



HAL
open science

Scénario, bande dessinée, film : les romans intermédiaires de Marçal Aquino et Lourenço Mutarelli

Maria Angélica Amâncio

► To cite this version:

Maria Angélica Amâncio. Scénario, bande dessinée, film : les romans intermédiaires de Marçal Aquino et Lourenço Mutarelli. Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 2023, L'Amérique latine face à la transition énergétique, 115, pp.147-162. 10.4000/caravelle.9096 . halshs-04007472

HAL Id: halshs-04007472

<https://shs.hal.science/halshs-04007472>

Submitted on 7 Mar 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Scénario, bande dessinée, film : les romans intermédiaux de Marçal Aquino et Lourenço Mutarelli

Maria Angélica Amâncio¹

Résumé : Cet article s'appuie sur l'œuvre des écrivains brésiliens Marçal Aquino et Lourenço Mutarelli pour discuter les liens entre le texte et l'image. Les ouvrages mobilisés sont *O grifo de Abdera* (« Le griffon d'Abdère », en traduction libre), de 2015, et *O Invasor* (« L'intrus », de 2002. Pour analyser la complexité de ces romans, nous nous appuyons principalement sur la typologie de la transposition intersémiotique proposée par Leo H. Hoek et sur le concept de novellisation introduit par Jan Baetens. Nous évoquons également les recherches de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, afin de replacer le dialogue entre la littérature et le cinéma dans le contexte brésilien.

Mots-clés

littérature brésilienne – texte et image – intermédialité – littérature et cinéma –
bande dessinée

Resumo: Este trabalho parte da obra dos escritores brasileiros Lourenço Mutarelli e Marçal Aquino para discutir questões relativas ao texto e à imagem. Os trabalhos escolhidos são, respectivamente, *O grifo de Abdera* (2015) e *O Invasor*, de 2002. Para analisar a complexidade desses romances, este estudo se apoia, sobretudo, na tipologia da transposição intersemiótica proposta por Leo H. Hoek e no conceito de novelização apresentado por Jan Baetens. Evoca-se também a pesquisa de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, a fim de situar o diálogo entre literatura e cinema no contexto brasileiro.

Palavras-chave

literatura brasileira – texto e imagem – intermedialidade – literatura e cinema –
história em quadrinhos

Abstract: This paper utilizes the work of Brazilian writers Lourenço Mutarelli and Marçal Aquino to discuss issues related to text and image. The selected works are *O grifo de Abdera* (“The griffin d’Abdere”), 2015, and *O Invasor* (“The Trespasser”, 2002). To analyze the complexity of these novels we mainly rely on the typology of intersemiotic transposition proposed by Leo H. Hoek and the concept of novelization introduced by Jan Baetens. We also mention the research of Vera Lúcia Follain de Figueiredo, in order to put the dialogue between literature and cinema in the Brazilian context.

Keywords

Brazilian literature – text and image – intermediality – literature and cinema – comic books

Introduction

Quel rapport entre le mot et l'image, entre l'écriture et l'illustration ? Faut-il envisager cette relation sous le signe de l'altérité, de l'hybridité, de la pluralité ? Comment classer des œuvres où

¹ Docteur en littérature comparée (Université Fédérale de Minas Gerais/Université Paris 7). ATER à l'Université Jean Moulin – Lyon 3.

l'auteur s'affranchit de ces frontières pour s'engager sur d'autres terrains, comme le roman graphique ?

Ce débat s'inscrit dans le domaine des études sur « l'intermédialité ». Ce concept, apparu aux États-Unis, dans les années 1970, sous la forme d'*intermedia*, a connu un grand succès et a obtenu une forte visibilité après son utilisation par Dick Higgins dans l'essai homonyme publié dans *Something Else Newsletter*², puis dans son livre *Horizons*. L'auteur mobilise ce concept pour désigner des œuvres « dans lesquelles les matériaux de diverses formes d'art déjà établies sont 'conceptuellement fusionnés' ou simplement juxtaposés »³ Cette définition diffère de celles plus récentes, souvent plus larges, comme celle de Claus Clüver, pour qui l'intermédialité « implique tous les types d'interaction entre les médias »⁴.

Pourtant, comme le souligne Walter Moser⁵, cette interaction a lieu à différents niveaux dans les différents textes, raison pour laquelle la classification et l'interprétation de textes intermédiaires requiert une catégorisation souple, capable de prendre en compte la « situation de communication » (la production et la réception), toute comme la « distinctivité », c'est-à-dire la possibilité de séparer physiquement le texte de l'image. À cet égard, la typologie de Leo H. Hoek⁶ nous semble idéale, même si les occurrences ne se limitent pas nécessairement aux catégories isolées par l'auteur. C'est pourquoi, dans certains cas, il est nécessaire d'utiliser différents concepts pour analyser un même objet.

En ce qui concerne la situation de communication d'un énoncé icono-textuel, Hoek affirme que sa production et sa réception peuvent être soit simultanées, soit consécutives. Il explique que la production est simultanée lorsque deux types d'éléments sont conçus en même temps et l'un ne fonctionne pas indépendamment de l'autre. C'est le cas des affiches, de la bande dessinée, des affiches publicitaires, de la poésie visuelle, des calligrammes ou des timbres-poste. La production est consécutive lorsque l'un des éléments, soit le texte, soit l'image, précède l'autre : l'œuvre d'art précède le discours sur l'art, le texte précède les illustrations qui l'accompagnent, le titre pictural est postérieur à l'œuvre d'art.

La réception est dans la plupart des cas simultanée : illustrations, affiches, bande dessinée, calligrammes, etc. Hoek précise que « la production simultanée implique automatiquement la réception simultanée, mais l'inverse n'est pas vrai : le lecteur des fables de La Fontaine "lit" simultanément (ou quasi) le texte et les illustrations, tandis que celles-ci ont été souvent créées

² New York, vol.1. n.1, 1966.

³ Higgins, D. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale : Southern Illinois UP, 1984, p.325.

⁴ Clüver, C. « Intermedialidade ». *Pós*: v. 1, n. 2, 2008, p.8.

⁵ Cf. Moser, W. « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion », vol. 14, 2007, p. 69-92.

⁶ Cf. Hoek, L. H. « La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique », *Rhétorique et Image*, Rodopi, 1995, p.65-80.

longtemps après la conception du texte par le fabuliste⁷ ». La réception est consécutive dans le cas de la critique d'art ou de l'*ekphrasis*, par exemple.

À propos de la « distinctivité », le théoricien isole quatre degrés de rapprochement entre l'élément visuel et l'élément verbal dans des contextes différents, qui varient de la séparation matérielle complète à la coïncidence parfaite : la transposition intermédiaire (du texte à l'image ou vice-versa), la collocation intermédiaire, la jonction intermédiaire et la fusion intermédiaire du texte et de l'image. Dans la première catégorie, le texte et l'image sont le plus éloignés, les deux discours étant indépendants l'un de l'autre. Il s'agit, par exemple, de la situation de la critique d'art ou des films tirés de romans : la transposition d'un discours à l'autre établit une relation transmédiale. Dans la deuxième catégorie, deux médias se rencontrent *a posteriori* au sein d'un seul texte matériel (un livre d'emblèmes, des livres illustrés, etc.), ce qui produit un discours multimédial. Ces médias juxtaposés gardent, cependant, une certaine autonomie et pourraient être séparés – ce qui n'est pas le cas dans la troisième catégorie, celle de la jonction intermédiaire.

Dans celle-ci, le rapport est bien plus étroit : le discours verbal et le discours visuel se trouvent combinés dans un rapport de complémentarité. Il s'agit d'un discours verbo-visuel mixte et la séparation des deux médias détruirait le sens établi par leur jonction. On peut mentionner comme exemples les affiches publicitaires ou la bande dessinée. La quatrième et dernière catégorie renvoie aux alphabets iconisés, aux collages, à la poésie visuelle, aux rébus, aux calligrammes, où la part iconique et la part verbale de l'énoncé icono-textuel sont relativement équilibrés. Il s'agit du plus haut degré de cooccurrence du texte et de l'image, lorsque les deux sont devenus matériellement inséparables, constituant un amalgame verbo-visuel, une fusion indissociable, un discours syncrétique.

Cette classification permet de caractériser plusieurs genres textuels, littéraires ou non. Néanmoins, comme le souligne le théoricien, ces critères ne sont pas exclusifs et « il se présente parfois des occurrences d'énoncés icono-textuels situées précisément aux frontières de catégories avoisinantes »⁸. En mobilisant cette catégorisation tout en restant conscients de ses limitations, nous allons analyser deux textes verbo-visuels appartenant à la production littéraire contemporaine au Brésil : *O Invasor*, de Marçal Aquino, et *O grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli. Au-delà de leur hybridité générique, ces deux ouvrages présentent un dialogue riche avec d'autres médias, autant dans le texte que dans le paratexte.

⁷ Hoek, L. H. « Timbres-poste et intermédialité : Sémiotique des rapports texte/image », *Protée*, 2002, p. 35.

⁸ Hoek, L. H. « Timbres-poste et intermédialité : Sémiotique des rapports texte/image », *Protée*, 2002, p. 36.

***O Invasor*, de Marçal Aquino et Beto Brant : qui est l'intrus ?**

Comment définir le processus d'adaptation inhabituel et multiple de *O Invasor* (2002) ? S'agit-il d'un roman, d'un ciné-roman, d'un scénario ou d'une novellisation ? Qui serait l'auteur et qui serait l'adaptateur dans ce cas ? Autrement dit qui est *l'intrus* ?

En 1997, le réalisateur brésilien Beto Brant a appris que l'écrivain Marçal Aquino était en train d'écrire le roman *O Invasor*. Il a donc demandé à Aquino d'interrompre l'écriture de ce roman et d'utiliser l'intrigue pour créer un scénario de cinéma. Le film adapté de ce scénario est sorti en 2002 et a connu un succès important : il a remporté le prix du meilleur film latino-américain au *Sundance Film Festival* et il est classé comme l'un des cent meilleurs films de l'histoire du cinéma brésilien par l'Abbracine (Agence nationale des critiques de cinéma).

L'intrigue est assez simple : devant la nécessité de protéger leurs intérêts, deux hommes ordinaires contactent un inconnu pour se débarrasser de leur troisième associé. Une fois l'assassinat effectué, ils ne sont pas suspectés par la police, mais ignorent avec qui ils ont fait affaire. L'accent est ainsi mis sur les conséquences du crime : le tueur à gage décide d'entrer dans la vie professionnelle et personnelle des deux hommes, de donner des ordres aux employés de leur entreprise, et même de sortir avec la fille de l'ingénieur assassiné. Il devient alors une présence menaçante constante, accroissant leur sentiment de culpabilité et la peur d'être dénoncés ou tués par le criminel. Sa présence augmente également la méfiance et le désaccord entre les deux associés et les entraîne au bord de la crise de nerfs. Un *remake* de cet œuvre a été récemment tourné en France, sur la côte languedocienne, *Persona non grata*, du réalisateur franco-marocain Roschdy Zem (2019).

Motivé par le succès de *O Invasor* et encouragé par le cinéaste Beto Brant, Marçal Aquino a achevé son roman, qui a été publié également en 2002 par la maison d'édition Geração Editorial. Dans l'édition de luxe, figure aussi le scénario, signé par Aquino, Brant et Renato Sciasca, l'un des producteurs du film. Cela explique en partie pourquoi, sur la première de couverture, on lit : « Adapté du roman *O Invasor*, de Marçal Aquino ». En même temps, le roman est issu du film, puisqu'il a été finalisé après son tournage. Cette idée est renforcée par des photogrammes qui divisent le livre en deux parties, le roman et le scénario. En outre, sur la couverture, on voit le visage du protagoniste, Ivan, joué par l'acteur Marco Ricca. Cette image, de grande taille, continue sur la quatrième de couverture, où figure également le synopsis :

Deux associés dans une entreprise de BTP se disputent avec l'associé majoritaire et sollicitent les services d'un tueur à gage pour l'éliminer. Voici le début d'un jeu d'apparences raconté par Marçal Aquino, dans un style magistral [...]. L'assassin est l'intrus du titre, celui du film de Beto Brant, lauréat de plusieurs prix et dont vous pouvez trouver le scénario dans ce livre. Bien plus qu'un roman policier accrochant, cette œuvre révèle le génie de Marçal Aquino, l'un des écrivains les plus prometteur de la jeune génération⁹.

⁹ La traduction de cet extrait ainsi que les suivantes sont de notre fait, sauf mention contraire.

Aquino est donc présenté comme l'auteur du texte et ses qualités littéraires sont mises en avant, ce qui indique que le public ciblé sont les amoureux de la littérature. Parallèlement, la mention du scénario, du film et des prix qu'il a remportés montrent que les cinéphiles sont également visés. On constate que, dès le synopsis, l'expérience littéraire et l'expérience cinématographique dans cet ouvrage sont à peine dissociables.

En comparant le roman au scénario, on observe une sorte de contamination d'un genre à l'autre. Dans le roman, le langage objectif, urbain, essentiellement visuel, tout comme la brièveté des phrases et la place importante des dialogues font penser au genre scénario et au phénomène de la *filmic writing*.

D'accord, je l'ai dit et j'ai réalisé qu'Alaor faisait une grimace. Et quand est-ce que vous vous en occupez ?
 Je ne sais pas, a dit Anisio. Je dois d'abord étudier le type, tout savoir sur lui. C'est comme ça que je travaille.
 Ça prend combien de temps ?, Alaor a demandé, sa voix avait un drôle de son.
 Cela varie beaucoup. Parfois deux semaines, parfois un mois. Parfois un peu plus longtemps.
 Ça ne peut pas être plus rapide ?, j'ai demandé.
 C'est possible, c'est juste plus compliqué. Et puis ça va coûter le double, Anisio a avalé la fumée et a jeté une autre cigarette presque entière par terre.
 Frais d'urgence ?, Alaor a ri de façon nerveuse.
 Putain, j'ai pensé, nous n'avions pas autant d'argent. Mais je n'ai pas fait de commentaires à ce sujet.¹⁰

Même si l'action est racontée à la première personne, à partir de la perspective d'Ivan, des descriptions comme « Alaor a ri de façon nerveuse » ou « sa voix avait un drôle de son » ressemblent à des didascalies d'un texte dramatique, écrit pour être joué au théâtre ou au cinéma.

Au contraire, dans le scénario de *O Invasor*, ce sont les détails dans les descriptions, la cohésion et la fluidité du texte, qui évoquent le genre romanesque :

IVAN embrasse doucement le ventre d'ALESSANDRA. Elle repousse ses épaules, le faisant s'allonger. Puis elle s'allonge sur lui et, en ouvrant sa chemise, commence à lui lécher les tétons. Il l'attrape donc par les cheveux et tente de la pousser vers sa hanche. ALESSANDRA, délicatement, éloigne les mains d'IVAN et le regarde, comme pour dire qu'elle sait quoi faire¹¹.

Des adverbes comme « doucement » ou « délicatement », des marqueurs discursifs comme « puis » et « donc », tout comme des incursions dans la pensée des personnages (« comme pour dire que... ») révèlent qu'il s'agit d'un « scénario d'écrivain ». Ce type de scénario diffère du « scénario-dispositif », plus courant et plus ouvert aux souhaits du réalisateur et aux hasards du tournage ; il se

¹⁰ Aquino, M. *O Invasor*. São Paulo: Geração editorial, 2002, p.13-14.

¹¹ Aquino, M. *O Invasor*. São Paulo: Geração editorial, 2002, p.149-150.

rapproche davantage du « scénario-programme », qui organise les péripéties dans une structure dramatique « prête à être filmée »¹².

Avant de travailler sur *O Invasor*, Aquino était journaliste et avait déjà écrit d'autres scénarios, ainsi que d'autres romans, ce qui explique sans doute en partie ce mélange de genres. Néanmoins, comme Aquino l'admet, cette expérience littéraire était particulière : il a essayé de garder le projet initial, mais il était impossible de finaliser le roman sans être influencé par le film déjà tourné : « Quand j'ai repris le roman, l'histoire était déjà achevée. Par exemple, je savais qu'Anísio ressemblait à Paulo Miklos [l'acteur qui joue le tueur dans le film] et qu'il était très différent du personnage que j'avais construit initialement dans le texte littéraire¹³. »

La continuation de l'écriture du roman après le scénario et le tournage du film peut être associée à la novellisation. Selon Jan Baetens, ce phénomène, jamais reconnu à sa juste valeur, excelle justement par sa richesse et sa diversité : « Si elle est quasi *universelle*, puisqu'on en trouve des traces dans toutes les cultures où apparaît le cinéma, la novellisation n'est pas un phénomène *unique*. C'est en revanche un type d'écriture dont la forme, le sens, le statut ou encore les enjeux varient nettement au cours du temps et selon les contextes géographiques et culturels où il émerge¹⁴. »

Selon Leo Hoek, au sujet des quatre degrés de rapprochement entre l'élément visuel et l'élément verbal, la novellisation se situe dans la catégorie de la « transposition intermédiaire » : la production tout comme la réception sont consécutives, c'est-à-dire que l'un des éléments (dans ce cas l'image), précède l'autre (le texte).

En revanche, comme on l'a vu dans la description du processus de création de *O Invasor*, classer cette œuvre n'est pas une tâche aisée. Tout d'abord, il ne s'agit pas exactement d'une novellisation, vu que la première partie du roman était déjà écrite avant le tournage du film. L'auteur avait déjà conçu l'intrigue, qu'il avait située dans le temps et l'espace ; il avait donné une voix à son narrateur, ainsi qu'aux personnages, qu'il avait caractérisés physiquement et psychologiquement. Dans un premier temps donc, on peut parler d'adaptation, tout d'abord *intramédiatique* – du genre roman au genre scénario – et ensuite *intermédiatique*, lorsqu'on passe du mot à l'image. Le film, à son tour, participe à la catégorie de la « jonction intermédiaire », puisqu'il s'agit d'un discours verbo-visuel mixte, où la séparation artificielle des deux médias anéantit le sens établi par leur union.

Au sujet de la situation de communication, on constate que la production du film est consécutif au roman, mais seulement en partie, puisque le roman n'était pas achevé au moment du tournage. Ainsi, la production du roman peut également être considérée comme consécutif au film. La classification de la réception est encore plus complexe. Selon Hoek, elle est dans la plupart des cas simultanée. Nous rappelons qu'il cite comme exemple les fables de La Fontaine, lorsque le

¹² Vanoye, F. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. 2ed. Paris : Armand Colin/Cinéma, 2008, p.11.

¹³ Aquino apud Diegues, C.; Merten, L. C.; Fonseca, Rodrigo. *Cinco mais cinco – Os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*. 1 ed. Rio de Janeiro : Legere, 2007, p. 218-219.

¹⁴ Baetens, J. *La novellisation : du film au roman*. 1^e éd., Liège, Les impressions nouvelles, 2008, p.9.

lecteur « lit » simultanément, ou presque, le texte et les illustrations, même si celles-ci ont souvent été créées longtemps après l'écriture du texte par le fabuliste. Dans le cas d'un film, la réception est évidemment simultanée, le spectateur accédant à la fois au texte et à l'image. Néanmoins, prenant comme objet d'étude l'édition de luxe publiée par Geração Editorial, comment examiner les photos du tournage ? À la différence des livres illustrés, où les dessins apparaissent généralement à côté du texte, pour que le lecteur ait accès aux deux simultanément ou presque, dans le cas de *O Invasor*, ces images ont été mises au milieu de l'ouvrage et marquent une séparation matérielle entre le roman et le scénario. Théoriquement, pourtant, ces photographies sont le lien entre les deux médias, entre la littérature et le cinéma. Elles représentent le double processus de transposition transmédiatique (adaptation cinématographique/novellisation) et explicitent la présence du film dans le texte et vice-versa.

Il n'est pas anodin que, sur la couverture du livre, figure une photo de l'acteur qui joue le personnage principal du film, Ivan. Comme le souligne Bruno Leites, de l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul, l'histoire se déroule dans une atmosphère noire, ayant comme arrière-plan la grande métropole brésilienne São Paulo. *O Invasor* a été réalisé pendant la « Retomada », moment de renouveau de la production cinématographique brésilienne, entre 1990 et 2002. Les films tournés à cette époque ont fréquemment mis en avant la violence urbaine, l'exemple le plus connu étant *La Cité de Dieu* (*Cidade de Deus*, 2002) de Fernando Meirelles et Katia Lund. Pour Leites, la singularité de *O Invasor* vient du choix de Brant et Aquino de ne pas expliciter la violence, mais de détailler ses implications psychologiques. Le réalisateur explore la paranoïa du personnage d'une façon hyperréaliste ou expressionniste, par le biais du rythme rapide de la bande originale, du découpage fragmenté et par l'excellent travail de l'acteur Marco Ricca, qui incarne parfaitement cet homme hanté par ses erreurs. Dans certaines scènes, d'après la professeure Lucia Nagib, de l'Université de Reading (citée par Leites), l'expression d'Ivan est comparable au célèbre tableau d'Edvard Munch, *Le cri* ; Bruno Leites la compare au *Study for the head of a screaming Pope* (1953), tableau de Francis Bacon où le pape – une image fantasmagorique, mystérieuse, de couleur violette – crie comme s'il était face à une apparition effrayante¹⁵. Il nous semble également que sa physionomie – par son regard provocateur, ses yeux verts entourés de grands cils en plan rapproché – évoque celle de Malcolm McDowell, l'acteur qui joue le rôle du protagoniste dans l'inoubliable *Orange mécanique* (*A Clockwork Orange*, 1971) de Stanley Kubrick.

On retrouve le regard à la fois perturbateur et perturbé de Ricca à l'intérieur du volume écrit, sur l'une des premières pages, encore plus menaçant, en noir et blanc. Ces photographies rappellent au lecteur le fait que l'ouvrage qu'il a dans ses mains est issu de l'interaction entre le texte et l'image (en mouvement). Tout comme l'écrivain, qui a été influencé par les acteurs interprétant ses personnages dans le cinéma, le lecteur aussi pourra déjà donner un visage au protagoniste de ce

¹⁵ Leites, B. « Brasil !, épisode 8 : *O Invasor*, l'intrus : matérialisation d'une maladie partagée » [<https://camira.org/> consulté le 22/11/19)].

roman, même s'il n'a pas vu le film. Sa lecture sera donc potentiellement contaminée par ce portrait, autrement dit le texte sera lui-même affecté par l'image.

II - Lourenço Mutarelli : bande dessinée, cinéma et autofiction

Imitant parfois l'affiche du film ou reproduisant le visage de ses acteurs principaux, la première de couverture des novellisations joue un rôle important d'intermédiaire entre le marché éditorial et le marché cinématographique. Bien qu'à première vue un simple paratexte, cette ressource iconique explicite une caractéristique très reprochée aux novellisations, qui renforce l'idée qu'il s'agit d'un genre mineur : son aspect commercial. D'après Baetens,

La novellisation, méchant anglicisme dérivé de « novelization », est une pratique éditoriale qui consiste à publier sous forme de roman la charpente narrative d'un film ou la nouvelle saison d'un feuilleton télévisé, tant pour soutenir le lancement des œuvres visuelles que pour bénéficier en retour de leur succès commercial escompté. En principe, tant le livre que le film profitent de cette opération, fréquemment mise à contribution mais mal connue des amateurs de littérature parce que les novellisations se vendent peu en librairie traditionnelle (on les trouve plutôt ailleurs : supermarchés, maisons de la presse, aéroports) et n'entrent pas facilement en bibliothèque. La durée de vie d'une novellisation est très courte : dès le moment où le film novellisé n'est plus en salle, les invendus passent au pilon, et les éditeurs spécialisés n'ont guère l'habitude de constituer un fonds¹⁶.

L'industrie cinématographique avait déjà utilisé les *best sellers* pour faire du profit : au-delà du fait d'être déjà approuvé par le public, l'adaptation des *best sellers* ajoutait au film, regardé comme un simple divertissement, ce qui était considéré à l'époque comme la « supériorité du milieu littéraire »¹⁷. De même, le marché éditorial va souhaiter bénéficier des *blockbusters* pour attirer un public qui est à la fois spectateur et lecteur. Néanmoins, la novellisation n'est qu'une façon d'envisager cette interaction.

Selon Vera Follain de Figueiredo, l'aspect commercial est à l'origine de nombreux échanges entre la littérature et le cinéma. Elle explique que les rapports entre le marché éditorial et le cinéma existent depuis longtemps. En France, pendant les années 1930, la fascination du public pour le septième art a favorisé la publication de romans adaptés du cinéma, comme ceux des collections *Cinéma-Collection* et *Cinéma-Bibliothèque*, publiés souvent avec des photogrammes des films. Stimulée par ces expériences, en 1925, Gallimard a présenté la collection *Cinario* dans le but de créer un nouveau genre, mélange de roman et de scénario, un précurseur du *ciné-roman* rendu célèbre par Alain Robbe-Grillet quarante ans plus tard.

¹⁶ Baetens, J. « La novellisation, une écriture différente du cinéma ».

[<https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/la-novellisation-une-ecriture-differente-du-cinema> (consulté le 30/11/19)].

¹⁷ Figueiredo, V. L. F. de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. 1^e éd., Rio de Janeiro, PUC-RIO, 2010, p.28.

Au Brésil, à la même époque, plusieurs écrivains, surtout ceux appartenant au Modernism, ont commencé à utiliser le septième art comme sujet de leurs textes, mais aussi sous la forme d'un nouveau style d'écriture. On peut mentionner la colonne "Cinematographo", inaugurée en 1907 par l'écrivain João do Rio, dans la "Gazeta de Notícias" ou le livre *Pathé-Baby* (1926) de Alcântara Machado, un "récit de voyage qui imite le cinéma comme s'il était un film muet".

Des initiatives similaires réapparaissent dans les années 1990 avec des volumes parfois inclassables, qui réunissent des scénarios, des journaux de tournage, des interviews, etc. On peut mentionner par exemple *O Diário de Deus é brasileiro: notas, ideias, imagens e memória da fabricação de um filme* (2003), de Cacá Diegues, et *Abril Despedaçado: história de um filme* (2000), de Pedro Butcher e Anna Luiza Müller.

Dans la contemporanéité, ce dialogue intermédiateur se perpétue. Les genres les plus importants dans cette dynamique sont le roman et le scénario. Les romanciers sont de plus en plus nombreux à écrire des scénarios : Marçal Aquino, Lourenço Mutarelli, José Roberto Torero, André Santana, Cláudio Galperin, Fernando Bonassi par exemple. D'autres auteurs, au lieu d'écrire effectivement dans ce genre, introduisent des techniques narratives cinématographiques dans leurs romans. C'est le cas de Luiz Ruffato, qui utilise un langage essentiellement visuel et certains clichés issus du cinéma dans son roman *Eles eram muitos cavalos* (*Tant et tant de chevaux*), de 2001.

Si au début du XXe siècle on discutait les conséquences pour la littérature du fait que de nombreux écrivains étaient aussi des journalistes, aujourd'hui le débat s'élargit et concerne les interférences du travail de scénariste dans l'écriture du texte littéraire. Ces interférences ne sont pas forcément négatives et peuvent, au contraire, contribuer pour l'usage créatif des techniques de composition narrative¹⁸.

L'opinion de Figueiredo est similaire à celle de Ricardo Piglia : comme le déclare ce théoricien dans *Crítica y ficción* (2000), le scénariste est une version moderne de l'écrivain de feuilleton, puisqu'il écrit en échange d'argent, est soumis à des délais et cible un public bien précis, qui est surtout représenté par le réalisateur et le producteur de cinéma. Toutefois, l'écrivain est aussi soumis à des délais et à un public-cible bien précis, qui est son éditeur. À présent, le romancier-scénariste se retrouve tenu simultanément par deux marchés : l'éditorial et le cinématographique. Ces rapports sont au centre de la seconde œuvre analysée ici, *O grifo de Abdera* (« Le griffon d'Abdère », en traduction libre), de 2015, de Lourenço Mutarelli.

Ce scénariste, acteur, écrivain, dessinateur et artiste multimédia est né à São Paulo en 1964. Après des études à l'École des beaux-arts, il travaille comme dessinateur dans les studios de Mauricio de Sousa, le plus grand nom de la bande-dessinée pour enfants au Brésil. Plus tard, il se consacre à la BD underground et devient un auteur culte dans ce domaine. En 2002, il sort son

¹⁸ Figueiredo, V. L. F. de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. 1^e éd., Rio de Janeiro, PUC-RIO, 2010, p.35.

premier roman, *O cheiro do ralo* (*L'odeur du siphon*), 2002, publié en France en 2016, dans lequel l'univers onirique du récit est illustré par l'écrivain lui-même. L'intrigue tourne autour de la canalisation des toilettes et de l'odeur nauséabonde qui s'en dégage. Il s'agit de l'histoire d'une quête, de la recherche de l'origine de cette odeur. Ce roman a connu un grand succès au Brésil, tout comme son adaptation cinématographique par Heitor Dhalia en 2006.

Publié environ dix ans plus tard, *O grifo de Abdera* établit un dialogue intertextuel avec ce roman. Dans le récit, le personnage Mauro Tule Cornelli est le scénariste des bandes dessinées illustrées par Paulo Schiavino. Les deux publient sous le pseudonyme Lourenço Mutarelli. Lorsque leur éditeur décide qu'une photo de « l'auteur » doit apparaître dans leurs livres, ils font appel à une connaissance, Mundinho, ou Raimundo, un petit trafiquant que Cornelli rencontre souvent dans le « Bar do Marujo ». En plus de donner un visage à Mutarelli, Mundinho participe à sa place à des interviews et événements littéraires, des salons ou des festivals, tel que le Flip, célèbre festival qui a lieu tous les ans à Paraty, dans l'état de Rio de Janeiro.

Néanmoins, après la mort du dessinateur, renversé par une voiture en octobre 2005 (dans le texte), le personnage-écrivain publie son premier roman, *O cheiro do ralo*. Cette œuvre, tout comme son adaptation cinématographique, font également fureur, à l'instar de l'œuvre originale. Tout se bouscule quand Cornelli – la voix qui raconte l'histoire à la première personne – reçoit, d'un intermédiaire inconnu, une étrange pièce envoyée par Mundinho : le griffon d'Abdère. Cette pièce va réunir la vie de l'écrivain à celle d'un autre personnage central, Oliver Mulato.

Il s'agit tout d'abord d'un roman sur la pluralité du soi. Dans les premiers paragraphes, l'auteur élabore sur les doubles personnalités du dramaturge Antonin Artaud, du mathématicien Srinivasa Ramanujan et du chanteur George Jones. Ensuite, il déclare : « (...) bien que ce soit mon vingtième livre, je dis la vérité pour la première fois. Si quelqu'un pouvait me faire confiance, il saurait que, même si je suis moi, je suis également Oliver Mulato. Mulato a quarante-huit ans et est professeur d'éducation physique. Moi, je m'appelle Mauro Tule Cornelli et j'ai quarante-neuf ans.¹⁹ »

« Oliver Mulato » et « Mauro Tule Cornelli » sont des anagrammes de « Lourenço Mutarelli », qui est le pseudonyme (le « faux nom ») de l'écrivain Cornelli. Les deux personnages se rencontrent grâce à Mundinho, une autre partie de la construction multiple de cette personnalité. Après avoir reçu la mystérieuse pièce de monnaie, l'écrivain obtient un accès aux pensées d'Oliver, tandis que celui-ci, inconsciemment, se met à dire des phrases obscènes en espagnol. Sans le savoir, il reproduit des énoncés recherchés par Cornelli sur Google. Incapable de se contrôler, le professeur d'éducation physique, considéré comme fou, perd sa famille et son travail dans un lycée prestigieux à São Paulo.

Grâce à la lecture du roman de science-fiction *Uma ocasião exterior*, de Cornelli, Oliver rencontre son double. Ils deviennent amis et, motivé par l'idée d'occuper la place laissée par la mort

¹⁹ Mutarelli, L. *O grifo de Abdera*. 1^e éd., São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p.16.

de Paulo Schiavino, Mulato commence à réaliser des illustrations pour un album de bande dessinée, XXX. À l'intérieur du roman, le lecteur trouve ainsi l'ébauche de ce roman graphique créé par le personnage.

Tout comme la novellisation, cette forme d'art a également été longtemps cantonnée au registre de la littérature enfantine ou dans celui de la distraction. D'après P. A. Delannoy, la BD

a trouvé son émancipation en prenant les réalités du monde, qui n'étaient souvent qu'un cadre pour des fictions d'aventures, comme objet plein et entier. Dès lors qu'ils ont publié des histoires empruntées à la réalité historique ou à des faits sociaux et politiques actuels, les comics ont été pris au sérieux et reconnus au même titre que les autres modes d'expression, comme le prouve l'obtention du prix Pulitzer pour *Maus* ou les réactions du gouvernement iranien à la publication puis à la sortie du film tiré de *Persépolis*, la BD autobiographique de Marjana Satrapi, pour ne citer que ces deux exemples.

Comme le souligne Delannoy, la bande dessinée se trouve légitimée lorsque ses auteurs développent un lien soit historique, soit autobiographique, avec la réalité. L'écrivain Mutarelli est réputé pour le caractère autobiographique, ou autofictionnel, de ses œuvres, comme le montre son album *A caixa de areia* (2006), qu'il a défini comme une « fausse autobiographie ». Pour la chercheuse Lia Mota, Mutarelli est un « écrivain-performeur », puisqu'il tire profit de l'effacement des frontières entre l'art et la vie pour construire son œuvre avec son corps, pour remettre en question le concept d'*œuvre*, qui devient tout simplement une expérimentation subjective²⁰.

Dans *O grifo de Abdera*, les références à sa vie personnelle sont nombreuses. Il évoque, par exemple, la maison où il a grandi, sa relation avec son père, ses ouvrages précédents et sa période sans écriture²¹. Néanmoins, il parsème également le texte de trompe-l'œil. Par exemple, « Lucimar », la fausse petite-amie de Mundinho, est en réalité le prénom de sa femme, à qui il a dédié l'album *Eu te amo Lucimar* (1994). Il mentionne aussi son amitié avec d'autres écrivains qui, selon lui, ont également leurs « avatars » : Paulo Lins, Marcelino Freire, Ferréz et Marçal Aquino.

De même que dans *O Invasor*, l'image dans *O grifo de Abdera* est placée au milieu de l'ouvrage. Non seulement physique, cette centralité est également symbolique, puisqu'elle représente le rôle de la bande dessinée dans la vie de l'un des protagonistes, Oliver Mulato. Ses dessins constituent sa manière de faire face aux difficultés entraînées par ce qu'il croit être le syndrome de Tourette. Pour décrire XXX, le narrateur, Mauro Tule Cornelli, évoque la comparaison qu'il (Mutarelli) avait utilisé dans le texte d'introduction de son album *Sequelas* (1998) :

²⁰ Mota, L. D. « Performance em *O grifo de Abdera* ». In: Fórum de literatura contemporânea. v. 8, n. 16, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2016, p.152.

²¹ Cinq ans séparent la publication de *O grifo de Abdera* de son roman précédent, *Nada me Faltarà* (Companhia das Letras, 2010).

d'après lui, pour Mulato, tout comme pour Paulo Schiavino, dessiner c'est donner à l'encre sa fonction primitive, à savoir la protection²².

Les dessins d'Oliver représentent donc cette nouvelle phase de sa vie et ont un rapport avec les phrases en espagnol qu'il prononce involontairement. Simultanément, ils dialoguent avec le cinéma, puisque le personnage – et, simultanément, l'auteur – essaie de reproduire des photos de films pornographiques allemands et français des années 1970. Dans un entretien²³, l'écrivain raconte que son idée était d'illustrer le plus vite possible des scènes banales vues sur l'écran et d'imaginer un texte à partir de ces dessins. Néanmoins, il finit par aimer ces illustrations qui n'ont aucun sens et décide de les incorporer à l'histoire. Il explique que son éditeur voulait publier cette BD séparément, mais que, pour lui, elle était fondamentale dans le roman, l'un ne pouvant pas être compris sans l'autre.

La bande dessinée à l'intérieur de *O grifo de Abdera* permet de conclure que cette œuvre appartient à la deuxième catégorie de Leo Hoek, sur le rapprochement entre le visuel et le verbal, puisque deux médias se rencontrent *a posteriori* au sein d'un seul texte matériel et produisent un discours multimédial. Pour revenir sur cette typologie, on rappelle que, pour le théoricien, la bande dessinée se situe dans la troisième catégorie, relative aux discours verbo-visuel mixtes. La production ainsi que la réception de la BD en tant que genre est considérée comme simultanée par Hoek. Toutefois, à l'instar des photogrammes de *O Invasor*, la réception des BDs ne sera pas réalisée de façon simultanée par rapport à l'œuvre intégralement, tout comme sa production ne l'a pas été.

En outre, même si ces médias juxtaposés gardent une certaine autonomie, cette œuvre – mais pas seulement elle, bien sûr – ne peut pas être complètement appréciée sans un certain « pacte fictionnel » : la situation de production des dessins est simultanée aux faits vécus par les personnages, surtout par Mulato, l'auteur de *XXX* – spécialement si on observe la fusion entre la forme et le fonds dans ce travail. Comme les photogrammes dans le livre d'Aquino, les dessins à l'intérieur de *O grifo...* séparent aussi deux styles d'écriture, presque deux genres textuels différents : le langage de la première partie du texte, « O livro do fantasma » (« le livre du fantôme »), plus romanesque, avec des longs paragraphes bien élaborés, change dans la troisième partie, « O livro do livro ». L'écriture se rapproche alors du genre scénario, avec ses phrases courtes, essentiellement en discours direct, son langage plus visuel, immédiat : « Vidéoclip d'Oliver tournant dans le lit » (p.208) / « Elle se lève au ralenti » (p.249) / « Salle des professeurs. Gilda corrige des copies. Marina lit dans une table à côté. » (p.215) Ce changement fait écho à la mort d'Oliver, l'un des plus importants retournements dans le récit.

²² Dans sa comparaison, l'écrivain explique que les poulpes crachent de l'encre quand ils ont peur. Cela crée un écran de fumée, qui leur permet de s'échapper.

²³ Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=b0pimwMRe-A> (consulté le 30/11/19).

Conclusion

La mort du personnage Oliver Mulato n'est pas inattendue : sur l'une des premières pages, le lecteur découvre déjà que ce livre est dédié « à Oliver Mulato, *in memoriam* ». Néanmoins, sa violence est choquante. Cette violence n'est pas seulement liée à la façon dont il meurt, mais surtout à son état au moment de sa mort.

Dans le récit, ce personnage regagne sa confiance dans la vie grâce à la création de ses bandes dessinées, son amitié avec l'écrivain qu'il admire et son espoir de quitter le boulot qu'il déteste et vivre de son art. Mauro Tule Cornelli, pourtant, lui raconte la vérité qui se cache derrière le glamour du métier d'écrivain. Cette vérité est explicitée aux lecteurs dès les premières pages du roman :

Je ne sais pas si vous le savez, mais un auteur ne touche que dix pour cent du prix de couverture d'un livre. La plupart des écrivains brésiliens ne vendent pas beaucoup. Les librairies obtiennent cinquante pour cent, et les maisons d'édition, quand le livre n'est pas un *best-seller*, ont un bénéfice très faible, car elles doivent payer toutes les dépenses : papier, impression, distribution, stockage, salaire des employés, etc. (...) Excusez-moi pour ma franchise²⁴.

L'écrivain doit donc trouver d'autres emplois, comme enseigner la photographie dans des associations²⁵, afin de pouvoir payer ses dettes et vivre. Au moment de sa mort il semble ainsi qu'Oliver soit désillusionné. Dans une certaine mesure, c'est aussi ce que ressent le lecteur tout au long du roman : une sorte de malaise, cette désillusion par rapport à la littérature, mais surtout par rapport au marché éditorial.

Des raisons philosophiques, certes, ainsi que des raisons stylistiques, font que de plus en plus les écrivains brésiliens ont recours au cinéma, soit par l'écriture des scénarios ou des novellisations, soit par la vente des droits de leurs romans à l'industrie cinématographique. Toutefois, la motivation financière semble être l'une des principales raisons, surtout dans un pays qui n'est pas réputé pour le nombre de ses lecteurs.

La troisième partie de *O grifo de Abdera*, relative au roman graphique d'Oliver, s'intitule « O livro do duplo ». Même s'il s'agit, bien évidemment, d'une référence au double du narrateur, on peut extrapoler cette interprétation et penser ironiquement à l'écrivain brésilien : maintenant plus que jamais, il doit se trouver une deuxième personnalité. Ainsi, il sera toujours l'écrivain-journaliste, le romancier-scénariste, l'écrivain-dessinateur, etc.

Toutefois, bien que souvent motivées par l'argument de l'argent, des expériences littéraires comme celles de Mutarelli et Aquino montrent que la littérature peut être enrichie par l'image (dessinée, photographiée ou en mouvement). Cet enchevêtrement met un relief l'élément

²⁴ Mutarelli, L. *O grifo de Abdera*. 1^e éd., São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p.34..

²⁵ Voici encore un élément réel de la vie de Mutarelli : l'écrivain donne des cours de photographie aux débutants dans des institutions comme le SESC-Pompeia, à São Paulo.

intermédiatique dans la littérature, qui devient une sorte de jeu où les cartes sont les mots, les images, la fiction et la réalité.

Bibliographie

Aquino, Marçal. *O Invasor*. São Paulo: Geração editorial, 2002. 232p.

Baetens, Jan. *La novellisation*. Du film au roman. 1^e éd., Liège, Les impressions nouvelles, 2008, 239p.

Baetens, Jan. « De l'image à l'écrit : la novellisation, un genre mineur ? » In : *Le français aujourd'hui*. 2009/2, n.165, p.17-25 [<https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-17.htm> (consulté le 29/11/19)]

Beaulac, Mario. « Je te dessine, donc tu es ». In : *La bande dessinée à l'épreuve du réel*. 1^e éd., Paris, L'Harmattan/l'Université de Lille, 2007, p.47-66.

Clüver, Claus. « Intermedialidade ». *Pós*: v. 1, n. 2, 2008. p. 8-23.

Higgins, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale : Southern Illinois UP, 1984.

Delannoy, Pierre Alban (Dir.). *La bande dessinée à l'épreuve du réel*. 1^e éd., Paris, L'Harmattan/l'Université de Lille, 2007, 160p.

Diegues, Carlos; Merten, Luiz C.; Fonseca, Rodrigo. *Cinco mais cinco – Os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*. 1 ed. Rio de Janeiro: Legere, 2007, 204p.

Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. 1^e éd., Rio de Janeiro, PUC-RIO, 2010, 287p.

Hoek, Leo H. « Timbres-poste et intermédiarité : Sémiotique des rapports texte/image », *Protée*, Volume30, Issue2, automne 2002, p. 33–44 [<https://www.erudit.org/en/journals/pr/2002-v30-n2-pr535/006729ar/> (consulté le 10/11/2019)]

Hoek, Leo H. « La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique », *Rhétorique et Image*, sous la dir. de L. H. Hoek et K.Meerhoff, Amsterdam-Atlanta (GA), Rodopi, 1995, p.65-80.

Leites, Bruno. « Brasil !, épisode 8 : *O Invasor*, l'intrus : matérialisation d'une maladie partagée » [<https://camira.org/> consulté le 22/11/19)]

Moser, Walter. « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédiarité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédiarité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion », vol. 14, 2007, p. 69-92.

Mota, Lia Duarte. « Performance em *O grifo de Abdera* ». In: Fórum de literatura contemporânea. v. 8, n. 16, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2016, p.141-158.

Mutarelli, Lourenço. *O grifo de Abdera*. 1^e éd., São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p.16. 264p.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina: Seix Barral, 2000, 237p.

Vanoye, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. 2ed. Paris : Armand Colin/Cinéma, 2008, 240p.

