de manière littéraire cet enchaînement séquentiel.

<sup>1658</sup> Année où Pablo Escobar est dénoncé par le pré-candidat Luis Carlos Galán, qui l'expulse de son mouvement, jusqu'à l'assassinat de celui-ci en août 1989. En parallèle, le narrateur résume les actions des gouvernements successifs : celles des présidents Belisario Betancur, Virgilio Barco et César Gaviria.

l'auteur. La tendance transitionnelle synchronique des chapitres impairs sert à enchaîner — fatale circularité — des drames individuels qui se produisent dans l'espace carcéral. Il y aurait donc une concordance très significative entre ce mouvement et celui de la fiction marquezienne, dont la tendance — si souvent évoquée par ses exégètes — est également circulaire<sup>1659</sup>. En revanche, l'option diachronique des chapitres pairs donne une concordance plutôt linéaire à des actions individuelles (surtout à celle de Villamizar cherchant à obtenir la libération de son épouse) et à des épisodes historiques et politiques très complexes<sup>1660</sup>. C'est un ordre diégétique voulu — et si l'on veut très classique — car la crise des enlèvements de journalistes a eu une fin, qui sera aussi tragique (deux des otages périront) qu'à moitié heureuse (les autres regagneront la liberté, mais en garderont une blessure profonde). Le récit se referme ainsi avec des allures romanesques. Il y aura même un épilogue, comme si l'histoire narrée était une entité close (ou ce fait divers, une affaire classée). Pour autant, cette fin n'en recèle pas moins un regard méfiant de l'auteur. Car, en faisant coïncider ces deux plans spatio-temporels, c'est une autre figure qui se dessine et sur laquelle on pourrait même déceler une certaine symbolique.

En effet, en juxtaposant ces deux plans, correspondant aux deux temps narratifs dominants dans *Noticia de un secuestro*, nous obtiendrions une sorte de figure métaphorique de l'histoire de la Colombie : il s'agit d'un cercle traversé par une ligne de fatalité, ce qui équivaut à dire que ce temps circulaire implique néanmoins — reprenons ici l'analyse de Jacques Gilard sur la première œuvre de García Márquez — usure, destruction, ruine ou — sur le plan politique —, régression<sup>1661</sup>. Dans la non-fiction, c'est encore la cartographie pathétique d'un pays piégé dans un huis clos séculaire de solitude, obscurité et attente sans espoir, pris dans un « cercle infernal » sans issue, celui des peuples condamnés à répéter à l'infini la même histoire. Hier comme aujourd'hui, l'auteur vérifie que l'histoire du continent sud-américain se dessine comme une perpétuelle répétition d'erreurs et de tragédies : “Como la historia de los

<sup>1659</sup> À l'instar de Vargas Llosa : “(...) tema caro a García Márquez, el de las repeticiones o duplicaciones, una cierta visión cíclica de la vida, que apunta ya en sus primeros cuentos y que sólo alcanzará una encarnación totalmente creadora, una plena justificación literaria, en *Cien años de sol edad*”. VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, op. cit., p. 69. Cf. aussi SEGRI, Cesare, “Il tempo curvo de García Márquez”, *I Segni e la critica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1969.

<sup>1660</sup> Dans le tableau, on remarquera que les rappels contextuels sont plus fréquents dans les chapitres pairs. Ils font la nécessaire connexion entre cet épisode de la guerre du Cartel et la constante de l'histoire colombienne : la violence. Plus qu'un épiphénomène, celui-ci serait, en quelque sorte, le prolongement de toutes les autres guerres civiles subies par le pays.

<sup>1661</sup> Gilard : “Algún papel tuvieron que desempeñar los dramas políticos que vivía Colombia cuando García Márquez acababa de dar sus primeros pasos de cuentista (y periodista). La explosión nueve abrilera y los crímenes cada vez menos discretos de la Violencia partidista revelaban la existencia de una Colombia insospechada (...). La historia nacional, en 1948, parecía dar un gigantesco paso atrás. La primera nota aparecida en *El Universal* comprueba un regreso hacia la barbarie. (...) Perdida la ilusión de un tiempo redentor (...) sólo queda la convicción de que padecerá una ineludible destrucción todo cuanto existe en un momento dado: los universos afectivos —los que importan, los que conocieron la felicidad— se desmoronan y se pierden.” GILARD, Jacques, Prologue à : GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Textos Costeños*, op. cit., p. 49.

Buendía, la de América Latina es también una suma de esfuerzos desmesurados e inútiles y de dramas condenados de antemano al olvido”<sup>1662</sup>. « L’holocauste biblique qui consume la Colombie depuis vingt ans »<sup>1663</sup> n’est pas sans rappeler « l’ouragan biblique » qui arase Macondo dans la dernière page de *Cent ans de solitude*<sup>1664</sup>.

Sous le signe de la fatalité, justement, apparaît un autre genre de transition. *Noticia de un secuestro*, du point de vue diégétique, adopte les formes de l’ellipse, de l’analepse ou de la prolepse<sup>1665</sup>. Elles apparaissent caractéristiquement dans des moments de grande intensité dramatique ; elles ouvrent, pour ainsi dire, des cratères narratifs dans certains passages où l’on voit l’action du *fatum*, cette autre marque omniprésente chez García Márquez, comme l’a indiqué Angel Rama pour *Crónica de una muerte anunciada*<sup>1666</sup>. Même dans la scène initiale de l’enlèvement de Maruja, on discerne déjà le flair de l’enquêteur-romancier traquant les signes fatidiques des symétries temporelles. Le chauffeur de Maruja est tué justement à cause d’un « chassé-croisé du destin »<sup>1667</sup> : c’est un petit écart dans le temps qui produit sa perte, explique le narrateur<sup>1668</sup>. Exactement comme les victimes de la “Catástrofe de Antioquia” ou comme le héros de *Crónica*, qui, respectivement, auraient pu se sauver si un léger décalage du terrain ne s’était opposé à leur marche, ou si une porte ne s’était refermée une seconde après sa course fatidique, si enfin un signe avant-coureur de la tragédie n’était arrivé en temps voulu. Il y en eut heureusement pour Francisco Santos qui a failli être le premier otage exécuté mais qui, grâce à “una casualidad afortunada” (une heureuse coïncidence)<sup>1669</sup> sera un des rescapés — l’auteur signale cette symétrie temporelle qui peut exceptionnellement agir de manière bienfaisante. De manière également elliptique, le narrateur enlace les deux dernières sous-divisions du chapitre 5, où les séquestrés apprennent avec un certain décalage que Pablo Escobar a donné l’ordre de commencer les exécutions. On passe du site d’enfermement de Santos à celui du groupe Maruja, et le narrateur recueille de manière rapide les réactions du premier et celles des trois femmes, laissant des vides sur les actions qui se préparent entre temps et les otages confrontés à la terrible incertitude du destin qui les attend.

<sup>1662</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 76.

<sup>1663</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., « Remerciements », *Journal d’un enlèvement*, op. cit., p. 6.

<sup>1664</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Cien años de soledad*, op. cit.

<sup>1665</sup> Nous utilisons toujours la terminologie de Gérard Genette (*Figures III*, op. cit.).

<sup>1666</sup> La fatalité — comme l’écrit Angel Rama — est un des dispositifs de la tragédie et elle est bien à l’œuvre dans *Crónica de una muerte anunciada*. RAMA, Angel, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, *art. cit.*, p. 16-17.

<sup>1667</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Journal d’un enlèvement*, op. cit., p. 10.

<sup>1668</sup> “Angel María Roa era chofer de Maruja desde sólo hacia tres días, y estaba estrenando su nueva dignidad con el vestido oscuro, la camisa almidonada y la corbata negra de los choferes ministeriales. Su antecesor, retirado por voluntad propia la semana anterior, había sido el chofer de Focine durante diez años”. *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 12.

<sup>1669</sup> *Ibid.*, p. 142.

Les allusions à la fatalité se font de manière plus manifeste lorsque, par exemple, on trace le profil collectif des geôliers (presque tous des sicaires adolescents à la solde de Pablo Escobar) : “La condición común era el fatalismo absoluto. Sabía que iban a morir jóvenes, lo aceptaban, y sólo les importaba vivir el momento”<sup>1670</sup>. Aussi, la marque du *fatum* se fait-elle tangible dans la transition entre la septième et la huitième sous-division du chapitre 5, où, en passant du cachot de Santos (son geôlier le rassurant d’une piètre consolation : il ne sera plus le premier mais plutôt le dernier à être exécuté) à celui du premier groupe, le narrateur nous dit : “Marina Montoya parecía haberlo presentido desde el principio (...) porque había un hombre vestido de negro y con una máscara negra, que la miraba en la oscuridad”<sup>1671</sup>. En fait, hallucinations<sup>1672</sup>, pressentiments, prémonitions — si fréquents dans les fictions de García Márquez — ponctuent ces passages transitionnels dans le reportage. Ainsi, entre la première et deuxième sous-division du chapitre 9, le narrateur insère le dialogue sur les énormes papillons qui se posent sur la porte annonçant — selon la couleur — la mort ou le salut<sup>1673</sup>.

Ces effets elliptiques ne servent pas seulement à établir une sorte de consolidation dramatique entre les sous-divisions ; en reliant les chapitres, ils donnent une résonance tragique à l’ensemble. Il existe, par exemple, une « lacune » informative « délibérée »<sup>1674</sup> entre le chapitre 5, qui se clôt sur les adieux de Beatriz et Maruja à Marina Montoya, et le chapitre 6, qui s’ouvre sur la découverte du corps de cette dernière dans un terrain vague au nord de Bogotá. L’effet elliptique ajoute de la force tragique puisque le lecteur a été obligé d’imaginer la scène effroyable de l’exécution de Marina, comme le font par ailleurs ses compagnes de captivité après l’avoir vue sortir avec leurs ravisseurs : “Maruja y Beatriz se quedaron inmóviles frente a la puerta cerrada, sin saber por dónde retomar la vida, hasta que oyeron los motores en el garaje, y se desvaneció su rumor en el horizonte. Solo entonces entendieron que les habían quitado el televisor y el radio para que no conocieran el final de la noche”<sup>1675</sup>. L’autopsie de Marina, son ultérieure exhumation et la longue enquête, seront relatées avec un

<sup>1670</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>1671</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>1672</sup> Elles sont bien « réelles » étant donné l’état de prostration des otages ou la situation délirante de son enfermement. De plus, l’homme masqué n’est pas une hallucination, le geôlier devant se couvrir pour éviter être reconnu.

<sup>1673</sup> “- Es que cuando mataron a los otros Priscos sucedió lo mismo —dijo (el mayordomo)-: una mariposa negra estuvo pegada tres días en la puerta (...).

Maruja recordó los oscuros presentimientos de Marina (...).

-¿Y eso qué quiere decir? —preguntó.

- No sé —dijo el mayordomo-, pero debe ser de muy mal agüero porque entonces fue que mataron a doña Marina.

- ¿La de ahora es negra o carmelita? —le preguntó Maruja.

- Carmelita —dijo el mayordomo.

- Entonces es buena —dijo Maruja-. Las de mal agüero son las negras.” *Ibid.*, p. 244-245.

<sup>1674</sup> En partie délibérée, car l’enquête révèle ici ses limites : l’auteur lui-même ne pourra rien ajouter sur le supplice de ce personnage au-delà des informations nécrologiques et judiciaires qu’il insère dans la narration.

<sup>1675</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 147.

soin du détail qui rappelle celui de l'autopsie de Santiago Nassar dans *Crónica de una muerte anunciada*. Plus que de l'intérêt morbide, dans *Noticia* comme dans *Crónica*, le narrateur s'incline sur la dépouille pour relever quelques marques du *fatum*.<sup>1676</sup>

D'une manière plus complexe, il existe dans l'épilogue une transition opérant une sorte de rupture avec la diégèse du récit. Dans l'avant-dernière sous-division, on nous fait *anticiper* la fuite et la cavale de deux ans de Pablo Escobar, puis, de manière très sommaire, sa mort. Cette séquence se referme sans nous décrire la fusillade dans laquelle le capo est abattu en décembre 1993 ; le narrateur rapporte seulement les derniers mots du *capo* : “Te dejo –le dijo a su hijo en el teléfono– porque aquí está pasando algo raro”<sup>1677</sup>. L'omission narrative a été commandée cette fois-ci par un besoin de sobriété et de retenue, afin d'éviter de revenir sur un fait mille fois exploité par la presse. C'est une prolepse mais, si l'on va jusqu'à la fin et reconsidère rétrospectivement cet épilogue, on voit qu'il a aussi un effet d'analepse car la dernière sous-division nous narre deux épisodes de 1991 : d'abord, le soir de la reddition d'Escobar, où l'on montre Villamizar prenant congé d'“El Mono” (adjoint du chef du Cartel) et rentrant à Bogotá, puis — quelque temps après, mais toujours en 1991 — Maruja récupérant sa bague. Le double effet transitionnel est plein de signification : un va-et-vient dans le temps pour nous présenter encore Escobar — présence maléfique, toujours invisible, toujours omnipuissante — exauçant le dernier souhait de sa victime.

#### 2.4.4.3.3. Le temps narratif et le temps verbal

Dans la configuration du système temporel de l'ouvrage, l'enquête a déjà joué un rôle décisif en révélant une sorte de pré-structure narrative. Une séquestration suppose des délais : on adresse un ultimatum pour obtenir la rançon. Celle-ci est politique : les “Extraditables” exigent, en échange de la vie des otages, une modification radicale du traité d'extradition garantissant qu'aucun membre du Cartel ne sera extradé aux États-Unis. Comme dans la réalité, le temps s'écoule ici avec un effet dramatique de raccourcissement. Les auteurs des thrillers connaissent bien ce recours. García Márquez n'en a guère abusé ; il a préféré enquêter sur l'effet insidieux du temps sur ses personnages et observer comment la fatalité rôde dans toute l'histoire. Il soulève plutôt des questions sur le sort des êtres, dont la

---

<sup>1676</sup> Marina Montoya sera enterrée comme NN dans une fosse commune, bien que sa belle-fille ait été informée auparavant d'un meurtre arrivé dans son voisinage. Après avoir reconnu le cadavre, jeté dans la fosse sans aucun égard ni respect, le doute persistera dans l'esprit du fils de Marina que, derrière le silence officiel, se cache une autre conspiration, commandée par le gouvernement.

<sup>1677</sup> *Ibid.*, p. 334.

trajectoire sera ici marquée par un “signo errático”<sup>1678</sup> et, ce faisant, sur le destin d’un pays « pris dans un cercle infernal »<sup>1679</sup>.

Il n’y a rien de novateur dans ce travail de forme. « La surprise vient du style. Une langue sobre, directe, dépouillée de tout artifice, de toute envolée lyrique, où se révèle la patte, devenue rare, d’un très grand journaliste », écrit Roland Brival<sup>1680</sup>. En ce sens, nous remarquerons la prédominance du verbe par rapport à l’adjectif. Nous pourrions même ébaucher un tableau des temps verbaux, dont se sert le narrateur pour établir un jeu temporel très net et efficace. Pour García Márquez, la règle ici est plutôt la clarté et le « fair-play » vis-à-vis du lecteur. Cela ne l’empêche pas d’être persuasif sur le plan de la signification. Nous distinguerons trois types de fréquences verbales.

Il y a tout d’abord le passé simple (“pretérito indefinido”<sup>1681</sup>) à la troisième personne du singulier ou du pluriel — position classique du narrateur omniscient, la forme active du verbe servant à décrire les actions et faisant avancer le récit avec cette apparence de linéarité. Nous le retrouvons dans les paragraphes ouvrant et fermant le livre : “Antes de entrar en el automóvil, (Maruja) *miró* por encima del hombro para estar segura que nadie la acechaba”<sup>1682</sup>, “¡Qué barbaridad ! –*suspiró* (...)”<sup>1683</sup>. Un début haletant dont le suspense est signalé par ce geste méfiant du personnage (« elle jeta un regard par-dessus son épaule »<sup>1684</sup>) et un faux *happy end* marqué par cette expression de soulagement (« C’est incroyable, soupira-t-elle. »<sup>1685</sup>). Nous disons bien « linéarité apparente » car dans la phrase de la fin nous découvrons aussi le passé composé (“pretérito perfecto”), qui s’ouvre sur une expression prépositionnelle comparative à portée elliptique : “Todo esto *ha sido*” como para escribir un libro”<sup>1686</sup>, dit Maruja s’étant aperçu que la bague allait à son doigt, bien qu’un des diamants n’y fût plus. Cet achèvement du livre n’est pas excellent, mais il s’inscrit dans un système temporel ouvert, suggérant une suite ou un certain inachèvement de l’histoire. Le personnage

<sup>1678</sup> Comme le narrateur le dit au sujet de Diana Turbay et de ses collègues, qui « pendant leur longue captivité durent déménager sans explication plus de vingt fois ». Dans la version française on dit « signe de l’errance ». Cette expression n’exprime pas exactement la même idée car il y a une certaine ambiguïté signifiante dans l’expression “signo errático”. Cf. *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 64, et *Journal d’un enlèvement*, op. cit., p. 61

<sup>1679</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>1680</sup> Cité en quatrième de couverture de l’édition française (*Journal d’un enlèvement*, op. cit.).

<sup>1681</sup> Entre parenthèses, nous donnons les équivalences verbales en espagnol, tout en sachant que dans une traduction la tournure des phrases et des expressions produit des variations parfois importantes dans l’emploi du verbe.

<sup>1682</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 9.

<sup>1683</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>1684</sup> Dans un but comparatif, nous citons ici la version française de *Journal d’un enlèvement* (op. cit., p. 7).

<sup>1685</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>1686</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit. p. 336.



signale déjà cette action future (« Dire qu'avec tout ça on pourrait écrire un livre »<sup>1687</sup>) que l'auteur est en train d'accomplir dans le passé de l'écriture (qui est le présent de la lecture). En fait, l'épisode n'est pas tout à fait clos. Il y aurait encore quelque chose à faire, quelque chose à réparer. Certes, raconter l'expérience de l'enlèvement pourrait être un exutoire, mais il restera, comme dans la bague abîmée, un vide, quelque chose de définitivement perdu.

Pour évoquer ces actions en voie d'accomplissement dans le passé, le narrateur élabore souvent son récit à l'imparfait. Il est prédominant surtout dans les chapitres impairs, où d'une part la simultanéité des actions doit être évoquée<sup>1688</sup>, et d'autre part le statisme de la situation doit être suggéré. Il sert à décrire l'étrange connivence qui s'installe entre les captives et leurs gardiens<sup>1689</sup> et, ce faisant, à tracer les portraits individuels des uns et des autres. En parlant des géôliers (chapitre 3), le narrateur fait une sorte d'arrêt sur image et dresse un tableau assez singulier :

“(Barrabás) *adoraba* a Marina y le *hacía* caricias y berrinches. (...) De repente *enloquecía*, le daba una patada al televisor y *arremetía* a cabezazos contra las paredes. (...) (El Monje) *permanecía* largo rato agachado y en trance. *Debía* ser de los más antiguos, pues Marina lo *conocía* muy bien y lo *distinguía* con sus cuidados. El le *llevaba* regalos (...) Sólo ella le *había* visto la cara. (...) Lamparón *tenía* la obsesión de que iban a matarlo, y *sufría* espasmos de terror. *Oía* ruidos fantásticos, inventó que *tenía* en la cara una cicatriz tremenda, tal vez para confundir a quienes trataran de identificarlo. *Limpiaba* con alcohol las cosas que *tocaba* para no dejar huellas. Marina se *burlaba* de él (...)”<sup>1690</sup>.

Dans les chapitres pairs, on trouve aussi cet imparfait de l'indicatif porteur de la même valeur descriptive et suggérant le même rapport de simultanéité entre deux scènes. Cette utilisation du temps verbal va de pair avec le style indirect, surtout lorsque le narrateur pénètre dans l'intériorité des personnages. Deux exemples : “El doctor Pedro Guerrero, el esposo de Beatriz, (...) *padecía* crisis de angustia que no quiso transmitirles a sus hijos. No *tenía* un instante de sosiego, se *consolaba* con los whiskies del atardecer, y *pastoreaba* los insomnios oyendo los boleros de lágrimas de los enamorados”<sup>1691</sup> ; “La amistad de Hernando Santos con el ex presidente Turbay, que se *había* fundado siempre sobre una base política, se volvió entonces personal y entrañable. *Podían* permanecer muchas horas sentados el uno frente al otro en absoluto silencio”<sup>1692</sup>. Le linguiste Oswald Ducrot a bien signalé cette double fonction de l'imparfait : « Lorsqu'un énoncé est à l'imparfait, l'état ou l'événement constituant son propos sont présentés comme des propriétés, comme des caractéristiques du

<sup>1687</sup> *Journal d'un enlèvement*, op. cit., p. 317.

<sup>1688</sup> Voir 2.4.4.3.2. **Circularité et fatalité dans la corrélation espace/temps.**

<sup>1689</sup> Phénomène psychologique que l'on appelle « Syndrome de Stockholm ».

<sup>1690</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 74 (nous soulignons).

<sup>1691</sup> *Ibid.*, p. 49 (nous soulignons).

<sup>1692</sup> *Ibid.*, p. 68 (nous soulignons).

thème, et qualifient celui-ci dans sa totalité.»<sup>1693</sup> Dans *Noticia de un secuestro*, cet effet totalisant de l'imparfait est repérable en surface et en profondeur : les personnages s'installent dans une expectative angoissante qui exaspère les esprits, dans une immobilité qui ankylose les corps ; les négociations s'embourbent, le pays s'enfonce dans une guerre sans issue. Le temps n'avance pas, tout paraît « tourner en rond » : une circularité qui chevauche celle de l'histoire d'une nation. Le livre s'achève justement sur une scène décrite à l'imparfait : "Un domingo, cuando ya las brumas de la nostalgia empezaban a enrarecer el pasado (...) Dentro del estuche, en su nido de raso, *estaba* el anillo. (...) Le *faltaba* una chispa de diamante. (Maruja) no *podía* creerlo. Se lo puso, y se dio cuenta de que ya *estaba* recobrando la salud a toda prisa, pues ya le *venía* bien al dedo"<sup>1694</sup>. Détail chatoyant sur fond de pénombre. Effet de clair-obscur dont la symbolique a déjà été indiquée.

Troisième cas de figure : pour aborder ce temps historique de la narration, on adopte souvent la voix passive et les temps verbaux composés, comme le plus-que-parfait ("pretérito pluscuamperfecto"). Ces rappels s'insèrent dans le récit à la manière de pauses, mais y tiennent un rôle narratif très important, dès lors qu'ils servent à donner une perspective historique à cet épisode de la violence ordinaire colombienne, c'est-à-dire à expliquer un fait divers d'apparence banale à la lumière d'une circonstance historique plus ample : celle du pays dans cette période allant de 1978 (moment où le gouvernement de Turbay Ayala conclut le Traité d'Extradition avec les États-Unis, fait qui est à l'origine de la Guerre du Cartel), à 1993 (année de la mort d'Escobar). Cette séquence historique, le narrateur va la débiter par morceaux tout au long du livre en y incorporant de nombreux récits enchâssés, comme celui de la mort de Guillermo Cano (ancien patron de García Márquez) :

"Uno de los gremios más afectados por aquella guerra ciega fueron los periodistas, víctimas de asesinatos y secuestros, aunque también de desertión y amenazas. Entre septiembre de 1983 y enero de 1991 *fueron asesinados por los carteles de la droga veintiséis periodistas* de distintos medios del país. Guillermo Cano, director de *El Espectador*, el más inerte de los hombres, *fue acechado y asesinado por dos pis toleros en la puerta* de su periódico el 17 de diciembre de 1986. Manejaba su propia camioneta, y a pesar de ser uno de los hombres más amenazados del país por sus editoriales suicidas contra el comercio de las drogas, se negaba a usar un automóvil blindado o a usar una escolta. Con todo, sus enemigos trataron de seguirlo matando después de muerto. Un busto erigido en memoria suya *fue dinamitado* en Medellín. Meses después, hicieron estallar un camión con trescientos kilos de dinamita que redujeron a escombros las máquinas del periódico."<sup>1695</sup>

La voix passive sert à fixer ces épisodes délirants de la guerre. En revanche, le narrateur préfère la voix active, le passé simple et l'imparfait (ou son corrélatif le plus-que-parfait),

<sup>1693</sup> Oswald Durcrot cité par ADAM, Jean-Michel et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 39.

<sup>1694</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 336 (nous soulignons).

<sup>1695</sup> *Ibid.*, p. 153 (nous soulignons).

lorsqu'il s'agit de tracer les profils des protagonistes. Il y a surtout le très marquezien "había", qui place le personnage dans un sorte de circonstance incontournable, qui introduit un retour en arrière. Ainsi, nous dit-il, le père García Herreros "había cumplido ochenta y dos años (...) y era el único colombiano influyente que nunca soñó con ser presidente". Ou encore, il nous explique qu'au moment de sa reddition "Pablo Emilio Escobar Gaviria había cumplido cuarenta y un años (...)"; ou que Maruja et Alberto Villamizar "se habían conocido diecinueve años antes (...)". Ce plus-que-parfait sert également à résumer la « carrière » d'Escobar : "Ningún colombiano en toda la historia había tenido y había ejercido un talento como el suyo para condicionar la opinión pública. Ningún otro tuvo mayor poder de corrupción"<sup>1696</sup>. C'est une datation, un jalonnement chronologique très cher à l'auteur, dont on rappellera le marquage du temps dont il use continuellement dans ces romans, et cela parfois dès la phrase d'ouverture, comme dans *Cent ans de solitude* ou *Crónica de una muerte anunciada*.

Sur ce plan du temps, ce sont plus des interrogations que des réponses que soulève l'ouvrage. De fait, l'enquête n'arrive pas à percer certains mystères et l'auteur se sert de cette incertitude pour laisser planer quelques énigmes. Le temps du récit et le temps de l'histoire se chevauchent, pour ainsi dire.

#### 2.4.4.4. Lignes de fugue

##### 2.4.4.4.1. Structure et orientation du récit

« Un axe récitatif est amorcé, quelle est son orientation ? » se demande Jules Gritti en analysant en profondeur un corpus assez prolixe d'articles de presse sans aucune valeur littéraire<sup>1697</sup>. La question serait donc aussi formulable à propos d'un travail dont l'effort stylistique, la cohérence constructive et la portée narrative sont bien plus importants.

Vu la forme relativement linéaire et l'organisation binaire des rôles de *Noticia de un secuestro* (séquestrés et ravisseurs, bons et méchants, « innocents et coupables »<sup>1698</sup>), les personnages remplissent ici des fonctions d'opposition narratives typiques, selon le modèle

<sup>1696</sup> *Ibid.*, p. 212-331 et *passim*.

<sup>1697</sup> Le corpus de Gritti est « constitué par des articles de presse (simples informations) relatant l'agonie et la mort du Pape Jean XXIII ». « L'analyse narrative, science naissante, s'est à peine aventurée en pareil champ d'investigation. Le récit de presse devra s'y prêter », écrit Gritti en étalant une impressionnante panoplie analytique. Espérons qu'un jour on l'appliquera à des récits de presse ayant en plus un relief esthétique. Car, à ce jour, cette science ne paraît pas encore trop s'intéresser au grand reportage. GRITTI, Jules, « Un récit de presse : les derniers jours d'un 'grand homme' », *L'analyse structurelle du récit*, op. cit., p. 100. NB.

<sup>1698</sup> Ainsi que les nomme l'auteur dans le note préliminaire (*cf. Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 8)

proposé par Propp et révisé par Greimas<sup>1699</sup>. On est tout d'abord tenté de confronter cette organisation au « schéma narratif canonique » (Adam et Revaz)<sup>1700</sup>. En principe, la procédure serait viable dès lors que la pré-structure repérée tout au début par García Márquez<sup>1701</sup> s'accorde très bien au dispositif à cinq propositions (**Pn**) agissant sur l'axe de transitivité du récit : *situation initiale (Pn 1)*, *nœud (Pn 2)*, *action (Pn 3)*, *dénouement (Pn 4)*, *situation finale (Pn 5)* (voir tableau 5). Au sein de ce schéma, on distingue sans surprises, les cinq rôles (schème actantiel) de Propp : un sujet, un objet, un destinataire et un destinataire, un (des) adjuvant(s) et un (des) opposant(s). C'est frappant car tout est tiré de la réalité.

Plus en arrière-plan de cette histoire, l' García Márquez a dû voir aussi la transposition inhérente à tout conte (le prince partant délivrer la princesse) : selon Propp<sup>1702</sup>, le voyage initiatique du héros (Villamizar) au royaume des morts (Medellín au moment de la guerre du Cartel). L'histoire emboîtée de la bague en diamant perdue et récupérée par Maruja nous montre l'auteur cherchant des correspondances avec le conte de fées. C'est par ailleurs une donnée qui se prête à *merveille* pour ce genre d'élaborations. D'où la place introductive (**Pn 1**) et conclusive (**Pn 5**) qu'elle occupe dans le récit. Il y a pourtant une base documentaire et une démarche journalistique qui autorisent cette utilisation : la trouvaille est délivrée par l'enquête, l'auteur s'en empare et soupèse ses possibilités dans cette perspective structurelle, la symbolique en plus. Bon représentant du réel merveilleux latino-américain, il s'y connaît bien en la matière. C'est ce qui nous oblige à dire que, en tant que *reporter*, le *romancier* aurait dû se dire que la réalité, encore une fois, se présentait sous un jour favorable à la construction narrative et que, sur le plan de la forme, il n'y aurait aucune différence fondamentale entre les deux domaines génériques.

Au profit de cette analyse, réduisons l'histoire de la séquestration collective des journalistes à celle d'enlèvement et de libération de Maruja Pachón, afin d'en dégager cette séquence unique (voir **tableau 4**) et nous interroger sur la portée et les significations sous-jacentes d'une mise en intrigue.

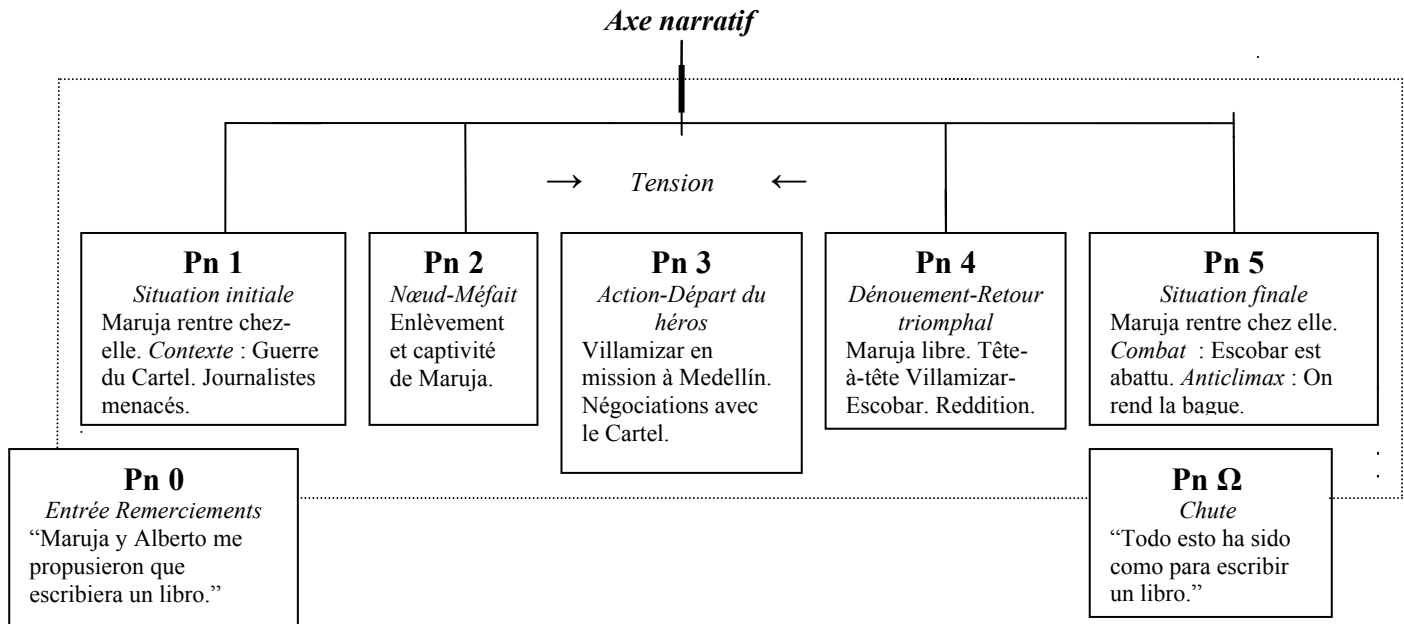
<sup>1699</sup> Cf. PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte - Les transformations des contes merveilleux. L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Seuil, 1973, et GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

<sup>1700</sup> Le tableau 4 a été élaboré à l'exemple de celui proposé par ces deux auteurs dans son très utile ouvrage *L'analyse de récits*, op. cit., p. 58.

<sup>1701</sup> Voir **2.4.4.2.1. L'enquête et la pré-structure narrative.**

<sup>1702</sup> PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.

**Tableau 4 : Réduction de *Noticia de un secuestro* à une séquence unique**



Ainsi, à un incipit (**Pn 1**) qui évoque succinctement le risque terroriste dans la Colombie de 1990<sup>1703</sup>, suit le *méfait initial* — l’enlèvement de Maruja — produisant le *nœud* (**Pn 2**) déclencheur de l’*action* (**Pn 3**) dans laquelle le héros-*sujet* (Villamizar) est confronté à diverses épreuves dont celle d’un *départ* en mission pour tenter de libérer (*quête*) sa femme. Ce parcours créateur de la *tension* dramatique, car plein de perils, aboutit à un *dénouement* (**Pn 4**), dont le point culminant est le tête-à-tête (substitution pacifique du duel) entre le héros (Villamizar) et le méchant (Escobar). Le premier réussit à délivrer son épouse (Maruja) des griffes du dernier et même, en accomplissant cette *action*, à obtenir pour le *destinataire* (le gouvernement) la reddition d’Escobar (accomplissement de la mission) et contribuer à la sécurité du pays : « Enfin, Villamizar (...) composa de mémoire le numéro du Palais présidentiel. (...) Pardo reconnut la voix grave et calme, avec cette fois comme un souffle de jubilation. “Pardo, dit Villamizar, Escobar est sous les verrous” ». <sup>1704</sup> Il y a là un premier indice sur l’orientation de cette quête. On dirait avec Gritti, Souriau et Greimas, que la force vectorielle (*sujet*) est orientée vers le « bien » ou la « valeur » (*objet*)<sup>1705</sup>. Dans notre cas, la

<sup>1703</sup> Les Villamizar faisaient partie des personnalités susceptibles d’être séquestrées : « Maruja avait pris l’habitude presque inconsciente de se retourner pour regarder par-dessus son épaule, en fait depuis le mois d’août dernier, quand les narcotrafiquants avaient commencé à enlever des journalistes (...) ». *Journal d’un enlèvement*, op. cit., p. 8.

<sup>1704</sup> *Journal d’un enlèvement*, op. cit., p. 312.

<sup>1705</sup> Gritti : « Étienne Souriau, à partir d’une sorte d’axiologie esthétique (*Les 200 000 situations dramatiques*) et Greimas systématisant, sur la base d’un postulat freudien, le Principe de Plaisir (*Cours de sémantique*), 532

paix, la liberté. Cette orientation se maintient malgré les aléas de l'enquête, lesquels, comme l'affirme l'auteur en tête du livre (**Pn 0**)<sup>1706</sup>, auraient modifié radicalement le plan de l'ouvrage et donné un caractère collectif au drame. De fait, en greffant l'histoire des autres otages et de leurs familles sur celle du couple Villamizar-Pachón, García Márquez ne fera qu'agrandir le patron narratif sans en affecter la configuration de base.

La *mission* du héros demande presque toujours l'intervention d'*auxiliaires*. Villamizar doit ici s'adresser à des personnages devenant graduellement douteux : Maza Marquez, le père García Herreros, Guido Parra, les frères Ochoa, et même Escobar, ces derniers situés clairement dans le camp opposé. C'est dans cette partie de la séquence que l'on vérifie avec Propp jusqu'à quel point les rôles du héros et de l'antagoniste peuvent être ambigus<sup>1707</sup>. En effet, dans l'épilogue (**Pn 5**), Villamizar et Escobar sont devenus pseudo-complices et pseudo-collaborateurs : les démarches du premier permettent au second de se rendre et, ce faisant, de se déclarer acteur de la paix (et on l'a cru pendant un bon moment en Colombie ! )<sup>1708</sup> ».

La reddition de l'opposant procure une *situation finale* (**Pn 5**) de relatif apaisement de la tension. On y observe les protagonistes réinstallés dans une fausse normalité. « De retour chez lui ce soir-là, (Villamizar) reprit pied dans la réalité de la vie quotidienne, (tandis que) Maruja livrait en silence son combat difficile contre ses fantasmes pour pouvoir redevenir elle-même »<sup>1709</sup>. Ils ne seront perturbés que par la visite inattendue d'un émissaire mystérieux, porteur d'un paquet (« Alberto pensa que ce pourrait être une bombe »<sup>1710</sup>). C'est une sorte d'anti-climax dont l'effet typique est de réenclencher la tension, de faire tendre, une dernière fois, l'arc narratif.

---

structurent tout « récit-quête », sinon tout récit, selon l'axe du désir ». GRITTI, Jules, art. cit., *L'analyse structurale du récit*, op. cit., p. 101.

<sup>1706</sup> Cf. « Gratitude », *Noticia de un secuestro*, p. 7.

<sup>1707</sup> Selon Jean Michel Adam et Françoise Revaz (*op. cit.*, p. 58), « Propp opère une distinction essentielle : un seul personnage peut occuper une ou plusieurs sphères d'action : Baba Yaga « commence par être un donateur hostile, pour devenir ensuite un auxiliaire involontaire » ».

<sup>1708</sup> « Il retroussa la jambe gauche de son pantalon et dégaina le pistolet (...) Escobar n'ôta pas le chargeur, mais enleva les balles une par une et les jeta à terre. (...) « Pour la paix en Colombie » (...) Enfin, il prit Villamizar par le bras : « On y va, *doctor*. Vous et moi nous avons beaucoup de choses à nous dire ». (...) Villamizar lui demanda à brûle-pourpoint de répondre aux trois grandes questions qui le hantaient : pourquoi avait-il tué Luis Carlos Galán, pourquoi il avait essayé de le tuer lui, et pourquoi il avait enlevé Maruja (...). Il se lança dans une longue digression sur l'idée qu'il s'était faite de Villamizar (...) jusqu'au jour où il avait été convaincu que c'était un homme sérieux (...) et envers qui sa reconnaissance serait éternelle. « Je sais que vous et moi nous pouvons être de bons amis », dit-il. Puis il ajouta que Villamizar pouvait désormais être sûr qu'il n'arriverait plus rien ni à sa famille ni à lui-même. (...) « Si quelqu'un cherche à vous nuire, faites-le moi savoir » ». *Journal d'un enlèvement*, op. cit., p. 310-313 et *passim*.

<sup>1709</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>1710</sup> *Ibid.*, p. 317.

Mais, pour que la narration soit véritablement close, le combat entre le héros et le méchant doit avoir lieu. Ici, il a été différé et s'effectue par procuration : ce sont en quelque sorte des *adjuvants* du premier (des policiers d'élite) qui tueront Escobar. Par un recours de prolepse déjà signalé, cet épisode se projette temporellement au-delà de l'histoire de Maruja et d'Alberto mais, d'un point de vue diégétique, il appartient à cette séquence narrative principale (justement sur **Pn 5**) car il procure un relâchement plus total de la tension et, tel que le veut tout épilogue, induit un jeu de significations (un message).



**Figure 12 : « Mort de Pablo Escobar » par le peintre colombien Fernando Botero. Le fait, qui alimente encore l'imaginaire populaire (et artistique) en Colombie, est l'objet d'un traitement elliptique dans *Noticia d e un secuestro*.**

Sur ce point, le récit se veut en effet exemplaire et doit se refermer sur des lueurs de conte de fées, comme celle qu'émet la bague en diamants qui vient d'être rendue à Maruja (on risquerait d'y voir une des 31 fonctions de Propp : la réception de l'objet magique<sup>1711</sup>). C'est ainsi que devrait s'interpréter la chute (**Pn Ω**) : « C'est incroyable, soupira-t-elle. Dire

<sup>1711</sup> PROPP, V., *Morphologie du conte*, op. cit.

qu'avec tout ça on pourrait écrire un livre »<sup>1712</sup>, phrase finale qui serait comparable à celle des contes d'Andersen : « Voilà ! C'est une histoire vraie. » C'est la véritable conclusion du livre : la Colombie se voit enfin libérée du « plus gros gibier de son histoire »<sup>1713</sup>, on a réussi à le tuer, le pays doit avancer définitivement vers la paix, ainsi que l'exprime l'auteur dans l'introduction. Il faut illustrer cette morale de l'histoire et pour ce faire écrire un livre.

Autant dire qu'entre ses deux bornes (**Pn 0**) et (**Pn Ω**), la narration a décrit un cercle complet (ligne pointillée dans le **tableau 4**), tout en opérant une transformation. Rappelons, à cet égard, les propos édifiants de l'auteur dans la page de remerciements (**Pn 0**) : « C'est à eux et par eux à tous les Colombiens — innocents et coupables —, que je dédie ce livre dans l'espoir que plus jamais nous n'ayons à le revivre »<sup>1714</sup>) qui est en train de se confirmer dans (**Pn Ω**) (validation morale de l'histoire : elle servira à écrire un livre). Alors, s'il y a *clôture* du récit, ce serait plutôt dans ce sens premier du mot : plutôt l'encerclement d'un système narratif, que l'arrêt définitif d'une histoire. Car les récits de ce conteur de la Caraïbe ont tendance à se mordre la queue, à tourner en rond. Fatalement. Même ceux tirés de la réalité. Celle-ci du moins, dans sa « rondeur », se veut édifiante et incitant à l'action et à la réflexion. Ce qui a sans doute poussé Gérard de Cortanze à y voir un message : « (Dans *Noticia de un secuestro*) García Márquez remet l'homme non point au centre du monde, mais à sa véritable place : annexe et essentielle, rappelant que la violence finit toujours par être vaincue par la conscience. »<sup>1715</sup>

#### 2.4.4.4.2. Mise en intrigue et combinatoire(s) narrative(s)

En tant que reporter, García Márquez n'a pu ignorer que le trajet de son personnage va différer un peu de celui du héros du conte (« il marche, il marche, et le voici arrivé »). La condition documentaire du reportage a imposé une enquête rigoureuse et des opérations délicates de mise en forme narrative pour suivre ce parcours tortueux. Ces opérations correspondent à la séquence canonique et au contenu d'un schéma actanciel de base déjà considérés. Mais un texte narratif, tel que le définissent Adam et Revaz, « est une structure hiérarchique complexe comprenant un nombre *n* de séquences elliptiques ou complètes »<sup>1716</sup>.

<sup>1712</sup> *Journal d'un enlèvement*, op. cit., p. 317.

<sup>1713</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>1714</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>1715</sup> CORTANZE, Gérard de, *art. cit.*, p. 73.

<sup>1716</sup> *L'analyse de récit*, op. cit., p. 72.



Regardons comment l'auteur est intervenu sur la trame fine de la narration pour rendre plus incisive cette histoire sur la violence colombienne au temps de la Guerre du Cartel.

En effet, intervenir sur la trame fine de la narration a exigé, d'une part, la construction d'un système temporel spécifique et, d'autre part, le choix d'un narrateur pouvant se déplacer à sa guise dans le temps structurel du récit (énoncé)<sup>1717</sup>. Cette spécificité *tient*, bien entendu, à l'univers diégétique de *Noticia de un secuestro*, qui, comme celui de tout reportage, se situe dans un temps historique. Malgré cette condition documentaire du récit, nous remarquerons qu'entre ce dernier (temps du signifié ou de la chose racontée) celui de l'énoncé ou du texte proprement dit (signifiant) se produit le même phénomène de double temporalité propre à toute mise en récit, comme l'a bien montré Christian Metz<sup>1718</sup>. Il y a très peu d'ouvrages consacrés à l'étude de ce fait dans le domaine spécifique du reportage<sup>1719</sup>. Mais nous croyons applicables les modèles narratologiques modernes à la non-fiction et constatons que, dans cet univers narratif, ce décalage temporaire (ou double temporalité) n'implique pas la rupture d'un ordre documentaire ; bien au contraire, il répond à une volonté de rendre compte d'une réalité très complexe. De fait, comme l'explique Tzvetan Todorov<sup>1720</sup>, il ne peut y avoir linéarité chronologique dans un récit (que ce soit de fiction ou de non-fiction) :

« Dans l'histoire, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps ; mais le discours doit obligatoirement les mettre à la suite l'un de l'autre ; une ligne complexe se trouve projetée sur une ligne droite. C'est de là que vient la nécessité de rompre la succession "naturelle" des événements même si l'auteur voulait la suivre au plus près. Mais la plupart du temps, l'auteur n'essaye pas de retrouver cette succession "naturelle" parce qu'il utilise la déformation temporelle à certaines fins esthétiques »<sup>1721</sup>.

Dans *Noticia de un secuestro*, la création d'un narrateur omniscient a donc été *plutôt* un impératif<sup>1722</sup>, d'autant plus que le drame se focalise sur des actions ayant eu lieu simultanément. C'est par ailleurs un des premiers constats que fait García Márquez en tant qu'enquêteur : l'histoire de Maruja et Alberto Villamizar comporte deux scènes (deux

<sup>1717</sup> Le choix de ce narrateur et la construction d'un système temporel sont deux opérations intimement liées et assurément effectuées de façon simultanée et non consécutive.

<sup>1718</sup> METZ, Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 27.

<sup>1719</sup> Comme nous l'avons vu précédemment (**2.1.2.2. La radiation du champ littéraire**), les rares travaux (Boucharenc, Fontanille, etc.) abordant le reportage avec des instruments d'analyses modernes, sont entachés par des partis pris (culturels) et par des préjugés assez tenaces ou, pis encore, par une étonnante absence d'échantillon valide.

<sup>1720</sup> Cet auteur paraît y englober tout type de récit ; son assertion est en tout cas aisément applicable au reportage.

<sup>1721</sup> TODOROV, Tzvetan, *Les catégories du récit littéraire, L'analyse structurelle du récit*, op. cit., p. 145.

<sup>1722</sup> Cet impératif répond à une intentionnalité très précise de l'auteur. Car le récit aurait également pu adopter le point de vue unique d'un seul personnage (celui de Maruja Pachón, par exemple) et, en conséquence, la voix d'un narrateur à la première personne du singulier (comme dans *Récit d'un naufragé* ou dans *L'aventure de Miguel Littin*). Dans ce cas, on aurait eu un ouvrage bien différent mais pas nécessairement moins valide.

séquences ?)<sup>1723</sup> dont l'alternance est assez particulière. Pour lui, en effet, toute la tension dramatique émane (dénote) de cette situation de synchronisme temporel entre deux « décors » étanches :

“Los secuestradores veían la televisión y oían la radio y sabían lo que estaba pasando afuera, y los que estaban afuera no sabían lo que estaba pasando (adentro), no tenían ninguna noticia de los que estaban secuestrados. Pero les mandaban mensajes por radio y televisión, suponiendo que los recibían. (...) (y los que estaban adentro) entendían el mensaje, pero no podían mandar la respuesta. Era como si se les estuvieran mandando noticias a los muertos.”<sup>1724</sup>

Ce sont en effet deux univers proches qui se regardent sans se voir, communiquent à travers ce lien virtuel de la télévision, et y échangent des messages sans trop savoir s'ils parviennent aux destinataires<sup>1725</sup>. On y voit le regard curieux de l'auteur qui, à des « fins esthétiques » (Todorov), se penche sur cette incertitude et de façon conséquente réorganise son discours. En rendant compte de cette étanchéité des décors, l'architecture du récit ne fait qu'amplifier cette tension résultant de ces échanges précaires (presque nuls) entre deux groupes de voix placés en symétrie temporelle, mais en décalage spatial. Bien qu'elles n'arrivent pas à se rejoindre, elles se répondent, produisent une sorte de dialogue virtuel tout au long du récit. L'auteur a bien vu en quoi ce déphasage correspond à l'effet pathétique du drame. Il ne s'en sert guère pour renforcer le *pathos*, plutôt pour l'atténuer. C'est avec impassibilité, en effet, que le narrateur omniscient se déplace d'un décor à l'autre pour y recueillir leurs propos. Ainsi, dans cette « partition », on repérera cet effet narratif de contrepoint ou plutôt de fugue car la tension dramatique est donnée par l'impossible accord des deux voix.

Dans cette configuration dramatique, appelons « A » (**tableau 5**) la situation créée par le huis clos des otages, « B1 » celle du drame extérieur aux familles et « B2 » celle se produisant au sein du Palais présidentiel. Considérons ensuite comment une troisième situation, que nous nommerons « C », ayant rapport avec les mouvements du commanditaire des enlèvements, Pablo Escobar, vient s'y immiscer insidieusement. En effet, l'enquête ne parvenant pas à

<sup>1723</sup> Nous hésitons ici entre les termes scène et séquence dès lors que la narratologie en a établi les différences parfois tranchantes. Par impératifs sémantiques, nous nous permettons d'utiliser alternativement l'un ou l'autre. Ainsi, sur ce point concret, nous penchons pour le premier car, comme l'explique Christian Metz, « la scène reconstruit (...) une unité *encore* ressentie comme “concrète” et comme analogue à celles que nous offre le théâtre ou la vie (un lieu, un moment, une petite action particulière et ramassée). Dans la scène, le signifiant est fragmentaire, mais le signifié est ressenti comme unitaire (...). (Tandis que) la séquence construit une unité plus inédite (...) celle d'une action complexe (bien qu'unique) se déroulant à travers plusieurs lieux. » METZ, Christian, *La grande syntagmatique du film narratif, L'analyse structurale du récit*, op. cit., p. 126-127.

<sup>1724</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., in CAÑON, Luis, interview citée, p. 8A.

<sup>1725</sup> Il y a bien sûr les messages cryptiques — cités plus haut — que le père García Herreros échange dans son émission de télévision avec Escobar, et ceux des parents des otages essayant de faire passer par ce moyen des informations vitales, comme des prescriptions médicales (Voir par exemple l'avant-dernière séquence du chapitre 7 de *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 203 et ss.).

percer le « mystère Escobar », cette circonstance est plutôt suggérée que décrite. De ce fait, il conviendrait mieux de parler d'une situation implicite. Par rapport au plan de l'ouvrage, où chapitres pairs et impairs montrent alternativement une situation intérieure et une autre extérieure, et où l'introduction et l'épilogue encadrent de manière particulière cette structure, nous pourrions considérer comment ces trois instances scéniques s'imbriquent dans la trame du récit et produisent une combinatoire narrative à quatre faces dramatiques en fonction du bloc narratif concerné. En effet, par rapport à la structure du livre, la mise en intrigue subit une variation compositionnelle selon l'incipit (I), les chapitres impairs (Y<sub>1</sub>), pairs (Y<sub>2</sub>) et l'épilogue (Z). Dans la quatrième colonne du **tableau 5**, nous additionnons tous les termes agissant à l'intérieur de chaque bloc du récit, une manière de formuler schématiquement les variantes que subit la mise en intrigue. Hors parenthèses, nous indiquons les éléments actifs, et entre parenthèses les éléments passifs ou intervenant tacitement dans chaque chapitre.

**Tableau 5 : Variations dans la composition de *Noticia de un secuestro***

Chapitres	Acteurs	Situations	Actions	Addition et enchâssement
Incipit (I)	Otages, ravisseurs	A1, (C)	Enlèvement	$I = A1(C)$
Impairs (Y1)	Otages, geôliers	A1, A2, (C)	Captivité	$Y_1 = A1+A2+(B1+B2)+(C)$
Pairs (Y2)	Parents, négociateurs	B1, B2, (C)	Tractations	$Y_2 = B1+ B2+(A1)+(C)$
Épilogue (Z)	Escobar, les Villamizar	A1, B1, B2, C	Libération	$Z = A1+B1+ B2+C$

Comme l'explique Metz (nous nous permettons encore de transposer ses concepts au domaine littéraire), « ce type de montage alternant (...) qui maintient rapprochés des rameaux différents de l'action (...), est toujours riche en connotations diverses »<sup>1726</sup>. C'est sur ce plan justement que dans *Noticia de un secuestro* García Márquez explore sans cesse les possibilités formelles de cette alternance, en cherchant à signaler silencieusement — à ce niveau connotatif — des significations tragiques. La fatalité rôde toujours dans l'histoire d'un pays.

Pour produire cette combinatoire narrative, le narrateur a réduit son omniscience dans tout le récit (sauf dans l'épilogue) : il en sait autant que les personnages occupant la scène. Ainsi, dans le premier chapitre (I), les personnages occupant la scène extérieure (familles, B1, et

<sup>1726</sup> « Le signifié de l'alternance est la simultanéité diégétique », explique Metz. Cf. METZ, Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », *art. cit.*, p. 127.

gouvernement, B2) ne font-ils pas encore partie de la « distribution ». À présent, le récit se circonscrit à l'acte d'enlèvement de Maruja et Beatriz, qui ignorent l'identité de leurs ravisseurs (circonstance A1). Pourtant, ceci est une donnée connue du lecteur et, qui plus est, rappelée par l'auteur dans le préliminaire du livre. Autrement dit, l'ombre malfaisante d'Escobar (C) s'y projette déjà comme latente.

C'est le pari de tout reportage se référant à des événements historiques : il n'y a pas de donnée cachée, de mystère à révéler. Pourtant, la mise en intrigue doit produire et maintenir une tension dramatique. Bon connaisseur des « mécanismes » de la tragédie, García Márquez a bien vu où placer l'intérêt d'un récit de non-fiction : dans le *fatum*. Il faut confronter les connaissances du lecteur à ceux des personnages car le lecteur sait ce qui va se passer mais pas ses personnages, et cette connaissance ajoute au caractère tragique de l'événement.

À partir du chapitre 2, tous les acteurs du drame vont apparaître tour à tour, soit comme présence effective, soit comme présence latente (ou virtuelle), et cela en fonction des chapitres. Ainsi, dans les chapitres impairs (Y<sub>1</sub>), le narrateur se limite-t-il à raconter le point de vue des captives et leurs geôliers (A1 et A2). À travers les journaux télévisés, ces dernières obtiennent toutefois des vues partielles de ce qui se passe à l'extérieur, notamment chez leurs parents (B1) ou dans le palais présidentiel (B2). Elles peuvent par ailleurs décrypter les messages que leur envoient leurs proches sans pouvoir y répondre. Aussi, ont-elles appris qu'Escobar (C) est le commanditaire de l'opération et que leurs vies en dépendent. La somme des éléments entre parenthèses indique ici cette deuxième virtualité dramatique.

De l'autre côté du décor, dans les chapitres pairs (Y<sub>2</sub>), le narrateur suit les actions de Villamizar, Guerrero, Turbay et Santos, B1, et celles du gouvernement, B2, en limitant à nouveau son omniscience mais de façon inverse : tout en menant des négociations indirectes et infructueuses avec Pablo Escobar, toujours invisible et omnipotent (C), ces personnages savent vaguement — ou imaginent, supposent ou pressentent<sup>1727</sup> — quelle peut être la situation des séquestrées (A1 + A2). Cependant, ils essaient de leur envoyer des messages à travers la télévision. C'est pourtant un biais d'échange incertain et toujours en décalage temporel. Ce qui, depuis un autre angle, reproduit cette deuxième situation virtuelle si bien

<sup>1727</sup> La mère de Diana aura le pressentiment que sa fille vient d'être assassinée, malgré les informations contraires du gouvernement :

“— No, señora (dijo el presidente). Diana está viva.

— No - replicó Nydia-. La mataron.

— ¿Y por qué lo sabe?

Nydia contestó con una convicción absoluta.

— Porque me lo dice mi corazón de madre.” (*Noticia de un secuestro, op. cit.*, p. 170).

exploitée par l'auteur comme donnée tragique ("Era como si se les estuvieran mandando noticias a los muertos").

Dans les trois premières formules, on remarquera la présence constante du terme C entre parenthèses. Il correspond justement à Escobar et le décor changeant (il est toujours en cavale) qui lui est rattaché. L'auteur lui-même — nous l'avons déjà cité à ce propos — dit avoir voulu traiter Escobar justement comme une latence. Tout au long du récit, le lecteur est hanté par cette « force invisible », que tout le monde peut ressentir, malfaisante pour les uns (ou bienfaisante pour les autres<sup>1728</sup>). Escobar est donc la grande donnée elliptique du récit. Et c'est seulement dans l'épilogue que nous le verrons émerger de l'ombre. Le narrateur, qui a récupéré son omniscience, nous le décrit comme un personnage bien réel, en chair et en os, bien que toujours doté de cette aura maléfique.

Par conséquent, le dénouement implique ici un phénomène de résolution de la tension signalée par la disparition de toute virtualité et par la rupture d'une organisation dramatique en contrepoint. C'est ainsi que les trois séquences marquant la fin du drame et du récit (la reddition d'Escobar, sa rencontre avec Alberto Villamizar, et le retour de Maruja chez elle) ont été indexées comme *épilogue* et non comme chapitre. Ces trois situations ou scènes sortent littéralement de la structure alternante dès lors qu'une convergence physique des quatre acteurs principaux du drame a eu lieu. Le chef du Cartel n'est plus cette présence fantomatique ; à présent, il est bien un homme en chair en os ; qui plus est, il est devenu vulnérable (« il avait perdu son instinct de survie presque animal »<sup>1729</sup>). Dans cet épilogue, tous les personnages récupèrent leur « corps » (dans l'histoire ou *raconté*). Tous s'y rejoignent. Tous y échangent des propos. Maruja avec les siens, chez elle ; Alberto avec son ennemi juré, Escobar, dans la prison d'Envigado ("Camine doctor, usted y yo tenemos mucho que conversar"<sup>1730</sup>) ; et Escobar (« laissant dans sa fuite échevelée un sillage de mort innocente »<sup>1731</sup>) avec la police, rendez-vous marquant sa chute mais pas exactement la fin du récit. Tel que nous l'exprimons dans la quatrième formule (tableau 6), dans l'épilogue tous les personnages échappent à la parenthèse narrative (dans le texte ou *racontant*). Même si l'univers diégétique de *Noticia de un secuestro* se situe dans un temps historique, il faut

<sup>1728</sup> Rappelons qu'il a été et demeure un héros et une légende pour les pauvres des « comunas » de Medellín.

<sup>1729</sup> *Journal d'un enlèvement*, op. cit., p. 315.

<sup>1730</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>1731</sup> *Journal d'un enlèvement*, op. cit., p. 315.

également faire ici cette différence entre l'axe du *racontant* (le signifiant ou texte narratif proprement dit) et le *raconté* (c'est-à-dire, le signifié ou contenu narratif)<sup>1732</sup>.

Tout en expliquant une particularité dramatique de l'événement, cette structure doit se répercuter sur le niveau subjacent du récit. Dans ce contrepoint, c'est l'Histoire (avec majuscule) qui est concernée, comme le dit Gérard de Cortanze dans sa compréhensive critique du livre : « D'un côté, un univers fantastique, rebelle, de l'autre une réalité concrète, une Histoire (...). On retrouve dans *Journal d'un enlèvement* ce lien tenu qui existe entre l'épouvante et la sérénité. »<sup>1733</sup> Certes, ce contrepoint reflète une réalité avec des lueurs crépusculaires, mais la réalité de la Colombie dans ce 1990 tragique n'en est-elle pas moins sombre ?

Le narrateur provoque tout naturellement la rupture d'une linéarité diégétique<sup>1734</sup>, et pourtant il n'en est pas moins respectueux d'un ordre documentaire. La datation y est toujours stricte et le récit sous-entend ce parallélisme temporel de deux scènes en séparation spatiale absolue. Son omniscience n'est donc qu'un artifice cherchant à mieux rendre une réalité, à mieux dessiner cette « ligne complexe » qui se projette dans *Noticia de un secuestro* avec une certaine symbolique<sup>1735</sup>. Bref, à ce niveau profond de l'ouvrage, il sert surtout à atteindre ces « fins esthétiques », comme dit Todorov, par lesquelles une vision (critique, poétique) de la réalité doit faire surface de manière insensible mais durable.

Avec un minimum de bonne volonté et si les préjugés courants de la critique littéraire ne s'interposent pas, on peut voir dans cette démarche une tentative importante de fusion générique : le récit use librement de l'artifice littéraire, mais il est toujours soumis à une vérification documentaire. Concilier ces deux volontés représente justement le grand défi du reportage.

#### 2.4.4.3. Solution littéraire d'un problème journalistique

La réalité impose souvent un cadre rigide ; sur la trajectoire du reporter surgissent parfois des obstacles infranchissables. Pendant l'enquête de *Noticia de un secuestro*, l'un d'eux sera l'approche difficile — ou risquée — de certains acteurs du drame, notamment de Pablo

<sup>1732</sup> Tel que le définissent, à la suite de Gérard Genette, Jean-Michel Adam et Françoise Revaz (*L'analyse des récits*, op. cit., p. 44).

<sup>1733</sup> CORTANZE, Gérard de, « Le rapt de Maruja », *Magazine Littéraire*, n° 355, Paris, juin 1997, p. 72.

<sup>1734</sup> Par linéarité diégétique nous entendons cette relation de faits se déroulant dans le temps ou ce que Todorov appelle (en enfermant l'expression entre guillemets) « succession naturelle des événements ».

<sup>1735</sup> Voir : 2.4.4.3.2. **Circularité et fatalité dans la corrélation espace/temps.**

Escobar, dont les témoignages directs sont absents dans le livre. Interrogé à plusieurs reprises sur ce point, García Márquez s'explique de manière un peu hésitante. Tantôt il affirme avoir voulu s'entretenir avec le personnage :

“Pablo Escobar estaba todavía en la cárcel cuando empecé la investigación. (...) Había resuelto discutir con él en persona cuando ya tuviera un primer borrador (...). En todo caso, Escobar se fugó y murió antes de que pudiera entrevistarle. Entonces quedó en el libro como fue para el país por aquellos años: una fuerza invisible, que nadie veía ni nadie sabía dónde estaba, pero nadie tenía duda de que era un poder inmenso, con una inmensa capacidad de destrucción.”<sup>1736</sup>

Tantôt il dit que ces entretiens avec Escobar n'avaient même pas été envisagés :

“Cuando empecé el libro, Escobar estaba preso y él sabía que estaba escribiendo el libro. Pero yo no quise entrevistar ninguno de ese lado sino que encontré una fórmula -no sé si es más literaria que periodística- que era tomar eso, como era en la realidad, para nosotros. Un poder invisible, que inclusive podía no haber existido. Pablo Escobar podía ser una razón social de los Extraditables o viceversa y eso es imposible de probar, de reportear. (...) (El personaje) me interesaba más como atmósfera que como protagonista, que como personaje.”<sup>1737</sup>

Les deux déclarations sont quelque peu divergentes et l'on peut même penser que l'auteur se dérobe pour ne pas admettre que cet entretien était une tâche délicate, voire périlleuse, mais pas impossible. Il l'avoue ainsi en parlant des autres membres du Cartel de Medellín : “Para ver a los Ochoa no había problema. (...) pero si yo me aparecía por allí hubiera sido una noticia escandalosa que me habría obligado a revelar el secreto del libro que estaba escribiendo”<sup>1738</sup>. Mais le livre n'était un secret pour personne, comme le prouve par ailleurs la première déclaration et, en outre, les entretiens pouvaient s'effectuer par téléphone. Quoi qu'il en soit, les deux déclarations se rejoignent dans leur dernière partie : cette « lacune » importante de l'enquête a dû être comblée dans le livre d'une manière ou d'une autre. Néanmoins, le recours ne relève pas ici du bâclage ou de la facilité ; il arrive même à ouvrir une nouvelle perspective à l'ouvrage : en traitant le personnage comme une « atmosphère », García Márquez réussit à adopter un point de vue qui reflète l'histoire de façon problématique et, en même temps, donne relief et suggestion au récit. On est dans le domaine de la représentation littéraire, mais paradoxalement ce sera un moyen de rester proche de la réalité en ce sens qu'Escobar était un criminel extraordinairement rusé, dont la capacité la plus étonnante a été celle de s'évanouir dans la nature pour alimenter sa propre légende et en tirer profit, au point même, comme l'affirme García Márquez, que l'on puisse douter de son

---

<sup>1736</sup> Cf. CATO, Susana, *art. cit.*, p. 18.

<sup>1737</sup> Cf. CAÑÓN MORENO, Luis, *art. cit.*, p. 8A.

<sup>1738</sup> CATO, Susana, *art. cit.*, p. 20.

existence<sup>1739</sup>. La signification sera en tout cas frappante à ce niveau de correspondances avec le mythe : ubiquité, invisibilité, pouvoir immense, richesses inépuisables, aspects qui seront transposés dans la narration au moyen d'un long non-dit.

Aussi est-il intéressant d'observer, dans la deuxième déclaration, la perplexité (un peu fausse ?) de García Márquez sur la nature du recours : est-il littéraire ou journalistique ? Nous dirons qu'il s'agit d'une solution littéraire à un problème journalistique. On y voit se conjuguer deux postures : celle du romancier et du reporter, qui arrivent ainsi à répondre à une problématique majeure de non-fiction : représenter la réalité non exhaustivement — une chimère — mais de façon condensée, persuasive, voire poétique, tout en respectant les données de l'enquête... ou en surmontant les carences ou les omissions du journaliste. Autrement dit, pousser la forme narrative à ses limites, sans pour autant trahir la substance documentaire du récit.

L'auteur paraît avoir bien considéré les difficultés inhérentes à l'opération. Nous avons déjà vu la manière dont le personnage et la scène qui lui est liée s'immiscent tacitement dans le récit créant une sorte de longue parenthèse, soulevant à tout moment des interrogations (que faisait Escobar, où se cachait-il, quelles étaient ses intentions à un moment donné ?) Le recours agit comme par défaut dans les 11/12 du récit, selon ce plan d'alternance séquentielle à valeur combinatoire variable, obligeant le lecteur à remplir les vides. C'est grâce à cette longue omission que le pari est tenu : le personnage devient une abstraction, tel que l'a voulu l'auteur ; le mystère consubstantiel à l'histoire réelle est restitué. Plus précisément, l'histoire est investie par le mythe.

Mais ce livre se veut aussi exemplaire et édifiant et le facteur de fragilité inhérente au mythe doit être exposé au grand jour pour que la morale de l'histoire (**Pn 0**) parvienne au lecteur. Escobar est cette force souterraine, produisant remous et tremblements en surface, qui a dû être expulsée, recrachée, pour ainsi dire. Ainsi, la grande donnée cachée du livre (qui était ce criminel à la réputation légendaire ? quelle était sa véritable nature ?) sera dévoilée dans l'épilogue (**Pn 5**) où, comme on l'a déjà expliqué, le personnage sort littéralement de la parenthèse narrative. L'image escamotée tout au long du récit est ainsi dévoilée :

“Tenía el cabello largo hasta los hombros, una barba muy negra y áspera, que le llegaba hasta el pecho, y la piel parda y curtida por un sol de páramo (...) y se movía con una andadura

---

<sup>1739</sup> “En la cumbre de su esplendor (de Escobar) se erigieron altares con su retrato y les pusieron veladores en las comunas de Medellín. Llegó a creerse que hacía milagros. Ningún colombiano en toda la historia había tenido tanto talento como el suyo para condicionar la opinión pública. Ninguno tuvo mayor poder de corrupción. La condición más inquietante de su personalidad era que carecía por completo de la indulgencia para distinguir entre el bien y el mal.” *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 212.



fácil y una tranquilidad escalofriante. Villamizar lo reconoció a primera vista sólo porque era distinto de todos los hombres que había visto en su vida. (Escobar) subió al helicóptero sin cuidarse de las aspas a media marcha. (...) Villamizar pensó entonces, como en una revelación, que era un hombre mucho más peligroso de lo que se creía, porque su tranquilidad y su dominio tenían algo de sobrenatural. (...) El helicóptero voló un tramo final a ras de los árboles y se posó en el campo de fútbol de la cárcel –pedregoso y con las porterías rotas (...). Escobar trató de bajar primero desde que la puerta se abrió, y se encontró rodeado por la guardia del penal: un medio centenar de hombres con uniformes azules.”<sup>1740</sup>

La scène a quelque chose de cérémoniel. Le portrait est à peine relevé de quelques touches adjectives précises comme pour souligner le caractère mirifique de l'apparition (“tranquilidad escalofriante”, “dominio sobrenatural”). Escobar, massive figure de guru (“distinto de todos los hombres”), et son groupe d'acolytes surgissent comme par enchantement d'une “mansión espléndida entre flores tropicales de colores intensos”<sup>1741</sup>. Ils montent dans un hélicoptère qui survole une ville en suspens (“Ni un pájaro vuela hoy sobre Medellín”, anotó el ministro Rafael Pardo en su diario”<sup>1742</sup>). Ils atterrissent dans la cour de la prison où la présence d'Escobar impose un silence révérenciel : “Lanzó un grito de una autoridad temible : -¡Bajen las armas, carajo ! Cuando el jefe de la guardia dio la misma orden, ya la de Escobar estaba cumplida”.<sup>1743</sup> Ce dernier rejoint ainsi tous les autres acteurs du drame, autant ses opposants (Villamizar, etc.), que ses adjuvants ou ceux qui sont en passe de le devenir un peu malgré eux (le père García Herreros, le directeur de la prison, Luis Jorge Pataquiva), et bien entendu Otto, El Mono, El Mugre, et tous ses hommes de mains qui deviendront par la suite visiteurs assidus de la prison, celle-ci vite convertie en “hacienda de cinco estrellas con toda clase de lujos, instalaciones de recreo y facilidades para la parranda y el delito”<sup>1744</sup>. Comme un Ange Exterminateur, le protagoniste descend à terre pour consommer la tragédie avant de partir de nouveau en cavale et s'immoler dans son propre holocauste.

Tout le récit paraît confluer vers cette scène-clé. De fait, la tension interne de la narration n'est que partiellement commandée par cette ligne droite nous rapprochant d'un dénouement (**Pn 4**), où nous aurons progressivement la confirmation du sort des otages : deux exécutés, sept libérés. Le travail d'enquête n'a guère cherché à mettre en lumière des faits nouveaux (il y en a, mais ils représentent plutôt des trouvailles collatérales) et moins encore à éclaircir la moindre énigme. Le pari d'un reportage comportant des faits connus par l'opinion, se joue plutôt sur la *manière* de récupérer et traiter les informations révolues d'un drame ancien. Manière elliptique que celle de laisser œuvrer l'un des personnages, en l'occurrence le méchant, comme en arrière-plan. Dans le processus, le lecteur a assisté à une métamorphose :

<sup>1740</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 326.

<sup>1741</sup> *Idem*.

<sup>1742</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>1743</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 328.

<sup>1744</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Journal d'un enlèvement*, op. cit., p. 332.

le personnage devenu « atmosphère » subit une « réincarnation » avant de redevenir, encore une fois, puissance invisible, cavalier de l'apocalypse laissant derrière lui ce “reguero de muertos inocentes”, pour récupérer finalement sa nature vulnérable<sup>1745</sup>.

Dans le domaine documentaire, il est toujours utile de rappeler le système de correspondances entre la figuration littéraire et ce que García Márquez appelle le « fait journalistique ». Le reporter a parcouru à nouveau l'histoire cherchant à la (re)sentir à sa manière et à la (re)produire en conséquence. Son astuce majeure est d'avoir su récupérer certains détails du décor et des personnages avec cette légère intention métaphorique. L'élément ajouté, s'il y en a un, est simplement adjectif et concerne uniquement ce niveau rhétorique du discours. Dans notre exemple, en restant à *sa manière* fidèle aux données de l'enquête, l'écrivain-reporter ponctue son récit de termes rappelant le mythe : « révélation », « surnaturel », « apparence différente de celles des autres mortels ». Ce sont des suggestions, des *remplissages* de ce substrat, une partie enfouie du récit où s'effectuent toutes sortes de connexions sous-tendant la narration. L'artifice littéraire conserve toute sa légitimité, même en investissant, comme ici, la matière documentaire. Encore une fois, l'harmonisation entre deux domaines génériques paraît s'effectuer proprement, sans heurts ni falsifications.

#### 2.4.4.5. Focalisations

*“The idea was to give (...) something that readers had always had to go to novels and short stories for: namely, the subjective or emotional life of the characters. (...) Eventually I, and others, would be accused of ‘entering peoples mind’... But exactly! I figured that was one more doorbell a reporter had to push”.*

Tom Wolfe, *The New Journalism*<sup>1746</sup>.

##### 2.4.4.5.1. La « vision avec » et la « perspective polyscopique »

Qui raconte l'histoire de *Noticia de un secuestro* ? Certes pas l'auteur qui a tenu à faire la différence entre lui et son narrateur, voire à signaler la condition particulière de ce dernier :

---

<sup>1745</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>1746</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 35.

“Lo que yo considero el mayor triunfo (de *Noticia de un secuestro*) es la desaparición por completo del narrador. Ese es un narrador que va contando en tercera persona las cosas, que entra inclusive en la subjetividad de los personajes, porque ellas me lo hablaron (*sic*).”<sup>1747</sup>

En créant un narrateur omniscient, l’auteur veut garder une distance et rester fidèle aux témoignages ; rien que de plus habituel. Mais on remarquera ci-dessus une contradiction<sup>1748</sup> assez flagrante et très significative en elle-même : García Márquez dit que le narrateur disparaît totalement mais il ajoute ensuite qu’il reste tout de même identifiable car il est toujours présent et conte l’histoire d’une voix neutre et impartiale ; il est même capable d’entrer dans la pensée des personnages. Il est donc évident qu’il ne disparaît pas ; il s’efface plutôt pour nous donner l’impression que l’histoire se raconte d’elle-même<sup>1749</sup>. Autant dire qu’il se maintient implicitement derrière cette troisième personne du singulier et, tour à tour, se déplace d’un personnage à l’autre pour donner des vues partielles, dont la somme doit constituer cette vision d’ensemble qu’est le récit.

Dans *Noticia de un secuestro*, on distinguera deux manifestations principales de cette voix narrative extrêmement flexible dès lors que, dans certains passages, elle maintient son omniscience et dans d’autres la réduit pour adopter cette perspective restreinte qui « passe par le regard du personnage » (Colette Becker)<sup>1750</sup>. Ce dernier cas de figure est classé typologiquement par Gérard Genette (*Figures III*) comme focalisation interne fixe (s’il s’agit d’un seul personnage) ou variable (si, comme dans *Noticia de un secuestro*, elle comprend plusieurs acteurs)<sup>1751</sup>. Nous lui préférons la définition plus souple de Jean Pouillon (*Temps et*

<sup>1747</sup> García Márquez in CAÑÓN MORENO, Luis, *art.cit.*, p. 8A.

<sup>1748</sup> Les fautes d’expression (“porque ellas me lo hablaron”) et même la contradiction signalée plus haut sont aussi imputables au caractère oral et improvisé de la déclaration. De toute évidence, le reporter a voulu être strictement fidèle à García Márquez, dont les plaintes sur les inexactitudes des journalistes sont assez fréquentes.

<sup>1749</sup> D’après Vargas Llosa, c’est Flaubert qui a été le premier à explorer toutes les possibilités du narrateur invisible : “El relator invisible existía en la novela antes de *Madame Bovary*, pero solía tener a su cargo la narración sólo durante breves períodos, casi por descuido del autor (...) El relator invisible nunca había tenido la función principalísima que tuvo en esta novela y ningún autor antes de Flaubert había conseguido técnicas tan eficaces para disimular la existencia del narrador.” VARGAS LLOSA, Mario, *La orgía perpetua*, op. cit., p. 220-221.

<sup>1750</sup> BECKER, Colette, *op. cit.*, p. 172.

<sup>1751</sup> Selon le *Dictionnaire International des Termes littéraires* : « C’est le type de focalisation où le personnage occupe le centre de la narration et où la vision du narrateur coïncide avec celle du personnage ». Gérard Genette parle de « focalisation interne » et Tzvetan Todorov utilise la formule « narrateur = personnage », c’est-à-dire que l’histoire est focalisée par un narrateur et un personnage sans qu’on puisse faire la distinction entre l’un et l’autre. D’un critique à l’autre, la classification des modalités existant dans la focalisation peut varier, bien que cela ne tienne parfois qu’à des discordances terminologiques. Gérard Genette parle de *focalisation interne, zéro et externe* et adopte la classification comme un terme qui se réfère au point de vue. La classification de Todorov, quant à elle, se sert de symboles mathématiques pour distinguer si le narrateur sait plus, moins ou la même chose que le personnage. Jean Pouillon, enfin, dans son œuvre *Temps et Roman*, propose le terme « vision avec ». *Dictionnaire International des Termes littéraires*, « Focalisation », Vita Nova, <http://www.ditl.info/>

roman), « vision avec »<sup>1752</sup>, qui évoque mieux la mobilité et ce regard filtrant du narrateur omniscient.

On est donc ici face à une instance narrative qui combine un « narrateur hétérodiégétique » et « une perspective passant par le personnage », d'après la classification d'Yves Reuter<sup>1753</sup>. Ce choix n'est pas capricieux. Il se justifie autant sur le plan journalistique que littéraire. On y voit l'effort de l'auteur pour garder un certain recul face aux événements mais aussi pour rester équilibré face aux personnages. Il dira par exemple : «(Si hubiera podido entrevistarme con Pablo Escobar) me hubiera puesto en su lugar para ser justo con él: en un buen reportaje no puede haber buenos y malos, sino hechos concretos, para que el lector saque sus conclusiones»<sup>1754</sup>. Par ailleurs, nous sommes dans le domaine documentaire et il faut considérer le positionnement singulier du narrateur par rapport à l'univers diégétique qui, en l'occurrence, est placé dans un temps historique. Ici, comme dans tout reportage, les témoignages renvoient toujours à une source tangible — à des êtres bien réels — et de ce fait toute donnée est susceptible de (re)vérification. C'est une constante de la réception d'un ouvrage qui puise toute sa matière de la réalité et s'interdit tout ajout fictif : comme on l'a déjà vu, il produit automatiquement une interrogation sur la fidélité due aux témoignages<sup>1755</sup> et exige, pour ainsi dire, une confrontation avec cette voix narrative qui les véhicule et les exprime dans le texte. La réponse de l'auteur nous montre jusqu'où ce point sensible définit les liens de continuité entre l'enquête, le récit et le choix d'une instance narrative composite : «El libro no tiene una línea imaginaria ni un dato que no esté comprobado hasta donde es humanamente posible»<sup>1756</sup>. C'est justement dans le texte que le narrateur doit fournir à tout moment cette preuve de fidélité relative aux données de l'enquête.

D'autre part, ce choix a une visée littéraire très précise car le reportage, comme le roman, se veut *dialogique*, comme l'explique Yves Reuter : « Un récit croise plusieurs voix, en raison notamment de la multiplicité des personnages et des points de vue dont ils sont porteurs. C'est pour cette raison qu'à la suite des travaux de Mikhael Bakhtine, on considère le roman comme fondamentalement dialogique et non monologique »<sup>1757</sup>. D'où l'adoption dans cet ouvrage d'une vision *polyscopique* par laquelle, selon Reuter, « on alterne les perspectives de plusieurs personnages »<sup>1758</sup>. Elle appelle une utilisation du style indirect ; par ailleurs, dans

<sup>1752</sup> POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1993.

<sup>1753</sup> REUTER, Yves, *op. cit.*, p. 51.

<sup>1754</sup> CATO, Susana, *art. cit.*, p. 24.

<sup>1755</sup> Sur ce point concret voir **2.4.3.1. Du « document pour l'histoire » à la « narration magistrale »**.

<sup>1756</sup> CATO, Susana, *art. cit.*, p. 25.

<sup>1757</sup> REUTER, Yves, *op. cit.*, p. 82.

<sup>1758</sup> Précisons avec Reuter que : « Outre la permanence de l'attention portée à tel personnage, on alterne les moments où le narrateur dit ce que ressent ou perçoit le personnage et les moments où l'on a le sentiment de le

*Noticia de un secuestro*, on glisse rarement vers le style indirect libre, peut-être justement à cause de l'ambivalence inhérente à ce type d'énonciation. En adoptant des points de vue différents, même ceux de personnages douteux comme Pablo Escobar, en ne cautionnant pas leurs propos, c'est au lecteur que revient la tâche de juger leurs actions et d'en tirer des conclusions ; ainsi le veut l'auteur.

Si l'on regarde la double contrainte, journalistique et littéraire, qu'implique ici l'instance narrative, nous nous retrouvons devant une problématique très spécifique à la non-fiction narrative. Tom Wolfe l'a bien relevé en parlant justement de la technique du point de vue :

“The third device was the so-called ‘third-person point of view’, the technique of presenting every scene to the reader through the eyes of a particular character, giving the reader the feeling of being inside the character’s mind and experiencing the emotional reality of the scene as he experiences it. Journalists had often used the first-person point of view – ‘I was there’ – just as autobiographers, memoirists and novelists had. This is very limiting for the journalist, however, since he can bring the reader inside the mind of only one character – himself – a point of view that often proves irrelevant to the story and irritating to the reader. Yet how could a journalist, writing nonfiction, accurately penetrate the thoughts of another person?

The answer proved to be marvelously simple: interview him about his thoughts and emotions, along with everything else. This was what I had done in *The Electric Kool-Aid Acid Test*, what John Sack did in *M* and what Gay Talese did in *Honor Thy Father*.<sup>1759</sup>

Comme Wolfe et Talese — mais bien avant eux ! —, García Márquez a utilisé cette « technique » dans *Récit d'un naufragé* : en effet, il interroge son personnage de manière exhaustive (pensées et émotions et « tout le reste », comme le dit Wolfe). Dans *Noticia de un secuestro*, il ne fera que confirmer ce procédé en l'accommodant à une distribution plus vaste et en adoptant par conséquent un narrateur omniscient. Précisons que c'est par rapport à cet effort d'enquête que la démarche du reporter est comparable dans ces deux ouvrages. En revanche, les perspectives narratives sont assez différentes : dans *Récit d'un naufragé*, on adopte la première personne du singulier car c'est le marin Velasco qui raconte son aventure ; le narrateur est le héros de l'histoire ; il s'agit donc d'un récit « autodiégétique », pour continuer à utiliser la terminologie de Genette (*Figures III*), tandis que dans *Noticia de un secuestro*, le récit est « hétérodiégétique » (*idem*), la focalisation variable, la vision polyscopique.

Nous remarquons volontiers que cette instance narrative s'articule parfaitement avec l'architecture alternante de *Noticia de un secuestro* : en plaçant tout à tour le narrateur dans

---

savoir, de l'intérieur même du personnage, sans médiation. Il s'agit donc d'une impression dominante en fonction du centrage du texte ». *Ibid.*, p. 53.

<sup>1759</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 46-47.

des décors opposés (intérieur/extérieur) et, à chaque fois, très proches des personnages, au point même — comme le revendique García Márquez — de rentrer dans son for intérieur, on cherche à reconstruire chaque séquence d'un point de vue relativement individuel. Relativement car, on l'a déjà expliqué, toute la tension dramatique est produite par une opposition spatio-temporelle permanente : la scène du huis clos des otages par rapport à une autre scène extérieure ; les actions, les paroles de chaque acteur (ses pensées ou ses émotions) se rapportant toujours à d'autres, toujours en léger mais perturbant décalage temporel, à l'instar de la parallèle créée entre le journal que Diana Turbay écrit en captivité et les démarches de sa mère pour éviter son exécution.

Bref, cette instance narrative — polyscopique et alternante — imprime à la narration un mouvement caractéristique ; elle est, si l'on veut, le fil de la fatalité qui noue et dénoue la trame tragique de *Noticia de un secuestro*.

#### 2.4.4.5.2. Le narrateur « caméléon » et le rôle focalisateur des acteurs

Un bon exemple de ce procédé de focalisation (« vision avec ») apparaît dans les extraits déjà cités de la scène de reddition d'Escobar. C'est en effet à travers le regard tantôt méfiant, tantôt horrifié d'Alberto Villamizar que les lecteurs feront connaissance avec le méchant de l'histoire. Un choix de point de vue qui tient autant à la stratégie narrative générale qu'à la source journalistique de l'ouvrage. Car, de toute évidence, les témoignages de Villamizar ont servi à reconstruire cette séquence et à lui donner une coloration spéciale.

De manière similaire, dans les chapitres impairs, la description sera toujours filtrée par le regard des personnages. Le procédé est d'autant plus intéressant que c'est dans la scène où se côtoient de très près otages et geôliers, que l'on voit se former une sorte de microcosme social. Il y a en effet quelque chose de métaphorique — allusion à la Colombie des années 1990 — dans ces échanges entre deux mondes qui s'affrontent mais qui, par l'effet du syndrome de Stockholm, développent une sorte de connivence coupable : “(Marina) obligaba a todos (los sicarios) a rezar el rosario, y todos los rezaban”<sup>1760</sup>. Sans doute García Márquez a-t-il été fortement tenté d'aborder la thématique du sicaire (ce *lumpen* issu de la périphérie de Medellín) qui a éveillé tant d'intérêt chez écrivains et cinéastes<sup>1761</sup>. Il est simplement regrettable que dans *Noticia de un secuestro* la perspective soit quelque peu restreinte. Cela

---

<sup>1760</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 73.

<sup>1761</sup> Cf. 2.4.4.5.4. Figures dans un « cercle infernal ».

tient à l'unilatéralisme de l'enquête qui, pour des raisons que l'on a déjà considérées<sup>1762</sup>, est basée de préférence sur les récits des otages et évite ainsi l'exploration directe de la partie sombre du décor, celle habitée par Escobar et sa cohorte de sicaires. Mais la galerie de portraits des geôliers est remarquable... et terrifiante, d'autant plus que le masque cachant leurs visages n'est jamais levé.

Par ailleurs, il est évident que García Márquez a dû privilégier le rôle focalisateur de certains acteurs : ainsi, la vision de Maruja est prédominante dans les chapitres impairs et celle de Villamizar dans les chapitres pairs. Une sorte de parti pris formel qui toutefois ne laissera pas de susciter des critiques<sup>1763</sup>. L'auteur s'en défend : "Hubo un poco la queja de algunos protagonistas por eso. Pero es que no podía tener a todos (...) en primer plano. (...) es imposible lo contrario. Habría sido un mamotreto de dos mil páginas"<sup>1764</sup>. Malgré ce choix, la perspective n'est pas si figée et unilatérale qu'on pourrait le craindre. La narration ne néglige pas les points de vue de Diana Turbay, dont le journal a été si bien exploité dans le récit, ni celui de Francisco Santos, dans la péripétie parfois cocasse de sa séquestration qui ajoute une touche tragi-comique au récit. En réalité, il y a des centaines d'exemples montrant ce rééquilibrage des points de vue des acteurs bien que, admettons-le, pour des raisons de structure et d'économie narrative, la perspective de Maruja (dans les chapitres impairs) et celle de Villamizar (dans les chapitres pairs) soient plutôt prédominantes. Une scène de dispute entre Beatriz et Maruja illustre comment, en se déplaçant d'un personnage à un autre, le narrateur sait être « démocratique » :

“Las distracciones más durables (...) era darse masajes lentos en las piernas con la crema humectante (...). Un día Beatriz se dio cuenta de que estaba acabándose

—Y cuando la crema se acabe —le preguntó a Maruja-, ¿qué vamos a hacer?

—Pues pediremos más —le respondió Maruja con un énfasis ácido. Y subrayó con más acidez aún— : O si no, ahí veremos. ¿Cierto?

—¡No me conteste así! — le gritó Beatriz en una súbita explosión de rabia-. ¡A mí que estoy aquí por culpa suya!

Fue el estallido inevitable. En un instante dijo cuanto se había guardado en tantos días de tensiones reprimidas (...). *Lo sorprendente era que no hubiera o currido antes, y con mayo r encono*. Beatriz (...) vivía frenada, y se tragaba los rencores sin saborearlos. Lo menos grave (...) era que una simple frase dicha al descuido le revolviere tarde o temprano la agresividad

<sup>1762</sup> Cf. 2.4.2.7. Les sources et le secret de l'enquête.

<sup>1763</sup> À l'instar de Maria Mercedes Carranza, gênée par le rôle protagoniste de Maruja : "El hilo conductor de la narración es Maruja Pachón de Villamizar. Y este es, a mi parecer, el único lunar del libro pues desagrada su ansiedad protagónica y, además, su deseo por aparecer como la mujer indoblegable ante sus feroces guardianes, sumamente valerosa, frentera y corajuda. Es posible que así fuera. Pero ello produce rechazo en el lector porque para pintarse de esa manera, contrasta su actitud con la de Marina Montoya, con quien compartió cautiverio. Es evidente que los testimonios sobre la conducta de esta última provienen de Pachón. Y estos testimonios la muestran débil, acobardada, repugnantemente sumisa a sus carceleros (...)". CARRANZA, María Mercedes, *art. cit.*, p. 56.

<sup>1764</sup> García Márquez in CAÑON MORENO, Luis, *art. cit.*, p. 8A.

reprimida por el terror. Sin embargo, el guardián no pensaba lo mismo, y ante el temor de una reyerta grande amenazó con encerrar a Beatriz y a Maruja en cuartos separados.”<sup>1765</sup>

Dans le premier paragraphe, le narrateur omniscient observe la scène de loin, comme dans un plan général, sans trop vouloir se focaliser sur un acteur en particulier. C’est la « vision par derrière » : la focalisation est nulle, neutre (Genette<sup>1766</sup>), le narrateur en sait plus que les personnages. Mais la phrase finale (“Un día Beatriz *se dio cuenta*”) introduit insensiblement un changement de perspective : au moyen d’une proposition subordonnée complétive, le narrateur se rapproche d’un des protagonistes. Il s’ensuit un dialogue dont les incises explicitant l’identité de l’énonciateur ne manquent pas de marquer une certaine « préférence » ; celle-ci vient se confirmer dans le dernier paragraphe où, l’omniscience du narrateur étant réduite, le rôle focalisateur du personnage est encore plus évident ; c’est le point de vue de Beatriz qui est mis en avant, comme si, devant l’affront intolérable et la réponse inconsidérée de Maruja, le narrateur se solidarisait avec la première. Il est toutefois important de signaler que tout au long de ce fragment le narrateur maintient une voix à la troisième personne du singulier, ce qui par ailleurs lui permet de recouvrer ensuite son omniscience : en rapportant les paroles du geôlier : “El guardián de turno no pensaba lo mismo y amenazó con...”, il revient au « cadrage » général et surplombant de la scène. On remarquera dans cet extrait que le glissement de la perspective est ménagé avec l’adoption du style indirect. Rappelons ici la remarque ironique de Tom Wolfe, montrant que, par ce procédé, le narrateur investit la scène à la manière d’un « caméléon » qui adopte la coloration des protagonistes<sup>1767</sup>.

Cette ductilité de la voix narrative est à peu près la norme dans *Noticia de un secuestro*, et il n’est pas rare d’y trouver même une utilisation du style indirect libre, dont l’ambiguïté signifiante produit une identification trompeuse avec le personnage. Les dialogues électriques, pleins de feintes et de ruses, entre Guido Parra et Alberto Villamizar, illustrent cette utilisation experte du style indirect libre. La rencontre entre Villamizar et Escobar donne aussi lieu à un beau jeu d’éclairages changeants. Lorsque les deux ennemis prennent congé, le dernier rassure le premier : “Yo sé que usted y yo no podemos ser amigos”, le dijo (Escobar). *Pero Villamizar podría estar seguro de que ni a él ni a nadie de su familia volvería a pasarle*

---

<sup>1765</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 133-134.

<sup>1766</sup> *Figures III*, op. cit.

<sup>1767</sup> Wolfe dit l’avoir fait systématiquement au point même de soulever la réaction de la critique bien-pensante qui y voyait une probable falsification. Nous citons sa réplique magistrale page 402 (note 1262).



*nada de allí en adelante*<sup>1768</sup>. La phrase soulignée en italique indique que le narrateur véhicule maintenant la parole d'Escobar sans pour autant cautionner ses propos mensongers.

Tous ces procédés autorisent à parler ici d'un mouvement systématique d'expansion et de restriction de la perspective en fonction de la distribution scénique. C'est grâce à cette manière d'agencer le point de vue que la narration s'accommode d'une dialectique inhérente à l'exposition des faits et à la présentation des personnages.

#### 2.4.4.5.3. L'enquêteur « hors champ » et le nous expiatoire

À force d'opérer une distinction entre l'énonciation et l'énoncé et de considérer le texte comme un produit fini, clos sur lui-même, certaines approches narratologiques négligent l'examen des rapports entre le narrateur et l'auteur, très nécessaire, du moins dans un récit de *relation* d'événements réels (c'est le cas ici), qui constitue une catégorie si différente de celle du récit d'*invention*<sup>1769</sup>. Dans *Noticia de un secuestro*, ce rapport est permanent et s'exprime à travers des mutations assez singulières de l'instance narrative. Un premier cas de figure se présente lorsqu'un autre personnage, qui n'est pas un acteur du drame ni même un simple figurant, pointe une tête, pour ainsi dire, derrière le narrateur omniscient. C'est ce qui arrive dans la troisième séquence du chapitre 9, où — *retour en arrière* — on récapitule l'histoire de Maruja et d'Alberto :

“Preguntado qué le había gustado de ella, Villamizar *contesta* con un gruñido. Tal vez porque Maruja, aparte de sus gracias visibles, no tenía las mejores credenciales para enamorarse de ella. Estaba en la flor de sus treinta años, se había casado por la Iglesia católica a los diecinueve, y tenía cinco hijos de su esposo (...). ‘Se lo conté todo de una -*dice* Maruja- para que supiera que estaba metiéndose en campo minado’. Cuando se le pregunta a Villamizar si estaba enamorado o sólo quería acostarse con ella, *dice* en santandereano puro: ‘No joda, era de lo más serio’. (...). Al año de conocerse se fueron a vivir juntos con los hijos de Maruja en un apartamento de cien metros cuadrados: ‘Era un desastre’, dice Maruja. Vivían en medios de unas peloterías de todos contra todos, de estropicios de platos rotos, de celos y

<sup>1768</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 330.

<sup>1769</sup> Car, comme le dit Yves Reuter (*L'analyse du récit*, op. cit., p. 11), « on n'écrira sans doute pas de la même façon une histoire selon qu'elle s'est réellement produite ou non, et selon les relations que l'on souhaite établir entre son discours et le lecteur : désir de fidélité ou d'exhaustivité ou non ».

suspicias (...) ‘A veces lo odiaba a muerte’. ‘Y yo a ella’, dice Villamizar. ‘Pero sólo por cinco minutos’, *ríe* Maruja.”<sup>1770</sup>

Mais qui Villamizar apostrophe-t-il ? À qui Maruja parle-t-elle ? Qui est donc ce troisième personnage occupant la scène ? Un enquêteur, sans aucun doute qui, dans ce passage et dans d’autres, investit le récit d’une manière rapide et subreptice pour rappeler qu’il y a une autre présence cherchant à faire valoir son point de vue et, de ce fait, à introduire des nuances de perspective (et de sens !). Présence tacite, d’autant qu’elle renvoie à celle de l’auteur censé pourtant rester dans le « hors-texte ». Car c’est sous les traits de l’auteur que le lecteur est appelé à recomposer l’image de ce personnage innomé : on peut le voir coiffé de la casquette du reporter et parlant sur un ton très neutre et donc très journalistique (“preguntado”, “cuando se le pregunta”). Il reste « hors champ » (pour employer un terme cinématographique), mais il est bien là. C’est surtout le changement du temps verbal qui, dans ce passage, découvre le reporter notant dans son carnet les bougonnements de Villamizar et soupesant d’un œil furtif les « grâces visibles » de Maruja. En effet, c’est l’abandon de l’alternance verbale passé simple/imparfait et le basculement brusque vers le présent de l’indicatif (Villamizar *dit*, Villamizar *répond*, Maruja *rit*) qui rend ostensible pour quelques instants — et seulement pour quelques instants — cette présence hors champ de l’enquêteur.

Dans ces intromissions de l’enquêteur (il y en a d’autres se produisant typiquement dans les portraits enchâssés des personnages), on pourrait voir s’accomplir banalement la fonction testimoniale, si propre à la non-fiction et au journalisme. Pourtant, il y a des raisons plus secrètes et plus littéraires qui rappellent cette subtile « manœuvre » pratiquée par García Márquez dans des fictions comme *Crónica de una muerte anunciada* et *El rastreo de tu sangre en la nieve*, où un autre enquêteur apparaît incidemment pour vérifier une donnée, souligner un détail, rajouter un commentaire. Dans son analyse de *Crónica*, Angel Rama a très bien examiné les significations de ce lien Narrateur-Auteur dans le tissu profond d’un récit qui se construit sur le mode de l’enquête :

“La vinculación del Narrador y el Autor es tan estrecha que bien puede oficiar de reconocimiento el nombre puesto en la tapa del libro (...) El narrador es asimilado a un periodista y a un detective, puestos todos a la búsqueda de una verdad elusiva, porque se anega en la memoria y en las subjetividades deformantes. (...) Se trata más bien de saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad a cada uno de los partícipes, incluyendo al propio Narrador. Esta precisión confiere un significado a la búsqueda; de algún modo la traslada al plano de la conciencia moral (...) La novela propone, por boca del Narrador, una pareja culpabilidad e inocencia de todos, según el modelo estatuido por la tragedia griega.”<sup>1771</sup>

<sup>1770</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 257 (c’est nous qui soulignons).

<sup>1771</sup> RAMA, Angel, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, *art. cit.*, p. 28-33 et *passim*.

Dans *Noticia*, cette identification entre le Narrateur et l'Auteur est aussi palpable, bien qu'elle ne provoque pas, comme dans *Crónica*, une alternance systématique entre une voix à la première personne du singulier et une autre à la première du pluriel. L'enquêteur se fait apparent mais c'est un narrateur à la troisième personne qui continue de parler. Cependant, comme dans *Crónica*, il y aura un énigmatique *nous* qui fait irruption une ou deux fois dans *Noticia* avec une fonction qui n'est pas loin de celle signalée par Rama. Ce *nous* apparaît typiquement lorsque le récit débouche sur des pauses contextuelles<sup>1772</sup> où, justement, il est question d'établir des responsabilités face à une abdication morale qui a conduit la Colombie à la débâcle des années 80, à cet « état de corruption propre à toute guerre larvée » qui exige un rachat biblique<sup>1773</sup>.

L'expiation (individuelle ou collective) d'une faute (individuelle ou collective) est un thème cher à García Márquez : de *La Hojarasca* à *El amor y otros demonios*, via *Cien años de soledad*, le motif est sujet à des variations diverses ; par rapport à *Noticia*, c'est surtout avec *Crónica* qu'apparaissent les analogies de fond et de forme autour de ce thème.

Premièrement, par la présence de ce narrateur-enquêteur et par le changement intempestif de la voix narrative avec une signification très précise : ce *nous* expiatoire représente la voix de tout un peuple, un peuple en l'occurrence très impliqué, sur le plan moral, dans la tragédie. Dans sa critique de *Noticia de un secuestro*, Oscar Collazos montre justement comment le thème de la responsabilité collective pointe caractéristiquement dans l'un et l'autre livre : «Entre reportage y la novela, tal vez no quepan reflexiones, las ausentes del libro, pero sí cabe la sospecha de que García Márquez, envuelto en el chinchorro de estas conductas (...).»<sup>1774</sup> Le «chinchorro» est un filet. L'auteur n'y échappe pas, il se sent pris en faute, il fait partie de ce *nous*, il se doit d'avouer et de faire son mea-culpa.

Dans *Crónica*, le basculement entre les voix narratives (première du singulier et du pluriel) représente proprement un exploit narratif, maintes fois relevé par la critique<sup>1775</sup>. Dans *Noticia*, l'auteur est plus économique dans l'utilisation du recours (troisième du singulier et première du pluriel) : ce *nous* apparaît très rapidement, au milieu d'un paragraphe, voire d'une phrase, mais ponctue le récit avec la même emphase tragique, montrant la portée

<sup>1772</sup> Car, à la fonction testimoniale du narrateur, s'ajoute cette fonction « généralisante ou idéologique » où, comme l'explique Yves Reuter (*op. cit.*, p. 45.) « l'auteur manifeste le rapport au monde du narrateur. Interrompant ainsi le cours de l'histoire et situé dans des passages plus généraux, plus abstraits, plus didactiques, elle prend souvent la forme de maximes autonomisables proposant des jugements sur la société ».

<sup>1773</sup> Cf. *Journal d'un enlèvement*, *op. cit.*, p. 145 et ss.

<sup>1774</sup> COLLAZOS, Oscar, *art. cit.*, p. 9.

<sup>1775</sup> C'est Rama qui, dans un des chapitres de son analyse magistrale de *Crónica* («El narrador que no osa decir su nombre») l'a probablement le mieux expliqué. Cf. RAMA, Angel, *art. cit.*, p. 28 et ss.

collective du drame, avec des significations similaires à celles signalées ci-dessus par Rama. Par exemple, dans la deuxième section du chapitre 6, on peut lire : “Desde 1984, cuando el asesinato del ministro Rodrigo Lara Bonilla, *habíamos* padecido toda clase de hechos abominables (...)”<sup>1776</sup>. Le narrateur omniscient cède momentanément la parole à un énigmatique *nous* qui parle sur le ton moralisateur du chroniqueur pour retracer cet épisode de l’histoire récente du pays. Autant dire que, par le biais du narrateur à la première personne du pluriel, on distingue la voix tacite de l’auteur convoquant celle du lecteur (surtout du lecteur colombien concerné par cette histoire), et celle de tout un peuple (la Colombie), comme dans un appel à l’assomption d’une responsabilité collective ou du moins d’une même implication dans la tragédie.

Un autre cas d’apparition ponctuelle mais très marquante de ce *nous* expiatoire se trouve dans l’épilogue, lorsqu’il est dit : “Convertido en la más grande pieza de *nuestra* historia, Escobar no podía permanecer más de seis horas en un mismo lugar (...)”<sup>1777</sup>. Encore une fois, le narrateur adopte très momentanément une perspective plurielle marquée par cet adjectif possessif (*nuestra* historia), qui équivaut à un effacement du narrateur omniscient et à une nouvelle apparition subliminale de l’auteur, si l’on peut dire, impliquant ainsi le lecteur colombien. On pourrait identifier cette autre figure textuelle appelée le *narrataire*, c’est-à-dire celui à qui, selon la définition narratologique, s’adresse le récit, celui qui reçoit l’histoire et qui, d’après Yves Reuter, « n’existe qu’en creux dans le texte, cette sorte de lecteur “idéal” visé par le texte »<sup>1778</sup>. Insistons : le sens et la signification de ce déplacement de la voix narrative produit un lien moral entre ces deux instances hors-texte : l’auteur et le lecteur colombien, à qui par ailleurs est dédié, dans un but édifiant, le livre<sup>1779</sup>, tous les deux, dans la même mesure, concernés par le drame.

Deuxièmement, cette analogie entre *Noticia* et *Crónica* ne tient pas seulement à l’utilisation d’un *nous* expiatoire, mais aussi aux détails plus symboliques de l’image. Ils sont placés dans la même perspective et sont riches en allusions à la faute et au rachat : il sera donc bon de les mentionner rapidement avant de fermer cette sous-section. Il y a quelque chose de christique dans la position du cadavre de Marina Montoya (“Tenía los brazos extendidos en cruz”<sup>1780</sup>) et dans les blessures de Santiago Nasar (“Tenía una punzada profunda en la mano derecha. El informe dice: ‘Parecía un estigma del Crucificado’”<sup>1781</sup>). Sacrifice de l’innocent,

<sup>1776</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 151.

<sup>1777</sup> *Ibid.*, p. 333 (c’est nous qui soulignons).

<sup>1778</sup> REUTER, Yves, op. cit., p. 13.

<sup>1779</sup> Cf. “Gratitudes”, in *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 8.

<sup>1780</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 149.

<sup>1781</sup> *Crónica de una muerte anunciada*, op. cit., p. 120.

volonté rédemptrice. La beauté qu'irradient les corps dans le *momentum moris* est aussi un autre détail partagé entre les deux textes. *Crónica* : “Argenida Lanao contó que Santiago Nasar caminaba con la prestancia de siempre y su rostro de sarraceno con los rizos alborotados estaba más bello que nunca”<sup>1782</sup> ; *Noticia* : “Había que ver su figura de gran dama, su cabello blanco, las manos tan finas con las uñas pulidas tan bien arregladas”. Par ailleurs, c'est avec une minutie morbide que nous est décrite l'autopsie de deux personnages, dont les dépouilles sont traitées par la suite avec un mépris absolu. *Crónica* : “Tuvimos que enterrarlo de prisa al amanecer, porque estaba en tan mal estado que ya no era soportable dentro de la casa”<sup>1783</sup> ; *Noticia* : “La enterraron en una fosa común junto con los otros cuatro desconocidos”<sup>1784</sup>.

#### 2.4.4.5.4. Figures dans un « cercle infernal »

« D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages ».

Yves Reuter, *L'analyse du récit*.<sup>1785</sup>

Il est enfin nécessaire d'examiner toutes ces manipulations de l'instance narrative par rapport au très dense travail de portraitiste que García Márquez entreprend ici et qui n'est pas à dissocier de l'effort plus général de mise en intrigue et de contextualisation historique. À cet égard, le traitement, plein de soin, que l'auteur donne à certains acteurs relativement secondaires, est exemplaire. Leur fonction dans l'histoire est structurelle : ils dynamisent le récit, ponctuent la narration, aident à développer l'intrigue sans à-coups. Ainsi, lorsqu'il compose au fur et à mesure le « profil » de l'avocat et émissaire de Pablo Escobar, Guido Parra, figure rusée, silhouette surnoise, apparaissant et disparaissant dans quelques passages-clés du livre. L'entrée en scène initiale (“*siempre parecía venir de las sombras*”<sup>1786</sup>) et finale (nous le verrons plus loin) de ce personnage en est la démonstration.

<sup>1782</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>1783</sup> *Ibid.*, op. cit., p.121.

<sup>1784</sup> *Ibid.*, *Noticia de un secuestro*, p. 150.

<sup>1785</sup> REUTER, Yves, op. cit., p. 27 (c'est l'auteur qui souligne son texte).

<sup>1786</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 265.

Obscur, intrigant, Guido Parra est décrit comme un produit typique de cette époque : “un lagarto” (comme on dit en argot local) aux dents bien longues ; un individu talentueux mais enclin à toutes les compromissions qui, comme tant d’autres en Colombie, a glissé dans les sables mouvants de la collaboration avec la mafia : “Vestía de gris platinado, que era el uniforme de los ejecutivos de entonces, con camisas de colores vivos y corbatas juveniles con nudos grandes a la moda italiana. Tenía maneras ceremoniosas y una retórica altisonante, y era, más que afable, obsequioso. Condición suicida si se quiere servir al mismo tiempo a dos señores”<sup>1787</sup>. Au début, le narrateur montre Parra parant avec habileté les estocades de Villamizar :

“Guido Parra inició la conversación con sus frases habituales de alto vuelo, pero Villamizar lo puso con los pies en la tierra desde la primera *con un capotazo a la santandereana*: - A mí no me venga a hablar mierda –le dijo-. Vamos a lo que se trata. Usted tiene todo empantanado por andar pidiendo huevonadas (...). Guido Parra no tuvo ningún reparo para ponerse a tono.

–Mire, mi doctor –le dijo-, aquí lo que ocurre es que el gobierno dice que no los van a extraditar, todo el mundo lo dice, pero ¿dónde lo dice taxativamente el decreto?”<sup>1788</sup>

Les duels verbaux entre Villamizar et Guido Parra deviennent des morceaux de bravoure, et cela est une relative nouveauté chez García Márquez, qui, comme il l’avoue, ne donne pas beaucoup de place au dialogue dans son œuvre : “El diálogo en lengua castellana resulta falso. Siempre he dicho que en este idioma ha habido una gran distancia entre el diálogo hablado y el diálogo escrito. Un diálogo en castellano que es bueno en la vida real no es necesariamente bueno en las novelas. Por eso lo trabajo tan poco”, dit-il en donnant une explication très discutable<sup>1789</sup>. *Noticia de un secuestro* montre que la raison de cet « handicap » pourrait bien être autre car elle tiendrait plutôt à la source et au domaine générique : nous sommes ici dans le reportage et l’enquête a mis le romancier devant un matériau autre que celui fourni par l’invention. Dans ses romans les personnages sont amenés à parler un langage spécial, tantôt maniériste, tantôt abstrait : “They often speak, if they speak at all, in short and rather mechanical sentences that, again, betray not specific background, or else they use inexplicably archaic diction”, écrit Wolfe en ironisant sur les néo-fabulistes (García Márquez y compris !)<sup>1790</sup> Ce dernier prouve ici qu’il est capable du contraire : rendre, de manière vivante, authentique l’éloquence alambiquée de Guido Parra, la riposte mordante de Villamizar, le franc-parler de Maruja, la démagogie paroissiale du père García Herreros. Il vérifie avec

<sup>1787</sup> *Ibid.*, p. 94-95 (c’est nous qui soulignons).

<sup>1788</sup> *Ibid.*, p. 114-115 (c’est nous qui soulignons).

<sup>1789</sup> *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 34.

<sup>1790</sup> En effet, parmi ces néo-fabulistes, Wolfe cite l’auteur de *Cent ans de solitude*, ne sachant probablement pas que García Márquez a été comme lui un pionnier dans le domaine de la fusion générique. Cf. WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 56.

Wolfe que : “Dialogue establishes and defines character more quickly and effectively than any other single device”<sup>1791</sup>.

Utiliser le dialogue ne signifie pas faire long. Les échanges peuvent être courts mais puissants, comme dans les joutes entre Villamizar et Guido Parra, ou comme dans la scène où celui-ci s’écroule honteusement devant Hernando Santos :

“Bailaron a pierna suelta, hablaron a gritos para oírse los unos a los otros por encima del estruendo de la música, aplaudieron la luz del amanecer. Sólo Guido sucumbió en sus tormentos. Lloró. Hernando se le acercó a animarlo, *y en el sudor de su camisa empapada a reconoció el olor del pánico.*

–Acuérdate que a mí no me va a matar la policía –le dijo Guido Parra a través de sus lágrimas-. Me matará Pablo Escobar, porque ya sé demasiado (...)”<sup>1792</sup>.

À part cette utilisation du dialogue, on voit encore une fois dans cet exemple le mouvement caractéristique d’expansion et réduction de la perspective, par lequel le narrateur omniscient commence par regarder le personnage de loin pour ensuite effectuer des rapprochements à travers une tierce personne. Dans les trois premiers extraits nous soulignons en italique les phrases ou expressions montrant ces recadrages de la perspective : Guido Parra est affronté successivement à la répartie habile de Santos et à la réplique hargneuse de Villamizar. Autant dire que c’est tantôt avec le narrateur omniscient, tantôt avec Santos, tantôt avec Villamizar que nous, lecteurs, *voyons* se profiler la figure à l’élégance tapageuse de Parra, que nous *écoutons* sa rhétorique pompeuse, que nous *subissons* ses manières serviles, et *sentons* enfin l’odeur de panique — pénétrante métonymie ! — de sa chemise trempée de sueur. C’est dans ces « instantanés » que le narrateur, mis dans la peau de ses personnages, s’efface virtuellement pour que ce soit eux qui jugent l’avocat véreux d’Escobar. Mais sur le plan de la voix narrative, c’est pourtant le narrateur omniscient qui, à la troisième personne du singulier, continue toujours à tracer finement le portrait et à décrire vivement la scène.

Guido Parra paraît surgir toujours de l’ombre pour y disparaître ensuite, comme le dit le narrateur la dernière fois qu’il est amené à le décrire. Nous verrons ainsi ce personnage s’immerger une dernière fois dans les ténèbres, tel un Faust ayant vendu son âme au diable et se sachant perdu sans espoir :

“Guido Parra desapareció. No sólo por la reacción violenta de Villamizar, sino también por la de Pablo Escobar, que al parecer no le perdonó el haberse excedido en sus poderes de

---

<sup>1791</sup> Wolfe : “Dickens has a way of fixing character in your mind so that you have the feeling he has described every inch of his appearance –only to go back and discover that he actually took care of physical description in two or three sentences; the rest he has accomplished with dialog. Journalists were working on dialogue of the fullest, most completely revealing sort in the very moment when novelists were cutting back, using dialogue in more and more cryptic, fey and curiously abstract ways.” *Ibid.*, p. 46.

<sup>1792</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 112 (c’est nous qui soulignons).

negociador. Esto pudo apreciarlo Hernando Santos por el pavor con que Guido Parra lo llamó por teléfono para decirle que tenía una carta tan terrible de Escobar que ni siquiera se atrevía a leérsela. -Este hombre está loco –le dijo-. No lo calma nadie, y a mí no me queda más remedio que borrarne del mundo.

(...)

Por rumores nunca confirmados se cree que fue a refugiarse en un convento de Venezuela donde una hermana suya era monja. No volvió a saberse de él, hasta que fue encontrado muerto en Medellín, el 16 de abril de 1993, junto con su hijo bachiller, en el baúl de un automóvil sin placas.<sup>1793</sup>

Ce dernier passage montre une prise de distance très marquezienne : le narrateur omniscient retrouve sa voix neutre pour raconter la fin tragique du personnage, comme il le fait dans ses fictions avec d'autres personnages aussi pathétiques que Parra ; à l'instar de l'héroïne de "Sólo vine a hablar por teléfono" : "También ella desapareció. María le pareció (a Rosa Regas) muy lúcida la última vez que la vio, un poco pasada de peso y contenta con la paz del claustro"<sup>1794</sup>; ou de celle de *Me alquilo para soñar* : "No volví a verla ni a preguntarme por ella hasta que supe (...) que murió en el naufragio del Hotel Riviera"<sup>1795</sup>, ou comme nombre de protagonistes de *Crónica de una muerte anunciada*, tels Divina Flor, Pablo Vicario, envoûtés par un flutiste d'Hamelin (ou un accordéoniste *vallenato*) qui les entraîne dans le « cœur de ténèbres de la jungle colombienne »<sup>1796</sup>, tous trahis par un rêve, tous engloutis dans un trou noir (un cloître, la jungle, la mer houleuse). Nous remarquons que dans ces exemples la nouvelle de la disparition du personnage est rapportée par un quidam parlant avec un ton d'ironie distante, presque négligeant, qui croise par hasard la victime avant que celle-ci ne s'évanouisse dans la nature ; aussi, avec un bel effet d'anticipation, car le fait sort pratiquement de la diégèse, cette fin tragique du personnage *secondaire* sera toujours une projection, une éclaboussure, un dégât collatéral de cette fatalité qui imprègne inmanquablement ces histoires.

Manière très dynamique que celle de composer un portrait au moyen d'une focale changeante, *polyscopique* (la vision « objective » du dessein final est une somme de perceptions subjectives), et de l'insérer dans l'intrigue proprement articulée car — c'est bien le point crucial du procédé — les apparitions de Guido Parra marqueront toujours un tournant dans l'histoire. Le procédé se justifie de trois façons importantes : en premier lieu, sur le plan journalistique car il n'y a aucune vérité unique à rapporter : ce sont les multiples opinions et jugements qui doivent l'être ; en deuxième lieu, sur le plan narratif car, *comme dans un roman*, la composition dans le reportage ne doit jamais être figée ou statique : c'est au moyen de touches successives que le portrait se complète, tout en s'articulant dans la diégèse. En

<sup>1793</sup> *Ibid.*, p. 205-206.

<sup>1794</sup> Cf. *Doce cuentos peregrinos*, op. cit., p. 118.

<sup>1795</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>1796</sup> Cf. *Crónica de una muerte anunciada*, op. cit.



troisième lieu, sur le plan esthétique : la galerie de personnages s'étale avec une continuité plastique dans la prédominance sombre de la fresque narrative.

C'est justement sous cet éclairage équivoque que nous voyons apparaître la figure du père Rafael García Herreros, autre personnage « macondien » de cette histoire. Il a en effet quelque chose du père Nicanor Reina (*Cent ans de solitude*), du père Carmen Amador (*Crónica*) et de toute la longue procession de curés de bourgade traversant la fiction marquezienne. Le père García Herreros hérite d'eux cette façon de surgir providentiellement ; comme eux, il a cette manière de distribuer des bénédictions à tort et à travers (il bénit Escobar et sa garde rapprochée de sicaires), et de prononcer sentences et homélies pleines de grotesques propos destinés aux illuminés. Il ne lévite pas comme le père Nicanor Reina, mais il fait mieux : il sait descendre tel un *deus ex machina* pour sauver la Colombie du fléau de la Guerre, du moins pendant un moment, lorsqu'il arrive à débloquent les négociations avec Pablo Escobar pour la libération des otages. García Herreros est le seul à pouvoir se frayer un chemin jusqu'à la tanière d'Escobar et à lui arracher une promesse effective de reddition, quitte à devoir le bénir comme un « homme bon » et à provoquer par la suite un scandale touchant même le Vatican. Tout commence par un échange de messages cryptés télévisés :

“*Me han dicho que quiere entregarse. Me han dicho que quisiera hablar conmigo —dijo el Padre García Herreros mirando directo a la cámara—. ¡Oh, mar! ¡Oh mar de Coveñas a las cinco de la tarde cuando el sol está cayendo! ¿Qué debo hacer? Me dicen que él está cansado de su vida y con su bregar, y no puede contarle a nadie mi sec reto. Sin emb argo, me está ahogando interiormente. Dime: ¡Oh, mar!: ¿Podré hacerlo? ¿Deberé hacerlo? Tú que sabes toda la historia de Colombia, tú que viste a los indios que adoraban en esta playa, tú que oíste el rumor de l a historia: ¿deberé hacerlo? ¿Me rechazarán si lo hago? ¿Me rechazarán en Colombia? Si lo hago: ¿se formará una balacera cuando yo vaya con ellos? ¿Caeré con ellos en la aventura?*”<sup>1797</sup>

Étrange allocution du « père cathodique »<sup>1798</sup> (c'est un épisode « macondien » de l'histoire que García Márquez ne laisse pas échapper), qui eut pourtant une importance si décisive dans le drame des otages. Dans la citation, le narrateur omniscient souligne — en caractères romains — le geste du père eudiste. Dans le chapitre suivant, ce narrateur relance le récit en disant : “El mensaje del padre Rafael García Herreros abrió una brecha en el callejón sin salida de las negociaciones para la entrega de Escobar”<sup>1799</sup>. C'était une intervention providentielle, comme viendront le confirmer maints personnages — bons et méchants — de l'ouvrage. L'énumération des propos rappelle celle de *Los funerales de la Mama Grande*,

<sup>1797</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 265-266.

<sup>1798</sup> Personnage reconnu pour ses œuvres sociales et ses penchants médiatiques (une sorte d'Abbé Pierre à la colombienne), García Herreros maintint pendant plus de 30 ans une émission quotidienne à la télévision : “*El Minuto de Dios*, un raro programa de sesenta segundos en el cual hacía una reflexión más social que religiosa, y mucha veces críptica”. *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 264.

<sup>1799</sup> *Ibid.*, p. 267.

l'ironie implicite en plus : "A Alberto Villamizar (la intervención del padre García Herreros) le pareció un milagro pues en aquellos días estaba repasando nombres de posibles mediadores. (...) (A él y al Consejero de Seguridad del gobierno, Rafael Pardo) les pareció que el padre García Herreros podría ser el mediador apropiado para la entrega de Escobar" ; "Lo definitivo para ellos fue que a don Fabio (Ochoa) le pareció un mediador providencial."<sup>1800</sup> On le décrit « de loin » retraçant ce parcours paradoxal d'ascète bienfaiteur qui aimait figurer dans les pages des revues à sensation (il était "senil, reblandecido, pantallero", écrit María Mercedes Carranza<sup>1801</sup>), jusqu'à ce moment de 1990 où il a décidé de tourner carrément sa soutane.

Il y a du pathétique et du comique dans la figure et l'accoutrement du père García Herreros, et García Márquez excelle encore en se focalisant sur les traits et les gestes d'un personnage qui paraît avoir deserté ses fictions<sup>1802</sup>. En tout cas, on est ici devant l'un des portraits le mieux réussis de cette galerie où se côtoient prélats et chefs mafieux, tueurs à gages et journalistes, narco-trafiquants et ex-présidents. In fine, cette manière de dynamiser et ponctuer le récit par le biais du portrait ne fait que suivre les rebondissements d'une histoire dont la théâtralité est un composant consubstantiel pouvant dérouter. L'auteur profite largement de cette donnée dont la réalité colombienne n'est point avare, mais le compromis formel l'empêche de tomber dans la dérivation caricaturale. Encore une fois, c'est à travers le dialogue et les actions, que l'on arrive le mieux à investir le portrait du personnage en tant que pièce d'un engrenage narratif, comme dans la séquence magistrale de la rencontre du père avec Pablo Escobar, qui clôt une partie et en ouvre une autre<sup>1803</sup>.

Dans la foulée, le portrait s'enrichit de détails qui confinent à une sorte de vision symbolique de la scène. Comme la lentille de contact qui tombe et que le père ne peut plus remettre au moment où il va bénir Escobar et ses hommes de main : métaphore d'un sacré aveuglement ? Comme le coup de tonnerre et le déluge « biblique » annonciateur de la catastrophe : la réponse du ciel à la question du père: « Un déluge de feu s'abattra-t-il quand

<sup>1800</sup> *Ibid.*, p. 267-281 *et passim*.

<sup>1801</sup> CARRANZA, María Mercedes, *art. cit.*, p. 56.

<sup>1802</sup> "Su cabeza nevada y su ruana de lana blanca sobre la sotana completaban una de las imágenes más respetadas del país. (...) Vivía con una austeridad monástica (...) en un cuarto cribado de goteras que se negaba a reparar. Dormía en una cama de tablas sin colchón. No aceptó una almohada de plumas que alguna vez le ofrecieron porque le parecía contrario a la ley de Dios. No cambiaba de zapatos mientras no le regalaran un par nuevo. Su fama de lunático crecía al mismo tiempo que la creencia popular de que tenía el poder sobrenatural de hablar con las aguas y de gobernar su curso y su conducta. (...) Se levantaba en mitad de las comidas, hacía largas caminatas por la playa a cualquier hora del día o de la noche. 'Oh, mar de Coveñas, -gritaba contra el fragor de las olas. (...) Al cabo de las caminatas atormentadas entraba en la casa con un dominio pleno de su ánimo, como si hubiera recibido de veras las respuestas. *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 277-284 *et passim*.

<sup>1803</sup> Voir (*ibid*) pages 267 à 281.

je partirai avec eux ? »<sup>1804</sup>. Éventuellement, la scène du réel fournit des éléments propres à la figuration, à condition que l'enquêteur ait su glaner ces reflets symboliques de la réalité.

Chaque personnage sera ainsi cerné avec ces moments d'ombre et de lumière, à l'instar de Marina Montoya, dont le portrait se compose sous des angles et des regards divers. Nous la verrons apparaître pour la première fois dans la pénombre de la pièce : “Todo era lúgubre y opresivo. En el rincón a la izquierda de la puerta, sentada en una cama estrecha con un barandal de hierro, había una mujer fantasmal con el cabello blanco y mustio y la piel pegada a los huesos. No dio señales de haber sentido que entraron; no miró, no respiró. Nada: un cadáver no habría parecido más muerto.”<sup>1805</sup> Plus tard, grâce à un déplacement imperceptible de point de vue, le portrait du personnage continue de se construire sous l'œil critique (et excessivement partial, selon María Mercedes Carranza<sup>1806</sup>) de Maruja Pachón : elle bouge maintenant, capricieuse et imposante, en connivence suspecte avec ses geôliers. “(Maruja) no soportaba la sumisión de Marina y su identificación con el régimen de los secuestradores. Parecía un carcelero más que la llamaba al orden si roncaba, si tosía dormida, si se movía más de lo indispensable”<sup>1807</sup>. Mais aussitôt — nouveau mouvement de recul du narrateur, qui abandonne le point de vue de Maruja —, le portrait se complète sous une autre lumière plus éclairante et impartiale :

“La degradación de Marina era comprensible. La llegada de las otras dos rehenes debió ser para ella como una intromisión insoportable en un mundo que ya había hecho suyo, y sólo suyo, después de casi dos meses en la antesala de la muerte. Su relación con los guardianes, que había llegado a ser muy profunda, se alteró por ellas, y en menos de dos semanas recayó en los dolores terribles y las soledades intensas de otras épocas que había logrado ya superar”<sup>1808</sup>.

Cinquante pages plus loin, dans un nouveau recentrement de point de vue, le narrateur résume ainsi le même personnage : “Cuando llegaron Beatriz y Maruja, (Marina) tenía casi dos meses de no hablar con nadie distinto de sus guardianes, y necesitó tiempo y trabajo para asimilarlas. El miedo había hecho estragos en ella: había perdido veinte kilos y su moral estaba por el suelo. Era un fantasma”<sup>1809</sup>. Ensuite, nous la verrons récupérer ses esprits et évoluer à nouveau avec sa « grâce irrésistible »<sup>1810</sup>, bravant ces geôliers et encourageant ses compagnes de captivité à ne pas se laisser aller. Elle sera aussi montrée sous l'angle de sa relation avec les geôliers : “Marina era sumisa a las leyes de sus carceleros, pero no imparcial.

<sup>1804</sup> *Journal d'un enlèvement*, op. cit., p. 251.

<sup>1805</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 21.

<sup>1806</sup> Voir notre citation précédente de cette critique.

<sup>1807</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 57.

<sup>1808</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

<sup>1809</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>1810</sup> *Idem.*

Quería a unos y detestaba a otros, llevaba y traía entre ellos comentarios maliciosos de pura estirpe maternal (...)»<sup>1811</sup>. Et, dans la scène de son départ vers l'exécution, on nous la présente brave et digne.

Ces changements successifs de perspective n'ont rien d'extraordinaire ; ils montrent toutefois l'effort de l'auteur pour composer chaque portrait tout en nuances. Aucun personnage ne doit jamais apparaître sous un regard unique. Le but est de parvenir à une vision plus complexe du personnage, un critère qui s'applique même aux figures mineures de l'histoire. C'est le cas des geôliers, dont l'approche très réussie montre encore une fois la maîtrise de l'auteur dans la constitution d'un système de personnages se répercutant dans l'organisation générale de l'histoire<sup>1812</sup>. García Márquez n'a pu ignorer la très vaste littérature qui a précédé son travail sur ce même sujet<sup>1813</sup>. Délaissant toute lourdeur sociologique, nous entrons avec le narrateur dans ce dernier « cercle infernal » des sicaires, pour observer avec stupeur et crainte la figure sinistre du cerbère qui hante cette histoire de la première à la dernière page. Elle mérite d'abord un regard d'ensemble :

“La condición común era el fatalismo absoluto. Sabían que iban a morir jóvenes, lo aceptaban, y sólo les importaba vivir el momento. Las disculpas que se daban a sí mismos por su oficio abominable era ayudar a su familia, comprar buena ropa, tener motocicletas, y velar por la felicidad de la madre, que adoraban por encima de todo y por la cual estaban dispuestos a morir. Vivían aferrados al mismo Divino Niño y la misma María Auxiliadora de sus secuestrados. Les rezaban a diario para implorar su protección y su misericordia, con una devoción pervertida, pues les ofrecían mandas y sacrificios para que los ayudaran en el éxito de sus crímenes.”<sup>1814</sup>

Mais cette condensation archétypale — devenue un cliché à force d'exploitation — se montre insuffisante. L'auteur procède ensuite à une individualisation du personnage adoptant avec son narrateur une perspective restreinte — celle des otages —, la seule possible pour pénétrer le masque. Considérons un fragment du passage qui donne lieu à ce mouvement de l'instance narrative :

<sup>1811</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

<sup>1812</sup> Sur ce rôle structurel des personnages, voir : HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977.

<sup>1813</sup> Après que la thématique de la violence ait accaparé l'intérêt des romanciers colombiens pendant les années 50 et 60, celle de la mafia et du sicaire adolescent menace d'investir avec une égale force envahissante la production littéraire et cinématographique. Parmi ce *corpus* important en nombre mais dont la qualité laisse en général à désirer, il faut mentionner tout d'abord les travaux d'Alonso Salazar, l'un des spécialistes en la matière : *No nacimos pa' semilla - La cultura de las bandas juveniles en Medellín* (Medellín, Cinep, 1990), et *La parábola de Pablo* (op. cit.). Signalons aussi ceux de Víctor Gaviria, un autre pionnier qui a consacré une bonne partie de son œuvre filmique et littéraire à explorer ce sujet ; elle comprend, entre autres, *El pelaiño que no duró nada* (Planeta Colombiana, 1992), une sorte de récit romancé, et les longs métrages *Rodrigo D, no futuro* (1990) et *La vendedora de rosas* (1998). Citons aussi le roman *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (Bogotá, Alfaguara, 2001), très connu en France, et le film subséquent de Barbet Schroeder : *La vierge des tueurs* (2001). Plus récemment, le roman *Rosario Tijeras* (Bogotá, Seix Barral, 2002) a connu un succès retentissant, et a également donné lieu à un film.

<sup>1814</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 72.

“Al principio fue imposible distinguirlos, porque lo único que veían de ellos era la máscara, y todos parecían iguales. Es decir: uno solo. El tiempo les enseñó que la máscara esconde el rostro pero no el carácter. Así lograron individualizarlos. Cada máscara tenía una identidad diferente, un modo de ser propio, una voz irrenunciable. Y más aún: tenían un corazón. Aun sin desearlo terminaron compartiendo con ellos la soledad del encierro.”<sup>1815</sup>

Le phénomène a été bien répertorié : le syndrome de Stockholm est cette relation paradoxale qui se noue au fil de jours entre otages et geôliers<sup>1816</sup>. Mais point d'explication scientifique ici ; l'auteur préfère ausculter le personnage (“tenían un corazón”) et opte pour une approche indirecte, très narrative au demeurant. C'est donc sous le regard tantôt horrifié, tantôt compatissant des séquestrées, que nous verrons Barrabás prodiguer des caresses à sa préférée, Marina, puis succomber à de véritables crises de folie<sup>1817</sup> ; El Monje, ténébreux et impénétrable, partagé entre des transes mystiques et des accès de magnanimité coupable ; Lamparón calmer avec des “orgies de salsa y marihuana” ses accès de paranoïa ; enfin, dans une scène inoubliable, le Gorille, le plus redoutable des sicaires, s'écrouler, foudroyé par un infarctus :

“Un día de esos, mientras Maruja jugaba una partida de dominó con otro guardián, el Gorila se tocó distintos puntos del pecho con el índice, y dijo: ‘Siento algo muy feo por aquí. ¿Qué será?’. Maruja interrumpió la jugada, lo miró con todo el desprecio de que fue capaz, y le dijo: ‘O son gases o es un infarto’ El soltó la metralleta en el piso, se levantó aterrorizado, se puso en el pecho la mano abierta con todos los dedos extendidos, y lanzó un grito colosal:

-¡Me duele el corazón, carajo!

Se derrumbó sobre los trastos del desayuno, y quedó tendido boca abajo. Beatriz, que se sabía odiada por él, sintió el impulso profesional de auxiliarlo, pero en ese momento entraron el mayordomo y su mujer (...). El otro guardián que era pequeño y frágil, había tratado de hacer algo, pero se lo impidió el estorbo de la metralleta, y se la entregó a Beatriz.

-Usted me responde por doña Maruja –le dijo.

(...)

Beatriz, con la metralleta en la mano, y Maruja, atónita, vieron la metralleta del otro guardián abandonada en el piso, y a las dos las estremeció la misma tentación. Sin embargo (se dieron cuenta) de que llevaban todas las de perder. Ambas se consolaron con la idea de que el Gorila no volvería jamás. No volvió, en efecto.”<sup>1818</sup>

De cette façon dynamique, les portraits des sicaires s'articulent au récit et on parvient à aborder les absurdités de cette situation limite de la séquestration, dont la complicité paradoxale entre matons et prisonniers n'est qu'une saillie : aussi, le geôlier subit-il le régime

---

<sup>1815</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>1816</sup> « C'est le psychiatre américain F. Ochberg qui, en 1978, lui donne ce nom. Il en établit le diagnostic à partir de trois critères : le développement d'un sentiment de confiance, voire de sympathie des otages vis-à-vis de leurs ravisseurs ; le développement d'un sentiment positif des ravisseurs à l'égard de leurs otages ; l'apparition d'une hostilité des victimes envers les forces de l'ordre. Pour que ce syndrome puisse apparaître, trois conditions sont nécessaires : l'agresseur doit être capable d'une conceptualisation idéologique suffisante pour pouvoir justifier son acte aux yeux de ses victimes ; il ne doit exister aucun antagonisme ethnique, aucun racisme, ni aucun sentiment de haine des agresseurs à l'égard des otages ; enfin, il est nécessaire que les victimes potentielles n'aient pas été préalablement informées de l'existence de ce syndrome. » TORRES, E. et V. Grenier-Boley, *Syndrome de Stockholm : pourquoi ce paradoxe?* [www.atmedica.com](http://www.atmedica.com). (page internet consultée le 04/01/2001).

<sup>1817</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 73.

<sup>1818</sup> *Ibid.*, p. 83-184.

de l'enfermement et la fin incertaine. «También los guardianes parecían secuestrados. No podían moverse en el resto de la casa, y las horas del descanso las dormían en cuartos cerrados con candado para que no escaparan. (...) Cuando salían del servicio, cada veinte o treinta días, los llevaban vendados o en el baúl de un automóvil para que no supieran donde estaban. Otro temía que lo mataran cuando ya no fuera necesario para que se llevara sus secretos a la tumba.»<sup>1819</sup> Les rapprochements avec la grande littérature de l'expérience concentrationnaire sont possibles, bien que le travail de García Márquez ne paraisse guère en hériter<sup>1820</sup>.

Même en traversant l'espace narratif de cette manière éphémère, ces figures laissent toujours une trace persistante dans la mémoire du lecteur. Mais ce procédé descriptif du personnage ne s'épuise pas dans une simple construction textuelle. Il faut aussi la considérer, premièrement, sous l'aspect de la contrainte documentaire car — et c'est le cas de tout reportage — l'épisode référentiel ne peut se dissocier d'un contexte historique, un espace social et une circonstance politique très précises. Autrement dit, tous ces personnages — le mafieux et le sicaire adolescent — sont ici des produits bien définis d'une société en crise et, en tant que tels, demandent une réflexion. Deuxièmement, il y a une volonté critique et moralisante exprimée par l'auteur dans le choix du sujet et confirmé par lui-même dans les « paratextes », c'est-à-dire dans la note préliminaire, les interviews et tous autres écrits ou communications extérieurs au récit. Ces deux conditions supposent que le narrateur ait assumé ici ce qu'Yves Reuter appelle « la fonction généralisante ou idéologique »<sup>1821</sup>, et Jean-Michel Adam, la « visée argumentative de *l'exemplum* »<sup>1822</sup>, fonction ou visée qui sont en rapport très direct avec cette représentation du personnage. Voici comment les assume le narrateur dans ce que nous appelons les pauses contextuelles : «Una droga más dañina que las mal llamadas heroicas se introdujo en la cultura nacional: el dinero fácil. Prosperó la idea de que la ley es el mayor obstáculo para la felicidad, que de nada sirve aprender a leer y escribir, que se vive mejor y más seguro como delincuente que como gente de bien. En síntesis: el estado de perversión social propio de toda guerra larvada»<sup>1823</sup>. Il faudra même inscrire cette

<sup>1819</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1820</sup> Pourtant, il faudrait se référer collatéralement à des auteurs comme Camus (*La Peste*) et Defoe (*Le journal de l'année de la peste*) dont l'influence, déjà examinée par nous (voir **2.3.3. Defoe, Hersey, Camus : dernier rappel de trois influences**), sur les traitements des drames collectifs pourrait être présente d'une manière quelconque dans ces scènes d'enfermement.

<sup>1821</sup> Reuter : « Cette fonction manifeste le rapport au monde du narrateur. Interrompant ainsi le cours de l'histoire et située dans des passages plus généraux, plus abstraits, plus didactiques, elle prend souvent la forme de maximes autonomisables sur la société (...) ». REUTER, Yves, *op. cit.* p. 45.

<sup>1822</sup> Adam : « Très souvent, le récit joue le rôle d'argument amenant et étayant une conclusion. Dans ce cas on parle de *récit exemplaire* ». ADAM, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 89.

<sup>1823</sup> *Noticia de un secuestro*, *op. cit.*, p. 153-154.

réflexion sur la violence colombienne dans un contexte plus universel, comme le signale Gérard de Cortanze :

« En 1991, la Colombie pataugeait dans le sang et les massacres : deux cents meurtres en moins de deux mois ! Voilà la toile de fond devant laquelle se déploie ce roman diabolique qui n'aborde rien moins que le problème de la violence généralisée qui est en train de s'emparer de la planète. Le Moyen Âge avait ses épidémies de peste et de choléra, les temps modernes auraient-ils remplacé cette mort subite par une détresse irrémédiable plus insidieuse encore car inscrite dans le fonctionnement même des États ? (...) Comment sortir du labyrinthe de la violence et de la corruption dans la Colombie d'aujourd'hui ? »<sup>1824</sup>

La réponse de García Márquez à cette question est, bien entendu, très pessimiste et en accord avec celle qu'il donne dans ses fictions : il n'y a pas d'échappatoire possible. La célèbre dernière phrase de *Cent ans de solitude* résonne encore ici et engendre des réflexions également lapidaires comme : “La verdad era que el país estaba condenado dentro de un círculo infernal”<sup>1825</sup>. L'allusion à cette circularité de l'histoire et à cette perpétuité du mal se manifeste dans la clôture même de la forme narrative, comme nous l'avons vu dans une autre section<sup>1826</sup> ; mais elle n'est pas pour autant l'excuse à un jeu purement formel ; elle rend compte d'une vision fataliste de la condition humaine : le portrait en clair-obscur des personnages en est ici la meilleure preuve.

#### 2.4.5. Avant de conclure : un « distillat de la réalité »

“Todo libro es difícil. *Cien años de soledad* lo fue por la enorme carga mítica que llevaba dentro. *El otoño del Patriarca* lo fue también por su enorme carga de ficción histórica, y *Noticia de un secuestro* lo es por su enorme carga de realidad periodística. (...) para hacer un trabajo como éste, se necesita más humildad siendo premio Nobel que reportero raso.”<sup>1827</sup> Au moment de la publication de ce dernier reportage, García Márquez n'hésite pas à le mettre en concurrence avec ses deux romans les plus importants. Selon lui, ces trois ouvrages se valent sur un même plan narratif : “Los sucesos allí narrados son tan extraordinarios que (el libro) parece más novela que todas mis novelas”. déclare-t-il aux journalistes de *Newsweek*<sup>1828</sup>, signalant un peu confusément ce qui serait la principale vertu du livre : la confluence générique. Sur cette même lancée, les déclarations tournent malheureusement au cliché (la réalité dépasse la fiction) et à la boutade : “El periodismo es un género literario casi más fantástico que la novela y, por supuesto, más difícil”, dit-il, avec une provocation évidente,

<sup>1824</sup> CORTANZE, Gérard de, *art. cit.*, p. 73.

<sup>1825</sup> *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 152.

<sup>1826</sup> Cf. 2.4.4.3.2. **Circularité et fatalité dans la corrélation espace/temps.**

<sup>1827</sup> CATO, Susana, *art. cit.*, p. 17.

<sup>1828</sup> “Cuando la política y la prosa se entrelazan”, *art. cit.*, p. 48.

devant un parterre de journalistes madrilènes venus s’informer sur son dernier « embrigadement » journalistique<sup>1829</sup>. Il se rattrape en proposant une lecture politique du livre : “Me he pasado tres años tratando de que no haya un solo dato falso en un libro, para un país en el cual ya no se sabe dónde está la verdad y donde está la mentira. Qué porvenir puede quedarle a la literatura de ficción (...). En un país así -¡qué carajo!- a los novelistas no nos queda más remedio que cambiar de oficio.”<sup>1830</sup>

Au-delà du but promotionnel évident, ces propos, dont l’outrecuidance peut laisser perplexe, trahissent cependant des inquiétudes plus sérieuses. Nous en mentionnerons deux : chez un romancier dont la capacité d’invention fabulatrice a déjà fait largement ses preuves, la non-fiction est-elle vraiment une autre voie, une autre *terra incognita* à conquérir ? Le reportage est-il chez lui un simple exercice de style ou, mieux encore, un genre définitivement exploitable sur le plan littéraire ? Pour nous, ce sont ces interrogations qui induisent une meilleure perspective dans l’évaluation finale d’un reportage, dont le défi principal — du propre aveu de l’auteur<sup>1831</sup> — a été de paraître ou — qui sait ! — d’être un roman. De ce fait, la comparaison avec ses travaux majeurs de fiction n’est pas si insensée et les raisons seraient autres que celles brandies ci-dessus par l’auteur. Sommairement et avant de proposer une conclusion générale, on peut relever, autour de cet ouvrage, les points d’intérêt et de débat suivants :

♦ *Sur le plan thématique*, le dernier grand reportage de García Márquez prolonge et, en quelque sort, clôt la réflexion autour de deux sujets majeurs de son œuvre : le pouvoir et la violence colombienne. Reste toutefois que l’approche, la perspective, sont bien autres ; elles soulèvent des problèmes spécifiques au domaine de la non-fiction narrative puisque, tout simplement, la représentation de la réalité *renvoie* ici à des personnages en chair et en os et à des événements ayant bien eu lieu. De ce fait, elles imposent un travail d’enquête préalable et même parallèle à celui de l’écriture : un recueil méthodique des témoignages, une révision systématique des documents, même un retour physique sur la scène des faits, et une vérification permanente de données, qui ne s’achèvent qu’au moment où l’auteur met un point final au livre. Ces tâches peuvent donc altérer à tout moment l’orientation et la structure du récit (et cela a été le cas avec *Noticia*). L’approche d’un sujet comme celui des enlèvements de journalistes par le Cartel de Medellín, a donc demandé une autre rigueur qui n’est pas celle du fabricant de fictions, et le reporter ne peut qu’avouer une certaine impuissance face à

<sup>1829</sup> “Última obra de Gabo – La más triste trazada por su pluma”, *art. cit.*, p. 7.

<sup>1830</sup> CATO, Susana, *art. cit.*, p. 19-20.

<sup>1831</sup> Voir l’épigraphie de 2.4. *Noticia de un secuestro : comme un roman ?*



l'imprévisibilité du fait réel : “*Apresar la realidad es más complicado que inventársela*” , comme le dit l'auteur en présentant son ouvrage.

♦ Cette étape créative incontournable de l'enquête, demande une application constante qui rend d'autant plus ardu et complexe le travail d'écriture. Mais elle n'empêche pas — *sur le plan de la fusion générique* — le rapprochement des formes car — nous croyons l'avoir prouvé — la passerelle entre roman et reportage s'appuie, du moins chez García Márquez, sur deux atouts majeurs : le savoir-faire narratif et le style, qui est immuable et polyvalent. Ce sont deux piliers soutenant cette œuvre-pont, deux gages de qualité qui rendent toujours envisageable cette convergence.

♦ *Noticia* reprend et achève une recherche qui naît très tôt et presque naturellement chez García Márquez (même si l'écho lointain du journalisme nord-américain y est pour quelque chose), avec des réussites évidentes comme celle de *Récit d'un naufragé* . Sur *ce plan expérimentale*, son dernier reportage marque la fin d'un processus et, ce faisant, ajoute un trait final et déterminant à sa trajectoire littéraire. Ce travail montre l'auteur ouvert et éclectique, très libre et volontaire, très créatif et indépendant, voire provocateur, face aux injonctions d'une critique littéraire en général hostile et méprisante face au journalisme narratif, pour donner un nom plus modeste à cette pratique « suspecte ».

♦ *Sur un plan ludique* , le lecteur retrouvera dans *Noticia* une atmosphère familiale : la narration, comme jadis dans *Récit d'un naufragé* , est efficace et envoûtante, à défaut d'être novatrice dans la forme. Il savourera une écriture dont les éclats stylistiques, voire les subtilités de la forme, se cachent sous une apparence de classicisme et même de conventionalité littéraire. Cette facilité d'approche ne l'empêchera de voir qu'il s'agit d'un récit dont la sobriété et l'élégance est le fruit d'une construction laborieuse, et que cette qualité architecturale — notamment la structure alternante du plan — répond avec habilité à un double pacte de lecture : journalistique, puisque l'enquête doit faire la lumière sur des faits obscurs, doit rendre compte de la complexité des événements imbriqués dans l'histoire trouble d'un pays ; romanesque, puisque la donnée éclairante doit être véhiculée par une intrigue finement tissée. C'est ainsi, sans honte ni remords, qu'il pourra lire *Noticia* comme un bon document et, au même temps, comme un bon thriller... car c'est un reportage écrit comme un roman.

♦ Enfin, *dans la praxis et face à la théorie* , le livre en question tranche dans un vieux et faux débat. À la différence de ce que croit Myriam Boucharenc, pour qui « par un habile retournement du vraisemblable mais faux en incroyable mais vrai, le reportage inverse le

pacte romanesque »<sup>1832</sup>, nous croyons qu'il est difficile que García Márquez, à l'instar de Truman Capote, de Norman Mailer ou d'autres écrivains doués dans les deux domaines, ait ici cherché à atteindre une quelconque vérité (historique ou autre). Plus haut, on l'a vu, il dit ne plus savoir où est la vérité ou le mensonge dans cette histoire. Malgré ses déclarations tapageuses affirmant que la réalité dépeinte dans *Noticia de un secuestro* dépasse la fiction, il ne se serait jamais appliqué à reproduire de manière mécanique la « littérature » des événements réels ; celle-ci n'existe pas ; elle n'est qu'une chimère, qu'un argument tendancieux que, faute de meilleure preuve, les détracteurs du reportage brandissent toujours — comme du temps de Zola — comme la meilleure preuve que la création littéraire peut se placer seulement sous le signe de l'invention.

Le reportage, comme l'entend García Márquez, ne s'épuise jamais dans le travail d'enquête. C'est cette nuance sur la relation avec le champ référentiel qui fait toute la différence. Dès lors que l'écrivain bascule dans le domaine de la non-fiction, il cherche plutôt à représenter la réalité en y plongeant un regard sélectif, un regard qui n'est pas celui de l'historien, mais celui de l'artiste diversement ébahi par les mirages de la réalité, fasciné par les éclats iridescents de ce prisme s'interposant entre son œil et l'objet regardé, comme l'explique Truman Capote dans son célèbre « Fantômes au soleil », dont l'extrait déjà cité<sup>1833</sup> appelle une nouvelle lecture : « L'art tout entier est fait d'un détail ainsi isolé, soit imaginaire, soit — comme il advient pour *De sang-froid* — distillat de la réalité. »<sup>1834</sup>

En l'absence d'une théorisation convaincante, quelle meilleure conclusion que cette phrase nous éclairant sur la démarche du journaliste face à cette totalité insaisissable de la scène du réel ? C'est au travers de ce regard sélectif, cette sensibilité toujours à l'œuvre, toujours mise à l'épreuve, que s'accomplit cette tâche de l'écrivain ayant décidé un jour d'explorer autrement la réalité, c'est-à-dire muni d'un petit carnet et coiffé — c'est cela qui choque ! — d'une casquette de reporter. García Márquez dans *Noticia de un sec uestro* n'a rien fait d'autre que d'essayer de séparer d'une histoire réelle — et plus amplement celle de l'histoire d'un pays — un épisode, une scène-clé, une image significative, un instant potentiellement poétique pour les restituer plus tard dans le récit comme « distillat » de la réalité.

---

<sup>1832</sup> BOUCHARENC, Myriam, *art. cit.*, p. 228.

<sup>1833</sup> Voir page 189-190.

<sup>1834</sup> CAPOTE, Truman, « Fantômes au soleil – Le tournage du film *De sang-froid* », *Les chiens aboient. Souvenirs, Sites, Silhouettes*, op. cit., p. 1240-1241.

*Noticia de un secuestro* est un reportage *qui se veut* — la nuance est de taille — écrit comme un roman. Autrement dit, c'est à travers la confrontation de ce pari expérimental, plutôt bien gagné, que l'on peut mesurer sa vraie portée esthétique, sa véritable assise documentaire.

## CONCLUSION

« Je me souviens d'une discussion très violente avec Norman Mailer quand j'étais en train d'écrire *De sang-froid* parce qu'il m'avait dit que c'était le manque d'imagination qui m'avait incité à prendre cette orientation. Je lui ai répondu : " C'est exactement le contraire. C'est l'imagination qui m'a poussé dans cette direction ! " »

Truman Capote<sup>1835</sup>

Des conclusions s'imposent pour nous maintenant, mais il n'est pas aisé d'établir une évaluation précise au regard d'une œuvre qui, même à l'issue de cette période de maturité et de consolidation, continue à ressembler plus à un grand chantier qu'à une somme achevée. García Márquez serait d'accord que rien n'est encore acquis dans ce domaine. En reprenant, à partir des années 1980, la chronique et le reportage comme pratiques créatives adjacentes à son travail de romancier, il n'a rien voulu prouver, tout dogme littéraire lui étant étranger. Il a plutôt été animé par une intuition née bien au début de sa carrière, qui ne fera que s'affirmer significativement tout au long de celle-ci : le journalisme (narratif), et plus concrètement le reportage, peut devenir un genre littéraire, comme il l'a exprimé devant la *52a Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa*<sup>1836</sup>.

C'est justement dans le domaine du reportage que l'on pourrait mieux bâtir une hypothèse qui — avouons-le — nous a servi plutôt à ouvrir un débat qu'à démontrer de manière absolue la validité esthétique d'un exercice d'écriture accompli dans un domaine documentaire. Avec cette hypothèse, appliquée à un corpus comme celui de son œuvre journalistique (période 1980-1996), nous avons prétendu cerner, à travers un exemple très concret, et par ailleurs très remarquable, un phénomène négligé ou, du moins, très peu et très mal étudié par la théorie littéraire.

---

<sup>1835</sup> GROBEL, Lawrence, *Conversations avec Truman Capote*, Paris, Gallimard (coll. Arcade), p. 90.

<sup>1836</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "El mejor oficio del mundo", discours cité.

La narratologie a très peu fait pour élucider la nature hybride du reportage et, dans une certaine mesure, celle de la chronique. Les très rares études que cette science (à la voix parfois impérieuse et intransigeante) a consacrées à ces genres, considèrent la fusion générique se produisant au carrefour d'une pratique littéraire et journalistique comme un phénomène marginal ou, pis encore, déviant, suspect, relevant en tout cas de la paralittérature. Leur conclusion est sans appel : le reportage pâtirait d'un défaut « congénital » l'empêchant de devancer l'ordre informatif, autrement dit, il éprouverait une incapacité essentielle à repousser les frontières du document pour rejoindre le champ littéraire.

Pourtant, ces études — nous croyons l'avoir bien illustré — montrent des vices de procédure assez révélateurs : pourvus d'un appareil théorique impressionnant et d'outils d'analyse assez complexes, le jargon en plus, ses auteurs étayaient leurs thèses au moyen d'une vieille controverse sur l'utopie mimétique dont la pertinence, dans le cas qui nous concerne, paraît complètement infondée. Ils font souvent l'impasse sur l'histoire du reportage, surtout sur son incontestable enracinement littéraire d'origine. De ce fait, leur abordage devient principalement théorique : il se réduit à un examen partiel et partial qui prétend, d'un côté, avoir réussi à « mettre à mal le principe d'objectivité dont se réclame le reportage », comme l'affirment Joëlle Deluche et Myriam Boucharenc en faisant le bilan (et en se vantant) des résultats globaux d'un colloque consacré au sujet<sup>1837</sup>. D'un autre côté — et c'est peut-être l'anomalie la plus flagrante —, ces auteurs se limitent à un contexte relativement restreint, c'est-à-dire à certaines traditions ou écoles nationales, notamment européennes qui, malgré leur importance, ne se distinguent pas particulièrement pour avoir proposé les meilleurs modèles d'un journalisme narratif ni pour être allées jusqu'au bout d'une expérimentation dans ce domaine. Il n'est pas donc étrange que les échantillons servant à prouver leurs hypothèses aient été presque invariablement pris chez des auteurs et des périodes (en général, s'arrêtant vers la fin des années 30), et des publications de représentativité douteuse en la matière.

Les sémiologues et narratologues cités ici ne voient dans le reportage qu'une sorte de contre-modèle littéraire : le genre ne serait pas apte à une exploitation artistique étant donné sa nature proprement informative, comme le résume Jacques Fontanille<sup>1838</sup>, qui a examiné trois textes pris à la volée (curieuse transposition de la méthode aléatoire des statisticiens) dans *Courrier International*. Il n'accomplirait qu'une fonction très subalterne (car pragmatique et argumentative) ; il serait « voué(e) au recyclage » car assumant (à peine) « le

---

<sup>1837</sup> BOUCHARENCO, Myriam et Joëlle Deluche, « Le reportage dans quelques-uns des ses états », *Littérature et reportage*, op. cit. p. 10.

<sup>1838</sup> FONTANILLE, Jacques, *art. cit.*, p. 91 et ss.

rôle de plaque tournante des genres », d'après la thèse de Myriam Boucharenc qui, bien en phase avec Fontanille, arrive à cette conclusion après avoir démasqué une enquête bidonnée de Joseph Kessel<sup>1839</sup>. Enfin, il peut devenir au mieux le vivier d'une œuvre romanesque en tant que simple « greffon textuel », d'après le diagnostic d'Alain Tassel qui a jeté son dévolu sur le cas « paradigmatique » de Pierre Mac Orlan<sup>1840</sup>. Malraux, Kessel, Marc Orlan, c'est révolu pour ce qui concerne le reportage. Systématiquement et inexplicablement, le courant du *New Journalism* nord-américain (une sorte d'avant-garde) a été ignoré par ces chercheurs qui, paradoxalement, revendiquent leurs critiques au nom d'une modernité littéraire à laquelle le reportage ne devrait pas prétendre<sup>1841</sup>.

Il n'est donc pas surprenant que García Márquez l'ait été également. Pourtant, si son cas peut paraître isolé ou très individuel, il serait à rattacher à ce courant fusionnel. C'est par ailleurs un constat à signaler encore une fois : si l'auteur de *Noticia de un secuestro* a fait office de pionnier (du moins dans son pays), c'est en rejoignant une pléiade d'écrivains d'origines diverses (avec cependant une prédominance nord-américaine) s'étant également essayé à la non-fiction avec des préoccupations similaires, avant, après ou à la même époque que lui. Nous pensons avoir réussi à mettre en lumière ces liens et ces filiations complexes. D'où notre insistance à considérer son exemple dans un contexte plus ample que celui de la Colombie ou de l'Amérique latine, auquel nous serions censés nous référer de façon exclusive.

Nous sommes persuadés d'autre part que l'on peut expliquer les carences criantes des études citées ci-dessus, à la lumière du débat ouvert en 2007 par Tzvetan Todorov (*La littérature en péril*<sup>1842</sup>), et par Michel Le Bris et les écrivains cosignataires du *Manifeste pour une Littérature Monde*<sup>1843</sup> ; le premier, en faisant la critique — et pratiquement l'autocritique<sup>1844</sup> — d'une conception formaliste et réductrice de la littérature, qui la coupe du

<sup>1839</sup> BOUCHARENC, Myriam, « Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte », art. cit.

<sup>1840</sup> TASSEL, Alain, « Du reportage au roman ou la greffe au cœur d'une poétique narrative », art. cit. NB. Tassel a appliqué également cette thèse à son analyse de l'œuvre de Kessel (cf. TASSEL, Alain, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, L'Harmattan, 1997).

<sup>1841</sup> Voir à cet égard l'argumentation de Myriam Boucharenc dans « Petite typologie du grand reportage », art. cit., p. 221.

<sup>1842</sup> TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, op. cit.

<sup>1843</sup> LE BRIS, Michel, Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun *et al.*, Manifeste « Pour une Littérature Monde », Paris, *Le Monde (Le Monde des Livres)*, 19.03. 2007, p. 2 *et passim*.

<sup>1844</sup> Tout en reconnaissant une dérive dont le structuralisme est en grande partie à l'origine, Todorov en arrive à dresser un « plaidoyer » acceptable : « Cette mutation a eu lieu une génération plus tôt, dans les années soixante et soixante-dix du siècle dernier, et elle s'est souvent faite sous la bannière du 'structuralisme'. J'ai participé à ce mouvement ; devrais-je me sentir responsable de l'état de la discipline aujourd'hui ? (...) La précision accrue des instruments d'analyse allait permettre des études plus fines et plus rigoureuses ; mais l'objectif ultime restait la compréhension du sens des œuvres. Mon intention (et celle des personnes qui m'entouraient à l'époque) était d'établir un meilleur équilibre entre (les approches interne et externe). Mais ce n'est pas ainsi que les choses se

monde dans lequel on vit et qui s'est imposée dans l'enseignement, dans la critique et même chez nombre d'écrivains »<sup>1845</sup> et en dénonçant le dogme en vogue selon lequel l'œuvre est sans rapport avec le monde, l'histoire, la réalité ; les seconds, en dénonçant une « littérature qui n'aurait d'autre objet qu'elle-même », « une littérature autiste, théoricienne, héritée des années 50 et du nouveau roman, du structuralisme et de la déconstruction ; une littérature de l'enfermement, de l'autofiction, ou de la recherche formelle ; une littérature, enfin, qui aurait décrété la mort de l'auteur et l'exclusion du sens, du sujet, du référent »<sup>1846</sup>.

En d'autres termes, une littérature qui n'admettrait absolument pas le reportage tel que le conçoit et le pratique García Márquez, auteur pour qui il existe et existera toujours un lien essentiel entre le texte et le monde, comme il le revendique avec des propos qui parfois prennent le ton d'une devise. Un dernier rappel ne nuira pas : «La fuente de la creación es al fin y al cabo siempre la realidad. (...) La invención pura y simple, sin ningún asidero en la realidad, es lo más detestable que puede haber. (...) No hay en mis libros una línea que no esté basada en la realidad»<sup>1847</sup>. Propos qui englobent le reportage lorsqu'il signale le grand pari de son dernier travail (*Noticia de un secuestro*) : «Apresar la realidad es más complicado que inventársela»<sup>1848</sup>. Un programme qui montre l'inclusion de son journalisme dans un projet global littéraire.

Mais qu'on se rassure : nous n'entendons pas du tout proposer un « recyclage » littéraire via l'enquête journalistique, ni insinuer que la non-fiction, telle que García Márquez, Truman Capote et autres Tom Wolfe la conçoivent, soit *le* remède aux dérives que dénoncent Todorov et Le Bris et, pour reprendre l'avertissement de ce dernier, qu'il faille « cadénasser une fois encore l'imaginaire au nom du réalisme »<sup>1849</sup>. Le reportage, disons-le, ne serait qu'une réponse parmi beaucoup d'autres (en cela la fiction aura toujours un rôle de premier rang à jouer) à

---

sont passées. (...) Le mouvement du balancier ne s'est pas arrêté à un point d'équilibre, il est allé très loin dans la direction opposée : seules comptent aujourd'hui les approches internes et les catégories de la théorie littéraire. (...) Sans surprise, les élèves du lycée apprennent le dogme selon lequel la littérature est sans rapport avec le reste du monde. (À l'Université) la tendance qui refuse de voir dans la littérature un discours sur le monde y occupe (aussi) une position dominante (...). Le courant récent de la 'déconstruction' ne conduit pas dans une autre direction (...). La conception réductrice de la littérature (...) est aussi abondamment représentée parmi les journalistes qui recensent les livres, voire parmi les écrivains eux-mêmes. Faut-il s'en étonner ? Ces derniers sont tous passés par l'école, beaucoup d'entre eux aussi par les facultés de lettres, où ils ont appris que la littérature ne parle que d'elle-même et que la seule manière de l'honorer est de mettre en valeur le jeu de ses éléments constitutifs. (...) De nombreuses œuvres contemporaines illustrent la conception formaliste de la littérature : elles cultivent la construction ingénieuse, les procédés mécaniques d'engendrement du texte, les symétries, les échos et les clins d'œil. (...) ». TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, op. cit., p. 27-34 et *passim*.

<sup>1845</sup> *Ibid.*, p. 31-90 et *passim*.

<sup>1846</sup> LE BRIS, Michel, « Pour une littérature-monde en français », *art. cit.*, p. 23-28 et *passim*.

<sup>1847</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 35-36.

<sup>1848</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., « Última obra de Gabo – La 'más triste' trazada por su pluma », *art. cit.*, p. 7.

<sup>1849</sup> LE BRIS, Michel, *art. cit.*, p. 25.

cette « exigence » péremptoire exprimée par Le Bris en 1993 « d'une littérature aventureuse, voyageuse, ouverte sur le monde, soucieuse de le dire »<sup>1850</sup>. On constatera qu'aventure, voyage, ouverture sur le monde sont justement des mots qui concernent au premier degré le reportage marquezien.

Rappelons notre hypothèse : la tentative de conversion esthétique que l'on trouve de manière typique dans le journalisme de García Márquez a donné lieu à la création d'un espace singulier dans son œuvre qui déborde des tâches informatives et se rapproche, de façon subsidiaire — et non subalterne —, de ses travaux proprement littéraires. On y retrouve donc un exercice poussé de style, un travail sur la forme, une libre utilisation des ressources rhétoriques et narratives dont la correspondance stricte avec l'enquête devient cependant un impératif.

Premier corollaire : chez García Márquez, la systématisation du travail de recherche en journalisme a supposé une contrainte autant qu'une possibilité : elle impose une limite (l'interdit de tout rajout fictionnel) et en même temps élargit le champ d'exploration littéraire. L'écrivain n'est plus « limité » à (et par) des procédures de transposition imaginaire du réel (domaine où par ailleurs il excelle). Il doit quitter sa tour d'ivoire : il est amené à retracer ou créer une trajectoire sur la scène réelle, à fouler les lieux, à se confronter à des personnages en chair et en os et, parfois, à devenir protagoniste des faits. Voir, sentir, toucher, se plonger dans une réalité si banale soit-elle, ne constitue pas un ensemble d'astreintes journalistiques, mais une option créative du plus haut niveau si l'on comprend le sens paradoxal de la phrase de Capote ci-dessus citée : ce sont, en effet, des procédés autres que ceux de la fiction qui demandent une « nouvelle » démarche, une « nouvelle vision »<sup>1851</sup>. « Pas de voyage qui vaille sans vision », dit Le Bris<sup>1852</sup>, et c'est justement vers cette cible que pointe la représentation de la réalité lorsque des écrivains comme García Márquez s'attaquent au reportage. C'est ce contact *tangible*, physique avec le réel qui ouvre une autre perspective à son travail, et crée ainsi une autre relation avec le référent.

Deuxième corollaire : dès que l'auteur de *Récit d'un naufragé* s'essaye à l'enquête, un processus de convergence (roman-reportage) se met naturellement en place. Le style devient alors le facteur consolidateur, bien que la contrainte documentaire oblige toujours l'écrivain à

---

<sup>1850</sup> *Idem*.

<sup>1851</sup> Comme le rappelle Capote, Norman Mailer a fini par comprendre le sens du paradoxe et il est vite devenu un des plus prolifiques et imaginatifs promoteurs du « nouveau » genre. Cf. CAPOTE, Truman, Prologue à *Musique pour caméléons*, op. cit., p. 12.

<sup>1852</sup> LE BRIS, Michel, *art. cit.*, p. 28.



explorer de « nouvelles » voies d'expression littéraire et de construction narrative pour rendre viable ce rapprochement entre les deux ordres génériques.

Troisième corollaire : malgré la différence radicale qu'entraîne l'enquête, il n'y a pas, sur un plan esthétique, de rejet fondamental entre les deux modes de production textuelle. À terme, tous deux ciblent une vision poétique du réel, tous deux valident indépendamment leurs procédures de représentation de la réalité. Autant dire : fiction et non-fiction, roman et reportage, se rejoignent dans ce qui l'on peut nommer plus simplement l'Art du Récit.

Après avoir soumis quelques ouvrages de la deuxième période à cette hypothèse et à ses corollaires, il nous paraît que nos conclusions n'ont aucune valeur probatoire absolue ; en tout cas, nous ne l'avons pas prétendu ainsi. L'artiste lui-même, réfractaire à toute doctrine, indocile devant toute notion académique, est prêt à se dresser contre tout dogme. Celui réduisant la littérature au seul domaine de la fiction en serait un. On comprendra mieux ainsi le discours de García Márquez apostrophant les Académies et prônant une pratique hétérodoxe, hérétique si l'on veut. Citons-le encore : “A una universidad colombiana se le preguntó cuáles son las pruebas de aptitud y vocación que se hacen a quienes desean estudiar periodismo, y la respuesta fue terminante: ‘Los periodistas no son artistas’. Estas reflexiones, por el contrario, se fundan precisamente en la certidumbre de que el periodismo es un género literario”<sup>1853</sup>.

Mais l'est-il vraiment ? À la fin de cette longue recherche, nous n'en sommes pas encore tout à fait sûrs et préférons rester dans le territoire du doute théorique, de l'incertitude, bref de l'hypothèse. En revanche, nous établirons un constat général concernant sa trajectoire : tout au long de celle-ci, son travail d'écrivain cherche à se diversifier significativement dans ces deux ordres génériques sans pour autant créer une séparation statutaire radicale. Mieux encore : du début à la fin, la tendance est à la confluence, au rapprochement de deux champs, comme il arrive chez d'autres auteurs ayant mené parallèlement ces deux pratiques d'écriture créative, à l'instar de Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe et, en Colombie, chez une poignée d'auteurs de la même génération, voire du même groupe (Cepeda Samudio, Plinio Apuleyo Mendoza particulièrement) ou appartenant aux générations immédiatement postérieures à la sienne.

À cet égard, un autre constat se dégage naturellement : l'originalité du reportage marquezien joue un rôle précurseur dans le journalisme colombien et, à une échelle plus large,

---

<sup>1853</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El mejor oficio del mundo”, discours cité.

## CONCLUSION

aide à maintenir actuelle l'idée d'une fusion entre roman et reportage. D'autres chercheurs (notamment Daniel Samper et Jacques Gilard) se sont déjà attaqués à la question sous cet angle régional. Nous croyons l'avoir évoquée et développée en y ajoutant quelques précisions, sans qu'elle devienne un axe structurant à notre travail. Il y a une raison fondamentale à cela qui en outre prend valeur de conclusion : le cas exemplaire de García Márquez montre que le phénomène n'est jamais séparable d'un contexte universel. Autrement dit, sa contribution pionnière, sa découverte (« invention », dirait Gilard) du reportage, n'est toutefois pas compréhensible lorsqu'on la circonscrit au cadre strictement colombien. Chez lui, en effet, un réseau de filiations dépassant le plan uniquement local se dresse dès que l'on s'attarde à considérer les caractéristiques de son journalisme. Il en est par ailleurs bien conscient lorsqu'il cite les auteurs jalonnant historiquement cette recherche (Defoe et Hersey), ou lorsqu'il rappelle les conversations avec ces confrères de Barranquilla (notamment Cepeda Samudio). Enfin, la non-fiction n'a jamais été l'apanage d'aucune école nationale, en dépit de l'importance de l'apport nord-américain.

Sur ce point concret, on peut dire en résumé que García Márquez ne fonde pas une école régionale du reportage ; il inaugure plutôt une tendance, crée une influence, plus ou moins suivie, plus ou moins acceptée (même en Colombie, les détracteurs du reportage littéraire ont leurs chapelles). On parlera ainsi d'un choix, d'une initiative individuelle, et non d'un courant uni-modal de la presse colombienne. Par ailleurs, son cas n'annule aucunement les autres options journalistiques en vigueur dans ce pays, où l'information maintient sa prédominance et où le reportage d'investigation (non-littéraire) reste valide et remplit un espace important. Toujours est-il que ces écrivains et ces journalistes, qui comme lui se sont intéressés à cet aspect novateur du reportage, ont apporté une bouffée d'air frais en poussant, pour ainsi dire, les limites du texte de presse.

L'exemple de García Márquez est significatif car il fait partie d'un ensemble en train de se faire qui gardera, jusqu'à la fin, un caractère inachevé et expérimental. Il y a une raison incontestable à considérer l'une et l'autre instance de son œuvre comme un ensemble : le style, l'impossible dissidence d'un mode d'écriture. Le style est unique et indivisible ; en termes absolus, il est l'expression la plus haute de la forme, l'élément transformateur pouvant laisser une trace, une signature, une marque personnelle.

Ainsi, le premier article écrit par le tout jeune García Márquez dans *El Universal* de Cartagena et dont la phrase initiale présente déjà un ton décidément littéraire, montre que cette quête est placée dès le début sous le signe d'une pratique stylistique. Dans *Noticia de un*

*secuestro*, reportage qui la clôture, l'intention reste essentiellement la même, bien que l'apparence classique et la sobriété de l'écriture, voire l'absence de tout envol lyrique, puissent cacher un peu cet enjeu. D'ailleurs, le style et la structure y ont, à première vue, une valeur fonctionnelle mais, à y regarder de plus près, ils recèlent des procédés narratifs et d'abordage thématique où nous reconnaissons la marque d'une écriture et, plus en profondeur, des correspondances importantes avec son univers littéraire.

Ces aspects de forme et de fond ont, en effet, partie liée avec une conception romanesque très personnelle, mais ils se manifestent d'une façon particulière car à présent l'enquête impose les contenus. L'écrivain doit alors faire face à deux forces en conflit : le fait réel avec ses infinis aléas et imprévus, et sa volonté de procéder à sa manière. Il y a cependant un regard sélectif qui ne peut être que le sien et qui se met en place naturellement dans ce premier temps du processus créatif. Ainsi, l'intérêt porté à certains personnages, à certaines situations dramatiques, à certains détails de l'histoire, indiquent qu'une vision particulière (marqueziennne) se superpose à l'enquête. À terme, le conflit doit se résoudre dans le second temps du processus, celui de l'écriture. On voit alors pointer le grand défi de la fusion générique : concilier ces deux propos, les rendre compatibles ou, si l'on veut, complémentaires. De ce fait, le terme « représentation de la réalité », appliqué en général à tout travail littéraire, acquiert une nuance : l'écrivain a retenu certaines données, a privilégié certains aspects de l'événement *mais* sans pouvoir les transformer à sa guise. Autrement dit, il a dû creuser, fouiller comme l'archéologue, sans dégrader la pièce déterrée : il a dû la palper, la sentir comme le reporter, pour l'insérer finalement dans son récit sans altérer sa substance réelle. Il tire alors partie de sa potentialité symbolique. C'est en dégageant et en collectant ces éléments porteurs d'une vision poétique de la réalité, qu'il cherche à accomplir la tâche de l'artiste.

Reprenons *Noticia de un secue stro*. Malgré la contrainte journalistique, on voit se déployer dans cet ouvrage un réseau d'analogies touchant toujours à un univers littéraire. À l'exemple du *fatum* que García Márquez décèle déjà au moment de l'enquête, elles ne sont pas évidentes mais dissimulées sous la « masse » d'un récit d'apparence conventionnelle. Comme la partie enfouie de l'iceberg, elles donnent au récit ce mouvement unique, distinct, reconnaissable : sur le plan de la forme, celui d'une prose, d'une progression narrative, d'une architecture qui lui est propre ; sur le fond, elles fidélisent une réflexion critique sur la réalité et sur l'histoire. À terme, elles consolident l'ensemble, rendent plausible cette confluence, et se révèlent finalement porteuses de ce regard poétique posé sur la réalité.

## CONCLUSION

Comme son œuvre de fiction, son journalisme est dominé indéfectiblement par une stylisation de la forme qui se répercute — tel est le fond du problème — sur une recherche de convergences formelles et génériques. Autrement dit, son journalisme impose toujours une double évaluation, une double lecture : il doit être jugé à la fois sur une solidité documentaire (le contact tangible avec la réalité y est pour beaucoup), sur une intention artistique convergente et dans le cadre d'un univers littéraire qui le sous-tend et le soutient.

Placé à la fin d'une trajectoire journalistique ("una tarea otoñal", selon García Márquez<sup>1854</sup>), *Noticia de un secuestro* est censé atteindre un point culminant ; il n'en est pas forcément ainsi. Nous avons déjà dit qu'au regard de cette œuvre journalistique il serait préférable de parler d'un *work in progress* plutôt que d'un projet fini. Ce reportage contribue à faire avancer une recherche expérimentale, mais elle ne l'achève pas ; en revanche, il révèle un positionnement particulier de l'écrivain mature qui cherche encore à prendre des risques, à défier tout savoir théoricien sur la littérature, en l'occurrence celui interdisant ou méprisant toute recherche esthétique dans un domaine autre que la fiction.

Les expressions « école de style » ou « exercice de style » communément appliquées à l'ensemble des travaux de presse de García Márquez, bien que légitimes, ne doivent pas pour autant donner lieu à un jugement équivoque : ce n'est pas parce que son journalisme a si souvent occupé une place entre deux œuvres de fiction qu'on peut le considérer comme un travail toujours marginal. La question de la marginalité mérite d'être précisée : si quelques textes peuvent être jugés comme définitivement mineurs au regard de son œuvre littéraire — il y en a forcément dans un ensemble de sept volumes comportant plus de 500 travaux : critique, chronique, reportage, tous genres confondus —, ce serait plutôt parce que, pour des raisons touchant à la tâche journalistique elle-même (surtout lorsque le jeune García Márquez doit accomplir des travaux de commande), ils n'ont pas atteint un relief important et non parce que l'auteur aurait douté de la possibilité d'expansion du texte vers un horizon littéraire. Ces raisons contingentes ont été analysées par l'auteur dans "Se necesita un escritor", chronique qui établit le sens et la portée de l'engagement créatif dans un domaine où la régularité stricte, les impondérables du métier imposent parfois des freins à la portée de l'exercice littéraire. La conclusion qui se dégage de cette analyse est qu'il n'y a pas de coupure stylistique essentielle. Il y a, en revanche, deux domaines en franche interaction : la littérature et le journalisme<sup>1855</sup>. Le « mélange » peut s'avérer fructueux ou... désastreux. C'est

---

<sup>1854</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Gratitudes", *Noticia de un secuestro*, op. cit., p. 7.

<sup>1855</sup> Ceci rappelle le mot de Truman Capote qui, interrogé pour savoir s'il considérait ses textes journalistiques comme secondaires par rapport à ses romans, répondit : « Oh, rien n'est secondaire pour moi. Tout ce que j'écris

d'ailleurs flagrant dans les *Notas de prensa 1980-84* : le poids de l'un ou l'autre facteur diffère parfois considérablement d'une livraison à l'autre. En d'autres termes, si l'harmonisation entre ces deux *facteurs* n'est pas toujours réussie et ne produit pas cet idéal de confluence, c'est parce que les impondérables du métier nuisent parfois gravement à cette recherche expérimentale.

À cet égard, distinguons tout d'abord les chroniques dans lesquelles l'exercice de fiction est évident et qui, de ce fait, empêchent une évaluation dans le cadre strict de notre hypothèse. Ainsi certains *Cuentos peregrinos* repris comme des soi-disant *notas de prensa*, et qui montrent l'auteur « égaré » dans un autre domaine créatif. Il s'agit en réalité d'une utilisation très libre de l'espace de presse qui se produit quatre ou cinq fois et, si nous nous sommes penchés sur ces textes, c'est parce que leur analyse nous a paru nécessaire pour des raisons qui tiennent tout de même à la question de la fusion générique. D'une part, ils rejoignent un axe thématique qui caractérise de manière fondamentale cette série : la recherche autobiographique. D'autre part, ils révèlent des « fourvoiements » de forme et de genre que l'auteur se permet de cautionner et doivent, de ce fait, être examinés de manière critique car ils vont à l'encontre d'un projet de non-fiction. En effet, c'est García Márquez lui-même qui avait jugé bon de les intégrer à ce recueil : selon lui, à un moment donné, ils avaient acquis une valeur journalistique et pouvaient ainsi être tenus et jugés comme des textes de presse. C'était une illusion (ou une boutade) : il savait que la fiction chercherait vainement à rejoindre le domaine documentaire. Il finira d'ailleurs par reconnaître la futilité du propos<sup>1856</sup>. Il est néanmoins intéressant de voir comment le procédé, qui se fait uniquement en bénéfice de la fiction, conduit l'écrivain à s'exercer comme enquêteur : il parcourt (revisite) les lieux de mémoire, il s'adonne à de singulières vérifications *in situ* et à des procédés qui rappellent la tâche du reporter ; il voit, il touche, il veut sentir la « texture » du réel et en tirer un parti littéraire. Rappelons enfin que ce type d'accommodations génériques était déjà courant durant la première époque, lorsque dans *La Jirafa*, Septimus s'adonnait allégrement à de tourbillonnants exercices de fiction, dont les premières esquisses de la saga macondienne.

Il existe peu de chroniques dans lesquelles le facteur stylistique fasse défaut. On peut citer, “La enfermedad política de Reza Pahlevi” et “¿Qué pasó al fin en Granada?”, deux textes bien pauvres sur ce plan et qui peuvent faire figure d'exception dans cette série. Écrits sans préparation, peut-être à la dernière minute comme solution improbable à l'incontournable page blanche, ils peuvent être tenus comme la preuve patente de ces impondérables du travail

---

est pour moi de première importance. Je n'écris pas sur deux niveaux mais sur un seul ». GROBEL, Lawrence, *Conversations avec Truman Capote*, op. cit., p. 91.

<sup>1856</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Porqué doce porqué cuentos, porqué peregrinos”, prologue cité.

## CONCLUSION

de chroniqueur. Un autre petit groupe de chroniques cherche, avant tout, à donner prise à un jeu narratif délibéré autour d'une thématique minimaliste ou triviale ("Las esposas felices se suicidan a las seis", "Vida de perros"). Elles révèlent tantôt la veine humoristique de l'auteur, tantôt sa débrouillardise journalistique, mais on peut aussi les mettre de côté tout en sachant que, par moments, elles ne manquent ni de brio ni d'ingéniosité. Ce type de texte banal montre enfin que devant le manque de sujet le jeu formaliste tend à s'épuiser à terme et conduit l'écrivain à une impasse que lui-même a toujours crainte : la perte d'ancrage de son écriture dans le réel.

Entre ces deux catégories mineures, un bon nombre de chroniques présentent une qualité soutenue : on sent qu'elles ont été largement mûries, solidement documentées et donnant peut-être lieu à plusieurs moutures. Cette majorité révèle de manière globale ce penchant naturel de García Márquez pour un traitement stylistique poussé. À cet égard, des questionnements « académiques » se posent : dans ces *Notas de prensa*, jusqu'où un titre, une phrase, un trait de style, voire une métaphore, sont-ils du journalisme ou de la littérature ? Comment peut-on identifier, départager ces deux « phénomènes » ? N'entrent-ils pas en conflit ? Toutes ces interrogations cachent mal une sorte de piège théorique (comme celui de la mimésis) ou finissent par proposer un faux débat. Elles se heurtent tôt ou tard à la question du style — facteur unique, indivisible. Car il serait vain de déterminer, comme dans une formule chimique, le pourcentage précis, le poids spécifique de chacun des composants. À la rigueur, on peut uniquement identifier leur matière commune, le discours écrit, leur univers commun, le langage, leur support similaire, le texte imprimé. Mais c'est surtout leur affinité convergente qui devient un casse-tête théorique. Dans l'absolu, on peut donc dire que chez lui l'engagement stylistique reste identique quel que soit le domaine.

En revanche, il nous est apparu utile (en tout cas, plus pertinent vis-à-vis de notre hypothèse), de montrer comment ces nombreuses voies d'exploration thématique apparaissent progressivement, se déploient sans encombre, trouvent naturellement place dans cette forme d'essai court et très libre qu'est la chronique. La régularité et la factualité de la démarche sont autant de contraintes que des facteurs composants définitifs : au gré de voyages, de rencontres, de confrontations directes, ces lignes se « régularisent », se solidifient. Il est certain que, dans cette série, la trivialité, le simple plaisir de raconter, la tentation (ou la nécessité !) de s'abandonner à un divertissement autour d'une question banale (comme dans "Está de moda ser delgado", "Amor en el aire") deviennent les défauts inévitables à un conditionnement générique. Comme son nom l'indique, la chronique est un exercice d'écriture régi tantôt par une stricte périodicité, tantôt par un tempérament créatif sujet à

toutes sortes de variations. Mais pas de jeux formalistes qui puissent se systématiser (sauf dans les exceptions ci-dessus signalées), lorsque l'écrivain décide de descendre dans la rue pour se confronter à la vie. C'est voulu ! L'anecdote resurgit autant comme substance agglutinante du discours, que comme élément définissant un abordage du réel. Certaines récurrences thématiques rendent ainsi compte d'un désir d'exploration (ou de ré-exploration), d'interrogations transcendantes sur la mémoire, l'identité, la politique et la création artistique.

Trente ans séparent la série *La Jirafa des Notas de prensa 1980-84* et, malgré ce laps de temps, on peut conclure qu'il y n'a pas de changement substantiel dans les modèles littéraires et, plus généralement, les concepts sur l'art et la culture. On pourrait même dire qu'il existe un prolongement évident entre les deux périodes. Dans la dernière série, en effet, l'auteur reste plutôt fidèle à des valeurs esthétiques assumées très tôt, dont "Problemas de la novela" et "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia" seraient les premières concrétisations à allures de manifestes. Bien entendu, il y a des développements importants au gré de situations contextuelles qui sans doute interpellent l'auteur : nous sommes en 1980 et les mandarins du structuralisme et du nouveau roman règnent encore en maîtres. Ainsi "Fantasía y creación artística" et "Algo más sobre literatura y realidad" sont deux textes également doctrinaires abordant de façon provocatrice un sujet à controverse : le lien indissoluble entre littérature et réalité, où il refuse en filigrane tout formalisme réducteur à la mode car, selon lui, il n'y a rien de plus détestable qu'une littérature sans relation avec le monde.

Au regard de ces développements, on peut aussi parler d'une réflexion plus méthodique, plus documentée. C'est évident pour Hemingway, modèle déjà analysé avec admiration quoique parfois de manière équivoque dans *El olor de la guayaba*. Le point y est fait avec beaucoup plus de précision : il démontre, pour ainsi dire, le pourquoi de la validité de l'apport technique de cet auteur à la littérature du XXe siècle. Il en est de même dans la chronique inaugurale de la nouvelle série "Los fantasmas del premio Nobel", qui présente un résumé bien structuré de choix et de rejets littéraires déjà notés avec force mais désordre dans *La Jirafa*. Il n'est donc pas surprenant que des auteurs comme Faulkner, Greene, Borges soient soumis à un nouveau regard sans pour autant rien ajouter de substantiellement nouveau, et cela malgré la tendance récente à « colorer » politiquement leur portrait, du moins lorsque cela s'impose. Mais il tient à faire la part des choses en rappelant, par exemple, la lamentable posture courtisane de Borges (auprès de Pinochet), qui cependant n'enlève rien à sa littérature magistrale. De même, l'affinité tiers-mondiste, voire le compagnonnage politique avec

Greene (leurs visites à Castro et à Torrijos, leur voyage en clandestins aux États-Unis), sont des sujets qu'il sépare judicieusement de l'analyse littéraire.

En revisitant tous ces modèles de manière mi-nostalgique, mi-réflexive, il ne fera donc qu'actualiser un répertoire personnel dont la permanence est un fait avéré ; autant dire qu'à nouveau il valide les points sur lesquels cette influence lui paraît durable. On remarquera cependant que Faulkner, référence permanente, quasi obsessionnelle des *Textos costeños*, ne fera l'objet d'aucun texte indépendant dans les séries de 1980. En revanche, Hemingway est maintenant l'objet d'une attention constante. Ce simple constat laisserait supposer une légère modification en faveur de ce dernier ; il n'en est rien car la filiation faulknerienne reste intacte bien que plus difficile à aborder sur le plan critique. On peut même dire que cela s'explique par le contenu du mythe littéraire, la figure de l'auteur de *Sanctuario* ne possédant pas l'attraction romantique de celui de l'*Adieu aux armes*.

Si, sur le plan esthétique, il n'y a aucun bouleversement doctrinaire chez García Márquez, nous avons toutefois relevé la présence nouvelle (inédite par rapport à ce répertoire) d'autres auteurs qui, de manière moins capitale mais non négligeable, ont influencé son parcours de romancier ; des écrivains qu'il qualifie de « mineurs » avec toutes les nuances de rigueur, à l'exemple de Somerset Maugham ou de Mercè Rodoreda. C'est une reconnaissance tardive mais nécessaire car, pour une raison ou une autre, il s'était abstenu jusque-là d'assumer ces influences collatérales. De fait, à l'exception de Ramón Gómez de la Serna<sup>1857</sup> et de sa *greguería* (mélange créatif d'humour et de métaphore qui détermine encore et toujours la ligne stylistique de ses chroniques), aucun d'entre eux n'a été identifié par ses exégètes bien que, comme il le laisse sous-entendre, il les ait découverts dans ses années de formation, bien probablement avec ses compères du Groupe de Barranquilla. En glosant avec brio sur ces «Glorias del olvido» (le paradoxe est très marquezien et définit succinctement un phénomène socio-littéraire), le style brillant fait oublier les limites de la critique. Peu importe : il s'agit, en tout cas, de données précieuses pour ceux qui se lanceront dans l'analyse érudite de son œuvre. Si les plus pointus de ses analystes (Angel Rama, Vargas Llosa, par exemple) n'ont pas réussi à dénicher ces indices, il est bien probable que ce soit dû au corpus principal de leur recherche, car c'est du côté du journalisme qu'il leur aurait fallu aussi se pencher, comme Gilard l'a fait par ailleurs. Ils auraient découvert que ces données « inédites » ont eu besoin d'un véhicule comme celui de la chronique, forme d'essai bref et marginal, où García Márquez arrive enfin à faire de la critique littéraire... à sa manière, et c'est tant mieux ! Ils

---

<sup>1857</sup> C'est à Jacques Gilard que revient le mérite d'avoir relevé le premier (et le seul !) cette influence importante sur l'écriture marquezienne.



auraient découvert ainsi que l'anecdote était le support idéal pour cette forme de réflexion *sui generis*. Le style aidant, son écriture s'ouvrait ainsi sans encombre vers une réflexion non jargonnante du fait littéraire. "Play your own thing", pourrait-on dire en évoquant la leçon du jazzman puisque, dans ces domaines très éclectiques de la chronique, le littéraire aura toujours un choix à exprimer, une voix à faire entendre, un style à manier.

Le narratif, nous l'avons dit, est un trait (et en même temps un support) omniprésent, y compris lorsque le commentaire devient impératif ; on peut même dire qu'il sert ainsi à compenser les carences de « l'analyse », terme qui nécessite des guillemets vu la nature foncièrement anti-cartésienne de son abord. De fait, la beauté du portrait et l'étalement du sujet par le biais anecdotique viennent enrichir un « bilan » critique que l'écrivain mature croit toutefois nécessaire d'entreprendre à cette époque. C'est en tout cas une forme d'abordage qui permet de glisser de perspicaces et très personnelles opinions. Dans l'un des plus beaux textes de la série, "Mi Hemingway personal", où est évoquée la rencontre éphémère mais marquante avec cet auteur, dans le Paris des années 50, García Márquez apparaît, entre narration et essai, persuasif et convainquant. Dans cette chronique, la beauté de l'écriture, la qualité enveloppante et distanciatrice de l'anecdote, la maîtrise absolue de l'élément narratif, révèlent un auteur au sommet de son art, réalisant mieux qu'un « exercice de style ». Nous pouvons donc conclure que c'est dans les articles dédiés à la création artistique que s'épanouit avec le plus de qualité sa prose de chroniqueur.

S'il y a une véritable nouveauté sur le plan esthétique, il faudrait plutôt la chercher du côté du... journalisme ou, plus précisément, de ce que nous appelons ici la fusion générique. C'est même par le biais d'un commentaire sur des sujets on ne peut plus quotidiens que García Márquez arrive à soulever une problématique qui le touche depuis ses débuts d'écrivain. C'est un trait caractéristique de sa chronique dans la mesure où, par association d'idées, un sujet banalement journalistique suscite une réflexion sur les possibilités d'élargissement du champ narratif. Ainsi, par exemple, dans un texte traitant le cas d'une étrange épidémie qui sévit dans une localité espagnole, il dit la fascination que le thème de la peste (par extension celui des catastrophes collectives) suscite chez le romancier. Les noms de Defoe et Camus apparaissent et, de fil en aiguille, il se pose des questions : dans la représentation d'un sujet si foisonnant et dramatique, l'écrivain est-il obligé de transposer ? Peut-il se « cantonner » aux faits, tout en sachant qu'un genre comme le reportage (*Hiroshima* de Hersey est alors cité) a déjà fait ses épreuves ? Mais la tentation ne reste-t-elle pas trop grande de recourir à la fiction comme dans le cas de Janet Cooke, gagnante déchue du Pulitzer ?

## CONCLUSION

Defoe et Hersey étaient des références signalées par ses exégètes, mais dans une perspective strictement fictionnelle. Vargas Llosa en particulier (*Historia de un d eicidio*) les avaient examinées comme des influences cristallisant cet intérêt récurrent chez García Márquez pour les processus collectifs. La nouveauté vient de ce que, en les citant comme des jalons d'une recherche séculaire aboutissant à une convergence générique (roman et reportage), il amorce enfin une méditation sur cette problématique et arrive à poser la question : la soi-disant frontière séparant ces deux ordres ne serait-elle qu'un leurre théorique ("una línea de demarcación invisible"<sup>1858</sup>) ? Car, en réalité, ce sont le style et le travail de forme qui permettent de creuser avec les mêmes ambitions littéraires dans les deux domaines. Il n'y aura plus d'importants développements théoriques dans les *Notas de prensa 1980-84*<sup>1859</sup>. Cependant, le problème soulevé possèdera dorénavant une certaine valeur programmatique si nous considérons la nouvelle incursion dans le champ de la non-fiction dominant la phase finale de son cycle journalistique : *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile* et *Noticia de un secuestro*.

Mais revenons à la structuration de la série. Dans les *Notas de prensa 1980-84*, nous avons identifié la formation progressive de trois grands axes thématiques : le premier induit par un retour nostalgique vers le passé ; le second, par un positionnement militant permanent ; le dernier, par une méditation sur la création artistique. On voit ainsi se profiler une sorte de triple perspective temporelle : tour à tour, la réflexion devient rétrospective (il s'agit d'interroger la mémoire), synchronique (de s'affirmer politiquement devant les faits de l'actualité) et prospective (de se poser des questions sur les voies nouvelles que doit emprunter son écriture). Si cette perspective donne naissance à des groupes thématiques différenciables, elle n'est pas pour autant préméditée. Elle obéit plutôt à un propos général et, somme toute, est déterminée par la nature périodique de cet exercice. Ces lignes thématiques, qui apparaissent au gré d'une nécessité stylistique (écrire, écrire, pour ne pas perdre la main) s'étalent, s'étayent ; elles sont en interaction permanente, ont une tendance irréfragable à l'entrecroisement dialectique, autrement dit, aucune d'entre elles ne fonctionne comme un compartiment étanche : toutes convergent vers une consolidation doctrinale sur le plan esthétique et idéologique.

Ainsi, par exemple, dans les textes consacrés à Graham Greene, dans lesquels l'affinité littéraire se double d'une complicité politique, les questions idéologiques et littéraires se

---

<sup>1858</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "¿Quién cree en Janet Cooke?", chronique citée, p. 97.

<sup>1859</sup> Mais il continuera à réfléchir sur la question, comme l'atteste son discours devant la *Sociedad Interamericana de Prensa* et son travail dans la Fondation pour un Nouveau Journalisme Ibero-américain. Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "El mejor oficio del mundo", discours cité.

tiennent, pour ainsi dire. Elles révèlent un goût du voyage et de l'aventure, une fascination pour la réalité des tropiques, une obsession littéraire commune autour du thème du pouvoir. Au-delà, elles expriment un tiers-mondisme militant qui était déjà apparu dans la première œuvre journalistique de García Márquez de manière atténuée, compte tenu de la censure des années 50. Bien qu'à la fin le sujet politique tende à l'emporter, les chroniques sur Greene expriment clairement une filiation politico-littéraire sans que l'entrecroisement des axes thématiques arrive à court-circuiter, sauf peut-être lors de leurs visites à Castro et Torrijos induisant chez l'écrivain colombien un portrait quelque peu complaisant du dictateur, manquant en tout cas de distance critique (et chez l'auteur anglais une revendication très explicite<sup>1860</sup>).

Vu sous cet angle politique, le travail du chroniqueur laisse une forte trace. La posture militante est par ailleurs défendue dans la série et a été expliquée par l'auteur comme le principal résultat de la pratique du journalisme. Rappelons-nous sa phrase : "Del periodismo me ha venido lo mejor que tengo: mi conciencia política"<sup>1861</sup>. C'est discutable car, à nos yeux, dans le bilan final de son œuvre journalistique c'est le pari littéraire qui l'emporte. L'idéologie, comme attitude générale face à une réalité historique, est sans doute un composant essentiel de son identité artistique, comme l'a démontré Vargas Llosa (*Historia de un deicidio*), et le militantisme ne serait qu'un épiphénomène. Il n'en reste pas moins que, dans cette seconde période et dans le strict domaine de la chronique, la politique marque ses choix thématiques et a une incidence certaine sur la forme du discours. Cela tiendrait encore une fois à la nature très subjective de l'exercice dans ce sous-domaine générique : au contraire du reportage où la rigueur narrative implique un certain détachement par rapport aux faits, la chronique appelle bien souvent le jugement éthique, incite le parti pris de l'auteur (Samper<sup>1862</sup>).

Il est pourtant intéressant de constater dans quelle mesure cette ligne politique (et cette tonalité militante du texte) a une incidence certaine sur le travail de mémoire et la réflexion sur la création artistique. Dans ce dernier domaine, l'impact est manifeste lorsque la posture contestataire amène le chroniqueur à décliner son discours sous forme de diatribe ou de manifeste. En partant en croisade contre un ordre normatif du langage (il ira, jusqu'à proposer l'abolition de l'orthographe) et contre les dogmes littéraires en vogue, il engage en effet une sorte de combat idéologique. Dans la ligne de mire : l'*establishment* culturel et académique,

---

<sup>1860</sup> Ainsi que l'exprime le titre de son opuscule biographique : *À la rencontre du général - Histoire d'un engagement* (op. cit.).

<sup>1861</sup> García Márquez cité par CEBRIAN, José Luis, *Retrato de Gabriel García Márquez*, op. cit., p. 46.

<sup>1862</sup> Cf. SAMPER PIZANO, Daniel, "El reportage moderne en Colombia", *art. cit.*, p. 16.

ce qui serait pour lui le pendant de la droite la plus conservatrice. C'est en effet la Real Academia de la Lengua Española qui est visée dans les textes abordant des questions linguistiques de base ("La vaina de los diccionarios" ou "La mujer que escribió un diccionario"). Le combat devient encore plus féroce lorsqu'il s'agit d'attaquer les postures scientifiques et l'intellectualisme dominant dans la critique littéraire et dans son ascendant universitaire. Tout n'est pourtant pas du même niveau. Si "Fantasía y creación artística" et "Algo más sobre literatura y realidad" sont des articles préfigurant une critique très nette de cette conception formaliste du récit et défendant le romancier comme « un arpenteur de l'espace » (pour employer le mot de Jean Rouaud)<sup>1863</sup>, d'autres comme "La poesía al alcance de los niños", consacrés à railler la « manie interprétative » ou à démontrer la soi-disant absence de toute intention métaphorique dans le récit, révèlent au contraire la faiblesse d'une analyse qui, trop idéologique (ou trop anti-académique), devient sectaire et réductrice à sa manière.

Son exhortation à lire la fiction sur un seul plan ("La poesía al alcance de los niños"<sup>1864</sup>) peut être entendue comme une boutade, mais ne s'accorde pas du tout aux caractéristiques de ses propres fictions, si richement imprégnées de mythologie et d'histoire, toujours puissamment suggestives et ouvertes sur le plan métaphorique. En tout cas, son déni de tout contenu sous-jacent dans les textes littéraires (les siens, bien entendu et, ce qui est moins admissible, ceux des autres, Kafka y compris), et la condamnation de toute exégèse, semblent très peu convaincants, en tout cas, pas très bien argumentés.

En ironisant sur l'« obsession interprétative », épidémie sévissant, selon lui, chez les professeurs de littérature<sup>1865</sup> et, plus en amont, chez les critiques et les spécialistes, il échoue à signaler la véritable dérive actuelle touchant ces milieux : celle des théories littéraires prônant (toujours Todorov) l'étude de la discipline avant l'objet, la méthode d'analyse avant le sens de l'œuvre, théories qui refusent de voir dans le roman « un discours sur le monde »<sup>1866</sup>. C'est

---

<sup>1863</sup> Il est sûr que ces articles s'accordent aux propos de Jean Rouaud, qui, dans un manifeste récent, s'attaque aussi à cette littérature « coupée de ses fondements et qui n'accorde plus d'importance qu'aux supports : l'écriture (sa mécanique ; voir l'Oulipo et les jeux littéraires, ces ouvriers occupant leur usine et entretenant le matériel pour éviter qu'il ne rouille dans l'espoir d'un éventuel repreneur) et le texte (ses niveaux de lecture, sa structure, sa construction, sa déconstruction, ses renvois à d'autres textes). Ne demeure que l'aventure ultime, l'aventure de la phrase. On entend le vent souffler. Le romancier qui avait été un arpenteur d'espace, un inventeur d'imaginaire, un découvreur de mondes enfouis, était ramené à un rôle de syndic ». ROUAUD, Jean, « Mort d'une certaine idée », *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 19.

<sup>1864</sup> La réalité étant magique, l'écrivain se serait limité à la transcrire. Dans d'autres textes (*El olor de la guayaba*), il parlera plus sérieusement de « transposition de la réalité ».

<sup>1865</sup> Ce sont surtout ces derniers qui sont la cible de sa critique dans la chronique précédemment citée et on regrettera à cet égard une certaine ingratitude envers ceux qui lui ont pourtant exprimé tellement d'admiration.

<sup>1866</sup> « Tous ces objets de connaissance sont des constructions abstraites, des concepts forgés par l'analyse littéraire pour aborder les œuvres ; aucun ne concerne ce dont parlent les œuvres elles-mêmes, le monde qu'elles évoquent. (...) Plusieurs arguments me font plus pencher pour une conception des études littéraires sur le modèle

cette conception formaliste, a-référentielle, autofictionnelle, nihiliste, solipsiste qui, au fond, serait la véritable cible de ses libelles (“La literatura sin dolor”, “Está bien, hablemos de literatura”<sup>1867</sup>). Il lui manquait à l’époque des éléments pour mieux cerner cette problématique, mais il ne pouvait surtout rien connaître des termes d’un débat qui, rappelons-le, n’était pas encore lancé<sup>1868</sup>. En effet, en affirmant croire à la réalité de l’horrible métamorphose de Gregorio Samsa, ou à l’écroulement des remparts de Jéricho au son des trompettes<sup>1869</sup>, García Márquez était assurément en train de défendre ce qui était indéfendable : le poids du réel, la valeur déterminante du référent. Voilà le fond de la question qui domine dans des textes aussi fondamentaux que “Fantasía y creación artística” et “Algo más sobre literatura y realidad”. Enfin sa défense du journalisme, domaine où la contrainte référentielle est si forte, va dans la même direction (“¿Quién cree en Janet Cook?”, “El mejor oficio del mundo”, “Se necesita un escritor”). On pourrait ainsi comprendre la portée de ses piques, ses boutades, ses exagérations en série lorsqu’il assure, primo, qu’il n’a jamais écrit une seule phrase qui ne serait basée sur la réalité, secundo, que la littérature peut s’apprendre en quinze minutes, tertio, que tout cours de littérature doit se limiter à un bon guide de lecture.

Le mélange entre idéologie et réflexion sur la création demeure également tenace lorsqu’il s’agit de défendre l’anecdote. Chez lui (c’est sa grande revendication), loin d’être une forme rudimentaire de narration, celle-ci est un instrument idéal de révélation du monde. Qui plus est, elle est censée être propre aux écrivains de la Caraïbe et, en tant que telle, elle s’oppose à d’autres formes de pensée (occidentales, européennes) qui font de la rationalité l’outil primordial d’abordage de la réalité. Autrement dit, l’anecdote serait un moyen d’expression venant contrer toute abstraction conceptuelle. Le signe identitaire apparaît et, avec lui, la marque culturelle frappe le discours. C’est ainsi que, insensiblement, son allégation acquiert un autre relief.

---

de l’histoire que sur celui de la physique ; comme conduisant à faire connaître un objet extérieur, la littérature, que les arcanes de la discipline même. (...) Les structuralistes l’emportent aujourd’hui à l’école (...) ; il reste toujours quelque chose d’arbitraire dans un tel choix. Du reste, la symétrie est avérée : si en physique est ignorant celui qui ne connaît pas la loi de la gravitation, en français l’est celui qui n’a pas lu *Les Fleurs du mal*. TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, op. cit., p. 20-31 et passim.

<sup>1867</sup> Chroniques citées.

<sup>1868</sup> Enfin, un débat qui personne n’avait osé lancer, comme le dit Le Bris en rappelant la chape de plomb qui pesait sur les milieux littéraires jusqu’aux années 80. Cet auteur évoque tout de même les très ponctuelles tentatives d’Henri Meschonnic (« Un linguiste ne peut plus cacher qu’il échoue devant la poésie »), ou de Nicolas Ruwet (« On aura compris que je commence à me méfier des explications formelles ou structurales : le sens d’une structure ne peut être une autre structure ») dans des ouvrages datant de 1982 et son combat solitaire contre cette notion étriquée de la littérature. MESCHONNIC, Henri, *Critique du ryth me*, Éditions Verdier, 1982 ; RUWET, Nicolas, *Grammaire des insultes et autres études*, Le Seuil, 1982. Cités par LE BRIS, Michel, *art. cit.*, p. 26-27.

<sup>1869</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “La poesía al alcance de los niños”, chronique citée.

## CONCLUSION

L'explication différentialiste apparaît comme assez discutable, mais c'est dans ce sens que son discours exprime un choix esthétique-idéologique : celui de l'anti-cartésianisme. Pense-t-il encore une fois à des courants littéraires comme celui du Nouveau Roman dont la forme expérimentale paraît provenir d'une théorisation, et qui, au nom de la modernité, sont si fortement défendus et soutenus par les linguistes et les sémiologues ? Cherche-t-il encore à entreprendre une critique de la conception formaliste de la littérature ? Faute d'un véritable développement dans la série, ces questions restent ouvertes. Pour l'instant nous pouvons uniquement constater la place hégémonique qu'occupe cette forme de positionnement dans la pensée de García Márquez.

Nous insistons sur la valeur souveraine et totalisante de l'anecdote car, au-delà de toute revendication culturelle, elle permet au journalisme marquezien de gagner un définitif penchant littéraire : elle induit un agencement du discours et, plus important peut-être, véhicule souvent le commentaire qui tend à devenir sous-jacent. Dans le domaine autobiographique, par exemple, cet élément se révèle un instrument idéal d'(auto)exégèse, comme dans "Desde París, con amor" et "Mi Hemingway personal", la première chronique déroulant au fil du souvenir une métaphore sur le thème fondamental de l'altérité, la seconde induisant à travers l'évocation nostalgique une réflexion sur les thèmes de la transmission et de la filiation. La perspective devient ainsi à la fois narrative et argumentative. L'anecdote est donc le catalyseur indispensable à toute méditation. Toutefois, García Márquez n'a pas découvert un nouveau filon au sein du journalisme : bien d'autres l'ont précédé dans cette façon particulière d'envisager le commentaire.

De manière plus générale, il est facile — mais nécessaire — de conclure que les *Notas de prensa 1980-84* contiennent la première grande exploration autobiographique effectuée par l'auteur. Ce projet, auquel il tenait — c'est toute la nuance — depuis longtemps, trahissait au fond sa vision prospective, anticipatoire (prémonitoire, dirait-il) des faits et, par conséquent, sa façon de concevoir et de traiter le temps<sup>1870</sup>. Le lecteur notera ainsi un achèvement formel dans des textes qui n'étaient censés être que les esquisses d'une autobiographie. En fait, ils étaient déjà prêts à être intégrés, avec de très légères retouches (question d'articulation), à *Vivir para contarla* (2001), comme on peut le constater en lisant cette première livraison de ses mémoires. L'analyse intertextuelle entre ces dernières et les *Notas de prensa 1980-84* révèle alors une question que le texte journalistique ne cesse de poser : son autonomie. Car la

---

<sup>1870</sup> C'était, en fait, une sorte d'acquis car nous avons vu comment dans *El olor de la guayaba* il mentionnait l'effet bouleversant de certaines lectures de jeunesse (notamment celle de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf), qui changèrent sa conception du temps et lui permirent d'entrevoir le destin de Macondo. De façon concomitante, l'épisode de son retour à Aracataca lorsqu'il avait 20 ans, pierre de touche de toute son œuvre, établira une sorte de confirmation factuelle.

majorité de ses chroniques fonctionnent bien, voire très bien, de manière indépendante dans son espace original, et il leur arrive même de perdre du relief lorsque l'auteur les récupère dans ses mémoires<sup>1871</sup>, comme si — c'est notre conclusion — l'écriture, contrainte par une rigueur nouvelle, imposait une sorte d'affranchissement générique, d'irréductibilité stylistique.

Au moyen de l'anecdote — autant dire par le biais narratif — une autre thématique est finement abordée dans les *Notas de prensa 1980-84* : le voyage. Elle s'associe, tout naturellement, à l'exil, autre sujet principal de la série, l'un et l'autre thème reflétant une circonstance biographique omniprésente chez García Márquez, celle de l'écrivain en proie à une préoccupation existentielle, hanté, comme il le dit, par un vieux démon qu'il nomme d'une façon énigmatique : “El fantasma ecuatorial del olor de la guayaba”<sup>1872</sup>. Les raisons en sont diverses. Premièrement, une vocation voyageuse et cosmopolite jamais démentie (mais pas revendiquée) qui remonte à ses deux premiers exils<sup>1873</sup>. Deuxièmement — en contradiction flagrante avec la précédente —, un manque profond du pays qui produit une perte apparente de repères (culturels et géographiques), et qui se traduit par une quête identitaire et se mâtime, à terme, d'un discours tiers-mondiste<sup>1874</sup>. Troisièmement, déterminée par les circonstances historiques, une querelle fameuse avec le gouvernement colombien de l'époque, exploitée politiquement dans la série (l'interaction problématique entre idéologie et biographie prend encore ponctuellement le dessus) et évoquée maintes fois comme un fait « désastreux » car l'empêchant d'accomplir le vieux rêve de renouer avec ses racines caraïbes, rétablir ce lien fondamental avec la terre natale, en clair, s'installer définitivement en Colombie. En réalité, cette situation biographique d'apparent désarroi nécessite d'être nuancée car, dans cette période de gloire littéraire et d'aisance économique, l'exil est une situation qu'il vit de manière plutôt confortable<sup>1875</sup>. Il n'en demeure pas moins que cette errance luxueuse est marquée par un éloignement du pays qui dure jusqu'à aujourd'hui : “(Tenía) el propósito de regresar a Colombia unas semanas después, pero en realidad, no he vuelto todavía ni una sola vez con una certidumbre de regreso”, dit-il en évoquant son premier voyage en Europe (1955).

---

<sup>1871</sup> C'est le cas de “Bogotá 1947”, “El río de la vida”, et il est probable que cela arrive également avec d'autres chroniques à la forme achevée, tel “Desde París, con amor”, qui devront rejoindre le grand projet unitaire des mémoires (deuxième tome).

<sup>1872</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Regreso a la guayaba”, chronique citée, p. 398.

<sup>1873</sup> Rappelons-les : lorsqu'adolescent, il quitte la maison natale pour venir étudier à Bogotá et lorsque, jeune reporter à *El Espectador*, il part en mission à l'étranger.

<sup>1874</sup> Visible dans des chroniques comme “La dura vida del turista” et “Un tratado para tratarnos mal” (*art. cit.*).

<sup>1875</sup> Vivant entre Europe et Amérique, l'écrivain peut à tout moment revenir en Colombie. Il finit par le faire de manière provisoire en 1983. Quelques années plus tard, il fera construire un petit palais avec vue sur la mer des Caraïbes dans l'enclos fortifié de Cartagena, mais il ne l'habitera jamais de façon permanente.

## CONCLUSION

Le terme *périple*, maintes fois utilisé, n'est donc pas gratuit. En retraçant cet itinéraire vital, García Márquez en fait un moyen d'exploration biographique avec — c'est sa particularité ou sa bizarrerie — une contrainte que l'on pourrait qualifier de factuelle. Quelle est la vérité du souvenir ? se demande-t-il à chaque instant. Il faut se rendre sur place pour faire appel à la mémoire, pour soumettre les images persistantes du passé à la preuve physique des sens. Mais à chaque fois l'opération s'avère inconsistante sur le plan autobiographique : la madeleine de Proust dégage d'autres arômes, elle ne convoque pas les images du passé avec la puissance voulue. Le réel pressenti par la mémoire est bien différent, comme il le raconte dans le prologue de *Doce cuentos peregrinos*. Cependant, la démarche s'avère intéressante sur le plan littéraire : elle lui donne déjà « une perspective dans le temps »<sup>1876</sup>. La vérification *in situ* n'est pas uniquement une démarche documentaire, mais une possibilité ouvrant d'autres voies d'exploration poétique, autrement dit, une situation littéraire nouvelle car demandant un travail d'écriture autre que celui de la fiction. Un travail enfin dont les *Notas de prensa 1980-84* deviennent la première mouture, parfois la dernière.

En effet, l'expérience du voyage ne donne pas lieu dans son cas à un pur égarement imaginaire en raison justement de ces contraintes factuelles dont le texte journalistique est le dépositaire. Ce qui explique le conflit générique des *Doce cuentos peregrinos*, de l'aveu de l'auteur. Sous cette forme soi-disant mineure (la chronique), ces textes demeurent comme une sorte d'auto-exégèse. D'où leur forme d'apologue, de petite parabole illustrant un apprentissage, une *life lesson*. L'écrivain, obsédé par la quête identitaire, constate ainsi que l'exil n'est pas uniquement une absence mais, plus amplement, une forme d'ouverture vitale, une riche source de connaissance. Connaissance de l'autre avant tout, car le voyage pousse toujours à cette confrontation ultime qui fait vaciller toutes les certitudes sur l'identité. L'expérience l'avait déjà entraîné à cette épreuve définitive bousculant le dernier préjugé. Au fil des chroniques écrites *ailleurs*, le souvenir révèle que le *nous-contre* peut devenir profitablement un *nous-avec* ou, idéalement, *Nous-autres*. Troublant rapport entre identité et altérité puisque dérogeant à toute norme (et à toute grammaire !), le pronom (*Je* ou *Nous*) appelant in fine une énoncé inattendu, comme nous l'avaient appris Rimbaud (« *Je est un autre* »)<sup>1877</sup> et Emmanuel Levinas (« *Être autrement autre* »)<sup>1878</sup>.

---

<sup>1876</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Porqué doce, porqué cuentos, porqué peregrinos", prologue cité.

<sup>1877</sup> Lejeune : « *Je est un autre*. La formule de Rimbaud, quel que soit le sens qu'on lui donne, jette le trouble dans l'esprit de chacun, par l'apparent dérèglement de l'énonciation qu'elle produit. (...) L'inspiration est chose rare. Moins rare l'angoisse qui nous prend devant notre propre identité, notre nom, ce "je" que je fais mien (et qui me fait moi) dès que je le prononce, et qui me tire provisoirement du n'importe quoi. Par là s'explique l'écho extraordinaire de cette phrase : elle refait brusquement de la première personne un pur signifiant (Je), et enfonce un coin dans le mythe du sujet plein. À prendre littéralement et dans tous les sens. » LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre - L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, coll. *Poétique*, 1980, p. 7.



À partir de cette perspective, d'autres significations se dégagent du thème du voyage dans les *Notas de prensa 1980-84*. Dans un premier temps, ce thème apparaît sous un angle apparemment trivial dans nombre de chroniques à caractère léger ou humoristique où l'on parle d'agoraphobie, de *jet lag* ou d'effets aphrodisiaques du vol ("Amor en el aire", "Seamos machos, hablemos del miedo al avión", "Otra vez del avión a la mula. ¡Qué dicha!"), ou de superstitions plus terribles liées au voyage ("Fantasmas de carreteras", "Historias de caminos"). Un flottement au sens propre et figuré : après la traversée de l'océan, le passager attend toujours de reprendre ses esprits ... et son *identité* : "Que el alma vuelva a su almarico (pues) son doce horas entre paréntesis dentro de las cuales se pierde no sólo la identidad, sino también el destino"<sup>1879</sup>. Identité, destin, les *termes* sont lancés. Puis le sujet se densifie peu à peu. Le chroniqueur en vient à constater que la vie est un voyage, une trajectoire inachevée, un désir inaccompli de retour vers la source nourricière : la Caraïbe, l'Aracataca natale. Par ailleurs, dans cette plongée dans la mémoire, la « rupture » chronologique a quelque chose de révélateur : c'est en retraçant un parcours sinueux (autour de la Caraïbe natale) qu'une tendance rétrospective se dégage : elle devient une remontée vers le paradis de l'enfance, vers l'utérus, vers la semence. Ce n'est pas par hasard si le conte fameux de Carpentier donne son titre à la chronique finale de la série. Le thème fluvial, si riche sur le plan métaphorique ("El Rio de la vida", comme lien ombilical) et la référence à l'Aracataca comme "un manantial de poesía" (source de poésie<sup>1880</sup>), montrent le fond œdipien animant cette quête. Ce n'est donc pas par hasard si la formule — "el olor de la guayaba" — est utilisée à l'envi ("Y de la guayaba, ¿qué?", "Regreso a la guayaba", etc.), et le lecteur se demande si, en fin de compte, là n'est pas le grand thème des *Notas de prensa 1980-84*, c'est-à-dire un travail de mémoire régi par une recherche nostalgique des racines, l'itinéraire poétique d'un impossible retour à la Caraïbe.

Les aller et retour de l'adolescence sur le fleuve Magdalena, le séjour dans la capitale, le retour à la Caraïbe (Cartagena, Barranquilla), les tournées à travers l'Europe des années 50 — Rome, Paris, Vienne —, le franchissement du Rideau de fer : le voyage est toujours la métaphore d'un rite de passage, d'une initiation, la traversée d'une « ligne d'ombre » (encore Conrad). Ainsi également l'évocation de la formidable escalade de la Cordillera par le train amenant le jeune García Márquez à Bogotá, avec le thème concomitant de la rencontre turbulente de deux mondes considérés par l'auteur comme antithétiques (la Caraïbe et les

---

<sup>1878</sup> LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, LGF, Le Livre de poche, coll. "Biblio-essais", 1990.

<sup>1879</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Remedios para volar", chronique citée, p. 64.

<sup>1880</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Viaje a la semilla", chronique citée, p. 507.

Andes). Mais les tournées se prolongent de manière inquiétante : dans les années 60, en Amérique — Cuba, New York, Mexico, et plus tard, dans les années 70, l'Espagne pour revenir au Mexique, sa seconde maison, avec ce pôle d'attraction permanent qu'est la côte caraïbe colombienne. Le voyage porte ici la marque de l'errance, de la fugue perpétuelle. Il devient ainsi un périple. En réalité, García Márquez adopte — consciemment ou inconsciemment — l'archétype de la littérature de l'exil (le mythe d'Ulysse toujours en arrière-plan).

Mais la finesse de travail narratif n'empêche pas l'écueil de la question culturelle, surtout lorsque l'idéologie s'en mêle. L'éloge sans mesure du folklore de son pays ("Caribe mágico", "Un domingo de delirio", "Valledupar, la parranda del siglo") montre cette fâcheuse tendance à une vision ethnocentrique dont le repli identitaire serait la dérive ultime. De fait, la théorie d'Alejo Carpentier sur le réel merveilleux latino-américain (*Tientos y Diferencias*) sous-tend ce discours selon lequel la littérature de la Caraïbe serait avantageusement déterminée par la géographie du continent. Le paysage « hallucinant » du tropique américain rendrait inutile tout travail de construction imaginaire. Cette thèse discutable, développée entre autres dans "Fantasía y creación artística", sert bien de revendication culturelle ; elle montre cependant ses faiblesses lorsque Carpentier et García Márquez tendent à la vanter, voire à la proposer comme une approche (celle du « le réalisme magique ») devançant tout autre abordage de cette réalité.

Heureusement, dans "Algo más sobre literatura y realidad", l'auteur arrive à nuancer ses propos en reconnaissant le syncrétisme comme le fait fondateur de la culture latino-américaine. C'est déjà aborder sous une autre optique, moins ethnocentriste, la question de l'écrivain aux prises avec l'espace physique et la réalité démesurée d'un continent.

Lorsqu'elle devient trop argumentative, la réflexion se teinte encore de politique ; en revanche, lorsqu'elle se fait par le biais narratif, une sorte de distance bienfaisante s'impose et amène l'écrivain à découvrir d'autres aspects du sujet qui l'obsède. Ainsi dans "Desde París, con amor"<sup>1881</sup>, où il est question d'identité et d'exil au fil d'une expérience personnelle éprouvante (celle de l'étranger chassé, banni, emprisonné car confondu avec un *autre*), l'auteur pose en creux cette interrogation sur la cause réunissant ces « parias » dans leurs luttes pour une reconnaissance. À travers la sublime métaphore du petit Latino-américain affamé, s'avançant dans le brouillard parisien et croissant un Arabe qui lui ressemble

---

<sup>1881</sup> Cette chronique est la meilleure illustration de cette trouvaille mais on pourrait mentionner également d'autres textes où il est question d'exil, tels "Bogotá 1947" et "El Rio de la vida".

*étrangement*, il découvre que l'identité n'est plus le refuge de l'homme en quête d'authenticité, mais un défi existentiel lui demandant de se reconnaître dans l'Autre.

Le thème du double, du sosie, si cher à Cortázar, cité à ce propos dans le texte, outre la belle nuance poétique qu'il apporte, montre cette tendance salutaire à l'indétermination du sens. De fait, neige et brume jettent un voile sur ce récit admirable. Le flou du décor trahit ainsi les hésitations d'un écrivain qui réalise qu'il n'y aura plus de certitudes dans cette quête autobiographique. Comme souvent dans un travail de ce type, on est confronté à terme à cette autre question, plus ample, plus complexe, que pose l'altérité (le concept le plus antipathique au bon sens, comme disait Barthes). *Le Je est un autre* rimbaldien, qui aurait pu être inscrit en exergue de cette chronique, bouscule la grammaire et toute conviction identitaire. On sort de la simple affirmation du *moi* (Philippe Lejeune) et, par extension, du *nous* (nous, Latino-américains en exil), pour entrer dans le vaste espace de l'universel. C'est du moins à nos yeux une des interprétations qui se dégage de l'image percutante de la rencontre sur un pont de ces deux étrangers se reconnaissant (autant dire, se fondant dans un seul être), puis se séparant et se perdant dans le bruit et la fureur de la ville.

C'est ainsi, dans le sous-texte de ces miniatures, que l'on décèle cette ouverture du récit et que la thématique de l'exil acquiert une autre signification, l'identité cessant de conduire au repli, fait qui, dans d'autres textes, leste gravement la pensée de García Márquez. Et c'est tant mieux car, en soulevant des interrogations (ce qui est le propre du romancier) plutôt qu'en établissant des certitudes, ce « devoir » de mémoire devient non l'affirmation voulue, mais la question (existentielle) posée. Texte clef de la série, "Desde París, con amor" montre, sous forme d'apologue, les fragilités d'un concept. *À l'insu* de l'auteur lui-même, toujours aussi revendicatif en ce qui concerne l'Amérique latine ? C'est possible, mais dans cette petite étude sur l'altérité, la notion étriquée de l'identité est dépassée ; elle possède dorénavant une bienfaisante dimension universelle.

García Márquez étant de ces écrivains qui doivent se rendre sur place pour *raconter* les lieux, signalons encore le lien référentiel qui, dans ce cas, impose la tâche biographique, non par un besoin d'objectivité ou de réalisme (il faut toujours faire taire la vieille rengaine formaliste), mais par une recherche de signification qui tient aux formes de ce travail de mémoire. Dans la majorité des textes qui décrivent avec brio ces haltes et passages qui ont marqué sa vie, il cherche ainsi à convoquer *in situ* les images du passé : il relève les changements du décor, cherche les traces d'une trajectoire, interroge comme un reporter, fouille comme un archéologue. Nous avons identifié par ailleurs un leitmotiv qui montre la

## CONCLUSION

portée de cette démarche : la collecte d'un objet ou d'une image inaltérée dans un espace corrompu. Il retient, par exemple, un vieux dessin qui a su résister au pas destructeur du temps ("Un payaso pintado detrás de una puerta"), une racine de gingembre ("Caribe mágico") offerte à la vente par la *même* marchande vue 30 ans plus tôt. Retenir, cela veut dire agir sur la matière, la sentir, l'examiner, l'épargner du reste éphémère. Ses mythes et ses obsessions personnelles, les grands topiques de son univers littéraire — solitude, ruine physique, circularité du destin — viennent s'incarner dans ce geste récurrent. Cette phase terminée, il mettra en parallèle l'épisode du passé avec celui du présent, une sorte de procédé comparatif qui apporte, selon lui, « une perspective dans le temps ». Au-delà de tout constat simplement documentaire, l'image, la chose, l'objet retenus symbolisent alors le sens d'une trajectoire. Ils sont précieux car ils expliquent une histoire personnelle. Ils sont essentiels car ils donnent une direction nouvelle à un parcours.

Cette nécessité de se confronter de près à une réalité pour la raconter, s'exprimera plus radicalement dans la toute dernière étape de ce cycle journalistique. Sur le fond, il faut maintenant s'ouvrir au monde, s'intéresser aux drames et aventures des autres, se pencher sur l'histoire en train de se faire : exit le personnage García Márquez, point final aux ressassements autour des origines et aux préoccupations « solipsistes » sur l'identité. Le chroniqueur cède la place au reporter. Sur la forme, il faut pousser encore plus loin la recherche stylistique dans ce domaine. Le reportage, par sa parenté avec le roman, paraît être le genre idoine. Il l'annonce dans "¿Quién cree en Janet Cook?", où les possibilités de convergence sont évoquées de manière assez précise et sur la base d'une expérience passée. Le premier test, *La aventura de Miguel Littín*, marque ainsi la reprise d'un programme qui avait démarré tout au début de sa carrière avec *Relato de un naufrago* et les autres enquêtes d'*El Espectador*. Suivra une tentative plus radicale avec *Noticia de un secuestro*, reportage qui se veut encore conçu comme un roman. L'expérience s'avère toujours prometteuse. Malgré l'apparence classique du récit, la construction est habile et rigoureuse : elle traduit de façon puissamment narrative les péripéties et rebondissements sans fin d'un drame très colombien.

García Márquez (se) prouve encore une fois que, dans le reportage, on peut dépasser la tâche informative pour faire œuvre de création, et cela tout au long du processus : de l'enquête à l'écriture, le genre fait appel au savoir du romancier et à la vision pénétrante du reporter ; il impose un respect des données, mais permet la plus libre recherche stylistique ; autrement dit, sur une base documentaire solide, l'objectif demeure tout de même esthétique. L'auteur peut à présent proclamer que le travail sous cette forme fait partie d'un projet général

d'écriture littéraire, et enseigner — c'est la tâche qu'il assumera volontiers par la suite — que le reportage allie et convoque les recours de l'artiste et ceux du journaliste.

Dans le contexte morose et dogmatique actuel, le journalisme de García Márquez paraît être ainsi d'un autre temps ; il s'oppose à l'inertie créative caractéristique des « nouvelles » écoles ; il questionne et enfreint les interdits et les diktats qui pèsent aujourd'hui sur la non-fiction. À la fin d'une carrière, l'auteur reprend, contre vents et marées, le cours d'un courant qui questionnait la pureté générique de la littérature. En réinvestissant ainsi la vieille chimère de la fusion des formes, ses chroniques et reportages participent de ce rapprochement inexorable de deux espaces génériques. En ce sens, l'ensemble de son œuvre journalistique nous apparaît comme une sorte de « régression progressiste » (il ne reniera pas l'oxymore !).

Roman et reportage, nouvelle et chronique : deux lignes distinctes de travail narratif se sont interceptées maintes fois dans son œuvre sans jamais parvenir à converger de manière absolue. Mais elles font partie d'un mouvement guidé par ce facteur indissociable qu'est le style. L'exploration de la forme documentaire journalistique en tant qu'écriture de création marque chez lui une tendance irréversible : un essai de franchissement de ce qu'il appelle la ligne invisible de démarcation entre littérature et journalisme<sup>1882</sup>. Certes, un essai, la fusion générique n'étant pas tout à fait libre de zones de conflit, comme il le reconnaîtra dans le discours de la SIP.

Un *essai*, une *tendance* : toute évaluation de cette partie finale de son cycle journalistique doit être mesurée à l'aune de ces termes. Qu'il ait ou non pleinement réussi importe peu. C'est dans la tentative obstinée, persévérante, transgressive (tout effort artistique l'est) et dans la qualité des moyens employés que réside tout le mérite de son entreprise.

---

<sup>1882</sup> “La línea de demarcación invisible entre literatura y periodismo”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “¿Quién cree en Janet Cook?”, chronique citée, p. 97.

## ANNEXE

### LE REPORTAGE : INJONCTIONS, DÉMOLITIONS ET DÉFENSES AU FIL D'UN PARCOURS SINGULIER

Pour Gabriel García Márquez, le reportage n'est pas une variante amplifiée du texte informatif (servi avec quelque ornementation narrative), mais une forme vouée à devenir un genre littéraire à part entière. En tout cas, quelque chose de plus qu'un exercice de style servant diffusément de base à des travaux de fiction. À cet égard, comme nous l'avons vu, il y a une évolution dans sa pensée, et l'idée selon laquelle « entre le journalisme et la littérature, il n'a jamais distingué que des degrés d'écriture différents » (Michèle Gazier<sup>1883</sup>), serait plutôt à nuancer au gré des opinions changeantes — tantôt affirmatives, tantôt dubitatives — que nous avons relevées.

Toujours est-il que, dans la praxis, la tendance fusionnelle de ses reportages ne fera que s'affirmer. Inlassablement, du début à la fin, il relève ce défi de façon très individuelle et très originale ; en ce sens, il fait figure de pionnier dans la presse colombienne, latino-américaine, et bien au-delà. Cependant, ses premières tentatives ont des précédents ou, plus exactement, des ascendants dont la résonance est assez particulière dans son cas : ce sont des références diffuses qui arrivent un peu comme un écho lointain apporté par des tiers, et — c'est peut-être le point le plus important — qu'il intègre dans la foulée à des recherches littéraires très pointues<sup>1884</sup>.

Il y a un lien, un courant, quelque chose dans l'air qui porte, qui cautionne (le mot est assez juste) cet écart littéraire du reportage marquezien. Ses premières expériences coïncident à peu près avec celles de Truman Capote et précèdent de peu celles du *New Journalism*. Bien que, comme l'a établi Gilard, « l'invention » du reportage soit la première vertu de cette trajectoire journalistique, il ne reniera jamais ce point de contact avec l'école nord-américaine, ni cette toile de fond où pointe cette confluence. Un long et sinueux parcours, dont la plus lointaine source, comme il l'a lui-même écrit de belle manière, serait

---

<sup>1883</sup> GAZIER, Michèle, « Chronique d'une vie inspirée », *Télérama*, N° 2805, Paris, 18-24 octobre 2003, p. 18.

<sup>1884</sup> Cf. **2.2.4. Le Groupe de Barranquilla, Cepeda Samudio et une certaine influence nord-américaine.**

celle de Daniel Defoe achevant un récit de fiction aux allures de reportage (*The Journal of a Plague Year*), et la plus proche celle de John Hersey réussissant l'exploit contraire : écrire un reportage aux allures de roman (*Hiroshima*)<sup>1885</sup>.

Ces deux jalons montrent à quel point la tentative fusionnelle est consubstantielle au reportage, ce qui, toujours sur le plan historique, oblige à regarder le genre comme le produit d'un mixage générique à double sens. Il conviendra donc de retracer dans cet appendice ce parcours du genre à travers son histoire en y insérant la contribution singulière de García Márquez.

## 1. La filiation littéraire, une constante évolutive

### 1.1. La forme rudimentaire

Un type rudimentaire de récit journalistique, antécédent direct du reportage, voit le jour en Angleterre au tout début du XIXe siècle. De fait, le mot *reportage*, d'origine anglaise (*to report*), apparaît pour la première fois vers 1820 dans *Gentelman's Magazine*, pour désigner le travail réalisé, à la dérobée, par les premiers chasseurs de nouvelles politiques au Parlement, qu'on appelle tout naturellement *the reporters*<sup>1886</sup>. On y retrouve un Charles Dickens s'initiant à l'écriture : premier *greffier* puis *reporter* « parlementaire », il pourrait être considéré comme un des premiers écrivains ayant capté les possibilités de la non-fiction<sup>1887</sup>. En tout cas, c'est à ce moment-là que se révèle la première tentative d'adéquation entre forme et contenu, le genre étant ainsi marqué par cette notion de déplacement physique et — point moins anecdotique qu'il ne paraît — par le caractère furtif, voire aventurier, de la tâche des premiers reporters qui doivent se déplacer, recueillir l'information *ailleurs*, même en la dérochant, pour ensuite l'écrire et l'apporter à l'impression.

Sortir, enquêter en cachette et sur place, parcourir des lieux, recueillir des témoignages, capter une atmosphère, revenir au journal pour écrire un papier : les éléments constituant la forme et la systématisation de la mission du reporter marquent dès l'origine cet autre lien entre le matériau de base et l'écriture. Puisque destiné à être imprimé, ce matériau brut doit subir une transformation : les données doivent devenir un récit intelligible et persuasif vu le

---

<sup>1885</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., « ¿Quién cree a Janet Cooke? », chronique citée, p. 97.

<sup>1886</sup> Cf. DEL RIO REYNAGA, Julio, *El reportaje*, Quito, Ciespal, 1978, p. 24.

<sup>1887</sup> En tant que tel, Dickens travaille pour le journal de son oncle, *The Mirror of Parliament*, puis pour le quotidien libéral *The Morning Chronicle*, où apparaîtront ses célèbres *Sketches by Boz* (silhouettes et profils des bas-fonds londoniens), qui, pour Tom Wolfe (*op. cit.*, p. 68), sont de bons précurseurs du *New Journalism*.

caractère nettement politique de la presse anglaise naissante. Il est toutefois difficile de voir dans ce travail des premiers reporters anglais une tentative volontairement fusionnelle ; très vite cependant, elle sera présente lorsque la presse nord-américaine s'emparera de la forme.

Dans ce processus, il ne faut pas perdre de vue trois circonstances encadrant, pour ainsi dire, l'émergence du genre : premièrement, la très rapide expansion de la presse tout au long du XIXe siècle grâce aux nouveaux procédés d'impression et de distribution ; deuxièmement, l'alphabétisation croissante et le meilleur niveau d'instruction de la population des pays occidentaux. C'est ainsi qu'un nouveau type de lecteurs issus des classes moyennes et populaires va contribuer à la naissance du reportage<sup>1888</sup>. Troisièmement — et peut-être plus tangentiellement — l'évolution parallèle du roman réaliste qui aboutit au courant naturaliste.

Journaux et revues ont en ligne de mire ce nouveau public, si différent de l'élite intellectuelle qui était l'apanage des premiers journaux. Les premiers magnats de la presse nord-américaine, les céléberrimes William Randolph Hearst et Joseph Pulitzer, captent très vite les aspirations d'une société urbaine en rapide développement. Une quantité croissante de publications est destinée à satisfaire ce besoin d'informer et de divertir les masses, pas toujours de la façon la plus édifiante, Hearst et de Pulitzer découvrant vite un véritable filon dans les faits divers et les scandales politiques. Dans les journaux du premier<sup>1889</sup>, les reporters recevaient comme consigne de fouiller dans les bas-fonds, de mettre en lumière le côté sordide de la vie des grandes villes, sous prétexte de revenir — selon Edwin Emery<sup>1890</sup> — vers les grands thèmes humains : l'amour, le pouvoir, la haine. Pour sa part, Pulitzer — raconte José Acosta Montoro<sup>1891</sup> — est entré en concurrence avec Hearst en utilisant un curieux concept éthique : dans son journal, le *New York World*, où se forma la première promotion de spécialistes du reportage, il plaidait en faveur du maintien d'un ton moral élevé, exigeait de l'exactitude et condamnait toute nouvelle incomplète ou tendancieuse, mais il tolérait, voire encourageait, la ration quotidienne de scandales et de nouvelles truculentes sous prétexte qu'il fallait « remuer la boue » pour accomplir ce devoir moral. D'où l'origine du

<sup>1888</sup> Selon José Acosta Montoro (*Periodismo y Literatura*, op. cit., p. 265), vers 1860, *The New York Herald*, précurseur des grands journaux nord-américains, tirait déjà des éditions quotidiennes de 70 000 exemplaires, et quatre décades plus tard, un million.

<sup>1889</sup> Le milliardaire Hearst, qui a inspiré le *Citizen Kane* d'Orson Welles, est considéré par beaucoup comme le véritable inventeur de la presse à sensation ; en tout cas, son manque de scrupules, sa façon légendaire d'œuvrer en utilisant ce pourcentage de temps cérébral libre (pour utiliser la fameuse formule de l'ancien PDG de TF1), préfigurent les méthodes *non-sanctos* de tous les magnats des médias actuels.

<sup>1890</sup> EMERY, Edwin, *El Periodismo en los Estados Unidos*, México, Editorial F. Trillas, 1966, p. 413 et ss.

<sup>1891</sup> Cf. ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura*, p. 454.



terme *muckrakers* (littéralement, « fouille-fumier », déterreurs de scandales<sup>1892</sup>) appliqué aux reporters, puis aux romanciers naturalistes nord-américains<sup>1893</sup>.

Toutefois, il était également imposé aux reporters de Hearst et Pulitzer un travail de documentation strict et — point fondamental pour nous — un soin spécial apporté à la forme écrite : il fallait surtout donner de la consistance narrative aux récits. D'après Mark Hunter : « Empruntant une technique littéraire des journalistes qui partaient en croisade, les *muckrakers* cherchaient souvent à donner un visage humain à l'abstraction de l'injustice »<sup>1894</sup>. De nombreuses réformes sociales de l'époque se sont faites à la suite des dénonciations de la presse et des succès du roman naturaliste, tel celui d'Upton Sinclair, écrivain qui dut enquêter dans les abattoirs de Chicago pour écrire son chef-d'œuvre *La Jungle* (1906), où il décrit et dénonce la condition d'exploitation des ouvriers. Tout cela servira à légitimer le genre, au moyen d'un raccourci éthique, bien dans l'esprit capitaliste, comme l'explique Hunter :

« Sensibles à l'accusation du journalisme à sensation, les journaux des années 1830 s'efforcèrent de présenter leur genre le plus populaire, les faits divers, comme des exemples de violations du bien public, qui méritaient une exposition ample et détaillée. En même temps, ils s'éloignaient lentement mais progressivement d'une interprétation partisane de l'actualité, à la fois pour atteindre le maximum de lecteurs et pour conforter leur nouveau rôle en tant que "chiens de garde" de la société. À la fin du siècle, les "croisades" (par exemple, contre l'injustice, la corruption, les effets des catastrophes naturelles) devinrent une nouvelle et efficace technique pour la promotion et la légitimation de la presse à sensation. (...) Le travail du reporter qui partait en croisade était d'éveiller et de canaliser les émotions d'un public avide. Les recherches de Robert Miraldi ont souligné que ces détecteurs de scandales, en tant que groupe, sont fréquemment passés d'une attitude moderne, consistant à "porter le chapeau de l'objectivité et à utiliser des techniques de recherche entreprenantes, activistes et agressives", telles que l'utilisation d'une vaste documentation, à "une amère partialité digne des débuts du journalisme ou d'une forme littéraire de journalisme". »<sup>1895</sup>

Une forme littéraire du journalisme... En effet, malgré les excès de la presse à scandale, le choix d'un mode narratif très proche du récit littéraire va redéfinir le reportage : il n'a pas un simple rôle informatif, il cherche aussi à distraire, divertir, émouvoir ; il requiert donc d'être attractif dans la forme ; il ne demande pas uniquement des gens sachant fouiller dans le fumier mais une certaine disposition littéraire. Les premiers reporters utilisent, à profusion, les recours formels empruntés au roman (dialogue, description, progression dramatique, point de vue multiple et changeant, etc). Par ce biais quelque peu trouble (la presse à sensation), le reportage affirme ses traits littéraires d'origine. On peut se risquer à dire que les *muckrakers*

<sup>1892</sup> Pour Mark Hunter, « le terme *muckraker* ou remueur de boue provient du discours de Theodore Roosevelt prononcé en 1906, fustigeant « l'homme du râteau au fumier qui ne peut regarder que le sol ». HUNTER, Mark, *Le journalisme d'investigation aux États-Unis et en France*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1997, p. 14.

<sup>1893</sup> S'inspirant quelque peu du travail des reporters, des écrivains engagés comme Upton Sinclair, Jack London, Stephen Crane et Frank Norris, iront plus loin dans la critique sociale et dans l'observation des bas-fonds, revendiquant ce travail de « fouille-fumier ».

<sup>1894</sup> HUNTER, Mark, *op. cit.*, *ibid.*, p. 13-14.

<sup>1895</sup> *Ibid.*, p. 12-14 (nous soulignons).

ont aidé à reformater le reportage en tant que genre narratif, en s'appropriant la forme romanesque.

La presse découvre alors que le produit journalistique ne doit pas être fondé exclusivement sur l'actualité ou sur le débat d'idées pour pouvoir être vendu. Bernard A. Weissberger (*Evolución del periodismo*) considère que le succès des reportages à sensation a révélé l'insuffisance même de l'information en tant que simple témoignage historique ou chronique sociale<sup>1896</sup>. Plus que chasseur de nouvelles politiques — ou d'information au sens large du mot —, le reporter se définit aujourd'hui également comme un narrateur s'ouvrant au domaine du divertissement.

C'est sur ce fond de sensationnalisme, de compétence monopolistique acharnée, et de mouvements littéraires (naturaliste et autres) compromis à très divers niveaux avec les faits sociaux et politiques (ou avec les faits tout court), que le reportage acquiert (paradoxalement ?) ses titres de noblesse. Remontant des bas-fonds, il devient, comme on dit, un des genres nobles du journalisme, le genre-roi ("el género estelar del periodismo", ainsi qu'aime à le répéter García Márquez). Son origine est bâtarde et l'appellation d'origine littéraire, non contrôlée ; il n'est pas étonnant, dès lors, qu'il soit regardé avec méfiance.

## 1.2. Le reportage et les reflux du courant naturaliste

Il est bon de souligner que chronologiquement l'adoption du reportage en France<sup>1897</sup> est simultanée à l'apogée du courant naturaliste. Cette coïncidence historique a conduit certains analystes à considérer que le reportage est un sous-produit ou, pire encore, une excroissance du naturalisme ; dans le meilleur des cas, un épiphénomène littéraire lié à cette école. Joëlle Deluche et Myriam Boucharenc affirment qu'il est le fruit d'une « union forcée » entre une esthétique naturaliste et un journalisme d'investigation « issu du modèle américain »<sup>1898</sup>. De manière plus précise, et en tout cas mieux documentée, Thomas Ferenczi (*L'invention du journalisme en France - Naissance de la presse moderne à la fin du XIX siècle*) considère que le rapprochement entre ces deux courants ne s'est effectué qu'a posteriori : « À l'époque du naturalisme triomphant, un tel programme (celui des premiers reporters français qui, à l'exemple de Pierre Gifard, ont voulu faire du reportage une forme littéraire) relève autant de

<sup>1896</sup> "Ya no se pretendía en modo alguno, como en los primeros periódicos coloniales, que las noticias fueran una *historia de la época*". WEISSBERGER, Bernard, *Evolución del periodismo*, México, Editorial Era, 1968, p. 144.

<sup>1897</sup> À partir de 1880, selon Thomas Ferenczi (*op. cit.*, p. 47-48).

<sup>1898</sup> DELUCHE, Joëlle et Myriam Boucharenc, « Le reportage dans quelques-uns de ses états », art. cit., p. 7.

l'art du romancier que du savoir-faire du journaliste. Aussi la plupart des reporters se réclament-ils peu ou prou de l'un ou de l'autre »<sup>1899</sup>.

En effet, ce n'est pas grâce à l'héritage naturaliste que le reportage aurait cherché un positionnement littéraire. De fait, quand le modèle nord-américain est adopté par la presse française, le genre est déjà définitivement constitué en tant que forme à penchant narratif<sup>1900</sup>. De même, la méthode et les modes de l'enquête journalistique ne doivent rien aux naturalistes : la vision des bas-fonds de la société, la mise à jour des scandales, le *muckraking* sont en réalité des pratiques que l'on retrouve dans la presse à sensation américaine bien avant l'éclosion du naturalisme. L'école naturaliste aurait même appris quelque chose de ce type de démarche journalistique (par ailleurs très discutable) et, à sa suite, aurait déniché un filon thématique servant à consolider une doctrine esthétique fondée — comme l'explique Colette Baker — sur cette « double volonté (d')explorer tous les milieux sociaux, rationaliser le champ du romanesque. »<sup>1901</sup> Mais précisons : c'est plutôt le modèle scientifique expérimental de Claude Bernard — « l'observation provoquée dans un but de contrôle »<sup>1902</sup> — qui sert aux romanciers naturalistes à créer un programme, à consolider un projet, avec, selon Baker, cette particularité fondamentale :

« Lorsque, par exemple, il (Zola) va, à Anzin, pour se documenter sur la mine, il a déjà bâti un canevas à partir de souvenirs, d'idées toutes faites, de fantasmes sur la mine et la grève, de lectures antérieures sur le sujet. Zola construit pour *L'Assommoir* un espace sans se soucier des anachronismes. Le symbolisme, ou la thèse à démontrer, l'emportent sur l'observation du réel. (...) Sur l'enquête pèse le su et le vécu, mémoire intellectuelle, sensorielle, passionnelle, faite de la somme d'expériences en tous domaines du romancier. »<sup>1903</sup>

La différence avec la démarche du reporter est flagrante : le romancier naturaliste ne va pas sur le terrain pour découvrir une réalité ; chez lui, comme Baker le montre ci-dessus, l'ébauche romanesque *précède* souvent l'enquête. En essayant d'appliquer la démarche scientifique, il observe à distance l'évolution des figures dans un milieu social, se contente de vérifier, d'enregistrer, de confronter, d'analyser. Il peut s'immerger dans la scène, mais sans se laisser entraîner par l'événement ; moins encore, pour participer. Il lui arrive même d'en ressentir un certain scrupule : « Edmond de Goncourt se plaint dans son *Journal* du “métier”

---

<sup>1899</sup> FERENCZI, Thomas, *op. cit.*, p. 52.

<sup>1900</sup> Voir *infra* **Consonances et divergences entre les modèles français et américain.**

<sup>1901</sup> BAKER, Colette, *Lire le Naturalisme et le Réalisme*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>1902</sup> Cité par CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, p. 135.

<sup>1903</sup> « Echappant au reportage documentaire — poursuit Becker —, le roman devient d'emblée un épisode du grand combat qui oppose les Gras et les Maigres, le Capital-Vampire et le Travail, ceux qui mangent et ceux qui sont mangés par les premiers. Quand il (Zola) part sur le terrain, c'est donc d'abord pour étayer un canevas déjà mis en place. Loin d'être un flâneur dilettante ou un contemplatif, il trie, enregistre, identifie, interprète en même temps, de sorte qu'il n'y a pas souvent de démarcation entre enquête et roman. (...) » BAKER, Colette, *op. cit.*, p. 96.

d'agent de police et de mouchard qu'il faut faire pour ramasser — et cela la plupart du temps dans des milieux répugnants — la vérité vraie avec laquelle se compose l'histoire contemporaine »<sup>1904</sup>. Le *muckraking* le dégoûte ; il reste avant tout un observateur, un homme de lettres aux prétentions scientifiques. Sa mémoire intellectuelle et sensorielle — ses fantasmes — lui servent à « traquer le réel par l'imaginaire », selon la formule de Marguerite Yourcenar<sup>1905</sup>... et à rester à une prudente distance.

D'autre part, non par idéal esthétique naturaliste (fondé sur la foi positiviste et le déterminisme scientifique), mais motivé par une quête doublement romanesque (d'un côté, on y mêle curiosité, engagement, goût de l'aventure ; de l'autre, passion de l'écriture narrative), le reporter traque le réel par le réel. Autrement dit, il parcourt le lieu, s'implique, fouille, et parfois devient protagoniste ; il y prend même certains risques, comme García Márquez lorsqu'il s'engage dans la série de *Récit d'un naufragé*, qui, selon certains, lui a valu une inscription sur les listes noires de la dictature de Rojas Pinilla, ou lorsqu'il franchit secrètement le Rideau de Fer pour ses reportages sur les pays de l'Est. Le rapport référent-écriture est donc bien différent de celui préconisé par la doctrine naturaliste.

Cette phase du processus créatif ne doit pas s'épuiser dans ce qui est purement documentaire. Ce n'est pas uniquement la vérification (des faits, des témoignages, etc.) qui motive le parcours du reporter, contrairement à ce que croit Colette Baker qui, comme tant d'autres chercheurs ici cités, fait facilement l'impasse sur une tranche historique datant justement des périodes immédiatement antérieures et postérieures à Zola, où les échanges avec le champ littéraire ont abouti à une interpénétration générique qui annonce des mélanges plus complexes (celle du roman-reportage ou du reportage stylisé), comme le montre Tom Wolfe en faisant l'inventaire des écrivains et journalistes des XIXe et XXe siècles découvrant les possibilités de la non-fiction<sup>1906</sup>. De Boswell à l'école américaine du reportage des années 30 (*New Masses*), en passant par Dickens (*Sketches by Boz*), Twain, Tchekhov (*A Journey to Sakhalin*), Orwell (*Down and Out in Paris and London*), John Reed (*Ten Days that Shook the World*), Hemingway (*The Green Hills of Africa*), Hersey (*Hiroshima*), la révision de Wolfe est plutôt exhaustive, et montre comment ces écrivains, pas nécessairement affiliés à l'école naturaliste, découvrent un type d'enquête préfigurant celle du reportage. Leur démarche est tout à fait individuelle et singulière ; en conséquence, elle ne peut être associée à ce courant littéraire :

<sup>1904</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>1905</sup> YOURCERNAR, Marguerite, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>1906</sup> C'est en répondant à la question : "Is the New Journalism really new?", que Wolfe structure la troisième annexe de son essai (cf. *The New Journalism*, op. cit., p. 57 et ss.).

“There is no history of reporting, so far as I know. I doubt that it ever occurred to anyone, even in the journalism schools, that the subject might have historical phases. The sort of reporting that one now finds in the New Journalism probably begins with the travel literature of the late eighteenth and early nineteenth centuries (and, as I say, with the singular figure of Boswell). (...) I am talking about the kind of comprehensive reporting that enables one to portray scenes, extensive dialogue, status life and emotional life, in addition to the usual data of the essay-narrative. In the nineteenth century novelists did much more of this sort of reporting than journalists. I have already cited the examples of Balzac and Dickens. The sort of research that Dostoyevsky did for *The Possessed* is another example. One reason that non-fiction writers were slow to see the possibilities of this approach was that non-fiction, except for the autobiography, was seen as a didactic genre, at least in its highest expression. (...) In *A Journey to Sakhalin* one can see Chekhov struggling against this convention and breaking free of it only in spots. One of the greatest changes brought about by the new breed of journalists has been a reversal of this attitude—so that the proof of one’s technical mastery as a writer becomes paramount and the demonstration of moral points becomes secondary. This passion for technical brilliance (...)”<sup>1907</sup>.

Bref, avec le reportage, pas de cette prétention naturaliste qu’attribuent, de façon assez partielle et partielle, Joëlle Deluche et Myriam Boucharenc<sup>1908</sup>, seulement une recherche de conciliation de la forme romanesque avec un type d’enquête *sui generis*. Pourtant les rapprochements sont possibles lorsqu’on considère l’enquête de manière globale (Wolfe lui-même le fait !<sup>1909</sup>). Par ailleurs, ce débat n’est pas inintéressant sur le plan théorique ; de fait, il est au centre du comparatif que nous établissons ci-dessous entre deux modèles journalistiques concurrents, le français et l’américain : phénomène de divergence culturelle qui, de façon tangentielle mais pas négligeable, s’est répercuté sur la conception du reportage marquezien.

### 1.3. Consonances et divergences entre les modèles français et américain

En provenance des États-Unis<sup>1910</sup>, le reportage trouvera en France un terrain fertile qui le fera évoluer en tant que forme narrative. Il est pourtant intéressant de remarquer comment, dès le début, les journalistes français tendent à se démarquer, de manière caractéristique —

<sup>1907</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>1908</sup> Voir leur introduction à *Littérature et reportage* (op. cit.).

<sup>1909</sup> Wolfe : « Zola, lorsqu’il évoquait le besoin de se documenter minutieusement avant d’écrire, exprimait déjà cette nécessité d’aller sur le terrain. Mais depuis les années 50, la littérature américaine s’est coupée de la réalité. Les auteurs à la mode, adeptes de la fable, du roman de l’absurde ou minimaliste, ont tous considéré que le réalisme était mort. Or, à mes yeux, annoncer la mort du réalisme dans le roman, c’est comme, pour un ingénieur, proclamer qu’il renonce à utiliser l’électricité car celle-ci a été déjà inventée. » SAINT VINCENT, Bertrand de, « Tom noir sur blanc », *Le Figaro Magazine* N° 17001, Paris, 10-04-1999, p. 96.

<sup>1910</sup> Selon Ferenczi : « Avec le grand reportage, le journalisme reçoit à la fois ses lettres de noblesse et son identité. (...) Si l’Amérique lui sert de modèle, au moins ce modèle est-il digne d’estime. En 1887, James Gordon Bennett Junior s’installe à Paris pour y lancer une édition européenne du *New York Herald*. (...) Le “journalisme américain” a donc traversé l’Atlantique : la presse française ne va pas manquer de s’en inspirer. La plupart des journaux importants n’ont certes pas attendu l’arrivée du *New York Herald* pour s’intéresser au grand reportage, mais ce n’est qu’à la fin des années 1880 qu’il devient un ingrédient essentiel du journalisme en France. » FERENCZI, Thomas, *op. cit.*, p. 48.

par la voie littéraire ! —, de leurs confrères nord-américains. Thomas Ferenczi évoque ainsi le cas de Pierre Giffard :

« La Presse Internationale, en 1889, dit de Giffard qu'il donna au reportage un relief qu'il n'avait jamais eu. (...) Il est donc assez vite reconnu comme (...) un des promoteurs du nouveau journalisme, dont il se fait en quelque sorte le théoricien dans son livre *Le Sieur de Va-Partout : souvenirs d'un reporter*. Or, s'il insiste dans cet ouvrage sur la recherche de l'information, il estime que les reporters américains "exagèrent" en se transformant en simples "machines à noter" au détriment du "sens artistique". (...) La tradition littéraire reste vivante : c'est celle qui distingue les reporters français de leurs confrères d'outre-Atlantique. L'esprit d'aventure, le sens de l'observation, la curiosité, c'est bien. La culture, celle que donne la fréquentation de classiques, c'est mieux. Giffard précise que s'il dirigeait un journal en 1900, il irait chercher ses reporters "à la sortie de l'École normale". Il les prierait "d'aller étudier un fait sur place avant d'en parler" mais en même temps il les inviterait à en parler autrement que ne le font les Américains. (...) S'il y a transition, c'est qu'apparaissent de nouvelles valeurs qui accompagnent "la nouvelle forme de journalisme, le journalisme vécu" : le souci de vérité, de l'exactitude, de la précision sont prioritaires (...) Mais les valeurs anciennes perdurent : le goût de la forme, du style de la littérature. »<sup>1911</sup>

Dans ce processus, qui significativement va s'inverser un demi-siècle plus tard, la question identitaire joue, du côté français, un rôle considérable : « En parler autrement que ne le font les Américains », demandait Giffard en 1889 ; même exhortation de la part de Fernand Xau, autre nouveau journaliste avant l'heure qui, selon Ferenczi, en créant son *Journal* (1892), avait déjà à l'esprit un type de reportage très littéraire et, de ce fait, très français :

« La création du *Journal* répondait, selon Xau, à "deux nécessités". L'une était de "relever le reportage en le confiant à des écrivains de talent" ; l'autre était de "faire une large place à la partie purement littéraire". (...) Le reportage à la française ne se concevait donc pas sans recours aux prestiges de la littérature. Certes l'information à l'américaine devait être "la base du journalisme moderne", mais aux Français il fallait quelque chose de plus. La forme n'importait pas moins que le contenu. "Nous sommes trop raffinés pour nous contenter d'un reportage tout sec", disait Xau. Cette philosophie est celle de tous les reporters de l'époque, qui accueillent avec enthousiasme les nouveautés de la presse d'information, mais qui n'entendent pas pour autant rompre avec la vocation littéraire du journalisme français. »<sup>1912</sup>

C'est donc ce rapport littérature-reportage qui joue, tour à tour, comme facteur de consonance et de divergence entre les modèles français et nord-américain. Car si, dans un premier temps, la presse hexagonale adopte le modèle américain, c'est avant tout en raison des potentialités littéraires qu'offre le genre ; si, ultérieurement, elle le reformate, c'est qu'elle le considère comme étranger à la littérature. Cependant, comme le dit un Mark Hunter conciliateur :

« Les tendances divergentes des écoles américaine et française du journalisme n'ont jamais été mutuellement exclusives. Le genre du fait divers, véritable ancêtre du journalisme d'investigation, enseignant aux reporters et les qualités de l'enquêteur et la valeur du récit, fait son apparition dans la presse française et la presse américaine vers la même époque, au milieu

<sup>1911</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1912</sup> *Ibid.*, p. 65.

du XIX siècle. Plus frappant encore, au tournant du siècle, en parallèle avec l'émergence des *muckrakers* aux États-Unis, l'affaire Dreyfus fut l'occasion de mettre en avant une nouvelle conception de la profession en France. (...) Plusieurs de ses techniques — établissement d'une chronologie détaillée des faits, recherche et confrontation de témoignages, analyses pointues des documents générés par des administrations toujours plus nombreuses — restent d'actualité. »<sup>1913</sup>

C'est donc à la source que l'on doit observer la configuration du reportage en tant que genre aux penchants littéraires. C'est un trait essentiel qui est présent dès le début dans les deux écoles, bien que les approches soient différentes. Faisant l'impasse sur ce fait historique fondamental, Myriam Boucharenc préfère observer le phénomène bien en aval :

« Une profession qui s'affirme — le journalisme — face à une littérature qui se cherche : tel est, au début des années vingt, le contexte favorable à l'essor du grand reportage. La guerre qui a ébranlé la confiance des écrivains dans la littérature, a fait la fortune du journaliste en "correspondant aux armées" ou en "envoyé spécial". Quant ils n'optent pas pour le "réel merveilleux", les artistes en mal d'action se tournent alors volontiers vers le "journalisme de grand air", solution de rechange idéale à "l'affabulation romanesque" comme aux vertiges de l'introspection. De leur côté les "nouveaux journalistes" entendent bien faire œuvre littéraire dans la pratique du reportage ou ailleurs. (...) Un vent de bovarysme réciproque pousse ainsi les écrivains vers le journal et les journalistes vers le livre. (...) »<sup>1914</sup>

Même regard rétrospectif à « angle fermé » lorsque Myriam Boucharenc s'associe à Joëlle Deluche pour invoquer cette sorte de verrouillage historico-esthétique qui aurait empêché l'avancée de la forme vers un domaine littéraire ; aussi, pour montrer le contexte trouble et confus qui détermine cette « nouvelle alliance » :

Le grand reportage serait donc né de la rencontre de deux crises d'identité. L'interpénétration des milieux littéraires et journalistiques s'intensifie dans l'entre-deux-guerres avec l'apogée du grand reportage. Si Joseph Kessel, auteur de *L'Équipage*, fondateur de l'hebdomadaire *Gringoire* et reporter à succès des plus grands quotidiens du temps (*Le Matin*, *Paris-Soir*) reste la figure la plus marquante de cette "nouvelle alliance de la littérature et du vécu", selon une formule de Morand, nombreux sont les écrivains, parfois même d'avant-garde qui, plus ou moins durablement, se sont retrouvés sur le terrain de l'enquête : Dorgelès, Mac Orlan, Carco, mais aussi Cendrars, Soupault ou Vailland... pour ne citer que quelques-unes de ces doubles plumes (...) ».<sup>1915</sup>

Le raccourci historique est discutable car il ne tient pas compte du fait que cette « nouvelle alliance » est, en fait, vieille comme le genre : elle lui est propre, essentielle. De fait, Kessel et les autres « doubles plumes », n'inventent rien de nouveau ; ils expérimentent plutôt, parfois de manière notable, avec la forme. Mais il est peu probable qu'ait existé chez les six écrivains cités ci-dessus, la volonté de rompre avec la norme ou d'œuvrer doctrinairement en s'opposant à une communauté littéraire très soupçonneuse vis-à-vis du reportage. Par ailleurs, c'est bien avant Kessel, Mac Orlan et autres Dorgelès que Giffard et Xau avaient proposé, ou

---

<sup>1913</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>1914</sup> BOUCHARENC, Myriam, *art. cit.*, p. 221-222.

<sup>1915</sup> BOUCHARENC, Myriam et Joëlle Deluche, « Le reportage dans quelques-uns de ses états », *art. cit.*, p. 7-8.

pour le moins imaginé, un genre libéré de toute entrave informative et définitivement compromis sur le plan esthétique. Un projet qui va s'arrêter vers la fin des années 40 pour une raison que Boucharenc et Deluche s'empressent de signaler :

« Il est, estime Malraux, en 1935, bien peu de romanciers de notre temps qui n'aient rôdé autour des reportages réunis en volumes, qui n'aient senti que se préparait là une forme nouvelle de roman, et qui n'aient assez vite abandonné leur espoir. (...) Le reportage n'a pas fait bon ménage avec l'avant-garde littéraire, notamment lorsqu'elle entendait séparer la littérature, "moyen d'expression" de la littérature, "moyen de l'esprit", selon la distinction établie par Tzara, reconduisant l'opposition mallarméenne entre littérature pure et l'universel reportage. Quelques grands modernes, comme Cendrars ou Vailland, se sont essayés à cette forme de journalisme, mais "à condition d'en sortir ainsi que le veut l'adage." »<sup>1916</sup>

En effet, dans les années 30 déjà, le désenchantement de l'avant-garde littéraire française à l'égard du genre est évident et il reviendra à André Malraux (autre *grand reporter* repenti) de prononcer, pour ainsi dire, l'ordre de radiation du champ littéraire, comme le rappelle Boucharenc ci-dessus. Durant cette période de « crise », le reportage fait figure de « parvenu des lettres ». Signalons toutefois que ce soi-disant phénomène d'intrusion concerne surtout l'espace littéraire français. Car, assurément, c'est à cette même époque que l'on voit un regain d'intérêt pour un journalisme narratif et pour la fusion générique côté américain, non sans résistances de la part de la critique littéraire la plus conservatrice, comme le signale Wolfe :

“(There was) the ‘reportage’ school of the 1930s, which was centred about the magazine *New Masses*; theoreticians such as Joseph North had in mind a new journalism as full-bodied as anything I’ve been talking about (...) It amuses me that North complained that literary people were called his ‘boys’, new journalism ‘a bastard form’. (...) Some (but not too much) of Hemingway’s ‘reportage’ from the same period... Several of John Hersey’s articles in the early 1940s, such a sketch called ‘Joe’s Is Home Now’ (*Life*, July 3, 1944); here we start getting into the direct ancestry of the present-day New Journalism... Hersey’s *Hiroshima*, very novelistic, takes up whole issue of *The New Yorker* in 1946, has great influence on other *New Yorker* writers, such as Truman Capote and Lillian Ross... Capote’s profile of Marlon Brando and his account of and American cultural-exchange troupe’s trip to Russia (*The muses are herded*) (...) Various writers for *True*, notably Al Stump, author of an extraordinary chronicle of the last days of Ty Cobb... (...) Richard Gehman who at one time or another in the 1950s used most of the techniques I have talked about.

A new journalism was in the works during the 1950s, and it might have grown out of the work at *The New Yorker* and *True* or both (...) By the early 1960s a more spectacular form of new journalism—more spectacular in terms of style—has begun in *Esquire* and, shortly thereafter, *New York*.”<sup>1917</sup>

<sup>1916</sup> BOUCHARENC, Myriam, « Petite typologie du grand reportage », *Littérature et reportage*, op. cit., p. 232-233.

<sup>1917</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 61-62. NB. : Le cas d'Hemingway, nuancé dans la citation par Wolfe, est bien intéressant. Menant de front apprentissage littéraire et journalisme alimentaire, l'auteur de *l'Adieu aux armes* vient de lancer en 1932 le défi d'écrire un livre basé uniquement sur des faits véridiques (un safari au Kenya) et ne se permettant aucun ajout fictif, dans le but de vérifier — comme il est dit dans la note préliminaire — si ce type de récit pourrait concurrencer (sur le plan esthétique) une œuvre de fiction. Cf. HEMINGWAY, Ernest, *Green hills of Africa*, New York, Macmillan/Hudson River, 1988.



La conjoncture historique est bien précise : à partir des années 40, la pratique du reportage littéraire reprend avec force outre-Atlantique, tandis que sur le Vieux continent — et particulièrement en France — elle est abandonnée au profit d'un journalisme de critique et d'interprétation. Mark Hunter considère que « le caractère fortement politisé du journalisme français, son penchant pour l'expression subjective »<sup>1918</sup> explique globalement ce changement durable. Francis Balle, pour sa part, croit voir là l'expression d'une « simple » différence culturelle et identitaire : « Le journalisme américain incline naturellement vers la représentation de la réalité, que celle-ci réside dans la conduite d'un homme, l'expression d'une pensée ou bien les réalisations d'une institution. Et son homologue européen est davantage attiré par l'interprétation des événements qui adviennent »<sup>1919</sup>.

Quoi qu'il en soit, ce *revival* du reportage aux États-Unis est très important pour nous étant donné son incidence dans la conception marquezienne du genre. Il est en effet raisonnable de penser que les noms et les ouvrages ci-dessus cités par Wolfe étaient des références pour Alvaro Cepeda Samudio qui, vers juin 1950, venait de rentrer en Colombie après des études de journalisme à l'Université de Columbia. Il en aurait parlé à García Márquez qui, déjà chroniqueur, cherchait quelque chose de plus dans le journalisme<sup>1920</sup>. Aussi est-il significatif que les reportages que García Márquez écrit à Paris en 1956, notamment « El proceso de los secretos de Francia »<sup>1921</sup>, présentent un net changement de registre, ce qui pourrait être expliqué de diverses manières, dont celle qui, comme nous l'avons déjà dit, nous paraît la plus plausible : la tendance « factuelle », narrative et fusionnelle, prédominante dans la presse américaine s'accordait beaucoup mieux avec son style journalistique et son tempérament d'écrivain (rappelons son attachement à l'anecdote et son radical anti-cartésianisme), tandis que la forme plus encadrée, analytique, interprétative qu'il a pu observer dans la presse française, représentait, dans sa perspective, un contre-modèle qui l'aurait éloigné momentanément de sa voie<sup>1922</sup>.

Il y aurait aussi un facteur plus sociologique à prendre en compte dans cette analyse : la figure de l'écrivain voyageur, envoyé spécial ou correspondant de guerre, bien représentée par

<sup>1918</sup> HUNTER, Mark, *Le journalisme d'investigation aux États-Unis et en France*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1997, p. 63.

<sup>1919</sup> BALLE, Francis, *Et si la presse n'existait pas...*, Paris, J.-C. Lattès, 1987, p. 65.

<sup>1920</sup> C'est un fait établi par Gilard (Prologue à *Entre cachacos*, op. cit.) et reconfirmé par García Márquez (*Vivir para contarla*, op. cit.), mais il n'existe aucune précision sur les exemples que Cepeda aurait pu citer à ses amis du Groupe de Barranquilla. Nous reviendrons sur cette influence lointaine, et pourtant définitive, dans un autre chapitre. Cf. 2.2.4. **El Grupo de Barranquilla, Cepeda Samudio et une certaine influence nord-américaine.**

<sup>1921</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *De Europa y América*, op. cit., p. 305 et ss.

<sup>1922</sup> Cf. 2.2.5. **L'intermède européen : déviations de la forme.**

Reed, Hersey et autres Hemingway<sup>1923</sup>, reste toujours très prestigieuse côté américain, tandis qu'en France, on lui préfère la figure plus sédentaire de l'intellectuel militant qui analyse les faits à distance et réagit en conséquence (Jean-Paul Sartre en serait l'exemple). Autrement dit, la reconversion de l'écrivain en reporter ne présente aucun problème côté américain, où par ailleurs le mot « intellectuel » est regardé avec une certaine méfiance ; en revanche, côté français, le *grand reporter* (type Albert Londres) ne paraît pas avoir fait bon ménage avec l'intellectuel ; de fait, le premier serait un spécimen en voie d'extinction, comme semble s'en féliciter, pour d'autres raisons, Jean-Dominique Boucher<sup>1924</sup>. Mais le tableau comparatif tel que le montre Rémy Rieffel reste pertinent :

« (Un) fossé (...) sépare depuis fort longtemps le journalisme français du journalisme américain. De l'autre côté de l'Atlantique, la profession s'est dotée de nombreuses écoles de journalisme, (...) a élevé le reportage, l'enquête, au rang de véritable institution avec ses procédures bien établies. En France, au contraire, le journalisme n'a cessé d'osciller entre la chronique et le compte rendu en raison notamment (mais non pas exclusivement) des idéaux cosmopolites déjà évoqués et de l'«esprit littéraire» que Tocqueville avait défini en son temps.

À l'inverse du pragmatisme américain, les journalistes de notre pays préfèrent la magie du verbe aux leçons du réel et privilégient, parfois à leur corps défendant, l'interprétation personnelle au détriment des faits eux-mêmes. Dans la mesure où leur compétence résulte souvent de l'influence des milieux externes proches du pôle intellectuel, le phénomène s'en trouve amplifié. La fascination des hommes de presse français pour le journalisme d'investigation américain a donc connu, ces derniers temps, des périodes de crue et d'étiage dont les répercussions se mesurent à l'aune de certains changements récents. (...) la contestation réciproque des deux modèles est loin de s'apaiser. »<sup>1925</sup>

Factualité *versus* abstraction intellectuelle ; il est évident que dans cette confrontation intervient une revendication culturelle qui marque le journalisme d'un côté et de l'autre de l'Atlantique<sup>1926</sup>. Ainsi la presse française accueille-t-elle toujours avec beaucoup de réserve le modèle américain. Françoise Lazare, prenant au pied de la lettre une simple boutade « à la Zola » de Norman Mailer, écrit par exemple :

« L'écrivain Norman Mailer, essayant de réconcilier presse et littérature, réclamait encore récemment “du réel, rien que du réel” avant tout autre principe d'écriture. C'est en effet, pour lui, forcément la base d'un récit bien mené, qui doit porter le lecteur jusqu'à un tel degré d'excitation qu'il ne pourra quitter le texte sans s'être demandé : “*Et ensuite, qu'arrive-t-il ensuite ?*” Les Français (...) sont plus sceptiques sur l'existence d'une unique, et suffisante, “vérité vraie”. Géraldine Muhlmann (*Une histoire politici que du journalisme*, PUF, 2004) se

<sup>1923</sup> On inscrirait dans cette longue liste d'écrivains « baroudeurs » John Reed, Stephen Crane (bien antérieurs à Hemingway), Norman Mailer, John Hersey, tous correspondants de guerre.

<sup>1924</sup> « Grand reporter : certains affichent le titre sur leur carte de visite, à côté de leurs décorations. Disons que la qualification vaut surtout pour un organigramme maison ou une grille de salaires ». BOUCHER, Jean-Dominique, *op. cit.*, p. 24.

<sup>1925</sup> REIFFEL, Rémy, « Presse : journalisme et journalistes », *Encyclopædia Universalis France*, 9<sup>e</sup> édition électronique, 2003 (s.p.).

<sup>1926</sup> On pourrait y voir la prolongation d'un phénomène plus ample se manifestant surtout au niveau politique. L'essai de Jean-François Revel, *L'obsession anti-américaine : son fonctionnement, ses causes, ses conséquences* (Paris, Plon, 2002) apporte quelques éléments d'analyse sur la question du rejet systématique de ce modèle.

demande s'il existe effectivement "un journalisme désireux de faire voir ce que nous ne voyons pas" (...). C'était, en 1973, l'objectif de Serge July et des fondateurs du quotidien *Libération*, qui entendaient "faire entendre la voix du peuple" face au tourbillon de l'information officielle (...). Les frontières entre journalisme et littérature sont sans doute moins opaques dans le monde anglo-saxon, où le mot *writer* qualifie les écrivains et tous les journalistes (...). En français, le rédacteur d'articles de presse est bien différencié de l'écrivain, qui effectue a priori un travail de création inventive. Il faudra donc en théorie presque quatre mots (journaliste-écrivain-de-réalité) pour qualifier le *narrative journalist* américain. (...) »<sup>1927</sup>

On constate que le sophisme est toujours à l'œuvre, la question de l'objectivité revenant inlassablement comme l'(unique ?) argument des détracteurs du reportage littéraire. On fait si facilement l'amalgame entre sens narratif et objectivité journalistique. Norman Mailer est brocardé comme un écrivain cherchant des effets plutôt que l'art narratif. On cite la devise militante de Serge July, dont la pertinence dans ce débat serait très douteuse. Enfin, on confond de manière tendancieuse la recherche de « la vérité vraie » (certes, une illusion) avec ce que serait la véritable perspective de l'écrivain cherchant dans le reportage une autre approche, une autre démarche, et sachant en tout cas — répétons-le avec Truman Capote —, que « ce n'est pas vraiment un problème de vérité ou de non-vérité : c'est avant tout un problème d'écriture narrative »<sup>1928</sup>.

En conclusion — en ramenant une fois encore ce débat à notre analyse —, si, depuis les années 50, les écrivains français ont abandonné cette « prétention » à faire du reportage un « genre littéraire novateur » (Boucharenc)<sup>1929</sup>, si par conséquent la presse hexagonale a décidé de reformater le genre avec d'autres objectifs (politiques, informatifs, interprétatifs), il est fort possible que leur modèle n'ait plus été une référence pour ceux qui ont cherché cette solution au reportage, solution les amenant, à terme, à envisager une forme de convergence générique, comme le voulait à cette même période le journalisme anglo-saxon (ou plus précisément nord-américain). Ce sera justement le cas de García Márquez.

#### 1.4. "La influencia catalizadora del cine"

Le reportage, forme inachevée, en perpétuelle évolution, n'a pas épuisé ses appétits fusionnels. Aussi, ce n'est pas seulement sur le modèle romanesque que le genre calque ses techniques et établit son propre langage narratif, mais aussi — par le biais d'un processus d'assimilations complexes — sur le cinéma. On pourrait même dire qu'il s'agit d'un processus d'influences réciproques puisque tout deux, cinéma et reportage, naissent plus ou

---

<sup>1927</sup> LAZARE, Françoise, *Une presse écrite autrement*, op. cit., p. 5.

<sup>1928</sup> Truman Capote cité par GROBEL, Lawrence, op. cit., p. 92-93.

<sup>1929</sup> BOUCHARENCO, Myriam, art. cit., p. 233.

moins à la même époque (fin du XIXe siècle) et, bien que se développant de façon indépendante, arrivent à interagir en tant que formes narratives<sup>1930</sup>.

Il nous semble nécessaire ici d'évoquer ce phénomène chez García Márquez où l'on trouve un égal fonctionnement synergique entre cinéma et journalisme, la littérature étant, bien entendu, au milieu de ce processus d'échanges tous azimuts. Mais considérons-le, avec Daniel Samper :

“El reportaje moderno no se habría desarrollado si no hubiera sido por la influencia catalizadora –directa o indirecta- del cine. El cine no sólo se levantó durante el siglo XX como un arte distinto y original, sino que ha permeado con sus técnicas a la literatura, al teatro y al periodismo. El montaje cinematográfico significó una ruptura total con las secuencias cronológicas lógicas, si se permite la expresión, agilizó las escenas, dinamizó la manera de contar la historia. Fuera de eso, y sin negar las posibilidades personales ni los estilos del director, lo eliminó como comentarista obvio de situaciones. No hay duda de que las nuevas técnicas de narración tuvieron que cambiar después del cine. Y tanto éste como aquéllas han terminado por modificar las del relato periodístico.”<sup>1931</sup>

La formule “influence catalizadora” doit être comprise selon la flexibilité que lui accorde Samper : ce dont le reportage hérite techniquement du cinéma — et vice versa — fait partie d'un processus général qui comprend d'autres formes d'expression artistique. Plus que d'influence directe, il faudrait donc plutôt parler de transpositions entre divers langages narratifs, phénomènes que même les défenseurs du reportage standardisé selon la norme informative arrivent à évoquer. Jacques Mouriquand (*L'écriture journalistique*) l'admet timidement : « Les ressorts du reportage sont ceux du théâtre ou du cinéma. Souvent s'imposent l'unité de temps et l'unité de lieu même si le recours au procédé cinématographique du *travelling*, parfois sur très longue distance, permet des déplacements. En tout cas, personnages et cadres ont la plus grande importance »<sup>1932</sup>. Ceci rappelle la démarche de García Márquez dans “Cuba de cabo a rabo”<sup>1933</sup> — le titre annonce déjà la manière — où la longue phrase énumérative, tour à tour hyperbolique et elliptique, semble copiée, dans la forme, sur le parcours physique du reporter et, dans le fond, commandée par un besoin idéologique de mettre progressivement en valeur les exploits de la révolution. Elle est prédominante dans ce reportage et quasiment dans tous ceux de sa collaboration militante avec *Alternativa*.

<sup>1930</sup> De fait, comme nous l'avons déjà évoqué, le cinéma accueille le documentaire comme genre explorable sur un plan esthétique, un phénomène par ailleurs visible de la naissance du septième art. Rappelons aussi le regard très documentaire des frères Lumière lorsqu'ils tournent leurs premiers films : *La sortie des usines Lumière*, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, etc. Cf. 1.5.1.2. **Le champ documentaire comme espace de création.**

<sup>1931</sup> SAMPER, Daniel, “El reportaje moderno en Colombia”, *Antología de grandes reportajes colombianos*, op. cit., p. 19.

<sup>1932</sup> MOURIQUAND, Jacques, *op. cit.*, p. 45.

<sup>1933</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Cuba de cabo a rabo”, *Por la libre*, op. cit., p. 61.

Au sein de cette influence modernisante que le cinéma exerce sur le reportage, le facteur le plus important est peut-être l'adoption d'une perspective narrative très flexible et très apte à véhiculer un commentaire tacite (dans le sous-texte), comme le signale Samper : "Si el director de cine quiere 'comentar' el material que está relatando al lector, ya no puede hacerlo con la frescura con que lo hacía el narrador literario, sino que debe acudir a formas sofisticadas: la luz, el detalle en primer plano, el montaje, el sonido, etc. El resultado es haber dejado al descubierto la acción congeladora del comentario"<sup>1934</sup>. Pour illustrer son analyse, il se sert de "Caracas sin agua", un reportage de García Márquez qui excelle dans cette occultation stratégique de la voix du reporter<sup>1935</sup>.

En réalité, bien avant le cinéma, le roman avait développé des procédés qui donnaient à la narration une impression de neutralité et d'objectivité, et sans doute le jeune García Márquez les connaissait et commençait à les appliquer en tant qu'écrivain subissant l'influence d'Hemingway. D'aucuns les attribuent à ce dernier, d'autres, au courant du *Nouveau Roman*. Selon Mario Vargas Llosa, c'est dans *Madame Bovary* que cette « tendance objectiviste » du roman s'insinue pour la première fois, et chez Alain Robbe-Grillet que le procédé atteint, pour ainsi dire, une limite<sup>1936</sup>.

Le reportage a donc pu adapter, *via le cinéma*, des procédés qui étaient depuis longtemps l'apanage du roman ; c'est le plus important à retenir ici. Dans cet ordre d'idées, il est nécessaire de rappeler la correspondance qui se crée entre cinéma, roman et reportage tout au long de la trajectoire de García Márquez. Très tôt, en effet, les trouvailles narratives du septième art l'interpellent fortement au point même de faire vaciller sa vocation première d'écrivain. C'est juste avant la période d'*El Espectador* qu'il aurait commencé à considérer le cinéma comme une forme plus moderne (en tout cas, plus attractive) de narration, ses premiers romans attestant de cette préoccupation, comme il le reconnaît auprès de Plinio Apuleyo Mendoza :

"En todos mis libros anteriores a *Cien años de soledad* hay un inmoderado afán de visualización de los personajes y las escenas, y hasta una obsesión por indicar puntos de vista

---

<sup>1934</sup> SAMPER, Daniel, "El reportaje moderno en Colombia", art. cit., p. 21.

<sup>1935</sup> Rappelons toutefois la licence imaginative de García Márquez dans ce travail.

<sup>1936</sup> "La tendencia objetivista tiene como rasgos generales el uso preferente, para narrar, del punto de vista de ese narrador omnisciente que he llamado el relator invisible y el papel clave que juega en ella la descripción. Algunos críticos atribuyeron a Hemingway la invención del relator invisible, por el uso brillante que dio a este punto de vista, y otros señalan que su aparición en la novela fue una consecuencia del cine. En realidad (...), es el punto de vista hegemónico de *Madame Bovary* y Flaubert fue el primero en instrumentalizar ciertas formas de escritura para hacerlo posible. (...) Geneviève Bollème establece así una genealogía entre Flaubert y aquellos escritores que, como Robbe-Grillet, « mirón » encarnizado, han reducido prácticamente la novela a este único procedimiento (:) hacer del narrador omnisciente una imparcial y minuciosa mirada." VARGAS LLOSA, Mario, *La orgía perpetua – Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona, Seix-Barral, 1989, p. 261-262.

y encuadres. (*El coronel no tiene quien le e scriba*) es una novela cuyo estilo parece el de un guión cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara. (...) Hoy creo que las soluciones literarias son diferentes a las soluciones cinematográficas”<sup>1937</sup>.

Il n’est donc pas étonnant que ses premiers reportages soient sous la même emprise visuelle. Gilard a bien analysé cette synergie créative dont le journalisme montre des signes abondants : “En todo ello hay mucho de esa aptitud para captar verdades, que García Márquez exigía y aprendía del cine, para el enfoque ‘humano’, para la verdad del primer plano y del resto”<sup>1938</sup>. À cet égard — toujours dans un contexte régional — son cas est exemplaire, mais pas aussi isolé qu’il y paraît. Comme l’indique Samper, l’auteur de *Récit d’un naufragé* appartient à une génération de journalistes colombiens ayant aussi une culture cinématographique<sup>1939</sup>. On pense surtout à Alvaro Cepeda Samudio qui, durant sa courte carrière, explora les trois domaines créatifs : littérature, cinéma, reportage. De fait, l’auteur de *La casa grande* précède, nous dirions même accompagne, García Márquez dans cette façon plurielle d’envisager la création artistique, un cas de complicité créative qui a bien été mis en lumière par Gilard — encore lui ! — dans nombre de travaux<sup>1940</sup>.

L’influence a été durable et fondamentale, si l’on pense à la seconde période de son œuvre journalistique. En effet, une même simultanément d’intérêts et de propos peut être remarquée à partir des années 80, lorsque l’écriture de reportages et scénarii remplit chez lui des périodes d’été littéraire. On remarquera même parfois un télescopage des formes et des langages, comme en témoigne certains de ses projets durant ces années : les problèmes d’identité générique dont souffrent parfois certains d’entre eux sont des indicateurs de cette conception parfois trop éclectique du travail narratif, comme nous l’avons déjà évoqué à propos de *Doce cuentos peregrinos* (des nouvelles qui se transforment en chroniques puis en scénarii, pour, à la fin, redevenir des nouvelles)<sup>1941</sup>. De façon également ambiguë, *El Asalto*, considéré par l’auteur comme un “reportaje sobre la toma del Palacio Nacional de Managua por un comando guerrillero dirigido por Edén Pastora”<sup>1942</sup>, mais édité avec le sous-titre « un récit cinématographique » (“un relato cinematográfico”), puis ultérieurement reconverti en

<sup>1937</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 33.

<sup>1938</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>1939</sup> “Una generación de periodista que han crecido bajo la influencia del cine”. SAMPER, Daniel, “El reportaje moderno en Colombia”, *art. cit.*, p. 21.

<sup>1940</sup> Voir par exemple : GILARD, Jacques, « García Márquez : un projet d’école de cinéma (1960) », *Cinéma d’Amérique latine*, Toulouse, n° 3, 1995, p. 24-38 ; GILARD, Jacques, « Un carnaval para toda la vida, de Cepeda Samudio, ou quand García Márquez faisait du montage », *Cinéma d’Amérique latine*, Toulouse, n° 3, 1995, p. 39-44.

<sup>1941</sup> Cf. 1.3.3. *Doce cuentos peregrinos* et sa variante « journalistique ».

<sup>1942</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., “Las trampas de la fé”, chronique citée., p. 521.

chronique<sup>1943</sup>, montre qu'un tel processus de migration générique n'est pas toujours fructueux.

Globalement, cela peut être diversement interprété, soit comme une trajectoire oscillante dans trois domaines artistiques, soit comme un élargissement de l'espace de création. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas un hasard si, lorsque dans les années 80 et 90, García Márquez décide de fonder et d'animer des ateliers de reportage et d'écriture cinématographique, sa « méthode » inclut une fréquente extrapolation conceptuelle entre narration littéraire et cinématographique. Il y improvise avec brio et originalité en établissant, par exemple, des analogies instructives entre montage cinématographique et structuration du texte narratif (reportage ou roman). *Como se cuenta un cuento*<sup>1944</sup>, recueil de son atelier de scénario à l'École de Cinéma de San Antonio de los Baños, à Cuba, en 1995, illustre parfaitement cette perspective plurielle d'envisager le phénomène narratif. Ainsi par exemple, à une observation émise par l'un des participants à cet atelier à propos du montage ("Un montaje deficiente puede echar a perder la mejor de las películas. Tanto el ritmo como la duración tienen connotaciones dramáticas"), García Márquez répondra par un développement très pointu au sujet des manipulations malencontreuses dont le texte est souvent l'objet lors de l'édition (à des fins typographiques), concluant :

"Yo no sé si el lector lo notará o no, pero yo (las) detecto enseguida; me salta a la vista que donde yo dejé un espacio, ahora hay otro mayor. Y es horroroso, porque para uno, los espacios responden a un código secreto que tiene que ver con el tiempo narrativo: si el espacio tipográfico es mayor, se sobreentiende que en el relato ha pasado más tiempo. Casi siempre ese lapso se controla a través de un punto: menos tiempo, punto y seguido; más tiempo, punto y aparte. (...) Eso no es un problema teórico, esos vacíos se sienten. (...) (Es necesario) respetar las pulsaciones internas del texto."<sup>1945</sup>

*Como se cuenta un cuento* regorge de ce type d'analyse croisée, pour ainsi dire. Mais le plus important pour nous, c'est que cette triple perspective de la méthode marquezienne, tellement admirée par les participants à ces ateliers<sup>1946</sup>, n'est pas purement théorique ; elle se répercute de manière favorable sur les travaux journalistiques de l'époque : premièrement, sur *La aventura de Migue l Littín clan destino en Chile*, dont les images et la forme sérielle rappellent la vision du cinéaste ; il s'agit par ailleurs de traduire noir sur blanc l'expérience de

<sup>1943</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El Asalto: el operativo con que el FSLN se lanzó al mundo*, 2a ed., Managua, Ed. Nueva Nicaragua, 1983. Par la suite, dans sa forme (finale ?) journalistique, ce texte viendra rejoindre le recueil de textes de presse de la période 1974-1995. Cf. "El golpe sandinista – Crónica del asalto a la casa de los chanchos", *Por la libre*, op. cit., p. 205.

<sup>1944</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Cómo se cuenta un cuento. Taller de guión*, Escuela Internacional de cine y TV San Antonio de los Baños, Bogotá, Editorial Voluntad, 1995.

<sup>1945</sup> *Ibid.*, p. 251-252.

<sup>1946</sup> Voir à ce sujet la très belle chronique d'Andrés Burgos : « En lisant, en écrivant avec Gabriel García Márquez », *Courrier International*, N° 685, 18.12.2003, p. 60.

Littín redécouvrant, la caméra à l'épaule, son pays, le Chili sous la dictature. Le choix d'un narrateur à la première personne est, à ce propos, assez efficace et l'explication de l'auteur très significative :

“Cuando Miguel Littín me contó en Madrid lo que había hecho, y cómo lo había hecho, pensé que detrás de su película había otra película sin hacer que corría el riesgo de quedarse inédita. Fue así como aceptó someterse a un interrogatorio agotador de casi una semana, cuya versión magnetofónica duraba dieciocho horas. Allí quedó completa la aventura humana con todas sus implicaciones profesionales y políticas, que yo he vuelto a contar condensada en esta serie de diez capítulos.”<sup>1947</sup>

À la source, le récit oral présente une sorte de qualité cinématographique — rien d'étrange puisqu'il provient d'un réalisateur qui pense en images —, et l'auteur du reportage, lui-même scénariste et prosateur très influencé par le cinéma, n'a aucun scrupule à traduire cette conception narrative dans le texte, à condenser, à structurer son récit comme le ferait le monteur d'un film. De façon beaucoup plus complexe, comme nous l'avons vu dans cette thèse, *Noticia de un secuestro* répond parfois point par point à des inquiétudes cinématographiques, surtout en ce qui concerne l'assemblage des éléments de l'enquête.

## 2. Un journalisme du « vécu » et de l'aventure

« *Le reportage, c'est l'aventure / cet empire énigmatique des possibles.* »

Joëlle Deluche, Vladimir Jankélévitch<sup>1948</sup>

### 2.1. « Le corps explorateur et la conversion esthétique »

« Communication d'une expérience *vécue* » (José de Broucker<sup>1949</sup>), le reportage serait une *manière vivante* (*Le Petit Robert*) de « sentir » l'événement, de livrer par écrit une tranche de *vie* (Voirol<sup>1950</sup>), d'être corps et âme « dans l'événement » (Martin-Lagardette<sup>1951</sup>), pour l'évoquer « comme si vous y étiez » (Boucher<sup>1952</sup>). En d'autres termes — ceux de Jacques

<sup>1947</sup> GARCIA MARQUEZ, G., *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, op. cit., p. 7.

<sup>1948</sup> Citation composite : (1) DELUCHE, Joëlle, « Albert Londres, le premier des reporters heureux », *Littérature et reportage*, op. cit., p. 34 ; (2) JANKÉLÉVITCH, Vladimir, cité par Lauric Guillaud, *L'aventure mystérieuse*, C.E.F.A.L., 1993, p. 11.

<sup>1949</sup> BROUCKER, José de, op. cit., p. 159.

<sup>1950</sup> VOIROL, Michel, op. cit., p. 58.

<sup>1951</sup> MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc, op. cit., p. 109.

<sup>1952</sup> BOUCHER, Jean-Dominique, op. cit., p. 16.



Mouriquand —, le reportage représente « une immersion dans le lieu ou l'événement que l'on veut décrire »<sup>1953</sup>.

De cette définition composite mais au fond très conventionnelle, retenons les termes récurrents *vécu* et *immersion*, qui rendraient compte de certaines singularités génériques sans parvenir à expliquer totalement la vraie nature du reportage : son aptitude convergente, sa vocation fusionnelle ultime, son ouverture vers un horizon littéraire lui permettant une vision poétique de la réalité ; des caractéristiques typologiques constituant la passerelle par laquelle « le corps explorateur », c'est-à-dire le reporter et avec lui le texte journalistique, effectue son passage vers un champ d'exploitation artistique, ou de « conversion esthétique » selon les termes de l'hypothèse énoncée par Jacques Fontanille dans son étude sémiotique du reportage<sup>1954</sup>. La perspective de ce chercheur est scientifique à souhait : il se propose de vérifier « en quoi une pratique textuelle comme le reportage est susceptible de susciter un type de lecture “littéraire”, et même d'être intégrée et exploitée à l'intérieur d'une œuvre littéraire »<sup>1955</sup>. À cette fin, il observe avec intérêt ses particularités typologiques :

« Le reportage est caractérisé par un type d'énonciation, par des contraintes portant sur l'exploitation discursive d'un référent et d'un événement, ainsi que par des règles portant sur les modalités de déploiement narratif et figuratif. L'hypothèse que nous formulons serait donc que, sous certaines conditions de réalisation “optimales” (mais non générales), ce type énonciatif, ces contraintes et ces règles seraient susceptibles de donner lieu à une *conversion esthétique* en un autre type textuel et discursif, un type textuel disponible pour une exploitation littéraire »<sup>1956</sup>.

Fontanille utilise deux types de représentation discursive (pratique et mythique) proposés par Jacques Géninascas<sup>1957</sup>. Le premier type, avertit Fontanille, engloberait le reportage dans la mesure où ce genre « est censé nous fournir une représentation intelligible, référentielle et vraisemblable de l'événement », ce qui n'est pas le cas de la rationalité mythique — c'est-à-dire celle qui prédomine dans le discours artistique — qui « repose sur un vaste réseau d'équivalences et de relations iconiques et symboliques (...) et qui procure au discours la profondeur sémantique nécessaire aux effets poétiques, rhétoriques ou symboliques »<sup>1958</sup>. « Dès lors, poursuit le sémiologue, la question de la “littérisation” du reportage peut être précisée : nous recherchons une opération, un opérateur, des conditions opératoires qui doivent rendre compte de la conversion des relations “inférentielles” et “référentielles en

<sup>1953</sup> MOURIQUAND, Jacques, *L'écriture journalistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997, p. 57.

<sup>1954</sup> FONTANILLE, Jacques, *art. cit.*, p. 86.

<sup>1955</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1956</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1957</sup> Jacques Géninascas (*La Parole littéraire*, Paris, PUF, 1999), cité par FONTANILLE, Jacques, *art. cit.*, p. 88.

<sup>1958</sup> FONTANILLE, J., *art. cit.*, p. 88.

relations analogiques, iconiques, symboliques.”<sup>1959</sup> Recherche qui entraîne un premier résultat : le reporter, en tant que sujet de l'énonciation est avant tout un *corps*, une peau sensible : “Il était là, en chair et en os, il a vu, entendu et senti, et il est de ce fait qualifié pour énoncer”<sup>1960</sup> ; ce corps peut être alors, de façon hypothétique, l'opérateur de ce passage d'une rationalité discursive pratique à une rationalité discursive mythique : “Ce corps est l'opérateur de la conversion qui nous intéresse ici” »<sup>1961</sup>.

À quel *corpus* Fontanille soumet-il son hypothèse ? À des travaux de Truman Capote, de Tom Wolfe, de García Márquez ? Non. De Mac Orlan, Kessel ou Albert Londres ? Non plus. Il choisit, en revanche, trois textes publiés par la revue *Courrier International* dans sa rubrique *Enquêtes et reportages* : « Dublin, l'Ibiza de l'Europe du Nord », « Abkhazie, le pays où on n'arrive jamais », « Survie au quotidien dans la banlieue de Buenos Aires »<sup>1962</sup>. D'entrée, un tel échantillon soulève pas mal d'interrogations, mais le critère de sélection, bien qu'il n'ait pas été spécifié, doit obéir, vu les outils du chercheur, à une démarche rigoureusement scientifique.

Examinés de plus près, nous constatons toutefois que, sur le plan typologique, ces trois travaux sont assez conventionnels : il s'agit en réalité d'une variété de reportage *préformaté*, très « aux normes » du point de vue stylistique et structurel, répondant en tout et pour tout à cette notion restrictive et standardisée préconisée par Boucher<sup>1963</sup>. Dans ce domaine, *Courrier International* accomplit bien, voire de manière excellente, sa mission en tant qu'hebdomadaire offrant un panorama de l'actualité internationale. Mais, de toute évidence, cette publication ne s'est jamais distinguée en accueillant un journalisme expérimental ou novateur sur le plan littéraire. De fait, la rubrique *Enquêtes et reportages* de cet hebdomadaire, par le fait même de son hétérogénéité culturelle (c'est un « digest » des travaux provenant de la presse étrangère et nationale), se placerait dans la norme.

On aurait donc tendance à dire que le chercheur a visé une « moyenne qualitative », à l'instar du sociologue choisissant un échantillon qui, en vertu d'une logique statistique, satisfait le but de la norme représentative d'un univers. Mais quel univers ? À ce propos, Fontanille finit par avouer que « le principe organisateur des trois reportages examinés

<sup>1959</sup> *Ibid.*, p. 87-88.

<sup>1960</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>1961</sup> *Ibid.*, p. 87-89 et *passim*.

<sup>1962</sup> MACDONALD, Henry, « Dublin, l'Ibiza de l'Europe du Nord », *Courrier International*, N° 429, semaine du 21 au 27 janvier 1999, p. 39 ; DOLAY, Nür, « Abkhazie, le pays où on n'arrive jamais », *Courrier International*, N° 438, semaine du 25 au 31 mars 1999, p. 52-53 ; O'DONNELL, Santiago, « Survie au quotidien dans la banlieue de Buenos Aires », *Courrier International*, N° 447, semaine du 27 mai au 2 juin 1999, p. 44-45.

<sup>1963</sup> Cf. 2.1.1.1. La notion utilitaire versus l'option esthétique.

ressemble en apparence à s'y méprendre, à celui de n'importe quel article de presse (...) »<sup>1964</sup>. Et effectivement, il s'agit de travaux écrits sans aucune prétention esthétique visible, qui ne montrent aucune particularité majeure sur le plan de la forme narrative. Dépourvues de relief stylistique (exception faite de quelques passages dans l'un d'entre eux<sup>1965</sup>), ces trois « pièces » s'épuisent dans le purement référentiel et servent à conforter les conclusions de Fontanille<sup>1966</sup>. Bref, elles ne résistent pas à la comparaison avec le modèle proposé par García Márquez. Dès lors, on peut dire que preuve nous est donnée que l'échantillon n'est pas représentatif car il ne correspond nullement à ces « conditions de réalisation *optimales* donnant lieu à un type textuel disponible pour une exploitation littéraire »<sup>1967</sup>, selon l'hypothèse formulée par Fontanille. Nous nous trouvons donc face à un défaut récurrent de très rares cas d'études scientifiques sur le reportage qui, primo, font l'impasse sur l'histoire du genre, sa filiation littéraire et son évolution en tant que genre proche du roman ; deuzio, circonscrivent l'univers à une frange journalistique restreinte (celle de *Courrier international*), et à une période historique très peu féconde.

C'est non seulement en termes de balisage culturel que l'entreprise de démolition du reportage, en tant que forme expérimentale (tendance générale, pour ne pas dire systématique, lors du *Colloque de Limoges sur Littérature et reportage* <sup>1968</sup>), montre, à son tour, ses failles évidentes, y compris lorsqu'il est fait usage d'instruments d'analyse complexes. Il y a une approximation limitative du genre, une réduction préoccupante du champ théorique. On voit également pointer certaines limites de la méthode scientifique appliquée au domaine artistique<sup>1969</sup>. Dans cet ordre d'idées, ce vice caché de procédure aurait deux explications. La première, plutôt improbable mais qui ne peut être écartée : ce chercheur ne connaît pas le reportage comme le pratiquent Wolfe, Capote et autres García Márquez et ignore les réalisations de l'école du *New Journalism*, et moins encore les antécédents historiques de ce type de reportage. La seconde, plus plausible : le choix de l'échantillon répond à une réduction du champ théorique car il repose sur deux présupposés déjà évoqués par nous ; tout d'abord, la radiation du champ littéraire prononcée à l'encontre du reportage est à ses yeux

<sup>1964</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>1965</sup> « Abkhazie, le pays où on n'arrive jamais », reportage cité.

<sup>1966</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>1967</sup> FONTANILLE, Jacques, *art. cit.*, p. 87-88. Nous soulignons.

<sup>1968</sup> Cf. BOUCHARENC, Myriam et Joëlle Deluche (compilatrices), *Littérature et reportage*, Actes du colloque international de Limoges, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), coll. Mediatextes, 2000.

<sup>1969</sup> Si pour parler de la « poétique du roman », Gérard Genette choisit *La recherche* de Proust, si pour disserter de l'*Art du Roman*, Milan Kundera sélectionne certains jalons fondamentaux du genre (de *Quijote* à *Ulysses*), ils ne visent pas un univers (au sens statistique du terme) ; leur « échantillon », si l'on peut dire, est représentatif d'une minorité qualitative : ce sont des raretés car justement des ouvrages classiques s'éloignant de la moyenne statistique. Et pourtant des modèles de roman. Pour mettre à l'épreuve l'hypothèse de l'exploitation esthétique du reportage, il aurait donc fallu choisir des exemples issus d'un répertoire de grande qualité bien que, une fois encore, relativement insignifiants en nombre.

justifiée car elle repose sur des faits avérés ; qui plus est, elle a été avalisée par la critique la plus rigoureuse et prononcée par des écrivains renommés ayant travaillé dans les deux domaines, tel André Malraux, qui auraient constaté dans la praxis l'impossibilité d'une confluence générique (roman-reportage). En second lieu, et conséquemment, le reformatage actuel du reportage, tel que le veulent les auteurs de guides et manuels de presse, redéfinit le vrai domaine d'exploitation générique : l'information<sup>1970</sup>.

Ainsi, si Fontanille n'a pas préalablement vérifié l'intention et la dimension littéraire des reportages analysés, c'est parce que leur finalité ne peut être autre qu'informatrice ou illustrative. Il l'admet par ailleurs avec une sincérité frappante : « Comme tous les reportages ne vont pas aussi loin que celui consacré à l'Abkhazie<sup>1971</sup>, dans la mise en scène d'une énonciation symbolique, identitaire et mythique, et dans la mise en place d'une profondeur rhétorique, il faut bien se rabattre sur ce qui fait le lot commun (...) »<sup>1972</sup>. Il reconnaît donc tacitement que son étude a fait l'impasse sur une frange de reportages qui, par leur nombre et leur qualité (comme dans tous les domaines artistiques) seraient exceptionnels car échappant justement à ce « lot commun » ! Ce dernier — nous l'avons bien compris — répond au modèle utilitaire de la presse actuelle. Mais une simple lecture permet qu'aucun de ces trois textes ne furent écrits pour « susciter un type de lecture “littéraire” » ni pour « être intégrés et exploités à l'intérieur d'une œuvre littéraire », si nous reprenons l'énoncé de Fontanille.

Bien qu'appliquée à un corpus inconsistant, l'étude de Fontanille conserve une certaine valeur dans la mesure où elle découvre, sous un angle inédit, une particularité du reportage. L'analyse sémiotique devient tout à fait séduisante lorsque l'articulation entre deux instances du processus est décrite : « (Un) corps motive le parcours textuel (...), entre dans une relation *iconique* avec la structure argumentative de la *dispositio*. »<sup>1973</sup> Néanmoins, selon l'auteur, il s'agit d'une singularité limitative puisque ce parcours contingent du reporter-protagoniste (Fontanille souligne le mot *aventure*) laisse une trace narrative superficielle :

« Ce corps accidentel, susceptible de rencontres d'autres corps accidentels, est le ressort principal de l'*aventure* qui affleure toujours plus ou moins dans le récit de reportage : sans corps, pas d'accident ni d'aventure, pas de rencontres inopinées, le sujet narratif est un pur actant, programmé pour réaliser ce à quoi il est destiné, et rien d'autre. (...) Ce hasard des corps, dans tout autre type textuel, eût été exploité et dramatisé, car il contient, sur un mode potentiel, le principe de la *péripétie*. (...) Mais, dans le reportage, on se contentera de l'effet d'*authenticité*. En effet, le corps du reporter procure une condition modale (la *contingence*) pour l'*authentification* de l'histoire : les rencontres sont contingentes, et apparaissent alors comme faiblement, ou pas du tout, programmées et organisées ; elles sont donc représentatives

<sup>1970</sup> Cf. 2.1.2.1. L'interdit journalistique et 2.1.2.2. La radiation du champ littéraire

<sup>1971</sup> Sur cette exception qui confirmerait la règle, voir la sous-section suivante.

<sup>1972</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>1973</sup> *Ibid.*, p. 91.

du lieu, non pas sur le mode “électif” du “meilleur exemplaire”, mais sur celui, contingent et occasionnel, du “détail spécifique” : à une vérité “typique”, on substitue une vérité “authentique” (...). Le corps de reportage ne va pas “à l’essentiel”, parce que, pour être crédible, il doit être sans prévention ; il va “au spécifique”, parce qu’il prélève des singularités. »<sup>1974</sup>

Fontanille arrive ainsi à une conclusion contraire à celle énoncée en hypothèse ; la conversion esthétique ne se réalise pas lorsque « l’inscription signifiante sur l’enveloppe sensorielle est sans profondeur (car) cette enveloppe exige ici quelques prothèses d’enregistrement (l’appareil photo, le magnétophone), alors que le texte littéraire, lui, se passe de telles prothèses parce que le tressage sensoriel accède au statut de *gestalt* et d’*icône* (...) »<sup>1975</sup>. Thèse discutable d’autant que l’appareil photographique, le magnétophone sont des simples aides techniques ne définissant pas le travail du reporter et à peine plus utiles que le carnet ; les données ainsi obtenues, sous forme de témoignages sonores et visuels, sont à peine des instances pré-textuelles ; elles pourraient se révéler même préjudiciables à cette tâche supérieure du reporter, comme analyse, à sa manière incomparable, García Márquez :

“La cassette no es un sustituto de la memoria, sino una evolución de la humilde libreta de apuntes. (...) La grabadora es la culpable de la magnificación viciosa de la entrevista. La radio y la televisión, por su naturaleza misma, la convirtieron en el género supremo, pero también la prensa escrita parece compartir la idea equivocada de que la voz de la verdad no es tanto la del periodista que vio como la del entrevistado que declaró. Para muchos redactores de periódicos la transcripción es la prueba de fuego: confunden el sonido de las palabras, tropiezan con la semántica, naufragan en la ortografía y mueren por el infarto de la sintaxis. Tal vez la solución sea que se vuelva a la pobre libreta de notas para que el periodista vaya editando con su inteligencia a medida que escucha, y le deja al magnetófono su verdadera categoría de testigo invaluable”<sup>1976</sup>

En réalité, durant tout le processus de création, le texte du reportage aura une autonomie face à ces matériaux : les photographies sont extérieures au récit, y compris lorsqu’elles accomplissent une fonction d’authentification comme celles qui ont accompagné l’édition, en supplément, de *Relato de un naufrago*<sup>1977</sup> (à son tour, la photographie peut avoir une valeur esthétique indépendante du texte).

En somme, l’injonction théorique des pourfendeurs du reportage, ne paraît pas arriver à déjouer cet « écart » littéraire du reportage ; en tout cas, pas sur ce plan de l’acquisition et de l’utilisation de la donnée faites par l’enquêteur. Outre le manque de pertinence de leurs échantillons et la surenchère de leur jargon scientifique, ils nous mettent cette fois-ci face à

<sup>1974</sup> FONTANILLE, J., *art. cit.*, p. 92 (texte souligné par Fontanille).

<sup>1975</sup> FONTANILLE, Jacques, *art. cit.*, p. 95.

<sup>1976</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El mejor oficio del mundo”, discours cité.

<sup>1977</sup> Cf. “La odisea del naufrago sobreviviente del ARC Caldas. La verdad sobre mi aventura”, Supplément spécial d’*El Espectador*, 2<sup>a</sup>. Sección, p. 1-11, 28-04-1955 (cité par GILARD, Jacques, *Entre-cachachos* (cronología), *op. cit.*, p. 38.

une série des conjectures et de présomptions portant sur la figure singulière du reporter : son attirail (appareil photo et carnet à la main), ses allures d'aventurier, son apparence suspecte de baroudeur, toutes un peu choquantes si on les juge à la lumière d'une tradition littéraire demandant que l'homme de lettres conserve les formes et les manières, reste à la hauteur de son sacerdoce artistique, contemple toujours le monde depuis sa *turris eburnea*, ou pour le dire avec l'expression plus originale de Tom Wolfe : "That he (like most of the novelists) maintains a gentlemanly posture in the grandstand."<sup>1978</sup> Nomade par essence, pas de posture statique pour ce travailleur de la forme qu'est le reporter : son parcours et sa démarche sont bien autres.

## 2.2. L'autre parcours du reporter

« *Je ne sais pas écrire autrement, il faut que j'aille sur place.* »

Ryszard Kapuscinski<sup>1979</sup>

À finalité différente, processus divergents. Dans le reportage, tel que le pratique García Márquez, la première étape (comprenant entretiens, collectes de témoignages, recherche documentaire, repérage *in situ*) ne s'épuise pas dans ce que Fontanille appelle « l'authentification ». Selon lui, les sons et les images éventuellement glanés par le reporter sur sa trajectoire, voire les notes prises sur son carnet, seraient les instances d'une situation contingente et, de ce fait, deviendraient *le* facteur limitant un processus créatif qui, du début à la fin, doit être commandé par une finalité autre qu'informative. Dans un autre cas de figure, ces pièces constitueraient plutôt une base de données servant — rigueur documentaire oblige — à des vérifications ultérieures, comme parfois chez García Márquez, surtout dans les reportages de la seconde période. Ainsi, dans "Cuba de cabo a rabo", il évoque quelque deux mille photographies qui auraient été prises pour les besoins de l'enquête<sup>1980</sup> ; de même dans *Noticia de un secuestro*, dont la complexité de l'investigation impose l'outil informatique<sup>1981</sup>. En général cependant, ces supports matériels (photographies, bandes magnétiques, base de données) ont chez lui une fonction plutôt *accessoire* et ne nuisent pas au propos littéraire du reportage. Mais cet aspect logistique se prête à toutes sortes d'interprétations. Les détracteurs

<sup>1978</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 59.

<sup>1979</sup> KAPUSCINSKI, Ryszard, « Il est possible de décrire le monde » (interview), *Le Monde des livres*, *Le Monde*, 18.05.2006, p. 3.

<sup>1980</sup> Cf. GARCÍA MÁRQUEZ, G., "Cuba de cabo a rabo", *Por la libre*, op. cit., p. 62.

<sup>1981</sup> Voir *supra* : 2.4.1.1. "El intrincado material de base".

du reportage y voient la preuve d'une interposition matérielle — sorte de barrière physique — interdisant toute accession au champ d'exploitation artistique : le terme « prothèse d'enregistrement »<sup>1982</sup> est à cet égard assez éloquent. À cause de cette interposition matérielle le reporter éprouverait une incapacité à pénétrer « le tissu profond » de la matière première à traiter, à extraire cette vision poétique d'une scène paradoxalement proche de lui car réelle. C'est pourtant une particularité différentielle du reportage (par rapport à la virtualité de la fiction) : dans l'enquête, le matériau à traiter surgit au fil d'une trajectoire physique du reporter (et/ou de son contact physique avec les protagonistes), cette tangibilité matérielle fixant typologiquement le genre, distinguant la démarche de l'écrivain. Il faut donc ramener cette « problématique » à sa juste mesure, comme essaye de le faire García Márquez dont les scrupules quant à la manière de recueillir l'information sont pourtant indicatifs d'une tout autre approche :

Un buen entrevistador debe ser capaz de sostener con su entrevistado una conversación fluida, y de reproducir luego la esencia de ella a partir de unas notas muy breves. El resultado no será literal, por supuesto, pero creo que será más fiel, y sobre todo más humano, como lo fue durante tantos años de buen periodismo antes de ese invento luciferino que lleva el nombre abominable de magnetófono. Ahora, en cambio, uno tiene la impresión de que el entrevistado no está oyendo lo que se dice, ni le importa, porque cree que el magnetófono lo oye todo. Y se equivoca: *no oye los latidos del corazón, que es lo que más vale en una entrevista.*<sup>1983</sup>

Auscouter, scruter, sonder : la formule soulignée indique l'autre sens que peut avoir cette première phase du processus, qui demande, certes, une maîtrise, une disposition, mais qui n'empêche pas une vision poétique de la réalité. Le *modus operandi* « préconisé » ici par García Márquez diffère en tout et pour tout de celui que Fontanille relève dans les trois reportages constituant son corpus. Dans ceux-ci, il est clair que les enquêteurs se contentent d'une vision plus ou moins superficielle de la scène, d'une transcription plus ou moins littérale des témoignages, et ils structurent son récit en conséquence. Leur vision est forcément limitée puisque le positionnement sur la scène n'est pas tellement engageant au sens créatif et... personnel ; les deux choses paraissent être curieusement liées, comme le signale Tom Wolf :

“The basic reporting unit is no longer de datum, the piece of information, *but the scene*, since most of sophisticated strategies of prose depend upon of scenes (...) If a reporter stays with a person or group long enough, they—reporter and subject—will develop a personal relationship of some sort, even if it is hostility. (...) For many reporters this presents a more formidable problem than penetrating the particular scene in the first place. They become

<sup>1982</sup> FONTANILLE, Jacques, *art. cit.*, p. 95.

<sup>1983</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “¿Una entrevista? No, gracias”, chronique citée, p. 127. Même scrupule chez Truman Capote qui, parlant de son premier véritable essai de reportage — *The Duke in His Domain* (son portrait de Marlon Brando) —, rappelle sa méthode : pendant les entretiens, éviter l'utilisation de tout adminicule (des magnetophones, des appareils photo, voire des carnets) pouvant créer une atmosphère artificiel. CAPOTE, Truman, *Les chiens aboient, Souvenirs, Sites, Silhouettes*, Paris, Gallimard, coll. Du Monde Entier, 1977, p. 15.

stricken with a sense of guilt, responsibility, obligation. (...) They may begin to feel like voyeurs. (...) People who become overly sensitive on this score should never take up the new style of journalism. They inevitable turn out second-rate work, biased in such banal ways that they embarrass even the subjects they think they are ‘protecting’ »<sup>1984</sup>

C’est ce qui arrive dans « Survie au quotidien dans la banlieue de Buenos Aires » (une des pièces examinées par Fontanille<sup>1985</sup>), où le reporter se limite à relater sa visite d’un quartier difficile de la capitale argentine. Toutefois, un incident — le journaliste échappe à une agression — vient ajouter une note dramatique à l’enquête, mais dans le récit cet épisode sert uniquement à illustrer une situation d’insécurité : il ne sera jamais intégré à une véritable structure littéraire, à un vrai propos artistique. La contingence est ici la norme : l’insolite est capté en tant que tel — un fait produisant un constat. Ainsi enregistrée, on peut dire que la « prothèse » a joué son double rôle protecteur et inhibiteur empêchant tout contact profond, toute implication. Ce qui conduit Fontanille à conclure : « En somme, le corps éprouve la forme particulière, les accidents et les spécificités sensorielles du lieu : le reportage n’affiche pas une quête du nécessaire, et des structures profondes, mais un recueil plus ou moins livré au hasard des aléas figuratifs qui constituent ce qu’on pourrait appeler la “signature” du lieu. »<sup>1986</sup> Dans les cas examinés par lui, la visée du journaliste est sans doute informative, tout au plus descriptive, son parcours contingent, son positionnement sur la scène éphémère, nullement engageante en tant qu’expérience servant à une vision poétique de la réalité.

En revanche, pour García Márquez (comme pour Tom Wolfe ou Truman Capote), il y a préfiguration littéraire dans cette étape du reportage, puisqu’elle suppose une exposition *sensible* aux faits, l’écrivain-reporter passant déjà au crible pendant sa trajectoire certains détails qui touchent sa perception d’artiste : il les collecte, les retient précieusement ; sa sensibilité semble interpellée profondément. Cette perception, comme le signale Tom Wolfe, découlerait aussi des attributs qui apparemment n’ont pas été très également distribués : “It depends upon the writer’s experience and intellect, his insights, the quality of his emotions, his ability to see into others, his ‘genius’, to use the customary word—and his remains—so whether he is working in fiction or in journalism”<sup>1987</sup>. Toujours sur la base de cette situation idéale (et disons assez exceptionnelle), c’est à ces moments-là que se crée — selon Mark Hunter, bien d’accord sur ce point avec Wolfe — un « lien émotionnel » qui peut se répercuter sur la forme finale du texte :

<sup>1984</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 66-68 *et passim*.

<sup>1985</sup> O’DONNELL, Santiago, « Survie au quotidien dans la banlieue de Buenos Aires », *Courrier International*, N° 447, semaine du 27 mai au 2 juin 1999, p. 44-45. NB. Le lecteur peut avoir également accès aux présentations de Fontanille, aux adresses suivantes : <http://pnr.crdp-limousin.fr/IMG/rtf/corps-reportage.rtf> et <http://pnr.crdp-limousin.fr/IMG/ppt/Recitdevoyageettemoignage.ppt>.

<sup>1986</sup> FONTANILLE, Jacques, *art. cit.*, p. 93.

<sup>1987</sup> WOLFE, Tom, *The New Journalism*, op. cit., p. 49.



« La trajectoire du reporter ne consiste pas simplement en un processus de collecte et d'organisation des faits ; elle participe à une expérience d'un milieu et de gens. L'expérience est structurée par la méthode du reporter — c'est-à-dire par son besoin impérieux d'informations, qui doivent être une par une vérifiées et confortées par d'autres faits —, *mais elle n'est pas limitée à la recherche des faits*. Elle implique aussi la formation de *liens émotionnels* — de haine ou de pitié, de dégoût ou d'admiration et de peur — pour et avec les acteurs de l'histoire. Ces éléments se reproduisent plus ou moins directement dans le style et la structure narrative employée par le reporter en composant son récit. »<sup>1988</sup>

Ces « liens émotionnels » peuvent se convertir en « tressage sensoriel » (nous utilisons toujours les termes de Fontanille) ; ils peuvent pénétrer « le tissu narratif » profond et refaire surface sous la forme la plus littéraire : de *fait*, osons le mot, métaphore, parabole, allégorie, toutes les figures de substitution analogiques peuvent véhiculer, dans le reportage, cette palpitation, cette impression profonde que le journaliste a perçue, a ressentie, a retenue sur son parcours. Une marque, une empreinte (*the insight*) qui, sans doute, détermineront sa démarche artistique.

### 2.3.L'*insight* et le régime d'énonciation littéraire

Il est par conséquent difficile de croire que l'enquête chez García Márquez (*Relato de un naufrago* ou *Noticia de un se cuesto*) ou chez Truman Capote (*De sang froid*) ait été envisagée sous cet angle de « l'authentification ». Chez eux, le parcours sur la scène et, par suite, le registre des « accidents et spécificités du lieu » (Fontanille) suscitent un type d'« inscription »<sup>1989</sup> qui même sur ce plan expérimental nous rapproche d'un régime d'énonciation littéraire, tel que le définit ce chercheur (basé sur Jean Géninasca) :

« (Ce régime) repose sur des relations *d'analogie à distance*, sur des savoirs et des croyances en voie de constitution, sur *un vaste réseau d'équivalences et de relations iconiques et symboliques*, qui acquiert bientôt son autonomie et forme un "ensemble signifiant" »

---

<sup>1988</sup> HUNTER, Mark, *op. cit.*, p. 115.

<sup>1989</sup> Comme nous l'avons constaté dans un travail précédent (DIAZ, Raúl, *Hacia una dimensión estética del reportaje. Aproximación a A sangre fría, de Truman Capote*, U.P.B., coll. Mensajes N° 1, 1984), le cas de *De sang froid* en est une bonne illustration. Dès l'incipit magistral de ce roman-reportage, on sent la présence du reporter, sorte d'alter ego de Capote, embusqué derrière ce narrateur omniscient qui raconte l'histoire avec un certain détachement, qui regarde de loin la plaine d'Holcomb, coin perdu dans le Kansas. Sur sa trajectoire, il sélectionne quelques accidents de terrain. Une anormalité du paysage attire son regard : les silos « s'élevant comme des temples eschyléens » dans la plaine. Il a su retenir un détail qui, dans le récit, acquiert une portée symbolique certaine, comme l'a remarqué Michael Johnson (*El Nuevo Periodismo*) : « Es notable en Capote su sentido del lugar, fundamental para su estilo y la verdad de su periodismo (...). La fenomenología es la de quien observa desde afuera, pero que está *profundamente comprometido con los modos del lugar*. Capote ha seleccionado detalles realistas, fiel a la práctica más tradicional, pero también existe *una simbología concomitante e indirecta*, tal vez en la soledad y la rigidez de un paisaje con elevadores de granos *como templos esquilianos* » (nous soulignons). JOHNSON, Michael, *El nuevo periodismo*, Buenos Aires, Ed. Troquel, 1975, p. 65 (nous soulignons). NB. Faute de version française, comme dans le cas de l'ouvrage référentiel et homonyme de Tom Wolfe, nous nous permettons de citer ici la version espagnole de cette excellente étude.

susceptible de susciter ses propres valeurs, d'inventer son propre horizon de référence, et de nous rendre intelligible ce qui n'a pas encore eu lieu. »<sup>1990</sup>

À ceci près que le processus ci-dessus évoqué n'est pas l'apanage de la fiction : dans le reportage (et en général dans la non-fiction), on peut retrouver (sous conditions idéales, rappelons-le) un déploiement d'équivalences et de relations symboliques similaire qui, autrement, démarreraient juste au moment de l'enquête. De ce point de vue, leur caractéristique fondamentale serait celle de la diachronie : elles font partie d'un processus commençant justement avec ce positionnement particulier de l'écrivain, de cette race d'écrivains bien représentée par Ryszard Kapuscinski, dont la limitation (« *Je ne sais pas écrire autrement, il faut que j'aille s ur place* ») doit être plutôt entendue comme une devise. Le phénomène d'« insight », comme l'appellent Wolfe et Hunter, ou de confrontation *in situ*, a été évoqué García Márquez et par Capote sur le mode métaphorique, le premier parlant d'auscultation, le second de captation des « reflets de la réalité ». Ce seront donc des « formations de liens émotionnels » (Hunter) qui, à la différence de la fiction, ne peuvent se considérer d'une façon uniquement prospective (« ce qui n'a pas encore eu lieu »). Elles font partie d'un présent, d'un *vécu*, d'un parcours aventureux sur la scène réelle ; elles excitent, soulèvent, touchent inévitablement une sensibilité artistique ; elles émergent à la manière de l'*insight* (Wolfe, Hunter, encore) sur une trajectoire et ont une incidence postérieure profonde sur la forme narrative. À cet égard, la notion scientifique du phénomène pourrait être extrapolée, l'*insight* (ou l'épiphanie) supposant le « passage d'une configuration perceptive à une seconde configuration, plus satisfaisante car porteuse en elle-même des réorientations, des regroupements, des suggestions d'actions susceptibles de remédier aux tensions inhérentes à la configuration antécédente »<sup>1991</sup>. Autrement dit, elles appellent dès lors une voix (le style), définissent très tôt un dessin littéraire, mettent en branle la machine narrative. C'est à ce moment du processus créatif que la première pierre de cet « ensemble signifiant » dont parle Fontanille, serait posée et taillée ; en d'autres termes, c'est la collecte de la pièce manquante du puzzle qui permet de pressentir le tableau.

<sup>1990</sup> FONTANILLE, J., *art. cit.*, p. 88.

<sup>1991</sup> «The term was coined by the German psychologist and theoretical linguist Karl Bühler. It is also known as an epiphany». Wolfgang Köhler, *Intelligenzprüfungen a n Anthropoiden*, utilise le terme anglais *insight* (traduction du terme allemand *Einsicht*, compréhension, discernement) pour nommer le temps fort d'une résolution. L'*insight* c'est donc la découverte soudaine d'une solution qui ne devient apparente que par une réorganisation des éléments du problème. Köhler y voyait comme un « modèle de la productivité de la pensée, en tout cas un corrélat perceptif de ce moment de discernement où l'organisation du champ, soumise à la tension d'un problème, débouche enfin sur une solution. ».

<http://en.wikipedia.org/wiki/Insight> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Insight>. Pages internet consultées le 22-02-2007.

Au gré d'un parcours, le corps explorateur — « ressort principal de *l'aventure* » (Fontanille<sup>1992</sup>) — force ainsi ce passage vers un champ d'exploitation littéraire. Cette phase incontournable donne une spécificité au reportage, comme l'admet un peu à contrecœur, voire avec une certaine ambiguïté, Joëlle Deluche en évoquant la figure d'Albert Londres, pionnier de l'enquête « à la française », dont la démarche s'inscrit, selon elle, « dans cette rhétorique de l'amont, dans cette relation intime au terrain (...). Le reportage, c'est l'aventure (...). Il privilégie, en effet, l'inattendu, l'interdit, le débusque là où les autres ne voyaient que l'ordinaire d'une réalité banale »<sup>1993</sup>. Ce qui ne contredit pas ce régime d'énonciation littéraire. Par ailleurs, le terme découvre encore une fois ce lien filial entre roman et reportage, considérant, d'une part, avec Milan Kundera que l'aventure est l'un des aspects de l'existence qui intéresse en premier lieu le roman<sup>1994</sup> et, d'autre part, qu'elle est consubstantielle au parcours du reporter. Peut-on dire que ce dernier, enquêteur ou voyageur, s'intéresse à l'aventure d'une façon encore plus radicale, en ce sens que l'expérience imaginaire — la virtualité de la fiction — ne lui suffit pas et qu'il lui préfère le patent, le visible, le palpable, l'émotion ressentie sur place ? Qu'il réclame du vécu, du physique, des faits ? On pourrait répondre par l'affirmative, si l'on se réfère à l'expérience de certains écrivains (Capote, Mailer, García Márquez) « reconvertis » à la non-fiction, portant de temps à autre la casquette du reporter, bien qu'ayant déjà fait leurs preuves dans la fiction.

L'écrivain veut ainsi devenir « corps explorateur », personnage ou, du moins, se mettre dans la peau des ceux qui ont vécu l'aventure, à l'exemple de García Márquez dans *Récit d'un naufragé*, dont la perspective autodiégétique montre jusqu'à quel point l'expérience de *l'insight* produit par l'enquête se répercute sur des choix formels et stylistiques. La voix narrative de ce reportage révèle en effet cette « co-présence du moi racontant qui se raconte », comme l'a bien vu Klaus Meyer-Minnemann<sup>1995</sup>. Ce choix, encore une fois, n'est nullement de l'authentification, comme ce même auteur l'affirme ailleurs en se ravisant<sup>1996</sup>. Il montre a contrario jusqu'à quel point le « tressage sensorial » (Fontanille) induit par l'enquête peut devenir fort et relever, au fond, d'une démarche convergente car littéraire et journalistique : le

<sup>1992</sup> *Idem.*

<sup>1993</sup> Dans ce cas, l'échantillon (*Au Baigne, Terre d'ébène* et autres textes de Londres) est infiniment plus valide que celui de Fontanille, bien que, par la suite, en signant avec Myriam Boucharenc la préface de *Littérature et reportages*, elle ne puisse faire autrement que de souscrire aux thèses de ces derniers. DELUCHE, Joëlle, « Albert Londres, le premier des reporters heureux », *Littérature et reportage*, op. cit., p. 35.

<sup>1994</sup> « Un par un, le roman a découvert, à sa propre façon, par sa propre logique, les différents aspects de l'existence : avec les contemporains de Cervantès, il se demande ce qu'est l'aventure (...) ». Cf. KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, op. cit., p. 15.

<sup>1995</sup> MEYER-MINNEMANN, Klaus, *art. cit.* (s.p.).

<sup>1996</sup> Meyer-Minnemann : « Pour convaincre le lecteur de l'authenticité de l'histoire, García Márquez avait décidé de la faire raconter à la première personne sous la signature du naufragé. C'est ainsi que le public pouvait avoir l'impression qu'il assistait dans chaque livraison du quotidien à la narration de vive voix du marin Luis Alejandro Velasco. » *Idem.*

tête-à-tête entre le reporter et le personnage, ce long entretien qui paraît jalonné, ici et là, par des sortes d'*insights*, d'épiphanies, enfin des moments de grâce (journalistique, littéraire ?) dont l'auteur semble être pleinement conscient lorsqu'il l'évoque, d'une voix émue, dans ses mémoires :

“La entrevista fue larga, minuciosa, en tres semanas completas y agotadoras, y la hice a sabiendas de que no era para publicar en bruto sino para ser cocinada en otra olla: el reportaje. (...) Nada tuve que forzar. Aquello era como pasearme por una pradera de flores con la libertad de escoger las preferidas. (...) Pienso que el interés de los lectores empezó por motivos humanitarios, siguió por razones literarias y al final por consideraciones políticas, pero sostenido siempre por la tensión interna del relato. Velasco (...) encontró significados simbólicos o sentimentales, como el de la primera gaviota que no se quería ir. El de los aviones, contado por él, era de una belleza cinematográfica. Un amigo navegante me preguntó como era que yo conocía tan bien el mar, y le contesté que no había hecho sino copiar al pie de la letra las observaciones de Velasco.”<sup>1997</sup>

En effet, le premier aurait prêté ses connaissances de navigateur et surtout son expérience terrible de naufragé, tandis que le second aurait affermi, stylisé, construit l'édifice narratif grâce à un savoir-faire littéraire (et journalistique) en formation mais déjà notable. En adoptant ce point de vue unique, en construisant le récit d'une manière épisodique, et avec une tension narrative certaine, c'est toute une mythologie de la mer, côté Caraïbe, qui est convoquée, comme l'ont bien dit Jorge Ruffinelli<sup>1998</sup> et Hubert Haddad<sup>1999</sup>. Cette voix, à la fois unique et plurielle, donne corps et prestance romanesques au récit ; elle lui insuffle cet air marin, salin, antillais, espace historique et géographique qui, à ce qu'il paraît, serait assez riche sur ce plan de l'aventure.

Tout au début de sa carrière, García Márquez découvre comment le reportage peut devenir un bon véhicule de l'aventure littéraire (ce qui devient un pléonasme si nous nous attachons encore une fois au propos de Kundera). Mais son reportage ne nécessitera pas toujours ces grands espaces de l'aventure que sont la mer (*Relato de un naufrago*), la jungle (« El Chocó que Colombia desconoce »), ou les routes escarpées et dangereuses de la Colombie profonde

<sup>1997</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 571.

<sup>1998</sup> “(En *Relato de un naufrago*), el mundo marino en su intimidad, en sus detalles precisos y eficaces –diría definitorios- (...) los temores, los presagios, la superstición, la enfermedad. (...) Allí la verdadera dirección es otra y se desenvuelve en la soledad del naufrago. Es el intento –oscilante, pero también persistente hasta la muerte- por sobrevivir, el instinto de supervivencia y el multiforme ingenio (Ulises es casi un mito inaugural) del hombre por salvarse. *Este proceso riquísimo, humano, es un curso entre las líneas del relato*. Porque no interesa en especial la mera acción física (...); lo que importa y da relieve al libro es precisamente ese sentido, voluntario o involuntario, de la historia. No en vano su autor –Velasco o García Márquez- nunca lo abandona, está aludiendo a él con persistencia.” RUFFINELLI, Jorge, “Un periodista llamado Gabriel García Márquez”, *Crítica en marcha*, México, Premiá editora, 1979, p. 37.

<sup>1999</sup> « Le Récit d'un naufragé accuse l'influence d'Hemingway (...) dans l'étroite relation d'un homme avec la mer, tout à tour meurtrière et salvatrice, de la mythologie caribéenne, côté mer des Antilles (...) » HADDAD, Hubert, op. cit., p. 95.

(« El triple campeón revela sus secretos »<sup>2000</sup>); non plus le monde clos de l'Europe communiste (*80 días en la Cortina de hierro*). Beaucoup de reportages de la première époque ont également exploré, sur une tonalité romanesque et avec un lyrisme discret, la scène urbaine, à l'instar d'*El portero llama mil veces: una visita al cementerio de las cartas perdidas*<sup>2001</sup>, enquête permettant à García Márquez de découvrir des nouveaux filons thématiques dans la quotidienneté<sup>2002</sup>. En réalité, cette capacité à manier ces sujets « minimes » avec un sens romanesque était déjà présente dans ses chroniques d'*El Universal* et d'*El Herald* et la découverte du reportage ne fera que l'amplifier, la recentrer, lui donner un cadre générique plus adéquat, plein de possibilités : le reportage.

En conclusion, l'aventure, en tant que ligne littéraire du reportage marquezien, apparaît dans toute sa dimension dans *Relato de un naufragio*, bien qu'elle soit déjà présente en tant qu'exploration — au sens large du terme — dans ces deux premières grandes enquêtes, “Balance y reconstrucción de la catastrofe de Antioquia (aventure à la Defoe) et “El Chocó que Colombia desconoce”. Elle réapparaît de manière statique, pour ainsi dire, dans “El cementerio de las cartas perdidas”, incursion kafkaïenne au sein d'un poussiéreux bureau de poste. Elle revient, avec une suave intention politique et quelques touches à la Graham Greene, dans *De viaje por los países socialistas : 80 días en la cortina de hierro*, série qui clôt ainsi cette première partie du cycle. Lors de la seconde, c'est l'appât qui ramène le vieux et célèbre écrivain au domaine journalistique : l'aventure réapparaît, en effet, sous forme de récit militant dans toute sa production pour *Alternativa*<sup>2003</sup>, se consolide avec *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (le titre ne peut être plus parlant), pour se manifester finalement, dans *Noticia de un secuestro*, comme un sujet ramenant ce genre à un territoire on ne peut plus romanesque : le *thriller*. À la fin d'une carrière, l'enquêteur, le reporter, l'écrivain García Márquez n'a pas oublié qu'à l'instar du roman, « le reportage, c'est l'aventure ».

---

<sup>2000</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El triple campeón revela sus secretos”, *Entre cachacos II*, op. cit., p. 573.

<sup>2001</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El portero llama mil veces: una visita al cementerio de las cartas perdidas”, *Entre cachacos I*, op. cit., p. 286.

<sup>2002</sup> “Otro problema irresistible en el periódico (*El Espectador*) era la tendencia a sólo ocuparnos de temas espectaculares que pudieran arrastrar cada vez más lectores, y yo tenía la más modesta de no perder de vista a otro público menos servido que pensaba más con el corazón. Entre los pocos que logré encontrar, conservo el recuerdo del reportaje más sencillo que me atrapó al vuelo a través de la ventana de un autobús. En el portón de una hermosa casa colonial (...) había un letrero (...) Oficina de Rezagos de Correo Nacional. El hombre que me abrió era el responsable de la oficina con seis empleados metódicos, cubiertos por el óxido de la rutina, cuya misión era encontrar los destinatarios de cualquier carta mal dirigida”. GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Vivir para contarla*, op. cit., p. 546.

<sup>2003</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G., “El golpe sandinista - Crónica del asalto a la casa de los chanchos”, *Alternativa*, Bogotá, n° 178, sept. 1978.

# BIBLIOGRAPHIE

## ŒUVRE DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

### Œuvre journalistique

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Textos costeños*. Obra periodística completa, Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. (Segunda edición española), Barcelona, Editorial Bruguera (Colección “Narradores de hoy”), 1981, 894 p.

———, *Entre cachacos-1*. Obra periodística completa, Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. (Primera edición colombiana), Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1983, vol. 1, p. 0-413.

———, *Entre cachacos-2*. Obra periodística completa, Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. (Primera edición colombiana), Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1983, vol. 2, p. 414-800.

———, *De Europa y América*. Obra periodística completa. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. (Primera edición española), Barcelona, Editorial Bruguera (Colección “Narradores de hoy”), 1983, 864 p.

———, *Notas de prensa 1980-84*, (Primera edición española), Madrid, Editorial Mondadori, 1991, 526 p.

———, *Notas de prensa 1980-84*, (Primera edición colombiana), Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995, 689 p.

———, *La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1986, 152 p.

———, *Noticia de un secuestro*, Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 1996, 336 p.

———, *Por la libre (1974-1992)*. Obra periodística, Barcelona, Mondadori, col. Biblioteca García Márquez, 1999, 336 p.

## Anthologies, recueils et post-publications en livre d'anciens textes de presse

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre* (Prologue : "La historia de esta historia"), Bogotá, Ed. La Oveja Negra, 1970, 102 p.
- , *Cuando era feliz e indocumentado*, Barcelona, Plaza & Janes (Colección "Rotativa"), 1974, 157 p. (recueil de chroniques et reportages écrits pour la revue vénézuelienne *Momento*, entre 1957 et 1959).
- , *Periodismo militante*. Compilación de entrevistas y textos sobre política de García Márquez, Bogotá, Son de Máquina Editores, 1978, 250 p.
- , *De viaje por los países socialistas*, 90 días en la "Cortina de Hierro", Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1981, 208 p. (N.B. Série de reportages publiés dans l'hebdomadaire *Cromos*, de juillet à septembre 1959 ; ils font partie du tome IV de la compilation de Gilard).
- , *Crónicas y reportajes*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1982, 398 p. (Anthologie).
- , *Primeros reportajes*, Caracas, Consorcio de Ediciones Capriles, 1990, 134 p.
- , *Relato de un naufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre* (Prologue : "La historia de esta historia"), Barcelona, Tusquets Editores, 1990, 141 p.

## Œuvre littéraire

### Romans

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *La hojarasca*, Bogotá, Ediciones S.L.B., 1955, 137 p.
- , *El coronel no tiene quien le escriba*, Medellín, Aguirre Editor, 1961, 90 p.
- , *La Mala Hora*, Madrid, Luis Pérez, 1962, 224 p.
- , *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1975, 360 p.
- , *El Otoño del Patriarca*, Madrid, Plaza & Janés, 1975, 351 p.
- , *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1981, 165 p.

## BIBLIOGRAPHIE

- , *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Bruguera (Narradores de Hoy), 1985, 503 p.
- , *El general en su laberinto*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1989, 285 p.
- , *Del amor y otros demonios*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1994, 198 p.
- , *Memorias de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori, 2004, 109 p.
- , *Cien años de soledad*, Madrid, Alfaguara-Real Academia de la Lengua, 2007 (édition commémorative), 614 p.

### Recueils des nouvelles

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Los funerales de la Mamá Grande*, México, Universidad Veracruzana, 1962, 151 p.
- , *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Barcelona, Barral Editores-Hispánica Nova, 1973, 163 p.
- , *Doce cuentos peregrinos*, 1<sup>a</sup> ed., Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1992, 226 p.
- , *Cuentos 1947-1992*, Bogotá, Norma, 1999, 503 p.

### Théâtre

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Diatriba contra un hombre sentado*, Bogotá, Arango Editores, 1994, 69 p.

### Mémoires, Essais, Discours, Scénarios et autres textes

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Chile, el golpe y los gringos*, Bogotá, Editorial Latina, 1974, 93 p.
- , *El secuestro*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1980, 143 p.
- , *La soledad de América Latina: brindis por la poesía* (discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura), Cali, Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983, 78 p.
- , *El cataclismo de Dámocles* (discurso), Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1987, 14 p.
- , *Cómo se cuenta un cuento*. Taller de guión. Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños - Cuba. Ollero y Ramos Editores, 1995, 254 p.



- , *El mejor oficio del mundo*, discurso pronunciado ante la 52a Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, SIP, reunida en Los Angeles, el 7 de octubre de 1996, 8 p. <http://www.fnpi.org/download/elmejor.pdf>
- , *Botella al mar para el dios de las palabras* (inédito), discurso pronunciado ante el Primer Congreso Internacional de la Lengua, Zacatecas, México, abril 1997 (transcripción in revista *Semana*, Bogotá, 14-04-1997, p. 80).
- , *Vivir para contarla* (Memorias), Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2002, 579 p.

## BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

### Études et essais

- BENDETTI, Mario, Mario Vargas Llosa *et al.*, *Nueve asedios a García Márquez* (Recopilación de ensayos), Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, 190 p.
- BOLLETINO, Vincenzo, *Breve estudio de la novelística de García Márquez*, Madrid, Playor, Colección Plaza Mayor Scholar, 1973, 176 p.
- CARRILLO, Germán Darío, *La narrativa de Gabriel García Márquez*. Ensayos de interpretación, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1975, 159 p.
- CEBRIAN, José Luis, *Retrato de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores (col. Galería de Grandes Contemporáneos), 1997.
- COBO BORDA, Juan Gustavo (compilador), “... Para que mis amigos me quieran más...” *Gabriel García Márquez - Tes timonios sobre su vida, Ensayos sobre su obra*, Santafé de Bogotá, Siglo de Hombre Editores, 1992, 424 p.
- , *Para llegar a García Márquez*, Bogotá, Ediciones Temas de Hoy, 1997.
- COLLAZOS, Iván Ulchur, *García Márquez: del humor y otros dominios*, Quito, Eskeletra Editorial, 1997.
- COLLAZOS, Oscar, *Gabriel García Márquez: la soledad y la gloria*, Barcelona, Plaza & Janés, 1983, 248 p.
- CORTY, Bruno, « Gabriel García Márquez et le Robinson Maudit » *Le Figaro*, rubrique « Dans les Poches », Paris, 9 avril 1968.
- DIAZ ARENAS, Angel, *El realismo mágico en “El Otoño del Patriarca” de Gabriel García Márquez. Claves para una lectura codificada*, Bonn, Romanistischer Verlag-Bonn, 1987, 120 p.
- DIAZ, Raúl, *La forja del reportaje - Aproximación a la obra periodística de Gabriel García Márquez* (inédito), Beca “Francisco de Paula Santander”, Programa “América 500 años - Encuentro de dos mundos”, Bogotá, Colcultura-Icetex, 1993, 478 p.

BIBLIOGRAPHIE

- , “Doce cuentos peregrinos” de Gabriel García Márquez ou la traque du réel par l’imaginaire, Mémoire principal de D.E.A, Études Hispaniques et Latino-américaines, Dir. François Delprat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III (inédit), 1995, 100 p.
- ESCOBAR MERA, Augusto, *Imaginación y realidad en Cien años de soledad. Estudio fenomenológico del espacio, el tiempo y el mito*, Medellín, Ed. Pepe, 1981, 268 p.
- FEELEY, Karin Albrechtsson, *Prix Nobel et critique en Suède. Études de deux cas : Gabriel García Márquez et Claude Simon*, Thèse de Doctorat-Littérature Française, Université de Paris III, Paris (s.n.), 2 vols, 1994, 680 p.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Eligio, *La tercera muerte de Santiago Nasar*, Madrid, Mondadori, 1987.
- GARCIA RAMOS, Juan Manuel, *Imaginario de Gabriel García Márquez*, Tenerife, Colección Liminar n° 5, Juan Pedro Castañeda Editor, 1984, 80 p.
- GIACOMAN, Helmy F. (ed.), *Homenaje a G. García Márquez - Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya – L.A. Publishing Company, 1972.
- GILARD, Jacques, “El tiempo, la muerte y la vida”. Introducción a García Márquez, G., *El coronel no tiene quien le escriba*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1983, p. V-XCIII.
- , *Gabriel García Márquez et le Groupe de Barranquilla*, Thèse d’État, Paris III-Études Ibériques, 1984, Dir. Claude Fell. (4 vols).
- , Prologues, *Textos costeños, Entre cachacos, De Europa y América* (œuvres citées).
- GIRGADO, Luis Alfonso, *Crónica de una muerte anunciada. Guía de lectura*, A. Coruña, Editorial Tembre, 1993, 225 p.
- GUILLON, Ricardo, *García Márquez o el olvidado arte de contar*, Madrid, Taurus, 1970, 75 p.
- HADDAD, Hubert, *Lieux de l’Écrit : García Márquez*, Paris, Marval, coll. “Lieux de l’écrit”, 1993, 94 p.
- HARSS, Luis, “Gabriel García Márquez o la cuerda floja”, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1966, p. 381 et ss.
- JARAMILLO, María Dolores, *Les contes de Gabriel García Márquez : fiction et réalité*, Paris, Thèse 3e cycle, 1974, Dir. Paul Verdevoye, 329 p.
- LEANTE, César, *Gabriel García Márquez, el hechicero*, Madrid, Editorial Pliegos, 1996, 70 p.
- LUDMER, Josefina, *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, 222 p.
- MALLET, Brian J., *Expression métaphorique dans l’œuvre de Gabriel García Márquez*, Thèse 3<sup>ème</sup> cycle, Univ. Paris III, 1981, 241 p., Dir. M. Verdevoye.

- MATARO, Graciela, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, Colección Estudios Latinoamericanos, 1972, 197 p.
- MEJIA DUQUE, Jaime, *Mito y realidad en Gabriel García Márquez*, Medellín, Imprenta Prisma, 1970, 71 p.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo et Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1982, 136 p.
- , Gabriel García Márquez: “El caso perdido”, *La llama y el hielo*, Bogotá, Planeta/Seix Barral, 1984, 301 p.
- , *Aquellos tiempos con Gabo*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000, 218 p. NB. Dans cet ouvrage, l’auteur reprend et modifie le chapitre ci-dessus cité de *La llama y el hielo*.
- MEYER-MINNMANN, Klaus, « Histoire de faits et narration fictionnelle dans Récit d’un naufragé de Gabriel García Márquez ». Date de publication : 01/12/2006. Site internet : *Vox Poetica*, (URL) : <http://www.vox-poetica.org/t/rl/kmm.html> (page consultée le 2/12/2007).
- RODRIGUEZ VERGARA, Isabel, *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991, 230 p.
- RUFFINELLI, Jorge, “Un periodista llamado Gabriel García Márquez”, *Crítica en marcha*, México, Premiá editora, 1979.
- SORELA, Pedro, *El otro García Márquez. Los años difíciles*, Madrid, Mondadori, 1988.
- SWANSON, Philip, *Cómo leer a Gabriel García Márquez*, Gijón, Ed. Jucar, 1991, 103 p.
- VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, 1<sup>ère</sup> ed., Barcelona, Barral Editores (Colección Breve- Biblioteca de Respuesta), 1971, 667 p.
- VERDEVOYE, Paul, *Cien años de soledad: novela total*, Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, Lima, 1971.
- VOLKENING, Ernesto, “García Márquez o el trópico desembrujado”, *Revista de la Cultura de Occidente*, Bogotá, tomo VII, 4 de agosto, 1961.
- , *Gabriel García Márquez: Un triunfo sobre el olvido*, Ed. y prólogo Santiago Mutis, Bogotá, Arango Editores, 1998.

### Articles, entretiens et communications

- ACTAS DEL CONGRESO QUINIENTOS AÑOS DE SOLEDAD - GABRIEL GARCIA MARQUEZ, Túa Blesa ed., Zaragoza, Univesidad de Zaragoza, coll. Trópica (3), Anexos de Tropelías, 1997, 753 p.
- AGENCE EFE, “Ultima obra de Gabo – La ‘más triste’ trazada por su pluma”, interview, *El Colombiano*, Medellín, 15-05-1996, p. 7.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARANGO, Gustavo, "Las huellas del reportero", *El Colombiano*, Medellín, 4 janvier 1998, p. 4D-5D.
- ARIZMENDI, Darío, "Gabo revela sus secretos de escritor" (interview), *Cromos*, Bogotá, 13-06-1994, p. 93-107.
- BILLON, Yves et Mauricio Martínez, « Gabriel García Márquez, l'écriture sorcière », Documentaire : *Un si ècle d' écrivains*, série proposée par Bernard Rapp pour *France 3*, 03-02-1999.
- CABALLERO, Antonio, "García Márquez: Suelto adjetivos para desahogarme", *Cambio 16* (éd. colombienne), n° 50, Bogotá, 23 mai 1994, p. 50-58.
- CAÑON MORENO, Luis, "Gabo habla de su nuevo libro: 'Era como mandar noticias a los muertos' ", *El Colombiano*, Medellín, 24 mars 1996, p. 8A.
- CARDONA, Oscar, "Gabo vuelve a la reportería", *El Tiempo*, Bogotá, 8 septembre 1995.
- CARRANZA, María Mercedes, "Secuestro de una noticia", *Semana*, Bogotá, 11 juin 1996, p. 51-56.
- CASTRO CAYCEDO, Germán, "Gabo cuenta la novela de su vida", *El Espectador*, Bogotá, 16-23 mai 1977.
- , "El libro que nunca pude escribir", *Cromos*, Bogotá, 5-12-1994, p. 22-33.
- CATO, Susana, "Gabo cambia de oficio" *Cambio16* (éd. colombienne), Bogotá, (n° 151), 6 mai 1996, p. 17-22.
- CEBERIO, Jesús, G.G.M.: "*Crónica de una muerte anunciada* es mi mejor novela", *El País*, Madrid, 1 mars 1981, p. 5.
- CEBRIAN, José Luis, *Retrato de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores (col. Galería de Grandes Contemporáneos), 1997.
- COLLAZOS, Oscar, "García Márquez y la nueva narrativa colombiana", *Actual narrativa latinoamericana*, La Habana, 1970, p.103-146.
- , "Claves del nuevo libro de García Márquez - Suspenso y espanto", *El Tiempo*, sección Lecturas Dominicales, Bogotá, le 28 juillet 1996, p. 9.
- CORTANZE, Gérard de, « Le rapt de Maruja » (critique du *Journal d'un enlèvement*), Paris, *Magazine Littéraire*, n° 355, Juin 1997, p. 72.
- CYMERMAN, Claude, "El amor en los tiempos del cólera o la realidad relativizada", *Les langues néolatines*, n° 265, p 17-26.
- , « La fatalité, le mystère et l'absurde, éléments structurants de *Crónica de una muerte anunciada* », Mélanges américanistes in *Hommage à Paul Verdevoye*, Éd. Hispaniques, s.d., p. 673-683.

- DANIEL, Jean, « Contre-jours mexicains », *Le Nouvel Observateur*, n° 1794, 25-31 mars 1999, p. 63.
- DELCAS, Marie, « García Márquez, propriétaire de *Cambio* », *Le Monde*, Paris, 28-01-1999, p. 32.
- DIAZ BAYUELO, Yexenia, “Bayardo le pide indemnización a Gabo”, *El Tiempo*, Bogotá, s.d., s.p.
- DREIFUS, Claudia, “Interview: Gabriel García Márquez”, *Playboy* 30, n° 3, February 1983, p. 65-77, 172-178.
- ELNADI, Bahgat, Adel Rifaat et Miguel Labarca, « Gabriel García Márquez. Le métier d'écrivain », *Le Courrier de l'Unesco* (49<sup>ème</sup> année), Paris, Février 1996, p. 4-7.
- EL TIEMPO, “Caso García Márquez vs. Velasco define derechos de autor - Fallo sobre textos periodísticos”, *El Tiempo*, Bogotá, s.d., s.p.
- , “El tormento de escribir para Gabo: ‘El amor es mi única ideología’ ”, *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, Bogotá, 19-02-95.
- ESTEFANIA, Joaquín, “De camisas de fuerzas y cinturones de castidad”, *El Tiempo*, Bogotá, 13 avril 1997, p. 1B.
- ESTILES, Juan Emilio, “La descripción en el *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez” (comunicación), *Actas del Congreso “Gabriel García Márquez - Quinientos años de soledad”*, Zaragoza, Túa Blesa ed., collection Trópica 3 - Anexos de Tropelías, 1997, p. 477-488.
- FAJARDO, José, “Gabriel García Márquez” (interview), *Diario 16*, Madrid, 28-04-1981, p. 25.
- FONT CASTRO, José, “Gabo recuerda sus 70 años: No quiero homenajes póstumos en vida”, *El Tiempo*, Lecturas Dominicales (supl.), Bogotá, 23 février 1997, p. 6-9.
- FRESSARD, Jacques, « Narcotrafiquants et tueurs à gages », *Quinzaine littéraire*, Paris, 01-01-1997, p. 11.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Eligio, “La novela oral de Dasso Saldívar”, *El Espectador*, Bogotá, 1<sup>er</sup> juin 1997, p. 5C.
- GAVIRIA TRUJILLO, César, “El Gabo que yo conozco,” *Revista Diners*, Bogotá, mars 1997, p. 53.
- GAZIER, Michèle, « Généalogie d'un rapt », *Télérama*, Paris, 9-04-1997, n° 2465, p. 52.
- , « Chronique d'une vie inspirée », *Télérama*, n° 2805, Paris, 18-24 octobre 2003.
- GILARD, Jacques, “El tiempo, la muerte y la vida”. Introducción a García Márquez, G., *El coronel no tiene quien le escriba*, Bogotá, Circulo de Lectores, 1983, p. V-XCIII.

BIBLIOGRAPHIE

- GIRALDO, Carlos Alberto, “Un taller con García Márquez” : “I. El reportaje es un cuento completo”; III. “Buen periodismo: mucho de magia, poco de urgencias”, *El Colombiano*, Medellín, 11 juin 1995 et 25 juin 1995, p. 1E et 12A.
- GOSSAIN, Juan, “La realidad de la muerte anunciada”, *El Espectador*, 11-05-1981.
- , “El costeño”, *Revista Diners*, Bogotá, mars 1997, p. 54.
- GUTIERREZ, John, “Gabo ganó pleito por *Relato de un naufrago*”, *El Tiempo*, Bogotá, 7 février 1994, p. 14A.
- LATINO AMERICAN LITERARY REVIEW* , *Special issue Gabriel García Márquez* , ed. Yvette E. Miller, Pittsburgh, University of Pittsburgh, Dept. of Hispanic Languages and Literatures, 1985, 160 p., vol. XIII - January-June 1985, n° 25.
- LOPEZ, María Paz, “Recuerdos de un reportero Nobel - Una clase para menores de 35”, *El Tiempo*, 8 septembre 1995.
- McGUIRK, Bernard, Richard Cardwell *et al*, *García Márquez: New Readings* (selección de ensayos), ed. by Bernard McGuirk, Richard Cardwell, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 230 p.
- MALLARINO, Gonzalo, “Recuerdos del Gabo remoto”, *El Tiempo*, Bogotá, le 6 mars 1997, p. 3A.
- MANRIQUE, Alejandro, “El reportaje, ‘ese invento maravilloso’ ”, *El Tiempo*, Bogotá, le 5 mai 1996, p. 18A.
- MARTINEZ, Poly, “El periodista”, *Revista Diners*, Bogotá, mars 1997, p. 48.
- MARTINEZ, Tomás Eloy, “Defensa de la utopía - Lección inaugural del Taller de edición periodística de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano”, *El Colombiano*, Medellín, 11 Juin 1995.
- MARTINEZ ALBERTOS, José, *Redacción periodística – Los es tilos y los géneros en la prensa escrita*, Barcelona, A.T.E., 1974, p. 123.
- MAZA, Enrique, “García Márquez - Sobre la pista del secuestro, *El Tiempo*, Lecturas Dominicales (supl.), Bogotá, 12 mai 1996, p. 2-3.
- PARDO GARCIA PENA, Rodrigo, “El profesor”, *Revista Diners*, Bogotá, mars 1997, p. 55.
- PEREZ, Carlos Andrés, “El latinoamericano”, *Revista Diners*, Bogotá, mars 1997, p. 55.
- QUIROZ, Fernando, “Cincomenosdiez - De cómo a García Márquez le queda tiempo incluso para escribir”, *El Tiempo*, sección Entrelíneas, Bogotá, 9 janvier 1994, p. 5C-6C.
- , “Noticia de un recuerdo”, *El Tiempo*, sección Panorama, Bogotá, 22-04-97, p. 1B.

- RABASSA, Gregorio, "Gabriel García Márquez' new book: Literature or journalism", *Word Literature Today*, n° 56, New York, 1982.
- RABELL, Carmen, "Periodismo y ficción en *Crónica una de muerte anunciada*", Santiago de Chile, Col. Monografías del Maitén, 1985.
- RAMA, Angel, "Un novelista de la violencia americana", in Giacomani, Helmy F., *Homenaje a G. García Márquez - Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Anaya - L.A. Publishing Company, 1972, p. 61.
- , "La caza literaria es una altanera fatalidad", Introducción a García Márquez, G., *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1984, p. 5-46.
- , "La imaginación de las formas". Introducción a García Márquez, G., *La hojarasca*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1984, p. 5-31.
- , *La narrativa de Gabriel García Márquez— Edificación de un arte nacional y popular*, Bogotá, Colcultura, colección "Cuadernos de Gaceta", n° 1, 1991.
- RINALDI, Angelo, « Cent ans de platitude », Paris, *Le Nouvel Observateur*, TéléObs, 3-02-1997, p. 27.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Pedro Lastra *et al.*, *Homenaje a Gabriel García Márquez. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (Colección de ensayos), ed. Giacomani, Helmy F., New York, L.A. Publishing Company, 1972, 311 p.
- RUFFINELLI, Jorge, "Estudio de *Crónicas y reportajes* y *Cuando era feliz e indocumentado* de Gabriel García Márquez", *Crítica en marcha*, México, Ed. Premio, col. La red de Jonás, p. 59-67, 1979.
- SALDIVAR, Dasso, *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*, Madrid, Alfaguara, 1997, 611 p.
- SAMPER, Daniel, "El novelista García Márquez no volverá a escribir", *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, Bogotá, 22-12-1968, p. 5.
- SANMARTIN, Olga, "La magia de Macondo", *Revista Diners*, Bogotá, mars 1997, p. 56-58.
- SANTOS CALDERON, Enrique, "Contraescape: *Noticia de un secuestro*", *El Tiempo*, Bogotá, 5 mai 1996, p. 4A.
- SCHOO, Ernesto, "Los viajes de Simbad García Márquez", *Primera Plana*, Buenos Aires, n° 234, año V, 20-26 juin 1967, p. 52-54.
- SEGRI, Cesare, "Il tempo curvo de García Márquez", *I Segni e la critica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1969, p. 251.
- SFEIR DE GONZALEZ, Nelly (compil.), "Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez", 1986-1992, *World Literature*, nr 42, Westport, Connecticut, Greenwood Press (coll. Bibliographies and Indexes), 1994.

## BIBLIOGRAPHIE

- SILVA, Miguel, "Gabo de cerca", *Revista Diners*, Bogotá, mars 1997, p. 46-52.
- SORELA, Pedro, "Cuatro instantes en la vida del reportero García Márquez" (ponencia), *Actas del Congreso "Gabriel García Márquez - Quinientos años de soledad"*, Zaragoza, Túa Blesa ed., collection Trópica 3 - Anexos de Tropelías, 1997, p. 311-314.
- STREITFELD, David, "Ahora vivo más de prisa", *Semana* (version espagnole d'une interview publiée dans *The Washington Post*), Bogotá, 19-04-94, p. 28-29.
- SUMMA (s.a.), "Cuando la política y la prosa se entrelazan", *Summa* (version espagnole d'un article publié dans *Newsweek*), n° 108, Juin 1996, p. 42-48.
- TATIS GUERRA, Gustavo, "Gabo, el otro", *El Colombiano*, Medellín, 8 septembre 1996, p. 2D-4D.
- TOCANCIPA, Luz Estela, "Gabo 70 años - 30 años de soledad", *Cromos*, Bogotá, 17 février 1997, p. 54-60.
- VILLAR BORDA, Leopoldo, "Lección de periodismo - El Nobel da otro ejemplo sobre la forma como se deben relatar los hechos", *El Tiempo*, Bogotá, 21 avril 1996, p. 2B.
- VOLKENING, Ernesto, "García Márquez o el trópico desembrujado", *Revista de la Cultura de Occidente*, Bogotá, tomo VII, 4 août 1963, p. 279
- VOLKENING, Ernesto, Tzvetan Todorov *et al.*, *García Márquez: el escritor y la crítica*. (selección de ensayos), ed. Peter Earle, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, 294 p.
- WATERS HOOD, Edward, "La ficción de Gabriel García Márquez. Repetición e intertextualidad », *American Unive rsity Studies*, Series II, vol. 195, New York, Peter Lang, 1993, 229 p.

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie Française*, 9<sup>e</sup> éd., 1986, Paris, Imprimerie Nationale-Julliard, 1994.
- ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y Literatura*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1973, vol.1 : 317 p. ; vol.2 : 327 p.
- ADAM, Jean-Michel et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- ALBERT, Pierre, Francis Balle *et al.*, *Lexique de la presse écrite*, Paris, Dalloz, 1989, 208 p.
- ALLAIN, Marie-Françoise, *Graham Greene - L'autre et son double* (entretiens), Paris, Belfond, 1981.



- ARANGO, Gonzalo, "Cochise a vuelo de tequila", *Cromos*, Bogotá, 20 mai 1968 (n° 2636), p. 10-11, 40-45.
- , "Boom Contra Pum Pum", *Obra Negra* (comp. Jotamario Arbeláez), Santa Fé de Bogotá, Plaza & Janés, 1<sup>a</sup> edición, abril de 1993.
- ATTALI, Jacques, *L'homme nomade*, Paris, Fayard, 2003.
- BALLE, Francis, *Et si la presse n'existait pas...*, Paris, J.-C. Lattès, 1987.
- BAREIRO SAGUIER, Rubén, Sylvie Koller, Ana Vásquez *et al.*, *L'exil et le roman hispano-américain actuel*, Paris, *América*, Cahier du Criccal, n° 7, 1999.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1981.
- , *Œuvres complètes*, éd. établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éd. du Seuil, 1993-1995.
- BARTHES, Roland, Leo Bersani *et al.*, *Littérature et réalité* (Recueil), Paris, Éditions du Seuil, Collections Points-Série Essais, 1982, 185 p.
- BARTHES, Roland *et al.*, *L'analyse structurale du récit-Communication 8*, Paris, Éditions du Seuil, Collections Points-Série Essais, 1995.
- BARTHES, Roland, Wayne Booth *et al.*, *Poétique du récit* (recueil), Paris, Éditions du Seuil, Collections Points-Série Essais, 1994.
- BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, 202 p.
- BERGEZ, Daniel, Pierre Barberis *et a l.*, *Introduction aux Méthodes. Critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 189 p.
- BOILEAU, Nicolas, *Art Poétique*, Chant III, Paris, Flammarion, 1908.
- BOUCHARENC, Myriam, « Nouvelles approches de l'intertextualité », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, septembre 2006. <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html> (page internet consultée le 4.11.2006).
- BOUCHARENC, Myriam et Joëlle Deluche (compil.), *Littérature et reportage*, Actes du colloque international de Limoges, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), coll. Mediatextes, 2000.
- BOUCHER, Jean-Dominique, *Le reportage écrit*, Paris, Éditions du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, coll. Les Guides du CFPJ, 1993.
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, Paris, Juin 1986.
- , *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. Seuil, 1992.
- BOYER, Alain-Michel, *La para littérature*, Paris, Presse Universitaire de France, Collection "Que sais-je?", 1992, 127 p.

## BIBLIOGRAPHIE

- BROUCKER, José de, *Pratique de l' information et écritures journalistiques*, Paris, Éditions du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes, CFPJ, 1995, 244 p.
- BURGESS, Anthony, *Hemingway*, Barcelona, Salvat, 1985, 250 p.
- CAMPOS, Guzmán, Campos, Germán, Fals Borda, Orlando, Umaña Luna, Eduardo, *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*, Bogotá, Tercer Mundo, 1964.
- CAMUS, Albert, *La Peste*, Paris, Gallimard, 1990.
- CAPOTE, Truman, *In cold blood: a true account of a multiple murder and its consequences*, London, Hamish Hamilton, 1966, 284 p.
- , (The Paris Review Interviews) Patti Heli, *El oficio de escritor*, México, Editorial Era, 1968.
- , Se oyen las musas (Relato de no-ficción), *Los perros ladran*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1975, 325 p.
- , *Les chiens aboient. Souvenirs, Sites, Silhouettes*, Paris, Gallimard, Collection Du Monde Entier, 1977, 222 p.
- , « Fantômes au soleil – Le tournage du film *De sang froid* », *Les chiens aboient. Souvenirs, Sites, Silhouettes*, trad. Jean Malignon, Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 1977.
- , *Music for chameleons: New writing*, New York, Random House, 1980, 263 p.
- , *Entretiens*, Marseille, Rivages, 1988, 210 p.
- , *Handcarved coffins: a nonfiction account of an American Crime*, Paris, LGF, 1992, 220 p.
- CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, coll. Biblioteca Breve, 1967, 153 p.
- , *El periodista: un cronista de su tiempo*, La Habana, Granma, 1975, 18 p. (photogr.).
- , “Lo barroco y lo real maravilloso” (conférence donnée par Carpentier dans *El Ateneo de Caracas*, le 22 mai 1975), *Razón de ser, Obras completas*, vol. 13.
- , *La novela latinoamericana en vísperas de otro siglo, y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1981, 253 p.
- , *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.
- , “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Obras completas - Ensayos*. (vol. 13), México, Siglo XXI Editores, 1990.
- , “Tientos y diferencias”, *Ensayos – Obras completas*, vol. 13, México, Siglo Veintiuno Editores, 1990.

- CARRERE, Emmanuel, « Capote, Romand et moi », *Télérama*, n° 2930, Paris, 11-17 mars 2006.
- CASTRO ARENAS, Mario, *El periodismo y la novela contemporánea*, Caracas, Monte Avila Editores, 1979, 129 p.
- CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du Roman*, Paris, Bordas, 1990, 217 p.
- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness and other stories*, London, Wordsworth Classics, 1995.
- COPPLE, Neale, *Un nuevo concepto del periodismo*, México, Ed. Pax-México, 1972, 363 p.
- COUEGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1992, 200 p.
- COUTO, Maria, *Graham Greene: On the frontier*, London, Macmillan Press, 1988.
- CRICCAL, « Les mythes identitaires en Amérique Latine », *América – Cahiers du CRICCAL* n° 3, 1988.
- , « L'exil et le roman hispano-américain actuel », *América – Cahiers du CRICCAL* n° 7, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1999.
- DEFOE, Daniel, *A Journal of the Plague Year*, London, Oxford University Press, 1969, 342 p.
- DEL RIO REYNAGA, Julio, *El reportaje*, Quito, Ciespal, 1978, 347 p.
- DEWBERRY, Elizabeth, “Hemingway's Journalism and the Realist Dilemma”, *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway*, ed. Scott Donaldson, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, p. 16-35.
- DIAZ, Raúl, *Hacia una dimensión estética del reportaje - Aproximación a A sangre fría de Truman Capote* (Tesis de grado), Medellín, Colección Mensajes n° 1, Universidad Pontificia Bolivariana, Facultad de Periodismo y Comunicación social, 1984, 201 p.
- DOLAY, Nür, « Abkhazie, le pays où on n'arrive jamais », *Courrier International*, n° 438, semaine du 25 au 31 mars 1999, p. 52-53.
- DONALDSON, Scott, *Hemingway of the Star, Ernest Hemingway: The Papers of a Writer*, ed. Bernard Oldsey, New York, Garland, 1981, p. 98-107.
- DOVIFAT, Emil, *Periodismo I y II*, México, Editorial Uteha, 1964.
- ECO, Umberto, « Éloge de Monte-Cristo », *De superman au surhomme*, Paris, Bernard Grasset, 1978.
- , *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002.

## BIBLIOGRAPHIE

- EMERY, Edwin, *El Periodismo en los Estados Unidos*, México, Editorial F. Trillas, 1966.
- FERENCZI, Thomas, *L'invention du journalisme en France - Naissance de la presse moderne à la fin du XIX siècle*, Paris, Plon, 1993.
- FLORIO, René, *L'écriture de presse*, Lille, Centre National de la Communication sociale, 1984.
- FONTANILLE, Jacques, « Quand le corps témoigne : voire, entendre, sentir et être-là (Sémiotique du reportage) », *Littérature et reportage*, Actes du Colloque international de Limoges (26-28 avril 2000), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.
- FUNDACION PARA UN NUEVO PERIODISMO IBEROAMERICANO, FNPI, "Ryszard Kapuscinski: reportero del tercer mundo", Cartagena de Indias, octobre 2001. <http://www.fnpi.org/>.
- , "El silencio hace daño: narración periodística de historias de guerra" avec Jon Lee Anderson, Cartagena de Indias, 4-8, février 2002. <http://www.fnpi.org/>.
- , "Taller de Periodismo y Literatura" avec Martín Caparrós, Cartagena, 16-20 décembre 2003. <http://www.fnpi.org/>
- , "Taller de periodismo narrativo" avec Tomás Eloy Martínez, Santiago de Chile, 10-13 août 2004. <http://www.fnpi.org/>
- GAILLARD, Philippe, *Le reportage*, Zurich, Institut International de Presse, Collection Précis de Journalisme, 1966.
- , *Techniques du journalisme*, 6e édition refondue, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je?, 7e ed. corrigée, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1972, 286 p.
- GILARD, Jacques, Modesta Suárez, Sylvie Mégevand *et al.*, *Journalisme et littérature en Amérique latine*, coll. Caravelle – Cahiers du monde hispanique et luso-brasilien, N° 90, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- GOMEZ RESTREPO, Antonio, *Historia de la literatura colombiana* (4 vols), Bogotá, Dirección de Extensión Cultural de Colombia, 1970.
- GREENE, Graham, *The Power and the Glory*, London, Heinemann, 1940.
- , *Ways of scape*, London, The Bodley Head, 1980.
- , *J'accuse: The Dark Side of Nice*, Londres, The Bodley Head, 1982.
- , *À la rencontre du général - Histoire d'un engagement*, trad. Robert Louit, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Pavillons, 1984.
- , *Getting to Know the General - The story of an involvement*, London, The Bodley Head, 1984.

- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- GROBEL, Lawrence, *Conversations avec Truman Capote*, trad. Henri Robillot, Paris, Gallimard, coll. Arcades, 1987.
- GUERIN, Wilfred, *Introducción a la crítica literaria*, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1974, 267 p.
- HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage. Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977.
- HEMINGWAY, Ernest, *Green Hills of Africa (A non-fiction novel)*, London, J. Cape, 1965, 284 p.
- , *E.H. apprenti reporter: articles du Kansas City Star*, recueillis commentés et préfacés par Matthew J. Bruccoli, Paris, Gallimard, 1973, 91 p.
- , “An interview with Ernest Hemingway” (*Paris Review Interviews*), by George Plimpton, *Ernest Hemingway: five decades of criticism*, ed. Linda Welshimer Wagner, East Lansing, Michigan State University Press, 1974, p. 21-37.
- , *L'été dangereux : chroniques*, Paris, Gallimard, 1988, 249 p.
- , *Mort dans l'après-midi*, Gallimard, coll. Folio, 2004
- , “Hemingway's Spanish Civil War Dispatches, *The Hemingway Review* 7.2 (Spring 1988), p. 13-19.
- , *By-Line: selected articles and dispatches of four decades*, ed. William White, Commentaries by Philip Young, London, Grafton, 1989, 479 p.
- , *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1999.
- HERSEY, John, *Hiroshima*, New York, Alfred A. Knopf, 1946.
- HERVOUET, Loïc, *Écrire pour son lecteur - Guide de l'écriture journalistique*, Lille, École Supérieure de Journalisme de Lille, 1979.
- HOYOS, Juan José, *Un pionero del reportaje en Colombia. Francisco de Paula Muñoz y El crimen de Aguacatal*, Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2002.
- , *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.
- , *Periodismo y literatura: el reportaje en Colombia*, Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2003.
- , *Literatura de urgencia. El reportaje en Colombia: una mirada hacia nosotros mismos*, Medellín, INER, coll. Legado del Saber, n° 13, 2005.

## BIBLIOGRAPHIE

- HUNTER, Mark, *Le journalisme d'investigation aux États-Unis et en France*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1997.
- JOHNSON, Michel, *El nuevo periodismo*, Buenos Aires, Ed. Troquel, 1975, 214 p.
- KAPUSCINSKI, Ryszard, *Le Négus*, Paris, Plon, 2000.
- , *Ébène : aventures africaines*, Paris, coll. Pocket, 2002.
- , *La guerre du foot*, Paris, Plon, 2003.
- KOBLER, J. F., *Ernest Hemingway: Journalist and Artist*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais n° 156, 1988.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Collection Folio 2702, 1986, 198 p.
- LA BRUYERE, Jean de, *Les Caractères*, Des ouvrages de l'esprit (20 (I), Projet Gutenberg. Disponible sur : <http://www.gutenberg.org/>.
- LANSON, Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire* [textes rassemblés et présentés par Henri Peyre], Paris, Hachette, 1965.
- LE BRIS, Michel, « Pour une littérature-monde en français » *Pour une littérature-monde*, ouvrage collectif sous la dir. de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Paris, Gallimard, 2007.
- LE BRIS, Michel, Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun *et al.*, Manifeste « Pour une Littérature Monde », *Le Monde* (Le Monde des Livres), 19.03.2007.
- LEENHARDT, Jacques, “La identidad cultural y el espejo del otro”, trad. Hilda Becerril, Disponible sur : <http://www.revistanumero.com/32nobel.htm>.
- LEIRIS, Michel, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme*, Paris, Éditions Stock
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre – L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Poétique), 1980.
- , *Le pacte autobiographique* (nouvelle éd. augmentée), Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- , *Les brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Poétique), 1998.
- LE PETIT ROBERT 1, *Dictionnaires alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.
- , (version 2.1, électronique), Paris, Dictionnaires Le Robert/ VEUF, 2001.
- LETEINTURIER, Christine, « Technique de Reportage », *Encyclopædia Universalis* 10 (version électronique 2005).

- MACDONALD, Henry, « Dublin, l'Ibiza de l'Europe du Nord », *Courrier International*, n° 429, semaine du 21 au 27 janvier 1999, p. 39.
- MARTIN-LAGARDETTE, Jean, *Guide de l'écriture journalistique*, Paris, Syros, 1987, 207 p.
- MARTIN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1973.
- , *Curso de Redacción*, Madrid, Editorial Paraninfo, 16<sup>a</sup> edición, 1977.
- MAUGHAM, W. Somerset, *Les nouvelles complètes*, Paris, Julliard, 1982.
- , *On human bondage*, introd. Gore Vidal, Commentary Theodore Dreiser and Graham Greene, Random House-Modern Library, 1999.
- MEJIA, Adriana, *De tacón en la pared (Antología de crónicas y reportajes)*, Prólogo de Alberto Aguirre, "Un signo certero del mundo", Medellín, Ediciones Autores Antioqueños, vol. 80, 1993, 520 p.
- MEJIA DUQUE, Jaime, *Literatura y realidad*, Medellín, Editorial La Oveja Negra, 1976, 387 p.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo, *Gentes, lugares* (Textos periodísticos), Bogotá, Planeta Editorial Colombiana, 1986, 223 p.
- MOLINIE, Georges et Pierre Cahné (sous la dir.), *Actes du Colloque International, Qu'est-ce que le style ?*, Presses Universitaires de France, 1994.
- MOURIQUAND, Jacques, *L'écriture journalistique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Que sais-je?, 1997, 125 p.
- MOUTON, Jean, *Littérature et sang-froid : un récit véridique de Truman Capote pose des questions au roman*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1967, 183 p.
- O'DONNELL, Santiago, « Survie au quotidien dans la banlieue de Buenos Aires », *Courrier International*, n° 447, semaine du 27 mai au 2 juin 1999, p. 44-45.
- OTERO MUÑOZ, Gustavo, *Historia del periodismo en Colombia*, Bogotá, Biblioteca Aldeana de Colombia, 1936.
- PAILLET, Marc, *Le journalisme. Fonctions et langages du quatrième pouvoir*, Paris, Denoël, 1974.
- PERRAULT, Gilles, *Le pull-over rouge*, Ramsay, 1978.
- PLIMPTON, George, "Ernest Hemingway (Conversaciones)", *El oficio de escritor (The Paris Review Interviews)*, México, Era Ediciones, 1968, p. 209 et ss.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte - Les transformations des contes merveilleux. L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Seuil, 1973.
- PUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1993.

## BIBLIOGRAPHIE

- QUEFFELEC, Lise, *Le roman feuilleton français au XIX siècle* , Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1989, 127 p.
- RAPHAËL, Frédéric, *Somerset Maugham*, Paris, Éditions du Rocher, 1993.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* , Vigésima primera edición, Tomos I y II, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- REED, John, *Diez días que estremecieron el mundo*, Madrid, Akal Editor, 1977, 410 p.
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin (coll. Littérature), n° 128, 2005.
- RIADO, Pierre, *L'Amérique latine de 1945 à nos jours*, Paris, Masson, 1992, 405 p.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1985.
- RINGLET, Gabriel et Lucien Guissard, *La puce et les lions : le journalisme littéraire* (interviews de différents écrivains), Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988, 203 p.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines des romans*, Paris, Grasset, 1972.
- SALAZAR, Alonso, *La parábola de Pablo – Auge y caída de un gran capo del narcotráfico*, Bogotá, Editorial Planeta Colombiana, 2001.
- SAMPER, Daniel, *Antología de grandes reportajes colombianos* (Prólogo “El reportaje moderno en Colombia”), Bogotá, Ed. Nueva Frontera, 1976, 340 p.
- SANTAMARIA, Germán, *Colombia y otras sangres* (Antología de reportajes), Bogotá, Plaza & Janés Colombiana, 1988, 269 p.
- SETTI, Ricardo, *Mario Vargas Llosa - sur la vie et la politique* (entretiens), Paris, Belfond, 1989.
- SHERRY, Norman, *The life of Graham Greene*, London, J. Cape, 1989.
- SUE, Eugène, *Les mystères de Paris*, introd. Armand Lanoux, préf. Francis Lacassin, “Les mystères de Paris” et leurs lecteurs, Paris, Laffont, 1989, 1367 p.
- TASSEL, Alain, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel* , L'Harmattan, 1997.
- , « Du reportage au roman ou la greffe au cœur d'une poétique narrative », *Cahiers de Narratologie - Nouvelles approches de l'intertextualité* , n° 13, septembre 2006. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=356>>.
- TEITELBOIM, Volodia, *Ficción y realidad: La literatura americana*, Bruselas, Université Libre de Bruxelles, Centro de Estudios de América Latina, 1984.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- , *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1978.



- , *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1987.
- , *Nous et les autres – La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 541.
- , *L'homme dépaysé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. L'Histoire Immédiate, 1996.
- , *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. Café Voltaire, 2007.
- USLAR PIETRI, Arturo, *Realismo mágico, Godos, insurgentes y visionarios*, Barcelona, Seix-Barral, 1985, p. 133-144.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona, Editorial Seix-Barral, Colección Biblioteca de Bolsillo, 1989, 277 p.
- , *La vérité par le mensonge, Essais sur la Littérature*, trad. Alberto Bensoussan, Paris, Gallimard, coll. Le Messenger, 1990.
- VOIROL, Michel, *Guide de la rédaction*, 6<sup>ème</sup> édition, coll. Les Guides du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes, Paris, Éditions CFPJ, 1997, 109 p.
- WEISSBERGER, Bernard, *Evolución del periodismo*, México, Ed. Era, 1968, 189 p.
- WOLFE, Tom, *The Electric Kool-aid acid Test*, New York, Farrar, Straus and Giroux 1968.
- , *The Right stuff*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1979.
- , *El nuevo periodismo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1986.
- , *The Kandy-kolored Tangerine-flake Streamline Baby*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1987.
- , *Radical chic & Mau-Mauing the flak catchers*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1987.
- , *The New Journalism – with an anthology*, ed. Tom Wolfe and E.W. Johnson, London, Picador, 1996.
- WOLFF, Francis, *Philosophie de la corrida*, Paris, Fayard, 2007.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

<b>Figure 1</b> : Circularité d'un processus produisant une opacité générique .....	95
<b>Figure 2</b> : Trajectoires des héros marqueziens.....	222
<b>Figure 3</b> : La politique dans les <i>Notas de prensa 1980-84</i> .....	265
<b>Figure 4</b> : Préférences du commentaire politique .....	266
<b>Figure 5</b> : Division thématique des <i>Notas de prensa 1980-84</i> .....	321
<b>Figure 6</b> : Frontispice et avant-propos de l'édition commémorative de <i>Cien años de soledad</i> « affublés » du cachet de la Real Academia.....	338
<b>Figure 7</b> : “Esa mujer sin identidad, con el sexo afligido, ¿quién es esa mujer?” García Márquez dans la « tanière » de Morales .....	376
<b>Figure 8</b> : « Chez Alejandro Obregón, toute la Caraïbe entre par la fenêtre » .....	377
<b>Figure 9</b> : Raccordements des 4 premières sous-divisions du chapitre 3.....	521
<b>Figure 10</b> : Regard circulaire du narrateur omniscient (chapitres 3 et 5) .....	521
<b>Figure 11</b> : Raccordements des 4 premières scènes du chapitre 2 .....	522
<b>Figure 12</b> : Mort de Pablo Escobar par le peintre colombien Fernando Botero. ....	534
✧	
<b>Tableau 1</b> : Correspondances entre les « notes » et les « contes » .....	96
<b>Tableau 2</b> : Deux personnages en quête d'auteur.....	242
<b>Tableau 3</b> : <i>Noticia de un secuestro</i> : tableau synoptique .....	515
<b>Tableau 4</b> : Réduction de <i>Noticia de un secuestro</i> à une séquence unique .....	538
<b>Tableau 5</b> : Variations dans la composition de <i>Noticia de un secuestro</i> .....	538



## INDEX

### ARTICLES ET REPORTAGES

- "Bateman : misterio sin final", 265, 487, 497  
"Boris Pasternak, 22 años después", 166  
"Cartagena, una cometa en la muchedumbre", 69, 144  
"Cuentos de caminos", 29, 176  
"Día a Día", 18, 64  
"El cine en Bogotá", 18, 156, 332, 365  
"España la nostalgia de la nostalgia", 162, 217, 253, 257, 259, 260, 261  
"García Márquez - le métier d'écrivain", 173  
"Glorias del olvido", 28, 589  
"Graham Greene: la ruleta rusa de la literatura", 149, 297, 300, 302, 308, 312, 314  
"Hemingway's Journalism and the Realist Dilemma", 132, 648  
"L'effet de réel", 19  
"La importancia de la letra X", 16, 52, 56, 448  
"La Jirafa", 18, 52, 57, 115, 119, 120, 121, 122, 127, 129, 137, 138, 385, 447, 586, 588  
"La leyenda de Ulises, mito del exilio", 205, 256  
"La última obra de Gabo, la más triste trazada por su pluma", 505  
"L'invaincu", 181, 182  
"Los fantasmas del Premio Nobel", 27, 83, 84, 85, 122, 176, 271, 298, 308, 330, 343, 499  
"No se preocupe tenga miedo", 167  
"Petite typologie du grand reportage", 37, 39, 186, 416, 419, 421, 423, 449, 579  
"Polonia verdades que duelen", 150, 161, 275, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 325  
"Punto y aparte", 18, 57, 177, 385  
"Torrijos, cruce de mula y tigre", 165  
"William Golding visto por sus vecinos", 166  
"El río de la vida", 26, 125  
"Frases de la vida", 121  
"Telepatía sin hilos", 121  
"Viendo llover en Galicia", 69  
« Réalisme et forme romanesque », 187  
"¡Manos arriba!", 165  
"¿Cómo se escribe una novela?", 117, 134, 135, 150  
"¿En qué país morimos?", 150, 273, 274  
"¿Para qué sirven los escritores?", 345, 348, 349  
"¿Qué es lo que pasa en Colombia?", 265, 274, 471, 494, 495, 499, 50, 502  
"¿Qué hay de malo en la mala prensa?", 276, 492  
"¿Qué pasó al fin en Granada?", 273, 283, 586  
"¿Quién cree a Janet Cooke?", 153, 476, 604  
"¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?", 69, 167, 335, 336, 337  
"¿Una entrevista? No, gracias", 27, 150, 275  
"¿Y de la guayaba qué?", 80  
"25.000 kilómetros cuadrados sin una flor", 158, 159  
"25.000 millones de kilómetros cuadrados sin una flor", 123  
"48 horas en Cancún", 76, 149  
"Algo más sobre literatura y realidad", 28, 125, 156, 173, 221, 223, 358, 359, 361, 366, 368, 369, 373, 374, 375, 376, 377, 387, 588, 594, 599  
"América Central, ¿ahora sí?", 273, 283  
"Amor constante más allá de la muerte", 109  
"Amor en el aire", 587, 598  
"Angola un año después", 268, 270  
"Apuntes para un debate nuevo sobre las drogas", 495, 502  
"Auto-crítica", 203  
"Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia", 119, 264, 393, 398, 460  
"Bangkok, la horrible", 161  
"Blacamán el bueno vendedor de milagros", 145  
"Blacamán el bueno, vendedor de milagros", 145  
"Bogotá 1947", 125, 193, 194, 201, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 596, 599

- “Botella al mar para el dios de las palabras”, 342, 343  
“Botella al mar para el Dios de las palabras”, 100  
“Breve nota al olor de la guayaba de Feliza Burzstyn”, 168  
“Breve nota de adiós al olor de la guayaba de Feliza Bursztyn”, 80, 321  
“Breve nota de adiós al olor de la guayaba”, 25, 72, 73, 74, 75, 78, 79  
“Bueno, hablemos de música”, 156, 157, 365, 384, 386, 387  
“Caracas sin agua”, 40, 397, 426, 475, 476, 618  
“Caribe mágico”, 73, 146, 217, 220, 221, 222, 599, 601  
“Casi mejor que el amor”, 122, 150  
“Cena de paz en Harpsund”, 86  
“Cena de paz en Harspund”, 27, 87  
“Chile, el golpe y los gringos”, 264, 266, 268, 457, 458  
“Cochise a vuelo de tequila”, 437, 646  
“Como sufrimos las flores”, 29, 167  
“Cómo sufrimos las flores”, 167, 176  
“Con amor, desde el mejor oficio del mundo”, 123, 177, 275  
“Con los ojos abiertos sobre Polonia en ebullición”, 317, 319  
“Conflictos sobre una mujer fea”, 163  
“Crónica de mi muerte anunciada”, 123, 149, 276  
“Cuando la política y la prosa se entrelazan”, 489, 495, 496, 572, 645  
“Cuba de cabo a rabo”, 143, 268, 413, 457, 617, 627  
“Cuento de caminos”, 149  
“Cuento de horror para la noche vieja”, 102  
“Cuento de horror para la Nochevieja”, 97, 106, 108, 109, 219  
“De Corea a la realidad”, 264, 471  
“Del malo conocido al peor por conocer”, 76, 144, 166, 277, 279, 280, 283, 284, 287, 325  
“Del malo conocido, al peor por conocer”, 282  
“Desde el mejor oficio del mundo”, 27  
“Desde París, con amor”, 176  
“Desde París, con amor”, 30, 86, 142, 143, 144, 146, 161, 248, 258, 259, 288, 323, 349, 452, 453, 595, 596, 599, 600  
“Diecisiete ingleses envenenados”, 102, 103, 104, 236  
“Dos o cosas sobre la novela de la violencia en Colombia”, 147  
“Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, 147, 162, 211, 328, 376, 467, 472, 474, 475  
“Dos tonterías de Anthony Quinn”, 27, 276  
“Eden Pastora”, 273  
“El alquimista en su cubil”, 348, 380  
“El amargo encanto de la máquina de escribir”, 149, 167  
“El amor en el aire”, 74  
“El año más famoso del mundo”, 177  
“El argentino que se hizo querer de todos”, 117, 166  
“El avión de la bella durmiente”, 102, 106, 111, 112, 114, 164  
“El caso perdido”, 87, 640  
“El cementerio de las cartas perdidas”, 634  
“El Choco que Colombia desconoce”, 264  
“El Chocó que Colombia desconoce”, 119, 289, 397, 398, 412, 421  
“El combate en que murió Miguel Enriquez”, 471  
“El cuento después del cuento”, 91, 95, 96, 149  
“El destino de los embalsamados”, 150  
“El fantasma para el progreso”, 283  
“El fauno y el tranvía”, 215  
“El frenesí del viernes”, 158  
“El general Torrijos sí tiene quien le escriba”, 165  
“El golpe sandinista - Crónica del asalto a la casa de los chanchos”, 634  
“El hombrecito que vino ayer”, 138  
“El hotel del enano jorobado”, 247, 251, 300  
“El humanitarismo también tiene sus límites”, 492  
“El lujo de la muerte”, 150  
“El mar de mis cuentos perdidos”, 149  
“El mar del tiempo perdido”, 311  
“El mejor oficio del mundo”, 24, 31, 43, 53, 67, 120, 133, 328, 490, 491, 577, 582, 591, 594, 626  
“El novelista García Márquez no volverá a escribir”, 214, 215, 518, 644  
“El nuevo oficio más viejo del mundo”, 73, 347  
“El pez es rojo”, 273, 283

- “El proceso de los secretos de Francia”, 348, 414, 450, 451  
 “El rastro de tu sangre en la nieve”, 229, 467  
 “El Reino Unido los ha hecho así”, 121, 149, 324  
 “El reportaje moderno en Colombia”, 187, 425, 450, 617, 618, 653  
 “El río de la vida”, 74, 125, 146, 150, 162, 193, 201, 206, 207, 209, 210, 212, 213, 217, 596  
 “El triple campeón revela sus secretos”, 634  
 “El verano feliz de la señora Forbes”, 158  
 “En la ciudad del Tercer Hombre”, 252  
 “En qué país morimos”, 323, 492  
 “Entrevista con Philippe Agee”, 267, 457, 458  
 “Espantos de agosto”, 102, 110  
 “Está bien, hablemos de literatura”, 135, 361, 362, 365, 594  
 “Está bien, hablemos de música”, 329  
 “Está de moda ser delgado”, 122, 587  
 “Esta es la historia, tal como me la contaron”, 149  
 “Estos ascensores de miércoles”, 121, 167  
 “Fantasía y creación artística”, 28, 125, 155, 161, 173, 223, 340, 342, 358, 359, 361, 366, 367, 368, 376, 377, 387, 588, 593, 594, 599  
 “Fantasmas de carreteras”, 29, 176, 598  
 “Gabo cambia de oficio”, 474, 641  
 “Gabo cuenta la novela de su vida”, 214, 235, 641  
 “Gabo de cerca”, 484, 645  
 “Gabo ganó pleito por *Relato de un naufrago* - Punto final al litigio con el relator de la obra”, 463  
 “Gabo habla de su nuevo libro – ‘Era como mandar noticias a los muertos’”, 481  
 “García Márquez o el trópico desembrujado”, 211, 379, 640, 645  
 “Georges Brassens”, 348  
 “Hay que salvar a El Salvador”, 150, 283  
 “Hay que salvar El Salvador”, 273  
 “Historias perdidas”, 149  
 “Il tempo curvo de García Márquez”, 216, 529, 644  
 “Jack, el desmesurado”, 349  
 “La caza literaria es una altanera fatalidad”, 90, 95, 96, 128, 229, 301, 530, 559, 644  
 “La conducerma de las palabras”, 341  
 “La desgracia de ser escritor joven”, 135  
 “La enfermedad política de Reza Pahlevi”, 586  
 “La historia de esta historia”, 16, 68, 100, 140, 253, 396, 463, 469, 515, 636  
 “La historia vista de espaldas”, 149  
 “La larga noche de ajedrez de Paul Badura Skoda”, 74, 150  
 “La larga vida feliz de Margarito Duarte”, 102, 106, 107, 149, 240, 241, 242, 246  
 “La literatura sin dolor”, 330, 361, 363, 365, 594  
 “La mujer que escribió un diccionario”, 74, 167, 337, 340, 593  
 “La noche caliente de Amsterdam”, 161  
 “La penumbra del escritor de cine”, 150, 156  
 “La poesía al alcance de los niños”, 97, 176, 356, 358, 361, 593, 594  
 “La poesía al alcance los niños”, 356, 360  
 “La santa”, 102, 219, 241, 242, 245, 246  
 “La siesta del martes”, 146, 471  
 “La tercera resignación”, 216  
 “La última y mala noticia sobre Haroldo Conti”, 169  
 “La vaina de los diccionarios”, 150, 168, 340, 342, 593  
 “La vida feliz de Margarito Duarte”, 219, 248  
 “Las esposas felices se suicidan a las seis”, 29, 158  
 “Las glorias del olvido”, 27, 106, 330, 333  
 “Las trampas de la fe”, 117, 168  
 “Las veinte horas de Graham Greene en La Habana”, 302, 312  
 “Lo barroco y lo real maravilloso”, 368, 369, 373, 377, 378, 647  
 “Lo que no adivinó el oráculo”, 149, 161  
 “Los 166 días de Feliza”, 80, 149, 168, 321, 322  
 “Los dolores del poder”, 280  
 “Los viajes de Simbad García Márquez”, 241, 255, 644  
 “María de mi corazón”, 102, 103, 104, 105, 106, 156  
 “Me alquilo para soñar”, 102, 106, 107, 246, 247, 248, 253  
 “Memorias de un fumador retirado”, 150, 167  
 “Mi Hemingway personal”, 73, 179  
 “Mi otro yo”, 123, 150, 176

- “Mrs Enders atraviesa el espejo”, 149  
 “Náufragos del espacio”, 123, 151, 160, 161  
 “No se me ocurre ningún título”, 148  
 “Noticia de un recuerdo”, 196, 198, 200, 643  
 “Nueve años no es nada”, 149  
 “Operación Carlota – Cuba en Angola”, 268, 270  
 “Otra vez del avión a la mula... ¡Qué dicha!”, 74  
 “Peggy, dame un beso”, 161, 168, 169  
 “Portugal, nueve años después”, 149  
 “Portugal, territorio libre de Europa”, 269, 413, 457  
 “Problemas de la novela”, 172, 588  
 “Punto final a un incidente ingrato”, 25, 74, 78, 79, 80, 276, 324  
 “Receta para periodistas noveles”, 486  
 “Recuerdos de periodista”, 193, 200, 278, 289, 290, 293, 294, 295, 297, 323, 325  
 “Regreso a la guayaba”, 69, 70, 81, 82, 125, 226, 227, 230, 596, 598  
 “Regreso a México”, 71, 254  
 “Remedios para volar”, 74, 121, 598  
 “Revolución se escribe sin mayúsculas” (Entrevista con Régis Debray), 268  
 “Roma en verano”, 102, 103, 106, 161, 234, 235, 237, 239, 242  
 “Se necesita un escritor”, 30, 47, 53, 56, 57, 62, 72, 117, 118, 120, 121, 122, 132, 133, 140, 142, 151, 153, 176, 328, 329, 585, 594  
 “Seamos machos, hablemos del miedo al avión”, 74, 121, 598  
 “Secuestro de una noticia”, 504, 641  
 “Sí, ya viene el lobo”, 283  
 “Suspense y espanto - Claves del nuevo libro de García Márquez”, 513  
 “Taller de periodismo narrativo”, 491, 649  
 “Telepatía sin hilos”, 167  
 “Tema para un tema”, 119  
 “Teodoro”, 273  
 “The short happy life of Francis Macomber”, 102  
 “Tramontana mortal”, 102, 103, 105, 106, 117, 149  
 “Tramontana”, 102, 106, 149  
 “Última obra de Gabo – La ‘más triste’ trazada por su pluma”, 7, 580  
 “Un novelista de la violencia americana”, 127, 379, 472, 644  
 “Un periodista llamado Gabriel García Márquez”, 633, 640  
 “Un tratado para tratarnos mal”, 78, 150, 492, 494, 495, 500, 596  
 “Una tontería de Anthony Quinn”, 123, 150, 166, 324  
 “USA, mejor cerrado que entreabierto”, 150, 155, 165, 178, 278, 284, 285, 286, 287, 288, 343  
 “Valledupar, la parranda del siglo”, 69, 157, 384, 386, 599  
 “Variaciones”, 156, 329, 386  
 “Viacrucis de Bocas de Ceniza”, 412  
 “Viaje a la semilla”, 82, 201, 202, 203, 212, 213, 217, 218, 598  
 “Viendo llover en Galicia”, 149, 260, 261  
 “Vietnam por dentro”, 268, 270, 413, 457  
 “Vuelta a la semilla”, 26, 82, 125, 149, 163, 193, 194, 200, 201  
 “Wilma Montesi y ‘El escándalo del siglo’”, 450  
 “Y de la guayaba, ¿qué?”, 81, 598  
 « Abkhazie, le pays où on n’arrive jamais », 623, 624, 648  
 « Ça prend », 23  
 « Cent ans de platitude », 351, 644  
 « Dublin, l’Ibiza de l’Europe du Nord », 623, 652  
 « El rastro de tu sangre en la nieve », 82  
 « En Hiroshima, a un millón de grados centígrados », 447  
 « En lisant, en écrivant avec Gabriel García Márquez », 620  
 « Gabriel García Márquez et le Robinson Maudit », 421  
 « Histoire de faits et narration fictionnelle dans *Récit d’un naufragé* de Gabriel García Márquez », 397, 470, 640  
 « Le réalisme et la peur du désir », 244  
 « Le reportage dans quelques-uns de ses états », 38  
 « Le retour de García Márquez sur le Vieux Continent », 351  
 « Petite typologie du grand reportage », 37, 39  
 « Pour une littérature-monde en français », 21  
 « Survie au quotidien dans la banlieue de Buenos Aires », 623, 629, 652  
 « Un discours contraint », 245  
 “Un payaso pintado detrás de una puerta”, 16, 146, 150, 161, 163, 168, 223, 224

## INDEX DES NOMS ET DES ŒUVRES

- A Journey to Sakhalin*, 609, 610  
*À la rencontre du général - Histoire d'un engagement*, 165, 303, 305-310, 314, 315, 592, 649  
*Académie Française*, 49, 52, 645  
*Académie suédoise*, 27, 83, 85, 164, 271  
 Acevedo, Orlando, 526  
 ACOSTA MONTORO, José, 395, 605, 645  
 Actes du Colloque international de Limoges, 32, 38, 649  
 ADAM, Jean-Michel, 20, 44, 420, 535, 537, 539, 541, 546, 571, 645  
*Against the Current Essays in the History of Ideas*, 346  
 AINSA, Fernando, 352  
 ALBERT, Pierre, 52, 645  
 ALCORIZA, Luis, 176  
*All the President's Men*, 438, 485  
 ALLAIN, Marie-Françoise, 299, 302, 303, 313, 645  
 ALLENDE, Salvador, 307, 354, 355  
*Alternativa*, 17, 71, 72, 75, 165, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 278, 328, 352, 395, 396, 429, 455, 456, 457, 471, 487, 617, 634  
*América – Cahier du Criccal*, 205  
 ANDERSON, Terry, 489  
 ANDRÉIEV, Léonidas, 333  
*Antología de grandes reportajes colombianos*, 25, 177, 187, 426, 436, 438, 518, 617, 653  
 ARANGO, Gonzalo, 437, 439  
 Aristote, 186, 370  
 ARIZMENDI, Darío, 88  
 ARMENTA, Clotilde, 95  
*Armies of the Night*, 407, 431  
 ARRUPE, Pedro, 412, 447, 477  
*Art poétique*, 244  
 ARTEAGA, Arnulfo, 266, 483, 506, 516  
 ARTEAGA, Luz Ángela, 483  
 ASSELINEAU, Roger, 159, 161  
 ASTURIAS, Miguel Angel, 375, 440  
 ATTALI, Jacques, 256, 388, 389  
*Au cœur des ténèbres*, 162, 209  
 AUDOIN-ROUZEAU, Stephan, 29  
 BACH, Jean-Sébastien, 157, 329, 365, 386  
 BADA, Ricardo, 194  
 BALLE, Francis, 52, 614, 645, 646  
 BALZAC, Honoré de, 188, 412, 413, 442, 610  
 BANZER, Hugo, 309  
 BARCHA, Mercedes, 137  
 BARCO, Virgilio, 503, 528  
 BAREIRO SAGUIER, Rubén, 256, 646  
 BARLOW, George, 299, 301  
 Barrabás (alias), 534, 570  
 BARTHES, Roland, 19, 23, 68, 175, 187, 363, 395, 600  
 BARTÓK, Béla, 157, 365  
*Bas-fonds de Berlin*, 36  
 BASTENIER, Miguel Angel, 490  
 BATEMAN, Jaime, 164, 166, 265, 487, 497  
 BATISTA, Fulgencio, 290, 303, 308  
 BAUDELAIRE, Charles, 193  
 BEACH, Sylvia, 180  
 Beatles (The), 384, 386, 387  
 BECERRA, Richard, 508, 525, 526  
 BECKER, Colette, 184, 185, 190, 191, 467, 552, 608  
 BENNET, Phil, 490  
 BENSOUSSAN, Albert, 311, 375, 654  
 BERLIN, Isahia, 346  
 BERLIOZ, Hector, 157, 329, 386  
 BERNARD, Claude, 608  
 BERSANI, Leo, 244  
 BERSTEIN, Carl, 438, 485  
 BERVITSKY, Horacio, 490  
 BETANCUR, Belisario, 69, 77, 78, 81, 145, 494, 500, 509, 528  
 BISHOP, Maurice, 164, 166, 273  
 BOILEAU, Nicolas, 240, 244, 646  
 BOLÍVAR, Simón, 76  
 BORGES, Jorge Luis, 27, 84, 85, 135, 159, 271, 308, 330, 370, 588  
 BOSCH, Juan, 131, 222, 355  
 BOSWELL, James, 609, 610  
 BOTERO, Fernando, 540  
 BOUCHARENC, Myriam, 36, 37, 38, 39, 186, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424, 449, 542, 574, 578, 579, 607, 610, 612, 613, 616, 632  
 BOUCHER, Jean-Dominique, 30, 31, 32, 393, 394, 398, 400, 402, 408, 409, 413, 414, 417, 418, 464, 615, 621, 623  
 BOURDIEU, Pierre, 68, 136  
 BOWDEN, Mark, 497  
 BRADBURY, Ray, 159  
 BRANDO, Marlon, 613  
 BRESLIN, Jimmy, 34, 406, 420, 447



- BRIVAL, Roland, 21, 533  
 BROUCKER, José de, 23, 58, 60, 63, 406, 408, 425, 621, 647  
 BUCK, Pearl S., 83, 84  
 BUENDÍA, Aureliano, 82, 166, 229, 352  
 BUÑUEL, Luis, 164, 337  
 BURGOS, Andrés, 620  
 BURGUESS, Anthony, 20, 192, 424, 427  
 BURSZTYN, Feliza, 80, 164, 321, 322, 324  
 BUSBY, Robert, 283  
 BUSS, Hero, 526  
*By-Line, selectec articles and dispatches of four decades*, 24, 650  
 CABALLERO BONALD, J.M., 260  
 CABALLERO, Antonio, 208, 266, 438  
 CABALLERO, Antonio, 209, 641  
 CABALLERO, Lucas, 438  
*Cadavres exquis*, 289  
*Cahiers de Narratologie*, 35, 37, 646, 653  
*Cambio 16*, 474, 486, 495, 641  
 CAMPOS GUZMÁN, Germán, 75  
 CAMUS, Albert, 147, 330, 376, 445, 447, 467, 474, 476, 477, 478, 499, 570, 590  
 CANO, Guillermo, 77, 226, 449, 470, 535  
 CAÑON MORENO, Luis, 81, 481, 484, 497, 507, 548, 551, 556, 641  
 CAPOTE, Truman, 16, 33, 40, 41, 42, 43, 45, 131, 189, 192, 332, 406, 407, 411, 416, 420, 421, 422, 423, 424, 436, 438, 442, 443, 447, 513, 518, 574, 575, 577, 580, 581, 582, 585, 586, 603, 613, 616, 623, 624, 628, 629, 630, 631, 632, 648, 650, 652  
 CARPENTIER, Alejo, 26, 149, 173, 201, 239, 262, 359, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 598, 599, 647  
 CARRANZA, María Mercedes, 504, 509, 510, 556, 566, 567  
 CARRERE, Emmanuel, 422, 648  
 Cartel de Medellín, 24, 44, 78, 274, 471, 493, 494, 495, 498, 500, 504, 508, 509, 510, 517, 525, 548, 573  
 CARTER, Jimmy, 27, 282  
 CASTRO ARENAS, Mario, 395, 423, 648  
 CASTRO CAYCEDO, Germán, 214, 274, 436, 438, 439, 500, 501  
 CASTRO, Fidel, 27, 164, 166, 267, 276, 281, 282, 286, 291, 303, 312, 313, 319, 350, 351, 352, 353, 442, 496  
 CATO, Susana, 474, 481, 496, 506, 548, 553, 572, 641  
*Ce sacré Hemingway*, 20  
 CEBRIAN, José Luis, 27, 172, 263, 592, 638, 641  
 CENDRARS, Blaise, 36, 38, 419, 612, 613  
*Cent ans de solitude*, 127, 165, 171, 174, 194, 211, 218, 229, 241, 259, 260, 261, 285, 343, 351, 357, 371, 379, 455, 477, 514, 530, 536, 563, 571  
 CEPEDA SAMUDIO, Alvaro, 25, 92, 93, 94, 127, 434, 437, 439, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 582, 583, 603, 614, 619  
 CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 83, 358  
*Cet Étrange Postcommunisme*, 315  
 CHARTIER, Pierre, 39, 401, 416, 608, 648  
 CHOMSKY, Noah, 344  
*Chroniques Martiennes*, 159  
 CHURCHILL, Winston, 83  
*Cien años de soledad*, 62, 70, 82, 105, 137, 150, 171, 174, 198, 202, 218, 219, 311, 344, 352, 356, 371, 377, 379, 471, 529, 530, 560, 572, 618, 636, 637, 639, 640  
*Citizen Kane*, 605  
 CLARK, Gerard, 423  
 CLINTON, Bill, 164, 165, 284  
 COBO BORDA, Juan Gustavo, 71, 89, 102, 114, 208, 211, 267, 286, 352, 457, 638  
 COLLAZOS, Oscar, 513, 560, 638, 641  
 Colloque International de Limoges sur *Littérature et Reportage*, 38  
 COLOMB, Christophe, 378  
*Colombia y otras sangres*, 438, 653  
*Combat*, 445  
*Cómo se cuenta un cuento*, 156, 178, 620, 637  
 CONNOLLY, Cyril, 332  
 CONRAD, Joseph, 83, 162, 206, 208, 209, 210, 211, 262, 298, 300, 306, 307, 311, 332, 397, 598  
*Contrepoint*, 333  
 COOKE, Janet, 476, 590, 591, 604  
*Coplas a la muerte de su padre*, 206  
 COPPLE, Neale, 418, 485  
 COPPOLA, Francis Ford, 498  
 CORTANZE, Gérard, 473, 499, 512, 541, 547, 571, 641  
 CORTÁZAR, Julio, 103, 117, 166, 262, 286, 288, 499, 600  
 CORTY, Bruno, 421, 638

- Courrier International*, 32, 578, 620, 623, 629, 648, 652  
 COUTO, Maria, 300, 304, 310, 648  
 Crémieux, Benjamin, 419  
*Cromos*, 274, 290, 437, 453, 636, 641, 645, 646  
*Crónica de una muerte anunciada*, 50, 71, 73, 79, 82, 89, 90, 91, 92, 93, 97, 100, 105, 118, 119, 124, 128, 133, 142, 219, 229, 301, 328, 357, 442, 467, 471, 487, 513, 525, 530, 532, 536, 559, 561, 564, 565, 636, 639, 641, 644  
*Cuando era feliz e indocumentado*, 15, 177, 437, 636, 644  
*Current Issues in Linguistic Theory*, 344  
*Curso de Redacción*, 403, 652  
 DACONTE, Nena, 82  
 DANIEL, Jean, 364  
*De Europa y América*, 40, 107, 141, 177, 226, 232, 236, 240, 247, 249, 251, 252, 264, 265, 296, 300, 311, 316, 317, 328, 348, 413, 414, 426, 448, 450, 451, 452, 453, 456, 478, 614, 635, 639  
 DE FREITAS, María Teresa, 419, 420  
*De la littérature*, 179, 231, 648  
*De sang-froid*, 33, 45, 189, 190, 411, 420, 423, 424, 518, 575, 630, 647  
*De viaje por los países socialistas, 90 días en la Cortina de Hierro*, 268, 300, 316, 453, 515, 636  
*Death in the Afternoon*, 147  
 DEBRAY, Régis, 268  
 DEFOE, Daniel, 172, 413, 447, 476, 477, 478, 518, 570, 583, 590, 591, 604, 634  
*Del amor y otros demonios*, 100, 208, 219, 220, 224, 242, 477, 487, 637  
 DEL RIO REYNAGA, Julio, 395, 604, 648  
 DELUCHE, Joëlle, 38, 578, 607, 610, 612, 613, 621, 624, 632, 646  
 DESCARTES, René, 171, 250  
 DEWBERRY, Elizabeth, 132  
*Diatriba para un hombre sentado*, 487  
 DIAZ GRANADOS, José Luis, 69, 71  
 DIAZ, Raúl, 102, 411, 630, 638, 648  
*Diccionario de la Real Academia Española*, 246  
*Diccionario de uso del español*, 337, 340, 341  
 DICKENS, Charles, 122, 188, 230, 514, 563, 604, 609, 610  
*Dictionnaire Analogique et Alphabétique de la Langue Française*, 19  
*Dictionnaire des écrivains antillais hispanophones*, 272  
 DIEGO, Gerardo, 111, 112  
 DISNEY, Walt, 367  
*Dix jours qui ébranlèrent le monde*, 446, 457, 515  
*Doce cuentos peregrinos*, 26, 56, 71, 72, 86, 89, 90, 97, 98, 101, 102, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 118, 133, 137, 149, 158, 178, 198, 219, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 242, 245, 252, 253, 259, 278, 487, 564, 597, 619, 637, 639  
*Docteur Jivago*, 167  
 DOLAY, Nür, 623, 648  
 DORGELÈS, Roland, 419, 612  
 DOSTOÏEVSKI, 188, 610  
*Douze contes vagabonds*, 158, 240, 350, 351  
 DOVIFAT, Emil, 22, 402, 408  
 DREIFUS, Claudia, 281, 642  
 DREISER, Theodore, 332, 652  
*Du reportage au roman ou la greffe au cœur d'une poétique narrative*, 35, 579, 653  
 DUARTE, Margarito, 102, 106, 107, 149, 219, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249  
 DUMAS, Alexandre, 333  
 DUPLAT SANJUÁN, Carlos, 266  
 DURÁN, Alejo, 384  
*Ébène*, 39, 651  
 ECO, Umberto, 231, 364, 365  
*Ecue-Yamba-O*, 373  
 EDWARDS, Jorge, 272  
*El amor en los tiempos del cólera*, 57, 72, 86, 89, 90, 117, 118, 124, 162, 193, 198, 207, 208, 477, 487, 637, 641  
*El Asalto*, 619, 620  
*El cataclismo de Damocles*, 160  
*El Colombiano*, 7, 81, 95, 194, 427, 481, 505, 640, 641, 643, 645  
*El coronel no tiene quien le escriba*, 57, 132, 152, 174, 218, 233, 237, 238, 277, 311, 357, 472, 636, 639, 642  
*El crimen de Aguacatal*, 436, 650  
*El cuento del cuento*, 72, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 124, 142, 149, 155, 328  
*El Espectador*, 18, 22, 64, 69, 77, 86, 88, 103, 104, 119, 133, 142, 156, 200, 203,

- 214, 216, 226, 227, 231, 235, 236, 240,  
244, 247, 260, 264, 296, 300, 333, 365,  
398, 402, 412, 434, 442, 447, 448, 449,  
452, 463, 482, 491, 502, 535, 596, 601,  
618, 626, 634, 641, 642, 643  
*El espejo roto*, 335  
*El Excelsior*, 18, 133  
*El general en su laberinto*, 162, 165, 207,  
208, 266, 487, 637  
*El General en su Laberinto*, 352  
El Gorila (alias), 570  
*El Herald*, 18, 22, 24, 28, 52, 60, 62, 83,  
91, 119, 127, 128, 137, 138, 148, 150, 152,  
153, 200, 203, 264, 332, 333, 448, 634  
*El Karina*, 438  
*El lenguaje de la pasión*, 172, 238  
*El libro del convaleciente*, 138  
El Monje (alias), 534, 570  
El Mono (alias), 532  
El Mugre, 550  
*El Mundo*, 51, 88  
*El Mundo de Madrid*, 51  
*El Mundo. Libro de Estilo*, 51  
*El nuevo periodismo*, 31, 630, 651, 654  
*El olor de la guayaba*, 50, 57, 70, 73, 87,  
91, 93, 109, 131, 137, 147, 170, 174, 184,  
189, 202, 208, 209, 215, 218, 233, 237,  
269, 275, 282, 284, 285, 288, 289, 292,  
297, 298, 302, 304, 305, 306, 307, 309,  
316, 318, 320, 328, 347, 353, 354, 359,  
364, 365, 367, 378, 441, 476, 497, 499,  
530, 563, 580, 588, 593, 595, 619, 640  
*El otoño del patriarca*, 70, 309  
*El otoño del Patriarca*, 17, 71, 105, 165,  
572  
*El Otro*, 88  
*El País*, 18, 90, 133, 274, 494, 641  
*El pelaíto que no duró nada*, 569  
*El Periodismo en los Estados Unidos*, 605,  
649  
*El periodismo y la novela contemporánea*,  
395, 423, 648  
*El periquillo sarniento*, 376  
*El reportaje en Colombia-una mirada  
hacia nosotros mismos*, 436, 439, 460, 650  
*El tercer hombre*, 251  
*El Tiempo*, 80, 86, 196, 214, 266, 321, 428,  
438, 463, 475, 507, 509, 513, 641, 642,  
643, 644, 645  
*El Universal*, 18, 22, 62, 75, 100, 128, 152,  
163, 177, 200, 264, 332, 333, 385, 441,  
529, 583, 634  
664
- ELÍO, María Luisa, 260  
ELN (L'), 76  
ELNADI, Bahgat, 118, 642  
*Éloge de Monte-Cristo*, 364, 648  
ELP (L'), 76  
ÉLUARD, Paul, 159  
EMERY, Edwin, 605, 649  
*En pèlerin et en étranger*, 609  
*Encyclopædia Universalis*, 191, 362, 375,  
380, 404, 615, 651  
*Entre cachacos*, 15, 22, 64, 69, 141, 156,  
333, 365, 397, 398, 412, 445, 448, 465,  
471, 614, 634, 635  
ESCALONA, Rafael, 92, 385  
ESCOBAR, Pablo, 44, 471, 473, 483, 493,  
494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501,  
502, 503, 504, 506, 507, 508, 510, 511,  
517, 523, 524, 525, 528, 530, 531, 532,  
535, 536, 538, 539, 540, 543, 544, 545,  
546, 547, 548, 549, 550, 552, 553, 555,  
557, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567  
*Escribiendo historias. El arte y el oficio de  
narrar en el periodismo*, 436, 650  
*Et si la presse n'existait pas...*, 614, 646  
*Étrangers à nous-mêmes*, 172, 239, 651  
*Evolución del periodismo*, 607, 654  
FALS BORDA, Orlando, 75, 266, 647  
*Fanatismos de la identidad*, 172  
*Fantômes au soleil*, 45, 190, 204, 423, 575,  
647  
FARC (Les), 76  
FAULKNER, William, 28, 83, 84, 135,  
147, 148, 155, 156, 167, 172, 180, 188,  
254, 255, 262, 330, 331, 332, 364, 375,  
379, 588, 589, 618  
FELL, Claude, 57, 137, 259, 444, 639, 673  
FERENCZI, Thomas, 34, 40, 52, 63, 279,  
607, 608, 610, 611, 649  
FERNÁNDEZ LIZARDI, 376  
FERRY, Stephen, 489, 490  
*Feuilles d'herbe*, 159, 160, 161  
FIELDING, Henry, 40, 188, 424, 477  
*Figures III*, 460, 462, 530, 552, 554, 556,  
649  
FLAHERTY, Robert, 191  
FLAUBERT, Gustav, 37, 136, 175, 188,  
298, 552, 618, 654  
*Floresta de la Lirica Española*, 363  
FOGEL, Jean-François, 489  
FONT CASTRO, José, 86, 642  
FONTANILLE, Jacques, 32, 33, 41, 417,  
418, 424, 457, 464, 516, 542, 578, 579,

- 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629,  
630, 631, 632  
*Forbes*, 158, 498  
*France Observateur*, 451  
FRANCE, Anatole, 333  
*France-Soir*, 451  
Frau Roberta, 246, 247, 248, 249, 250,  
251, 252  
FUENTES, Carlos, 287, 288, 351, 499  
FUENTES, Ydígoras, 294, 295  
Fundación para un Nuevo Periodismo  
Iberoamericano, 39, 328, 488, 489, 643  
*Gabriel García Márquez et le Groupe de  
Barranquilla*, 57, 137, 259, 444, 639  
GAILLARD, Philippe, 403, 649  
GAITAN, Jorge Eliécer, 75, 440  
GALÁN, Luis Carlos, 77, 503, 528, 539  
GALLEGOS, Rómulo, 211, 378  
GARCIA ASCOT, Jomí, 260  
GARCÍA HERREROS, Rafael, 471, 517,  
539, 543, 550, 563, 565, 566  
GARCÍA LORCA, Federico, 260  
*García Márquez: historia de un deicidio*,  
69, 126, 132, 146, 173, 203, 216, 234, 290,  
296, 311, 378, 401, 471, 472, 475, 478,  
529, 640  
GAUTHIER, Guy, 190, 191  
GAVIRIA, César, 503, 504, 509, 528  
GAZIER, Michèle, 603, 642  
GEHMAN, Richard, 613  
*Géneros periodísticos*, 50, 403, 652  
Genette, Gérard, 148, 159, 460, 462, 530,  
546, 552, 554, 556, 624  
*Gentleman's Magazine*, 604  
*Gentes, lugares*, 87, 442, 443, 652  
GENTILE CHIMENTO, Cayetano, 91, 93  
*Getting to Know the General - The story of  
an involvement*, 303, 649  
GIDE, André, 197, 365  
GIFFARD, Pierre, 611, 612  
GILARD, Jacques, 15, 16, 17, 18, 22, 27,  
42, 55, 57, 62, 64, 69, 75, 107, 115, 120,  
121, 126, 130, 138, 140, 141, 152, 163,  
173, 177, 203, 218, 219, 226, 231, 232,  
233, 236, 247, 249, 251, 264, 265, 277,  
278, 284, 296, 311, 316, 333, 365, 398,  
407, 408, 412, 413, 426, 433, 434, 435,  
436, 437, 439, 441, 444, 445, 446, 448,  
449, 450, 451, 452, 453, 455, 467, 484,  
529, 583, 589, 614, 619, 635, 636  
GIRALDO, Carlos Alberto, 427, 643  
GIULIANO, Salvatore, 498  
GOETHE, Johann Wolfgang von, 374  
GOGOL, Nicolas, 188  
GOLDING, William, 166, 337  
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 385,  
589  
GONCOURT, Edmond de, 136, 608  
GONZALEZ, Felipe, 27, 145, 164, 274  
GONZÁLEZ, Felipe, 164  
GORBATCHEV, Mikhail, 164, 320  
GOSSAÍN, Juan, 438, 439  
*Green Hills of Africa*, 210, 609, 650  
GREENE, Graham, 27, 28, 83, 84, 149,  
155, 162, 164, 165, 166, 211, 252, 262,  
285, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303,  
304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311,  
312, 313, 314, 315, 332, 337, 355, 364,  
378, 379, 500, 588, 589, 591, 592, 634,  
645, 648, 652, 653  
GREIMAS, Algirdas, 400, 537, 538, 650  
GRILLO, Andrés, 486  
GRITTI, Jules, 520, 536, 538  
GROBEL, Lawrence, 43, 421, 577, 586,  
616, 650  
GUARNER, José-Luis, 31  
GUERRERO, Pedro, 528, 534  
GUERRERO, Primo, 398  
GUEVARA, Ernesto (Che), 290, 291, 351  
*Guide de la rédaction*, 52, 405, 654  
*Guide de la Rédaction*, 52  
Guillermoprieto, Alma, 489  
*Hacia una dimensión estética del  
reportaje*, 411, 630, 648  
HADDAD, Hubert, 370, 371, 388, 419,  
633  
HALLIER, Jean-Edern, 350, 351  
HAMON, Philippe, 245, 246, 568, 650  
*Handcarved coffins- a nonfiction account  
of an American Crime*, 42, 647  
*Harold en Italie*, 386  
HARSS, Luis, 478, 639  
HAYDN, Franz Joseph, 157, 386  
HEARST, William Randolph, 605  
*Heart of Darkness and other stories*, 206,  
648  
HEMINGWAY, Ernest, 24, 28, 30, 33, 41,  
73, 102, 122, 126, 127, 128, 146, 147, 148,  
149, 150, 155, 162, 163, 166, 179, 180,  
181, 182, 210, 211, 241, 262, 298, 330,  
331, 332, 347, 349, 353, 364, 376, 379,  
401, 421, 424, 437, 445, 446, 447, 478,  
499, 501, 512, 588, 589, 590, 595, 609,

- 613, 615, 618, 633, 647, 648, 650, 651, 652  
 HERMOSILLO, Jaime Humberto, 104  
 HERRERA, Benjamín, 79  
 HERSEY, John, 33, 402, 407, 446, 447, 476, 477, 518, 570, 583, 590, 591, 604, 609, 613, 615  
 HERZOG, Werner, 337  
 HESSE, Hermann, 83  
*Hiroshima*, 160, 407, 412, 446, 476, 477, 515, 518, 590, 604, 609, 613, 650  
*Historia del periodismo en Colombia*, 436, 652  
*Honor Thy Father*, 554  
 HOYOS, Juan José, 436, 439, 443, 460, 650  
 HUNTER, Mark, 400, 485, 606, 611, 614, 629, 631  
 HUXLEY, Aldous, 83, 333  
*In Cold Blood*, 40, 424  
*Introduction aux grandes théories du roman*, 39, 416, 608  
*Investigate Reporters and Editors*, 485  
 ISAACS, Jorge, 162, 210, 211  
*J'accuse*, 279  
*J'accuse -The Dark Side of Nice*, 302, 649  
 JANKELEVITCH, Vladimir, 205  
 JANKÉLEVITCH, Vladimir, 621  
 JARDIEL PONCELA, Enrique, 138  
 JARUSELSKI, Wojciech, 275  
*Je est un autre - L'autobiographie, de la littérature aux médias*, 597  
*Jeunesse*, 209, 374  
 JIMÉNEZ DE QUESADA, Gonzalo, 374  
*Joseph Andrews*, 40, 424  
 JOUFFROY, Alain, 113  
*Journal d'un enlèvement*, 473, 486, 502, 512, 530, 533, 534, 538, 539, 540, 546, 547, 550, 559, 567, 641  
*Journal de l'année de la peste*, 476, 477  
*Jours de France*, 452  
 Joyce, James, 83, 180, 187, 188, 330, 332, 375, 431  
 JULY, Serge, 616  
 KAFKA, Franz, 250, 330, 358, 360, 367, 370, 371, 375, 593  
 KAPUSCINSKI, Ryszard, 34, 39, 402, 489, 491, 518, 627, 631, 649  
 KATARAÍN, Vicente, 266  
 KAWABATA, Yasunari, 111, 112, 113, 114, 172  
 KESSEL, Joseph, 36, 38, 39, 402, 418, 579, 612, 623, 653  
*Killing Pablo-The Hunt For The World's Greatest Outlaw*, 497  
 KISSINGER, Henry, 166, 283  
 KOLLER, Sylvie, 258  
 KRISTEVA, Julia, 172, 238, 239  
 KUNDERA, Milan, 356, 455, 624, 632  
*L'Âge d'homme*, 179  
*L'analyse des récits*, 20, 535, 546, 645  
*L'analyse du récit*, 20, 499, 558, 562, 653  
*L'analyse structurale du récit*, 143, 520, 538, 543  
*L'art du roman*, 356, 456, 524, 632  
*L'Assommoir*, 608  
*L'automne du patriarche*, 208  
*L'éducation sentimentale*, 175  
*L'exil et le roman hispano-américain actuel*, 205, 256, 258, 646, 648  
*L'Express*, 117, 451  
*L'homme nomade*, 256, 646  
*L'invention du journalisme en France - Naissance de la presse moderne à la fin du XIXe siècle*, 34  
*La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, 16, 100, 140, 230, 328, 396, 410, 411, 433, 455, 458, 459, 460, 461, 462, 464, 466, 467, 468, 469, 471, 481, 487, 515, 518, 591, 620, 621, 634, 635  
*La Bête cabrée*, 42  
 LA BRUYÈRE, Jean de, 362  
*La casa grande*, 619  
*La Chartreuse de Parme*, 467  
*La création*, 335, 386, 579, 611, 653  
*La Familia*, 67  
 LA FONTAINE, Jean de, 250  
*La frontera de cristal-una novela en siete cuentos*, 287  
*La guerre du foot*, 39, 651  
*La Hojarasca*, 57, 130, 146, 211, 218, 311, 437, 471, 472, 478, 560, 636, 644  
*La ligne d'ombre*, 209  
*La littérature en péril*, 21, 137, 154, 579, 580, 594, 654  
*La llama y el hielo*, 87, 108, 233, 255, 290, 291, 292, 294, 347, 352, 440, 640  
*La mala hora*, 174, 218, 276, 298, 470, 471, 472, 473, 478  
*La Métamorphose*, 215, 360  
*La narrativa de Gabriel García Márquez – Edificación de un arte nacional y popular*, 174

- La Nausée*, 183  
*La novela latinoamericana en vispera de un nuevo siglo*, 368  
*La orgía perpetua*, 37, 552, 618, 654  
*La parábola de Pablo – Auge y caída de un gran capo del narcotráfico*, 493, 511, 569, 653  
*La Peste*, 426, 445, 467, 474, 476, 477, 478, 570, 647  
*La plaza del Diamante*, 335, 336  
*La Puissance et la Gloire*, 252, 295, 311  
*La salle N°6*, 104  
*La soledad de América Latina*, 59, 87, 154, 637  
*La trace de ton sang sur la neige*, 229  
*La vendedora de rosas*, 569  
*La vierge des tueurs*, 569  
*La virgen de los sicarios*, 569  
*La voragine*, 162, 211, 378  
LACASSIN, Francis, 515, 653  
Lamparón (alias), 534, 570  
LANG, Jack, 164, 345, 349, 350  
LANSON, Gustave, 362, 651  
LARA BONILLA, Rodrigo, 77, 78, 503, 560  
LAWRENCE, D.H., 331  
LAZARE, Françoise, 615  
LE BRIS, Michel, 21, 336, 367, 579, 580, 581, 594, 651  
*Le brouillon de soi*, 194  
*Le bruit et la fureur*, 83  
*Le Comte de Monte-Cristo*, 364, 468  
*Le consul honoraire*, 307  
*Le Courrier de l'Unesco*, 118, 642  
*Le Figaro*, 142, 421, 610, 638  
*Le guide de l'écriture journalistique*, 394  
*Le journalisme d'investigation aux États-Unis et en France*, 400, 606, 614  
*Le Magazine Littéraire*, 512  
*Le Monde*, 21, 142, 350, 451, 456, 579, 627, 642, 651  
*Le Monde des livres*, 21, 627  
*Le Négus*, 39, 651  
*Le Nouveau Petit Robert*, 19  
*Le Nouvel Esprit du capitalisme*, 284  
*Le Nouvel Observateur*, 351, 364, 642, 644  
*Le pacte autobiographique*, 184, 197, 651  
*Le Parrain*, 498  
*Le plaisir du texte*, 363, 395, 646  
*Le pull-over rouge*, 485, 652  
*Le reportage écrit*, 30, 393, 646  
*Le Réveil des morts*, 419  
*Le roman expérimental*, 184  
*Le viel homme et la mer*, 128, 421  
*Le voyeur*, 335  
*L'écriture journalistique*, 19, 23, 59, 429, 617, 622, 652  
LEE ANDERSON, Jon, 489, 491, 649  
LEIRIS, Michel, 179, 181  
LEJEUNE, Philippe, 183, 194, 195, 197, 198, 201, 202, 231, 239, 457, 597, 600  
LENNON, John, 122, 387  
LEROUX, Gaston, 39  
*Les armées de la nuit*, 40  
*Les belles endormies*, 111, 114  
*Les brouillons de soi*, 194, 457, 651  
*Les Caractères*, 362, 651  
*Les chemins de l'évasion*, 306  
*Les chiens aboient. Souvenirs, Sites, Silhouettes*, 45, 575, 628, 647  
*Les mystères de Paris*, 515, 653  
*Les paradis artificiels*, 193  
*Les racines historiques du conte merveilleux*, 537  
*Les règles de l'art*, 136  
LETEINTURIER, Christine, 404, 651  
*L'étude structurale et typologique du conte*, 537, 652  
LEVINAS, Emmanuel, 598  
*Lexique de la presse écrite*, 52, 645  
LIÉVANO, Azucena, 508  
*Life*, 613  
LINERO, Plácida, 229, 236  
*L'invention du journalisme en France - Naissance de la presse moderne à la fin du XIX siècle*, 52, 607, 649  
LIPPMAN, Walter, 64  
*Lire le Réalisme et le Naturalisme*, 184  
*Littérature et réalité*, 19, 175, 185, 187, 244, 245, 511, 646  
*Littérature et reportage*, 32, 37, 38, 41, 419, 421, 578, 610, 613, 621, 624, 632, 646, 649  
*Littérature et sang-froid - un récit véridique de Truman Capote pose des question au roman*, 420, 652  
LITTÍN, Miguel, 100, 140, 230, 410, 411, 433, 455, 458, 459, 460, 461, 462, 464, 466, 468, 469, 470, 471, 481, 487, 518, 542, 601, 620, 621, 634  
*Lo barroco y lo real maravilloso*, 368, 369, 372, 373, 377, 378, 647

- LONDRES, Albert, 33, 38, 39, 67, 85, 218, 272, 301, 305, 357, 402, 413, 438, 476, 477, 615, 621, 623, 632, 649
- LÓPEZ MICHELSEN, Alfonso, 76, 164, 166, 274, 282, 323, 353, 494, 509
- Lord Jim*, 397
- Lord of the flies*, 166
- Los funerales de la Mamá Grande*, 145, 146, 174, 332, 352, 472, 478, 637, 639
- Los nuestros*, 478, 639
- Lunes de Revolución*, 272
- M-19 (Le), 76, 78, 80, 487
- MAC ORLAN, Pierre, 36, 38, 39, 42, 421, 579, 612, 623
- MACCARTHY, Desmond, 332
- MACDONALD, Henry, 623, 652
- MACHADO, Antonio, 162, 260, 262
- Madame Bovary*, 37, 552, 618, 654
- Magazine Littéraire*, 23, 91, 473, 547, 641
- MAILER, Norman, 16, 34, 40, 406, 407, 416, 420, 430, 513, 574, 577, 581, 582, 615, 616, 632
- MALAPARTE, Curzio, 333
- MALLARINO, Gonzalo, 217
- MALRAUX, André, 39, 419, 475, 499, 579, 613, 625
- MANN, Thomas, 188, 333, 334
- MANRIQUE, Alejandro, 428, 643
- MANRIQUE, Jorge, 26, 206
- MANZANERO, Armando, 329, 365
- Margites*, 40
- María*, 162
- MÁRQUEZ CABALLERO, Margarita, 483, 506, 516
- MARTÍ, José, 270
- MARTIN VIVALDI, Gonzalo, 50, 59, 403, 652
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, 50, 403
- MARTINEZ ALBERTOS, José, 50, 59, 63, 643
- MARTÍNEZ, Enrique, 385
- MARTÍNEZ, José de Jesús, 305, 313
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, 490
- MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc, 54, 338, 394, 406, 621, 652
- Masetti, Jorge Ricardo, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296
- MAUGHAM, William Somerset, 28, 106, 300, 330, 331, 332, 333, 334, 589, 653
- MAURIAC, François, 117, 137, 197, 371
- MAZA MÁRQUEZ, Miguel, 509, 528
- MEJÍA VALLEJO, Manuel, 439
- Melquiades, 219, 252
- Memoria de mis putas tristes*, 112, 113, 114
- MENDOZA, Elvira, 81, 91, 391, 434, 439, 440, 441, 446, 447
- MENDOZA, Plinio Apuleyo, 25, 57, 70, 73, 87, 91, 93, 108, 131, 133, 137, 147, 170, 208, 214, 215, 233, 255, 289, 290, 291, 292, 294, 316, 319, 320, 324, 347, 352, 353, 364, 434, 437, 439, 440, 441, 442, 582, 618, 640, 652
- METZ, Christian, 542, 543, 544
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, 397, 399, 407, 410, 470, 632
- Mi alma se la dejo al diablo*, 438
- MITERRAND, François, 27, 76, 164, 166, 274, 346, 347, 349, 350, 354, 355
- Moby Dick*, 364
- MOLINER, María, 73, 74, 167, 335, 337, 339, 340, 341, 342
- Momento*, 177, 426, 636
- MONTOYA, Marina, 531, 556, 561, 567
- MORALES, Darío, 28, 164, 337, 348, 380, 381, 382
- MORIN, Violette, 143
- Morphologie du conte - Les transformations des contes merveilleux*, 537, 652
- Mort dans l'après-midi*, 147, 181, 650
- MORVAN, Annie, 193, 486
- MOULINER, Didier, 395
- MOURIQUAND, Jacques, 23, 59, 339, 429, 617, 622, 652
- MOUTON, Jean, 420, 652
- MOZART, Wolfgang Amadeus, 157, 365, 387
- Mrs. Dalloway*, 137, 218, 234
- MUNTHE, Axel, 333
- Muses are heard*, 42, 447
- Musique pour caméléons*, 443, 581
- NAIPAUL, V.S., 85
- Nanouk l'Esquimau*, 191
- NASAR, Santiago, 82, 93, 95, 219, 229, 561, 639
- NERUDA, Pablo, 83, 351, 375, 443
- New Journalism* (courant), 31, 34, 36, 38, 41, 42, 128, 188, 406, 407, 416, 417, 420, 422, 430, 438, 447, 491, 579, 603, 604, 609, 610, 613, 624
- New Masses*, 609, 613
- New York World*, 605
- New Yorker*, 613

- Newsweek*, 85, 281, 489, 496, 572, 645  
 Nicanor Reina, 131, 565  
*No nacimos pa' semilla - La cultura de las bandas juveniles en Medellín*, 569  
 NORTH, Joseph, 613  
*Nostramo*, 208  
*Notas de prensa 1980-84*, 15, 16, 18, 22, 25-27, 29, 30, 47, 53, 56, 61, 65, 68-76, 78, 80-84, 86-89, 91, 97, 100, 101, 103, 104, 105, 111, 113-115, 117, 118, 121-125, 130, 133-136, 138-146, 148-150, 152-157, 161-163, 165-170, 172, 177, 178, 182, 183, 193, 194, 195, 199, 201, 202, 206, 213, 217, 219, 220, 223, 226, 231, 233, 235, 240-242, 246, 248, 253, 254, 256, 257, 260, 263, 267-269, 271, 273-277, 280, 281, 284, 285, 293, 297, 298, 300, 302-304, 315, 321, 323, 324, 326-329, 330, 335, 337, 341-343, 345, 347-349, 353, 354, 356, 358, 361, 366, 380, 383, 387, 389, 457, 476, 478, 482, 487, 492, 495, 496, 586, 588, 591, 595-598, 628, 635  
*Noticia de un secuestro*, 7, 16, 18, 43, 44, 45, 81, 95, 100, 140, 154, 230, 232, 328, 393, 396, 400, 402, 411, 413, 420, 424, 429, 433, 455, 459-461, 464-468, 470-475, 478, 479, 481-484, 486-489, 491-493, 495-500, 502, 503, 505, 506, 508-521, 524-526, 529-531, 533-558, 560, 561, 563, 566-575, 579, 580, 584, 585, 591, 601, 621, 627, 630, 634, 635, 644  
*Notre agent à La Havane*, 307  
*Notre homme à La Havane*, 299  
*Nous et les autres*, 172, 654  
*Nouveau Roman*, 336, 375, 595, 618  
*Nouvelles approches de l'intertextualité*, 35, 37, 646, 653  
 NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvar, 374  
 NUÑEZ DE BALBOA, Vasco, 374  
 O'DONNELL, Santiago, 623, 629, 652  
 OBREGON, Alejandro, 28, 164, 337, 380, 383  
 Ochoa (Les frères), 506, 539, 548, 566  
*Œdipe Roi*, 96, 229  
*On human bondage*, 332, 652  
 O'PREY, Paul, 304  
 ORELLANA, Francisco de, 374  
 ORTEGA Y GASSET, José, 380  
 ORWELL, George, 332, 414, 609  
 OSUNA, Héctor, 337  
 OTERO MUÑOZ, Gustavo, 436, 652  
 OTERO SILVA, Miguel, 108  
 Otto (alias), 550  
*Ouragan sur le Caine*, 470  
 PACHÓN, Maruja, 465, 467, 486, 492, 502, 508, 516, 537, 542, 556, 567  
 PADILLA, Heberto, 272, 291, 442  
 PAPAS, Irène, 164  
*Para leer a García Márquez*, 457  
*Para llegar a García Márquez*, 71, 89, 102, 114, 208, 267, 638  
 PARDO, Rafael, 550, 566  
*Paris est une fête*, 73, 347  
*Paris-Match*, 452  
 PARRA, Guido, 507, 525, 539, 557, 562, 563, 564, 565  
 PASTERNAK, Boris, 166, 337  
*Pedro Páramo*, 335  
*Perdido en el Amazonas*, 438  
 PÉREZ, Carlos Andrés, 282  
*Periodismo I y II*, 22, 648  
*Periodismo militante*, 265, 636  
*Periodismo y Literatura*, 395, 476, 491, 605, 645, 649  
 PERRAULT, Gilles, 485  
 PETKOFF, Teodoro, 164, 166  
*Philosophie de la corrida*, 181  
 PIGAFETTA, Antonio, 298, 374, 378  
 PINOCHET, Augusto, 71, 84, 85, 271, 273, 276, 283, 286, 309, 310, 411, 458, 459, 462, 466, 588  
 Platon, 186  
*Playboy*, 281, 642  
 PLIMPTON, George, 132, 650  
 POE, Edgar Allan, 129  
*Poétique du récit*, 568, 646, 650  
*Por la libre*, 15, 43, 140, 143, 148, 165, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 274, 313, 352, 410, 413, 414, 457, 470, 471, 487, 494, 495, 496, 502, 617, 620, 627, 635  
 PORRAS, Cecilia, 223  
*Postales de Estocolmo*, 87  
 POUILLON, Jean, 552  
*Pour qui sonne le glas*, 162  
*Pour une littérature monde*, 336  
*Pratique de l'information et écritures journalistiques*, 23, 58, 406, 647  
*Prensa Latina*, 200, 255, 265, 272, 278, 285, 290, 291, 292, 293, 294, 353, 407, 442  
*Primer Congreso de la Lengua Española*, 343  
 Priscos (Les), 531



- PROPP, Vladimir, 400, 537, 539, 540  
 PROUST, Marcel, 83, 261, 262, 330, 375, 414, 415, 597, 624  
 PULITZER, Joseph, 605  
 QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco, 109, 220, 241, 262  
 QUINN, Anthony, 27, 123, 150, 164, 166, 276, 324  
 QUIROGA, Horacio, 129  
 QUIROZ, Fernando, 196, 198, 200, 643  
 RABELAIS, François 83, 171, 172  
 RACINE, Jean 83  
 RADA, Pacho, 385  
*Radical Chic & Mau-Mauing the Flak Catchers*, 420  
 RAMA, Angel, 90, 92, 93, 95, 96, 127, 128, 129, 130, 134, 174, 219, 229, 301, 370, 379, 472, 513, 530, 559, 560, 589, 644  
 RAPHAËL, Frederic, 332  
 REAGAN, Ronald, 76, 144, 164, 165, 166, 273, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 288, 299, 320, 493  
 Real Academia Española, 168, 330, 342, 343, 344, 404, 488, 593  
*Récit d'un naufragé*, 189, 394, 397, 399, 404, 407, 410, 411, 419, 449, 461, 463, 464, 468, 470, 497, 505, 515, 542, 554, 573, 574, 581, 609, 619, 632, 633, 640  
 REED, Carol, 252  
 REED, John, 33, 446, 457, 609, 615  
 REIFFEL, Rémy, 615  
*Relato de un naufrago*, 15, 16, 25, 43, 68, 100, 126, 140, 208, 226, 229, 253, 264, 289, 394, 396, 397, 400, 411, 429, 447, 453, 460, 463, 466, 467, 468, 469, 470, 484, 487, 515, 517, 518, 523, 626, 633, 634, 636, 642, 643  
*Retrato de Gabriel García Márquez*, 27, 172, 263, 592, 638, 641  
 REUTER, Yves, 20, 55, 61, 81, 499, 552, 553, 558, 559, 561, 562, 571, 653  
 REVAZ, Françoise, 20, 44, 535, 537, 539, 541, 546, 645  
 REVEL, Jean-François, 281  
*Revista de la Cultura de Occidente*, 211, 640, 645  
*Revista Dinners*, 484, 642, 643, 644, 645  
 RIBERO SILVA, Rafael, 239, 240, 241  
 RICŒUR, Paul, 20, 44, 518, 653  
 RIFAAT, Adel, 118, 642  
 RIMBAUD, Arthur, 258, 597  
 RINALDI, Angelo, 351, 644  
 RIVERA, José Eustasio, 162, 210, 211, 378  
 ROBBE-GRILLET, Alain, 335, 336, 618  
 ROBERT, Marthe, 39, 360, 416  
 RODOREDA, Mercè, 28, 69, 167, 335, 336, 337, 339, 589  
*Rodrigo D*, 569  
 ROJAS PINILLA, Gustavo, 69, 226, 397, 466, 609  
*Roman des origines et origines des romans*, 416, 653  
*Roman des origines et origines du roman*, 39  
*Rosario Tijeras*, 569  
 ROSI, Francesco, 289  
 ROSS, Lillian, 613  
 ROUAUD, Jean, 21, 29, 336, 593, 651  
 RUFINELLI, Jorge, 128, 633  
 RULFO, Juan, 335  
 RUWET, Nicolas, 594  
*Sábado*, 91, 434, 439, 440, 441  
 SACK, John, 554  
 SAINT EXUPERY, Antoine de, 208  
 SAINT VINCENT, Bertrand, 610  
 SAINT-LU, Jean-Marie, 375  
 SALAZAR, Alonso, 493, 511, 653  
 SALDIVAR, Dasso, 67, 69, 91, 92, 93, 204, 207, 226, 243, 247, 256, 260, 261, 291, 292, 293, 294, 446, 450, 644  
 SALGAR, José, 420, 448, 463  
 SAMPER PIZANO, Daniel, 25, 81, 177, 186, 187, 213, 215, 425, 428, 429, 435, 436, 438, 439, 440, 443, 450, 518, 583, 592, 617, 618, 619  
 SAN ROMÁN, Bayardo, 92, 93, 94, 96  
 SÁNCHEZ, Billy, 82  
*Sanctuaire*, 135, 589  
 SANDINISTAS (Les), 27, 273, 299  
 SANTAMARIA, Germán, 438, 653  
 SANTOS CALDERON, Enrique, 509, 511, 644  
 SANTOS, Daniel, 365, 387  
 SANTOS, Francisco, 507, 508, 526, 530, 556  
 SANTOS, Hernando, 321, 507, 534, 563, 564  
 SARTRE, Jean-Paul, 29, 183, 197, 364, 404, 423, 615  
 SCHOO, Ernesto, 241, 255, 644  
 Schroeder, Barbet, 569  
 SEGRI, Cesare, 216, 529, 644

- Semana*, 100, 343, 487, 504, 508, 509, 638, 641, 645  
*Sémantique structurelle*, 537, 650  
 Septimus (pseudonyme), 18, 52, 61, 62, 83, 84, 115, 119, 137, 138, 150, 153, 157, 163, 164, 169, 347, 444, 586  
*Servitude humaine*, 332  
 SÉSÉ, Bernard, 380  
 SETTI, Ricardo, 86, 653  
 SHEPPARD, Ron, 361, 362  
 SHERRY, Norman, 299, 653  
*Si le grain ne meurt*, 197  
 Sierva Maria de Todos los Angeles, 242  
 SILVA, Miguel, 484, 645  
*Six personnages en quête d'auteur*, 244  
 SMOLLETT, Tobias, 188  
 Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), 43, 133, 328, 427, 488, 489, 490, 491, 492, 602, 638  
 Solidarnosc, 26, 275, 315, 316, 318  
 STUMP, Al, 613  
*Sucesos para Todos*, 67  
 SUE, Eugène, 514  
*Summa*, 281, 489, 645  
 TALESE, Gay, 40, 402, 406, 407, 417, 420, 438, 447, 554  
 TASSEL, Alain, 35, 36, 41, 579  
 TCHEKHOV, Anton, 104, 609  
*Technique du journalisme*, 402, 403  
*Télérama*, 29, 118, 422, 603, 642, 648  
*Temps et récit*, 20, 44, 518, 653  
*Temps et roman*, 552, 652  
*Textos costeños*, 15, 16, 18, 22, 23, 52, 55, 62, 75, 83, 115, 119, 121, 138, 141, 150, 152, 155, 163, 203, 219, 264, 333, 385, 386, 437, 447, 448, 589, 635, 639  
 THACKERAY, William M., 514  
*That stuff*, 40, 490  
 THATCHER, Margaret, 276  
*The Duke in His Domain*, 628  
*The Electric Kool-Aid Acid Test*, 406, 410, 554  
*The executioner song*, 40  
*The Fight*, 40  
*The First Tycoon of Teen*, 410  
*The Greens Hills of Africa*, 162  
*The Heart of the Matter*, 297, 311  
*The IRE Casebook*, 485  
*The Journal of a Plague Year*, 604  
*The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, 407  
*The Killers*, 146  
*The Kingdom and the Power*, 420  
*The Last American Hero*, 410  
*The New Journalism*, 7, 31, 36, 40, 42, 64, 120, 188, 336, 367, 369, 370, 395, 407, 409, 413, 415, 417, 420, 422, 423, 424, 429, 430, 431, 461, 477, 551, 563, 609, 613, 627, 629, 654  
*The New York Herald*, 605  
*The New York Herald Tribune*, 407, 490, 491  
*The New Yorker*, 40, 424, 613  
*The Other Man*, 304  
*The Paris Review*, 132, 647, 652  
*The Quiet American*, 297  
*The Secret Agent*, 300, 307  
*The short happy life of Francis Macomber*, 102, 210, 241  
*The Short happy life of Francis Macomber*, 162  
*The summing up*, 300  
*The Waves*, 234  
*Tientos y diferencias*, 173, 239, 359, 368, 370, 372, 373, 374, 647  
*Time*, 361  
*To the Lighthouse*, 234  
 TODOROV, Tzvetan, 21, 137, 154, 172, 175, 184, 185, 189, 360, 511, 542, 543, 547, 552, 579, 580, 593, 645  
*Todos los cuentos*, 145, 224  
 TOLSTOÏ, Léon, 83  
*Tom Jones*, 40  
 TORRES, Camilo, 440, 441  
 TORRIJOS, Omar, 27, 76, 119, 164, 165, 273, 276, 282, 303, 304, 305, 308, 309, 310, 312, 313, 323, 353, 354, 589, 592  
*Tratado de extradición et de asistencia legal mutua*, 492  
 Trío Matamoros, 365, 387  
*True*, 613  
 TRUJILLO, Rafael, 292, 504, 509  
 TURBAY AYALA, Julio César, 69, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 274, 276, 322, 323, 492, 493, 503, 507, 533, 534, 535, 545, 554, 556  
 TURBAY, Diana, 525, 526, 533, 545, 554, 556  
 TURBAY, Nydia, 545  
 UMAÑA LUNA, Eduardo, 75, 647  
*Un nuevo concepto del periodismo*, 418, 485, 648  
*Un pionero del reportaje en Colombia: Francisco de Paula Muñoz*, 436, 650

- Une odeur de goyave*, 200, 324  
*Une presse écrite autrement*, 616  
 URIBE, Rafael, 79  
 VAILLAND, Roger, 38, 612, 613  
 VALLEJO, Fernando, 569  
 VARGAS LLOSA, Mario, 37, 69, 86, 97, 126, 127, 128, 135, 136, 146, 172, 173, 202, 216, 234, 238, 272, 290, 296, 311, 351, 371, 372, 375, 378, 401, 471, 472, 475, 477, 478, 499, 529, 552, 589, 591, 592, 618, 638, 653  
 VARGAS, Germán, 94, 127, 444  
*Variaciones en rojo*, 293  
 VASQUEZ, Ana, 205, 256, 257  
 Velasco, Luis Alejandro, 69, 229, 397, 399, 400, 419, 427, 449, 460, 461, 463, 464, 466, 468, 469, 470, 554, 632, 633, 642  
 VERBITSKY, Horacio, 294  
 VERTOV, Dziga, 191  
 VICARIO, Angela, 92, 93, 95, 96, 565  
 VICENTE, Gil, 95  
 VIDAL, Gore, 332, 652  
 VIDELA, Jorge Rafael, 309  
 VIGO, Jean, 191  
 VILLA, Abelito, 385, 386  
 VILLAMIZAR, Alberto, 486, 492, 502, 504, 506, 508, 509, 516, 519, 523, 524, 528, 529, 532, 536, 537, 538, 539, 542, 544, 545, 546, 549, 550, 555, 556, 557, 558, 559, 562, 563, 564, 566  
 VILLAMIZAR, Beatriz, 508, 526, 531, 534, 544, 556, 557, 568, 570  
 VILLAR BORDA, Luis, 440, 441  
 VINCENS, Luis, 260  
 VINYES, Ramón, 94, 259  
 VION-DURY, Juliette, 401  
 VITTA, Juan, 526  
*Vivir para contarla*, 26, 56, 86, 155, 183, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 207, 285, 391, 398, 399, 419, 427, 435, 440, 441, 444, 446, 448, 457, 460, 461, 468, 469, 475, 595, 614, 633, 634, 638  
*Vivre pour la raconter*, 193  
 VOIROL, Michel, 51, 52, 405, 406, 408, 621, 654  
 VOLKENING, Ernesto, 211, 214, 236, 379, 640, 645  
 VOLTAIRE, 21, 60, 654  
 WALESA, Lech, 275, 315  
 WALSH, Rodolfo, 292, 293, 294, 295  
 WASSERMANN, Jacobo, 333, 365  
 WATT, Ian, 187, 188, 189  
*Ways of scape*, 299, 300, 301, 306, 307, 649  
 WEISSBERGER, Bernard, 607, 654  
 WHITE, William, 24, 128, 650  
 WHITMAN, Walt, 159, 160, 168  
 WILDE, Oscar, 346  
 WOLFE, Tom, 7, 16, 31, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 64, 120, 188, 189, 336, 367, 369, 370, 374, 402, 406, 407, 409, 412, 414, 416, 417, 420, 422, 423, 429, 430, 431, 447, 461, 473, 490, 491, 513, 518, 519, 551, 553, 554, 557, 563, 580, 582, 604, 609, 610, 613, 614, 623, 624, 627, 629, 630, 631, 654  
 WOLFF, Francis, 181, 370  
 WOODWARD, Robert, 485  
 WOOLF, Virginia, 83, 137, 234, 330, 332, 364, 379, 595  
 XAU, Fernand, 611, 612  
 YOUNG, Philip, 24, 650  
 YOURCERNAR, Marguerite, 609  
*Yours etc*, 302, 310  
*Youth*, 206, 209  
 ZAPATA, Emiliano, 385  
 ZAVATTINI, Cesare, 245  
 ZILAHY, Lajos, 333  
 ZOLA, Emile, 184, 187, 190, 191, 279, 399, 574, 608, 609, 610, 615

## **REMERCIEMENTS**

Je souhaite exprimer toute ma gratitude au professeur Claude Fell. Ses encouragements, son écoute compréhensive, et ses conseils inestimables ont été décisifs pour mener à bien cette investigation.

Je tiens aussi à remercier Mme Annie Serbonnet, relectrice attentive de l'intégralité du manuscrit en français. Sans son accompagnement permanent et dévoué, il m'aurait été impossible de surmonter les nombreux problèmes que posait ce texte.

Mes remerciements chaleureux vont également à Mme Colette Bernard qui m'a soutenu et encouragé tout au long de ce travail.

## Résumé

École de style, espace de mémoire et de réflexion, champ d'expérimentation de formes narratives, l'œuvre journalistique de Gabriel García Márquez affiche une indéniable ambition littéraire tout en gardant une valeur documentaire. En examinant les chroniques des *Notas de Prensa* 1980-84 et le reportage *Noticia de un secuestro* (1996), un constat général se dégage : la tentative de conversion esthétique que l'on trouve dans ces ouvrages vient confirmer ce qui était déjà une évidence dans la période initiale (1948-1961), la consolidation d'un espace singulier dans son œuvre se rapprochant de façon subsidiaire et non subalterne de ses travaux proprement littéraires. Cette recherche fusionnelle marque définitivement son reportage, car c'est dans ce domaine que l'investissement de la matière documentaire confine à la forme romanesque. Le facteur immuable du style serait la clé expliquant cette transposition des recours rhétoriques et narratifs dans la non-fiction. Par ce biais les échanges entre les deux domaines de son écriture s'avèrent plutôt fructueux; à terme, tous deux ciblent une vision poétique de la réalité et valident indépendamment leurs procédures de représentation. Mais cette tendance convergente n'est pas toujours exempte de zones de tension, surtout lorsque l'auteur se permet quelques écarts fictionnels dans ses chroniques. En revanche, dans le reportage qui se veut écrit comme un roman, la correspondance stricte avec l'enquête devient un impératif grandissant. Ainsi, son journalisme joue un rôle précurseur dans la presse colombienne tout en rejoignant un courant universel.

Mots clés : Chronique, García Márquez, Journalisme colombien, Nouveau Journalisme, Non-fiction, Reportage, Roman, Presse.

## Aesthetic and documentary dimension of the work of Gabriel García Márquez between 1980 and 1996

### Abstract

A stylistic school, a vehicle for recollection and reflection, an experimental field with narrative forms, Gabriel García Márquez's journalistic works are characterised by both an undeniable literary ambition and genuine documentary value. An examination of the columns, *Notas de Prensa* 1980-84, and the reportage, *Noticia de un secuestro* (1996), leads to the following finding: the attempt at aesthetic transformation that runs throughout these works confirms what was already obvious in the initial period (1948-1961), the consolidation of a singular level in his work that approaches in a subsidiary but not subordinate manner his literary works proper. This quest can be seen definitively in all his reportage work, the area in which the approach to the documentary material borders on that of the novel form. The key to this transposition of rhetorical and narrative recourse to non-fiction would appear to be found in the style –its inalterable nature. It is in this way that the interplay between the two fields of his writing proves to be so rich; both ultimately strive for a poetical vision of reality and they independently validate their representative processes. However, this converging trend also contains some areas of tension, not least of which when the author allows himself to digress in his columns into what is nothing less than a brief sketch of a fictional work. In contrast, in the reportage intended to be written as a novel, a strict adherence to the investigation itself becomes increasingly crucial. It is in this way that his journalism can be seen as both a precursor in the Colombian press and as part of a universal current.

Keywords: Column, García Márquez, Colombian journalism, New Journalism, Non-fiction, Novel, Reportage, Press.