



HAL
open science

La “ pagécran ” de la littérature mutante

Alice Pantel

► **To cite this version:**

Alice Pantel. La “ pagécran ” de la littérature mutante : manipulation de l’image chez deux écrivains espagnols (Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión). *Hispanística XX*, 2013, 31, pp.473-487. halshs-02081345

HAL Id: halshs-02081345

<https://shs.hal.science/halshs-02081345>

Submitted on 1 Apr 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.

LA « PAGÉCRAN » DE LA LITTÉRATURE MUTANTE

MANIPULATION DE L'IMAGE CHEZ DEUX ÉCRIVAINS ESPAGNOLS (AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO, JORGE CARRIÓN)

Alice PANTEL

Université Jean Moulin-Lyon 3

La popularisation du cinéma, de la télévision et plus récemment le déferlement de l'image numérique sont sans conteste des éléments décisifs dans les processus de création d'un écrivain qui se trouve en contact avec l'image quotidiennement. Face à la prolifération et à l'accessibilité toujours plus grande des fictions non-littéraires, les débats autour de la pérennité du genre romanesque dans sa forme la plus traditionnelle se multiplient. Pourtant, l'émergence de l'idée d'une écriture cinématographique ne date pas du XXI^e siècle. Dès 1933, Sergueï Eisenstein, assurait dans un article intitulé « Le cinéma et la littérature » que « certains auteurs écrivent de façon immédiatement cinématographique, dirais-je. Ils voient par "cadres". Plus encore, par découpe du cadre, ils écrivent au moyen de découpage »¹. Et contre toute attente, il illustre son propos en citant la littérature d'Émile Zola, qui est pour lui éminemment cinématographique.

Au cours du XX^e siècle, les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires mais également les œuvres issues du mouvement inverse, celui du cinéma vers la littérature, sont le signe des transactions croissantes qui existent entre les deux sémiotiques. La littérature espagnole de la seconde

1. Sergueï Eisenstein, « Le cinéma et la littérature (de l'imaginité) », in Mikhaïlovitch Sergueï, Eisenstein, *Le mouvement de l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 24.

moitié du XX^e siècle est peuplée de nombreux auteurs dont l'écriture est traversée par l'influence du cinéma².

Marie-Claire Ropars, qui a consacré l'ensemble de ses recherches aux liens entre cinéma et littérature, affirme en plusieurs endroits que le cinéma, parce qu'il en est issu, doit être abordé à partir de la somme des autres arts. Ropars convient cependant que le cinéma maintient une relation privilégiée avec le texte littéraire dont l'adaptation cinématographique, qu'elle soit fidèle, désastreuse ou sublime, est l'expression la plus manifeste³. Malgré le nombre d'études qui cherchent les formes de la littérature dans le film, il semble qu'un nombre croissant de fictions littéraires témoignent aujourd'hui du mouvement inverse, celui de la pénétration de l'esthétique cinématographique vers la littérature. Ces romans marquent une inflexion ou même une accélération du processus transactionnel liant le cinéma et la littérature. Dans le présent volume, les contributions d'Amélie Florenchie et de Marta Álvarez sur l'œuvre de Juan Francisco Ferré indiquent effectivement que certains romanciers puisent abondamment dans le substrat cinématographique, lequel, depuis quelques décennies déjà ne se trouve plus exclusivement sur le grand écran. Les écrans sont de plus en plus petits, mais leur impact est loin d'en être amoindri si nous nous fions à certains romans qui se prennent pour des séries télévisées – c'est le cas de *Los muertos* de Jorge Carrión – ou d'autres, dans lesquels la couleur de l'image vient troubler l'univers en noir et blanc de la page, comme nous le constaterons dans l'œuvre d'Agustín Fernández Mallo.

Images lisibles ou textes visibles, si nous assistons effectivement à la contamination du texte littéraire par l'image, de quoi la littérature est-elle aujourd'hui le nom? Dans quelle mesure l'écrit peut-il devenir écran ?

Il sera question ici d'interroger l'intrusion de la sémiotique cinématographique – qu'elle soit scripturale ou graphique – au sein de l'écriture littéraire ainsi que la pertinence du terme de « pagécran », traduction libre de *pantapágina*, proposé par Vicente Luis Mora pour décrire la page de roman

2. Pensons à *Visión del ahogado* de Juan José Millás (1977), *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina (1987), *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé (1993) ou encore *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares (1994).

3. Voir à ce sujet l'ouvrage de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le temps d'une pensée : du montage à l'esthétique plurielle* (Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009) et en particulier l'article intitulé « Entre films et textes : retour sur la réécriture ».

issu d'un environnement texto-visuel⁴. Nous appuierons nos analyses sur des textes d'Agustín Fernández Mallo et de Jorge Carrión, deux écrivains qui ont commencé à publier au début de ce siècle.

Agustín Fernández Mallo propose tout au long de son œuvre une définition du remake littéraire ; nous en analyserons les manifestations à partir de la présence d'*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola et *Ghost Dog* de Jim Jarmush dans *Nocilla Experience* et de celle de *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni dans *El hacedor de Borges Remake*. Nous mettrons ensuite l'écriture du remake en regard avec le dernier roman de Jorge Carrión, *Los Muertos*, qui se présente comme une tentative de littérature visuelle et même télévisuelle par une transcription littéraire des codes de la série télévisée.

Le remake littéraire selon Agustín Fernández Mallo

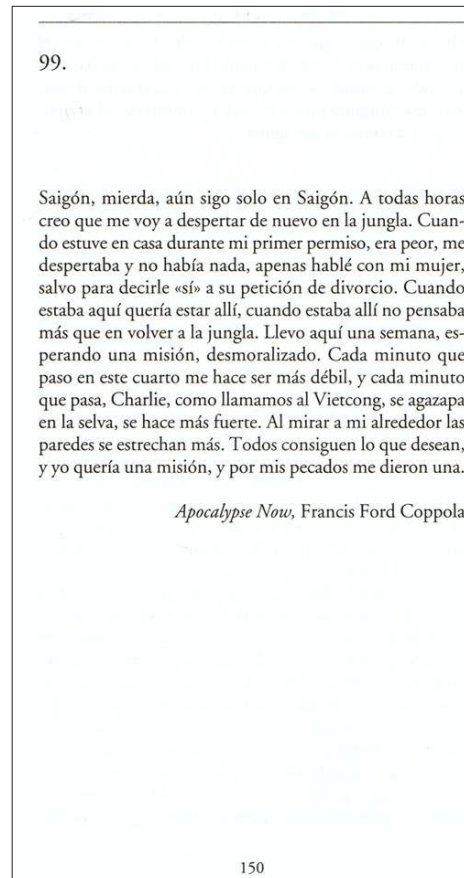
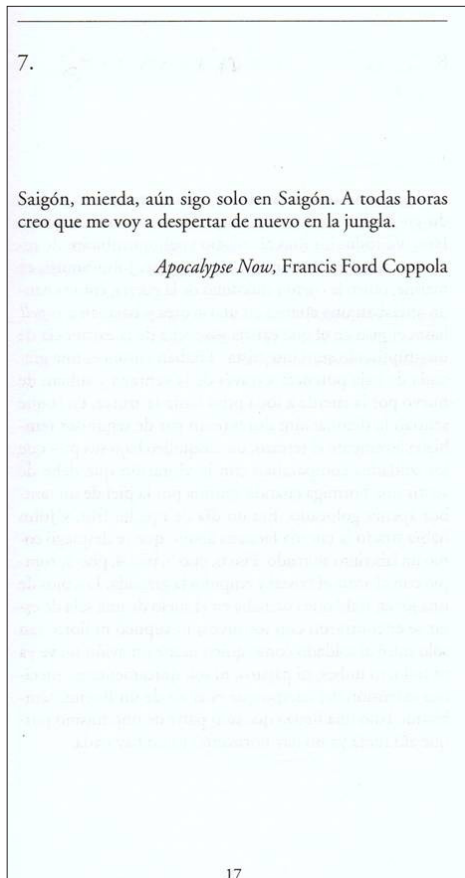
Agustín Fernández Mallo a publié la trilogie *Nocilla* entre 2006 et 2009⁵. À travers ces trois romans, l'auteur, né à La Corogne en 1967, propose une poétique qui a l'ambition de répondre aux coordonnées socioculturelles de notre temps par une écriture non linéaire, réticulaire réduisant à néant les notions de protagoniste, de trame, et d'unité spatio-temporelle, tout en exposant ostensiblement à travers une intertextualité foisonnante et complexe ses emprunts à la littérature mais aussi à la technologie, à la science, à la musique, à la philosophie ou au cinéma. C'est le traitement qu'il applique à ce dernier dont il sera question ici.

Nocilla Experience est le volume où les références manifestes au domaine cinématographique sont les plus nombreuses. Deux œuvres sont abondamment citées : *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979) et *Ghost dog* de Jim Jarmush (1999). Il ne s'agit pas dans ce cas de simples allusions ponctuelles à ces deux films mais de l'introduction de fragments entiers de ces œuvres – sous la forme de citations longues – qui occupent l'intégralité de certains fragments du roman, venant ainsi court-circuiter le texte littéraire.

4. Dans cet essai (*Lectoespectador*, Barcelone, Seix Barral, 2011), Vicente Luis Mora observe ce qu'il nomme « el giro pictórico » qui mène à une complexité des formes de représentation et affecte également le roman dans lequel l'image n'est plus seulement décrite mais elle y est également intégrée.

5. Alfaguara a édité à la fin de l'année 2013 l'ensemble de la trilogie – *Nocilla dream*, *Nocilla Experience* et *Nocilla Lab* – en un seul volume.

La série de citations d'*Apocalypse Now* se compose de cinq fragments (p. 17, 31, 59, 105, 150). Le premier ne comporte qu'une seule phrase, dans le second cette phrase est répétée puis prolongée par la suite de la réplique et le même mécanisme se répète dans les cinq fragments comme il apparaît dans les deux extraits suivants⁶.



La citation est ici isolée et manifeste (titre du film, nom de l'auteur et reproduction exacte des répliques) mais il faut également préciser qu'il n'existe aucune transition et aucun rapport thématique avec les fragments qui l'entourent. Comment cette intrusion brutale et apparemment non-motivée du film de Coppola dans ce roman se justifie-t-elle ?

L'introduction de ces extraits répétitifs de l'œuvre de Coppola n'est fortuite que s'ils sont appréhendés dans la continuité linéaire du récit, car *Apocalypse Now* entretient au contraire des liens extrêmement solides avec l'esthétique que met en place Fernández Mallo dans sa trilogie.

6. Les illustrations correspondent aux pages 17 et 150 de *Nocilla Experience*.

L'analogie la plus évidente se situe au niveau structurel et consiste à faire fluctuer un même récit à travers plusieurs médias. *Apocalypse Now* est une adaptation libre d'une nouvelle de l'écrivain anglais Joseph Conrad intitulée « Au cœur des ténèbres » parue en 1899. Cette nouvelle est elle-même inspirée du récit de voyage de l'explorateur britannique Henry Morton Stanley, « Dans les ténèbres de l'Afrique ». Nous sommes par conséquent face à un processus de fluctuation, de répétition, de réécriture d'un même récit à travers plusieurs formats génériques ; le récit factuel de Stanley inspire la fiction littéraire de Conrad, la fiction littéraire de Conrad passe au grand écran avec le film Coppola pour enfin s'infiltrer entre les pages du roman de Fernández Mallo. Ce geste de création de l'écriture littéraire par la répétition ou le remake est central dans l'écriture de Fernández Mallo, néanmoins, cet aspect n'est pas le seul à légitimer la présence des répliques de ce film dans *Nocilla Experience*.

En transportant dans son roman les premières répliques prononcées dans ce film par une voix off, sous forme de texte, Fernández Mallo exhibe le caractère éminemment littéraire de cet extrait de film de guerre. Loin du fracas des mitraillettes, le film s'amorce effectivement sur une scène essentiellement narrative puisque la voix off du protagoniste relate sur le ton de l'introspection les réflexions d'un soldat victime des séquelles psychologiques du combat, ce qui place du même coup cette scène inaugurale du côté du « raconter » (*telling*) et non pas du « montrer » (*showing*) du spectre narratif, pour reprendre les distinctions de la narratologie anglo-saxonne⁷. Révéler la dimension littéraire, voire poétique, d'objets ou de discours qui ne sont en général pas considérés comme tels est un aspect présent dans chacune des œuvres de Fernández Mallo qui applique ce principe tant au film de guerre qu'à une formule mathématique par exemple.

Nous retrouvons ce phénomène de fluctuation d'un même récit d'un format à un autre dans le traitement que fait Fernández Mallo du film *Ghost Dog* de Jim Jarmush. L'auteur introduit dans *Nocilla Experience* des extraits du guide du Samouraï ou *Hagakure*, code d'honneur millénaire des samouraïs japonais. Dans le film, les principes tirés de ce livre sont suivis à la lettre par le protagoniste, déclamés par une voix off mais constituent également des séquences à part entière. Les onze fragments tirés du *Hagakure*

7. Gérard Genette expose cette distinction à la page 185 de *Figures III* (Paris, Seuil, 1972) et cite en particulier les travaux de Percy Lubbock.

et apparaissant dans *Ghost Dog*, là encore a priori fort éloignés de l'univers narratif de la trilogie *Nocilla*, sont donc en réalité une manière de pointer, tout comme avec *Apocalypse Now*, la place centrale de l'écrit dans le film, sans pour autant que l'un soit l'adaptation de l'autre.

Mais la correspondance va au-delà car les extraits ne sont bien évidemment pas choisis au hasard. À la page 185, l'extrait du film transposé dans le roman devient un fragment métafictionnel : « Con seguridad no hay nada más que el objetivo del tiempo presente. La vida del hombre es una sucesión de momentos tras momentos. Si comprendes el momento presente, no tendrás nada más que hacer, ni nada más que perseguir »⁸. La revendication d'une littérature du temps présent est souvent réaffirmée par l'auteur et la structure narrative même de la trilogie s'articule autour d'une succession de fragments hétérogènes mettant en scène des personnages divers telle la « succession de moments » qu'évoque le *Hagakure*. Mais dans ce cas pourquoi citer l'œuvre de Jarmush et non pas directement le *Hagakure* ?

À partir de ce point de contact avec l'œuvre de Jarmush, le rayonnement du film sur le roman se révèle beaucoup plus étendu. À l'instar de *Ghost dog* (Forest Whitaker), le protagoniste du film – un tireur d'élite qui vit sur le toit d'un immeuble dans un pigeonnier brinquebalant – Marc, l'un des personnages récurrents de *Nocilla Experience*, vit sur un *building* madrilène dans une cabane fabriquée à partir de canettes vides, où il développe une théorie à partir d'un ouvrage sans cesse évoqué : *Guía agrícola Philips 1968*. L'ensemble du personnel de Fernández Mallo est d'ailleurs marqué par la solitude qui caractérise *Ghost Dog*. L'isolement et même dans certains cas la marginalisation dans lesquels sont confinés ces personnages ne sont ni dans le roman ni dans le film ressentis comme une souffrance car tous sont habités par un projet⁹ auquel ils s'attellent chaque jour.

À partir de ces incursions singulières du film dans le roman, il faut suivre Fernández Mallo dans son dernier roman dans lequel il franchit la frontière scripturale en introduisant des images graphiques, dont certaines sont des photogrammes, dans le corps même de son texte.

8. Extrait du guide du Samourai reproduit dans Fernández Mallo, *Nocilla Experience*, Madrid, Alfaguara, 2008, p. 185.

9. Dans *Nocilla Experience*, ces projets portés par les personnages sont très divers, ils peuvent consister à construire un temple consacré à Borges avec des matériaux de récupération, élaborer une théorie socio-physique, peindre les chewing-gums collés sur l'asphalte londonien ou encore cuisiner l'horizon.

La filiation de l'écriture de Fernández Mallo avec l'œuvre de Michelangelo Antonioni et plus précisément avec *L'Avventura*, un film réalisé en 1960, est annoncée dès la couverture de *Nocilla Lab*, le troisième volet de la trilogie, tirée d'un photogramme du film. Mais c'est dans *El hacedor (de Borges) remake* (Alfaguara, 2011), que l'influence du film prend tout son sens. Peut-être faut-il rappeler brièvement le propos de ce livre et les circonstances particulières de sa publication. Dès le titre, Fernández Mallo annonce un remake ; par ce terme issu du langage cinématographique et jusqu'alors peu employé en littérature, l'auteur propose une réécriture du recueil de nouvelles *El hacedor* écrit par l'auteur argentin Jorge Luis Borges en 1960¹⁰. Il s'agit de reprendre le prologue et les titres de l'œuvre borgésienne pour créer une œuvre nouvelle, l'auteur étant lui-même engagé dans cette voie par l'œuvre de Borges pour qui la réécriture, la répétition et le palimpseste étaient des motifs chers et dont l'exemple le plus évident est sans doute la nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte »¹¹. Malgré le prolongement évident du « jeu littéraire » mis en place par Borges, *El hacedor (de Borges) remake* a été retiré des rayons des librairies car la veuve de l'écrivain argentin, Maria Kodama, a poursuivi en justice Alfaguara qui n'a pas souhaité aller jusqu'au procès. Le problème du droit d'auteur excède le cadre de notre propos mais il est évidemment une question cruciale aujourd'hui face à des romans qui communiquent de plus en plus librement avec les œuvres existantes.

« Un recorrido por los paisajes de *L'Avventura* » est le récit d'*El hacedor (de Borges) remake* qui va nous intéresser ici. Dans ce texte, le narrateur relate un voyage sur l'île Lisca Blanca, sur laquelle ont été tournées les premières scènes de *L'Avventura*, et où Anna (Lea Massari) disparaît. Équipé d'un smartphone qui retransmet le film d'Antonioni, le narrateur prétend topographier *L'Avventura* – « topografiar una ficción llamada *La aventura* »¹² –, en identifiant les lieux exacts où ont été tournées les scènes. Le narrateur répète en fait l'expérience menée par une équipe de télévision italienne qui a réalisé en 1983 un documentaire (*Falso retorno*), qui prétend élaborer une

10. Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Salamanca, Alianza editorial, 1995 (1^{ère} édition 1960).

11. Nouvelle faisant partie du recueil *Ficciones* (1944).

12. Agustín Fernández Mallo, *El hacedor (de Borges), Remake*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 83.

carte qui identifierait les lieux du film et les mouvements des personnages¹³. En partant – plus de 40 ans après la sortie du film – à la recherche d'Anna, Fernández Mallo accomplit par conséquent un triple remake ; celui du recueil de Borges, celui du film d'Antonioni, celui du documentaire *Falso retorno*. Pour Fernández Mallo, certaines œuvres, dans ce cas une œuvre cinématographique, sont des monuments et ses personnages les visitent dans ses romans comme ils visiteraient le Colisée à Rome.

L'hommage à Antonioni est diffus dans l'intégralité de l'œuvre de Fernández Mallo. Au-delà d'une fragmentation extrême de la narration, le recours au hors-champ qui est l'un des traits caractéristique de l'esthétique antonionienne correspond au traitement des personnages de l'œuvre de Fernández Mallo. En effet, tout se passe comme si l'espace et notamment l'espace vide (désert, toit des immeubles, aéroport de nuit, musées de nuit¹⁴) se déployait dans la narration au point de repousser les personnages jusque dans les marges de la page, les réduisant à de simples ébauches. Le hors-champ et l'esthétique du vide dont l'expression la plus récurrente se trouve dans les longs plans-séquences narratifs sur des espaces abandonnés sont des points communs entre les deux œuvres. Les plans du désert dans le film *Zabriskie Point* (1970) illustrent magistralement l'envahissement du récit filmique par l'espace « vide ». On notera à ce propos que le désert est le pivot central du premier volet de la trilogie, *Nocilla Dream*, dont la plupart des fragments se déroulent dans le désert du Nevada à quelques miles du désert de la Vallée de la Mort filmée dans *Zabriskie Point*.

La présence du cinéma se manifeste dans l'œuvre de Fernández Mallo à travers l'introduction massive de citations ou répliques ainsi que celle de photogrammes. Sans lien direct avec les fragments fictionnels qui les ceignent, ces incursions se révèlent être de véritables points de contact entre deux œuvres de nature différente et à partir desquels le lecteur découvre tout un réseau de correspondances. Les extraits que Fernández Mallo choisit d'intégrer dans ses romans mettent en évidence la fluidité avec laquelle

13. Plusieurs photogrammes de ce documentaire sont reproduits dans ce récit.

14. J'ai qualifié ces espaces d'espaces « désaffectés », dans ma thèse de doctorat (*Mutations contemporaines du roman espagnol (Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora)*, Montpellier, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2012, disponible en ligne sur <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/82/42/07/PDF/2012_pantel_diff.pdf> (page 149 et suivantes). Des compléments sur le personnage hors champs apparaissent dans ce volume, à la page 215.

un aspect esthétique, formel ou même fictif (un personnage par exemple) s'incorpore dans un environnement fictionnel allogène. Cette transmédia-
lité est constante dans la pratique créative d'un auteur qui – dans son blog
notamment¹⁵ – manie d'ailleurs la plume au même titre que la caméra.

***Los muertos* de Jorge Carrión : vers un roman (télé)visuel ?**

Jorge Carrión (Tarragone, 1976) est critique et professeur de littérature espagnole à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone. Grand voyageur, Carrión a publié de nombreux récits de voyages et *Los muertos* (Mondadori, 2010) est son dernier roman. Ce récit adopte une forme tout à fait particulière, il est divisé en quatre parties intitulées respectivement « Primera », « Reacciones », « Segunda » et « Apéndice ». « Primera » et « Segunda » constituent la partie fictionnelle du roman et correspondent aux deux saisons d'une série télévisée intitulée « The dead » diffusée aux États-Unis par la Fox entre 2010 et 2011, créée par Georges Carrington – derrière lequel l'auteur se cache à peine – et Mario Alvares. Ainsi, « Reacciones » et « Apéndice » ceignent les deux saisons et se présentent sous la forme d'articles critiques qui analysent la série et le phénomène social qu'elle a suscité auprès du public. Il y aurait de très nombreux aspects esthétiques, structurels et thématiques à développer au sujet de ce roman singulier et complexe qui se fait passer pour une série tout en adoptant la linéarité d'encre et de papier du roman le plus traditionnel, mais nous choisissons de restreindre le cadre d'analyse à l'intertextualité déterminante de deux œuvres. La première, *Blade Runner*, un film de Science Fiction réalisé par Ridley Scott en 1982, domine la première partie ou saison du roman. La deuxième partie du roman s'articule essentiellement autour de la série américaine *Les Soprano*, diffusée en quatre-vingt-six épisodes sur la chaîne câblée HBO de 1999 à 2007.

Dès les premières lignes du texte, le lecteur est plongé dans un univers cinématographique qui fait immédiatement écho au film d'anticipation en général et à *Blade Runner* en particulier. Il met en scène la rencontre entre un Nouveau (*el Nuevo*), Gaff, qui se matérialise brutalement dans les rues du New York de l'année 1995, et Roy, un ancien (*el Viejo*). La dichotomie

15. Fernández Mallo tient un blog « El hombre que salió de la tarta » (<<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/>>) sur lequel il poste des critiques culturelles mais aussi des récits inédits et des vidéos dont il est l'auteur.

Nouveau/Ancien renvoie à celle qui oppose dans le film de Ridley Scott « Les répliquants » et les « Blade Runners », Gaff et Roy étant les prénoms des protagonistes du film. On pourrait croire à un pâle pastiche littéraire du film tant les allusions sont évidentes mais si le lecteur accepte d'entrer dans l'univers de *Los muertos*, il pourra mettre en relation chaque personnage avec un autre personnage de fiction, ainsi, Selena, la petite amie de Roy est la Lady Macbeth de Shakespeare, Jessica leur fille, vient tout droit de *La liste de Schindler* de Steven Spielberg, John Mc Lane est un personnage de *Piège de Cristal* de John McTiernan, Michael Corleone s'est échappé du *Parrain* de Francis Ford Coppola et le lecteur croise également Bruce, alias Superman. Ces personnages, issus de mondes fictionnels extrêmement divers (théâtre, film historique, film d'action, comic), se matérialisent dans l'univers de *Los muertos* sans aucune mémoire et doivent reconstruire leur passé et retrouver leur communauté grâce à des devins et aux « interférences », des flashes conscients de leur vie d'autrefois. Dans *Los muertos*, les êtres de fiction côtoient aussi des personnages réels, tels Hilary et Bill Clinton. La galerie de personnages qui peuplent *Los Muertos* représente donc les êtres de fiction et les êtres humains qui, une fois morts, se matérialisent tous sans distinction dans un inframonde uniquement relié au monde réel par le biais de la récupération de la mémoire. Ces personnages se matérialisent dans la première saison et se désintègrent individuellement ou en groupe dans la deuxième saison.

Cet entrelacs fictionnel est en partie résolu par ces séquences critiques (« Reacciones » « Apéndice ») qui livrent au lecteur certaines clés du roman. Dans la deuxième section critique, « Los muertos o la narrativa postraumática », rédigée par Jordi Batlló et Javier Pérez¹⁶, nous trouvons l'assertion suivante:

El relato no puede construirse exclusivamente de palabras o imágenes prestadas, en un tono melancólicamente irónico, en una estructura basada en el pastiche. El relato precisa de un equilibrio extraño, inexplicable, entre lo heredado y lo propio, en un lenguaje con posibilidad para decir lo nuevo; un equilibrio en cuyo centro inexacto hay un sobresentido; si no, cae en el absurdo¹⁷.

16. Ces pseudonymes camouflent à peine les critiques de cinéma Jordi Balló et Xavier Pérez, auteurs de l'essai *Yo ya he estado aquí, ficciones de la repetición*, Barcelone, Anagrama, 2005.

17. Jorge Carrión, *Los muertos*, Barcelone, Mondadori, 2010, p. 152.

Cet extrait – ainsi que l’ensemble de l’appareil critique inséré dans cette fiction – apporte un éclairage sur l’antagonisme entre « heredado y propio », *viejo* et *nuevo*, répétition et création qui articule tout le roman. Jorge Carrión s’empare, tout comme Agustín Fernández Mallo, du processus de répétition en réinvestissant certains personnages issus d’univers fictionnels variés. L’écho critique met en évidence là encore la fluidité avec laquelle un élément fictionnel marqué génériquement peut rejoindre un autre environnement fictif.

Face à ce livre, nous sommes confrontés à l’univers cinématographique, celui du film d’anticipation tel que *Blade Runner*, mais c’est pourtant l’univers de la série télévisée qui est le plus largement présent et cité dans les sections critiques du roman. Il s’agit ici de la série télévisée de qualité, dotée d’une audace narrative certaine et de critiques sociales, celle qui a su se saisir d’un public jeune et exigeant, qui a donné lieu à des ouvrages critiques et qui a fait son entrée il y a quelques années déjà au sein de la recherche universitaire¹⁸. Carrión cite expressément dans le roman *Twin Peaks*, une œuvre de David Lynch qui inaugure le genre dès 1990 mais également des séries plus récentes telles que *Six feet under*, *Docteur House*, *Flashforward*, *24h chrono*, *The Wire*, *Boardwalk Empire* ou encore *Mad Men*¹⁹.

Les liens étroits qui s’imposent dans un premier temps avec le champ cinématographique s’étirent vers d’autres arts scéniques jusqu’à affirmer dans une deuxième partie une nette filiation avec la série télévisée dans la mesure où la seconde partie du roman met en scène les luttes de pouvoir entre la famille Corleone et celle des Soprano.

Afin de ne pas s’en tenir au niveau intertextuel, il convient à présent d’entrer dans le corps du texte afin d’observer les conséquences de cette invasion du média visuel sur l’écriture. En d’autres termes, que devient la page de roman lorsqu’elle feint d’être un écran ?

18. À titre d’exemple, citons le colloque « La cultura de las teleseries: historia, género y público » organisé par l’université internationale Menéndez Pelayo de Santander ou les séminaires organisés par Jean-Pierre Esquenazi, spécialiste de la culture audiovisuelle à Lyon 3, qui a également publié *Mythologie des séries-télé* (Paris, Le cheval bleu, 2009).

19. Dans ce cadre, il serait tentant de mettre en relation le titre du roman et son équivalent anglais *The Dead* avec la série *The walking Dead* qui rencontre en ce moment un grand succès en France. Pourtant, cette série ne commence à être diffusée aux États-Unis qu’en 2010, quelques mois après la publication du roman de Carrión. L’intertexte direct est en fait le dernier chapitre de *Dublinois* de James Joyce.

New York, 1995. Un barrio en las estribaciones de la parte alta de Manhattan; ocho manzanas de edificios; cuatro; dos; una; en su lateral izquierdo: un callejón sin salida y, en él, un charco.

El Nuevo abre los ojos y siente el agua. En posición fetal, el perfil del cuerpo incrustado en el charco. Desnudo. Por la bocacalle pasa gente. Está sólo, tirita. Sus retinas vibran, como si estuvieran en fase REM todavía. Tres figuras se detienen, al fondo. Una lo señala, pero el Nuevo no se da cuenta. Las tres figuras se convierten en sendos jóvenes: la cabeza rapada, cazadoras color caqui con las cremalleras abiertas, botas negras. Uno sonrío. Otro aprieta un puño americano. El tercero enciende la videocámara y dirige el objetivo hacia la víctima. La patada inicial le arranca al Nuevo un diente y detiene el parpadeo veloz de las retinas. Convergen golpes en sus carnes. «Bienvenido», le dicen, «bienvenido», repiten al ritmo de los puñetazos, de los puntapiés, de los pisotones²⁰.

Dès la lecture de l'incipit plusieurs choix d'écriture mettent en évidence le parti pris visuel auquel l'auteur soumet son récit, dont plusieurs aspects sont comparables à ceux qui caractérisent le scénario.

Après un ancrage spatio-temporel lapidaire qui convoque les indications apparaissant généralement dans les premières images d'un film, les premières phrases du roman sont courtes et nominales. Par la succession des points virgules, l'auteur met en place une vue aérienne de New York par le biais d'un zoom progressif (« ocho manzanas de edificios, cuatro, dos, una... ») sur le lieu de l'action : une impasse. Au-delà de la mise en place d'une scène de violence verbale (« cabronazo ») et physique (« al ritmo de los puñetazos, de los puntapiés, de los pisotones »), emblématique des films nord-américains de grande audience, les indications spatio-temporelles extrêmement précises (« tres figuras se detienen, al fondo », « se abre una puerta en el extremo del callejón opuesta a la bocacalle », « pasan cuatro segundos y dos convulsiones ») posent les jalons d'une mise en scène filmique.

Il faut également mentionner dès cette première scène, l'entrée de la caméra (« El tercero enciende la videocámara y dirige el objetivo hacia la víctima ») qui fonctionne comme un élément métafictionnel dérivé, menant le lecteur à adopter une position de spectateur-voyeur.

Si l'on peut assimiler les phrases du texte à des plans, on peut aisément rapprocher les paragraphes de séquences dans la mesure où, dès les pre-

20. Jorge Carrión, *op. cit.*, p. 13.

mières pages, le lecteur passe brutalement d'une scène à une autre (espace, temps, personnages) sans aucune transition. À ces éléments, il faut ajouter la prédominance du temps présent, employé également pour le récit du souvenir. Le souvenir est dans l'ensemble du roman une interférence qui s'apparente davantage au flashback en tant que scènes du passé racontées au présent qu'à l'analepse comme récit au passé de scènes antérieures à l'action.

La mise en place d'un ensemble de procédés narratifs liés au visuel repose également sur un effacement du narrateur par une focalisation externe qui fait encore pencher le récit vers le récit filmique ou le *showing* que nous évoquions plus haut²¹. André Gaudreault reprend cette distinction entre récit scriptural et récit filmique et définit celui qu'il nomme un narrateur « monstateur » en ces termes : « Un narrateur qui “montre” les personnages de l'extérieur, un peu comme sont tenus de le faire, par nécessité, le metteur en scène et le cinéaste et qui, tout comme ces derniers d'ailleurs, n'hésite pas à leur céder autant que possible la parole »²².

Cependant Gaudreault affirme aussitôt après l'impossibilité pour le narrateur du récit scriptural de se camoufler tout à fait derrière son récit :

Sa transitivité et sa transparence ont beau être maximales, il n'en demeure pas moins que le narrateur reste présent, comme une fine pellicule plastique aux effets de flou, comme une vitre translucide ou encore comme un verre grossissant, c'est selon, situé par nécessité scripturale entre le narrataire et le monde narré²³.

Malgré une intertextualité bariolée, une transgénéricité débridée et une transsémiotité évidente, certaines frontières restent infranchissables ; la distance entre le narrateur scénique et narrateur scriptural demeure irréductible. Et Jorge Carrión en convient lorsque – dans un sursaut métatextuel et sans nul doute ironique – il prête au critique de la série les mots suivants : « Pero la distancia existe; la peculiaridad visual de la teleserie no puede ser ignorada ni traducida. Insistimos: una transformación de *Los muertos* al lenguaje literario es sencillamente imposible »²⁴.

21. On pourra consulter à ce sujet les propositions d'André Gaudreault dans le chapitre 5 de l'ouvrage intitulé *Du littéraire au filmique : système du récit*, Klincksieck, Paris, 1989.

22. *Ibid.*, p. 74.

23. *Ibid.*, p. 75.

24. Jorge Carrión, *op. cit.*, p. 162.

À partir de ces incursions métatextuelles qui viennent interrompre le déroulement fictionnel, le lecteur est invité à s'interroger sur le statut des lignes qu'il est en train de lire : roman expérimental, scénario, adaptation romanesque d'une série télévisée ? Si la première partie porte le sceau d'une écriture qui use toutes les ficelles du scénique, dans la deuxième, le littéraire reprend peu à peu ses droits comme l'illustre l'exemple suivant :

Central Park se sume en el silencio. Un silencio. Pesado. Inaudito. Denso. Las pantallas gigantes continúan retransmitiendo el púlpito, vaciado; el micrófono, sin orador; el parque, sin gente. Los soldados se han quedado mudos, sorprendidos. El helicóptero continúa sobrevolando el área vacía, sin sentido. No ha habido ni muertes ni desgarró ni agonía ni consciencia de estar desapareciendo, de estar dejando de ser. Instantáneo. Ipso facto. Dos millones. Nadie. Nada²⁵.

Le lecteur vient d'assister à l'une des scènes les plus frappantes du roman, celle de la disparition ou plutôt de la désintégration de millions de membres de la communauté de l'étoile – facilement assimilable au génocide juif – rassemblés sur Central Park. Là où l'écran est muet devant un espace vide, l'écrit peut raconter le silence et expliquer le vide quelque peu paradoxalement à travers un procédé d'énumération mis en évidence par la succession de phrases constituées d'un unique mot suivi d'un point, qui ralentit le rythme de la phrase et met en exergue la sonorité du mot. La série de points-virgules qui ponctue la phrase suivante ainsi que la succession de la conjonction de coordination « ni » et de nouveau une série de mots isolés par des points sont autant de procédés qui participent à une accumulation d'éléments évoquant le vide, faisant en quelque sorte résonner le silence. D'autre part, le jeu de sonorités sur les derniers mots : « Nada. Nadie » amorce le premier mot du paragraphe suivant « Nadia ». Ici, les découpages très visuels que nous avons observés à la première page prennent une teinte indéniablement littéraire.

Avec *Los muertos*, Jorge Carrión explore ce qui pourrait être une écriture visuelle ou même télévisuelle tout en mettant en évidence, notamment grâce à un appareil critique inclus au sein même de la fiction, certaines barrières infranchissables qui séparent le récit scriptural du récit filmique.

Les deux textes abordés ont montré une affinité très forte avec le monde du visuel – et plus particulièrement du cinéma – qui passe par des procédés

25. *Ibid.*, p. 135.

divers tels que la présence massive de répliques d'un film dans un roman, l'introduction de photogrammes, le récit ancré dans les lieux d'un film (chez Fernández Mallo), le pastiche trans-sémiotique qui consiste à élaborer un « roman (télé)visuel », la mise en place de procédés d'écriture scénique et le réinvestissement de personnages de fiction existants (chez Carrión). Pourtant, ces deux œuvres sont aussi loin que possible d'une quelconque adaptation littéraire d'un film. Les liens entre les deux sont à la fois beaucoup plus complexes mais aussi beaucoup plus fluides dans leur rapport ; un personnage ou un récit traversant librement les frontières qui séparent habituellement le cinéma de la littérature.

Agustín Fernández Mallo, Jorge Carrión mais aussi Juan Francisco Ferré, Manuel Vilas, Robert Cantavella ou Vicente Luis Mora sont des écrivains qui exposent dans les pages de leurs romans, à travers des procédés divers, une continuité perturbante entre texte et image, ce qui mène à une écriture hybride que leurs auteurs ne revendiquent pas comme étant expérimentale. Au contraire, ils affirment écrire depuis leur statut de lecteur-spectateur, pour reprendre le titre du dernier essai de Vicente Luis Mora dans lequel il introduit le terme « pantapágina » que nous avons emprunté pour intituler ce travail. La prégnance de l'image dans le quotidien vient donc s'imprimer également dans les pages du roman et c'est en ce sens, et uniquement en ce sens, que nous pouvons parler de « pagécran ». Cependant, l'attachement de ces écrivains au format écrit, à la forme et aux contraintes mêmes du livre, nous empêche d'abonder dans le sens d'une indifférenciation ou même d'un effacement de la spécificité littéraire. Ces textes sont en effet le signe d'une appropriation littéraire de l'image et non pas d'une contamination de l'un par l'autre, ce qui réduirait le roman à décrire un film.

Nous avons cité au début de cette étude les mots de Marie-Claire Ropars qui affirmait que pour se saisir de l'œuvre cinématographique il était indispensable de passer par les autres arts. Nous pouvons également appliquer cette assertion à ces romans dont les lignes sont autant de ponts vers les différents formats visuels, reflets d'un monde où la frontière entre le texte et l'image est de plus en plus ténue.

