

**La construction hypodiégétique du roman  
*Nahui versus Atl* (2015) d'Alain-Paul Mallard :  
Histoires, arts et artistes**

Soutenu par

**Igor Autin**

à Paris III Sorbonne Nouvelle

Mémoire de Master 2

Département des Études Ibériques et Latino-américaines



Directeur de recherche : Hervé Le Corre

Années universitaires 2016 – 2018



## SOMMAIRE

<b><u>Introduction</u></b>	(page 5)
1. A l'origine de l'étude	(page 6)
2. L'auteur et son œuvre	(page 8)
3. <i>Nahui versus Atl</i>	(page 16)
4. Proposition d'un plan et d'une problématique	(page 17)
<b><u>I Les artistes et leur époque</u></b>	(page 21)
1.) Le contexte socio-politique	(page 22)
a.) Art et politique	(page 22)
b.) Évocation du brassage culturel des années 1920-1930	(page 27)
2.) L'art à l'heure du féminisme	(page 30)
3.) L'intertextualité : le récit, la femme et l'Ange	(page 34)
<b><u>II Du scénario au roman ; échafaudages et structures</u></b>	(page 40)
1. Entre scénario et roman	(page 41)
a.) Une question d'alchimie	(page 41)
b.) Le « Discours du récit »	(page 49)
2. Mise en forme	(page 58)
a.) A la recherche d'une structure poétique	(page 58)
b.) « Prose versus scénario », un combat perdu d'avance ?	(page 65)
<b><u>III La description</u></b>	
1. Approche d'une définition de la description mise à l'épreuve de l'écriture mallardienne ; hypotypose et <i>ekphrasis</i>	(page 70)
2. Un genre ? Une question de point de vue...	(page 76)
3. Poésie et description	(page 79)
<b>Conclusion</b>	(page 82)
1.) Évocations d'Alain-Paul Mallard	(page 83)
2.) Quelques éclairages	(page 84)
3.) La politique des murs, une vision artistique ancestrale comme projection de nous-même	(page 84)
<b>Annexe</b>	(page 86)
<b>Bibliographie</b>	(page 89)

# **INTRODUCTION**

## 1. A l'origine de l'étude

Contrairement au travail de mémoire de Master 1 qui précède (et, dans certaines mesures, complète, comme nous le verrons, cette étude) plus diachronique, portant sur "Le cinéma colombien, jeunesse et contrecultures urbaines des années 1990 à nos jours", cette étude vise à explorer un rapport discursif entre la littérature et le cinéma.

Il ne sera pas question de l'adaptation du roman vers le film, tout d'abord parce qu'il s'agit ici de l'histoire d'un scénario qui fut lui-même le fruit de la transposition de l'écriture de cinéma vers la littérature. Le travail s'articulera sur l'explication et le déploiement de structures qui permettent l'entendement d'une période historique, le Mexique postrévolutionnaire, et d'une dramatique romanesque inspirée de l'écriture de cinéma ; un scénario de commande d'une maison de production mexicaine (Alebrije producciones) sur la vie de Nahui Olín (peintre et poétesse née Carmen Mondragón en 1894 à Tacubaya et décédée en 1978 à México) et du Docteur Atl (Gerardo Murillo, peintre et poète), artistes fantasques qui marquèrent les années vingt et souvent occultés par l'ombre de quelques Kahlo et Rivera.

Ainsi, à partir de ces choix, apparaîtront des formats ainsi que des expressions artistiques visant à la construction d'une dramatique homogène qui repose sur l'histoire d'amour entre Nahui et Atl et entre l'histoire du Mexique et l'art pictural (notamment le muralisme), l'écriture d'avant-garde, mais aussi la photographie.

La découverte du roman et de son style dont nous développerons et analyserons quelques techniques par la suite, est avant tout la découverte d'un auteur hors du commun et hors du temps, tant il se tient à l'écart de ses contemporains ; il s'agit d'Alain-Paul Mallard.

Au hasard d'un séminaire, je découvris Alain-Paul Mallard grâce à l'étude de "Evocación de Matthias Stimmberg"<sup>1</sup>. Cette écriture dense, visuelle et extrêmement

---

<sup>1</sup> Mallard, Alain-Paul, *Evocación de Matthias Stimmberg*, México, Turner Libros, 2016

concise (le roman ne faisant guère plus de cinquante pages), m'a tout de suite rappelé l'esprit de l'écriture de scénario. C'est donc sans surprise que je découvris par la suite qu'il était également scénariste, réalisateur et photographe.

C'est avec curiosité que je me mis sans le savoir à l'élaboration de cette étude et en cherchais alors plus sur le compte de cet auteur. Je découvris ainsi le recueil de récits brefs *Recels*<sup>2</sup> ainsi que l'objet de cette étude, *Nahui versus Atl*<sup>3</sup>.

Je décidai de me pencher sur l'étude de ce dernier ouvrage, curieux de savoir comment (mais aussi pourquoi) passer d'un scénario à un roman. De plus, les faits rapportés dans le roman sont en partie réels ; Nahui et Atl furent des figures emblématiques de l'art postrévolutionnaire mexicain dont l'apogée se situe au début des années vingt.

D'autre part, le fait de choisir, chez l'auteur, de scénariser ou de romancer une histoire autour d'un personnage réel fut une question qui me taraudait à propos de l'écriture d'une nouvelle ou d'un scénario de film court sur la vie de Flora Tristán. Le résultat fut un film, mais sans réel questionnement sur le choix de la matière artistique. Ainsi des années plus tard, à travers la lecture et la genèse de "Nahui versus Atl", je pouvais remettre mon questionnement au centre d'une étude singulière.

Le traitement original de "Nahui versus Atl", mêlant la technique d'écriture factuelle du scénario et la description d'une hypotypose toute flaubertienne, offrait un élément de réponse à mes interrogations par le biais de la richesse même du contenu de l'œuvre ; celle-ci donne à voir par l'effet d'une mise en abîme constante l'image d'un pays qui vient de traverser dix ans d'un conflit social meurtrier à travers le regard d'un couple d'artistes qui côtoie d'autres artistes mexicains et étrangers dans un contexte socio-culturel bouillonnant, conférant ainsi tout son intérêt caractéristique à l'œuvre et mérite en cela à elle seule l'objet d'une étude.

A partir de ce constat, mes recherches allaient s'orienter surtout dans le domaine historique du pays ainsi que dans l'art postrévolutionnaire et plus particulièrement le muralisme.

---

<sup>2</sup> Mallard, Alain-Paul, *Recels*, Talence, l'Arbre Vengeur, 2009

<sup>3</sup> Mallard, Alain-Paul, *Nahui versus Atl*, México, Turner Libros, 2015

Peu de choses ont été écrites au sujet d'Alain-Paul Mallard pour l'heure. C'est pour cette raison que je décidai d'aller le rencontrer à Barcelone où il enseigne l'écriture du cinéma documentaire. Le lecteur pourra ainsi trouver au fil des pages des références à cette interview réalisée le 18 mai 2017. On connaît tout de même les grandes lignes qui retracent son existence. Mais ma rencontre avec l'auteur avait surtout pour but d'apporter des précisions quant à son travail de composition d'écriture narrative à la fois métalittéraire et aussi audiovisuelle.

## **2. L'auteur et son œuvre**

Avant toute chose, je tiens à signaler qu'aussi bien dans cette introduction que dans le plan de l'étude, les commentaires et analyses seront effectués sur l'œuvre "Nahui versus Atl" ainsi que, dans l'introduction, "Recels"<sup>4</sup>- pour ce faire un aperçu de l'image dans le texte - et "Evocación de Matthias Stimmberg"<sup>5</sup>, pour se familiariser avec son style que l'on pourrait qualifier proche de l'essai narratif, particulièrement vif, concis et métalittéraire.

L'évocation de ces œuvres ne se fera que dans le cadre de l'analogie texte / image et de la narration possible qui en découle, non seulement pour notre étude du roman "Nahui versus Atl" mais également en ce qui concerne la carrière littéraire de l'auteur ; la bibliographie et l'annexe, dans laquelle figure l'interview que l'auteur m'a accordé et qui se trouve à la fin de cette d'étude, reprend largement la question de son œuvre en général.

Alain-Paul Mallard. Première singularité notable que ce nom français pour un auteur mexicain. Sa famille débarque au Mexique alors que les rêves de grandeur conservateurs locaux se mêlent à ceux, expansionnistes, de l'Empire Français de Napoléon III. Cette période est nommée l'Expédition du Mexique et se déroule de 1861 à 1867.

---

<sup>4</sup> Mallard, Alain-Paul, *Recels*, Talence, l'Arbre Vengeur, 2009

<sup>5</sup> Mallard, Alain-Paul, *Evocación de Mattias Stimberg*, Turner libros, 1995

L'auteur naît à Mexico Ciudad en 1970. Après avoir interrompu des études d'Histoire, il se lance dans un cursus de lettres hispaniques qu'il termine à Toronto, au Canada, où il publie juste après la fin de ses études sa première œuvre, à savoir "Evocación de Matthias Stimmberg", en 1995, alors qu'il prépare le concours de la FEMIS (Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son), rue Francœur à Paris.

A partir de cette date, Alain-Paul Mallard n'aura de cesse de voyager et de confondre ses lecteurs au-delà des frontières métalittéraires et ce dès son premier roman. Après avoir enseigné l'écriture de cinéma documentaire au Sénégal et au Burkina-Faso et vécu dix-huit ans en France, c'est à Barcelone qu'il continue d'exercer cette même matière.

Nous diviserons donc cette présentation de l'auteur, de son style plus particulièrement, sous le jour de la narration romanesque et de la narration audiovisuelle afin de tirer de cette distinction une ébauche de ce qui a pu donner le jour à "Nahui versus Atl". En effet, en plus d'être un écrivain reconnu par la société des lecteurs mexicains dès 1995, Alain-Paul Mallard réalise plusieurs films dès sa sortie de la FEMIS. Il est donc primordial de se pencher sur chacune de ces narrations, l'une écrite et l'autre filmée car c'est par le truchements de celles-ci que l'écriture de "Nahui versus Atl" fut possible.

Dans le domaine littéraire et ce dès le début de sa carrière, on peut se demander qui est vraiment Alain-Paul Mallard en se demandant ; qui est Matthias Stimmberg ? Est-ce un auteur qui écrit une bibliographie d'un auteur sous pseudonyme ? En réalité, lorsque Mallard évoque Stimmberg, il s'agit d'un auteur de fiction, inventé de toutes pièces par l'écrivain mexicain qui nous livre dans ce récit apocryphe, un portrait fragmenté d'un poète autrichien, humaniste et misanthrope, né à Heifenberg en 1901 et mort à Vienne en 1979. Le roman se compose de dix récits brefs, de quelques pages chacun, destinés à dresser un portrait de l'auteur, de sa vie, de son caractère, de son écriture mais aussi de son pays ; un tout qui n'est pas sans rappeler le style désabusé de Thomas Bernhard, auteur autrichien, lui, bien réel.



Dans ce roman très bref, différents épisodes symboliques de la vie de Stimmberg sont évoqués pour confronter l'auteur de fiction avec son passé, à l'instar des personnages des *Vies Minuscules*<sup>6</sup> de Pierre Michon (qui d'ailleurs salua le travail de l'auteur mexicain) où il est fait mention de portraits de la vie rurale que le destin n'a pas épargné. Mallard joue déjà sur l'histoire, sur la notion de récit en lui-même, de la métalittérature, proposant ainsi plusieurs lectures de l'œuvre. La brièveté du roman peut être perçue comme un recueil de nouvelles.

Quelques définitions de Michel Lafon évoquées dans "Pour une poétique de la forme brève"<sup>7</sup>, sont susceptibles de nous éclairer sur la caractérisation de l'œuvre. La différence, en français, entre roman (« novela ») et nouvelle (« novela corta », « novela "breve" » ou « cuento ») est beaucoup plus ténue qu'en espagnol. En français, Michel Lafon exprime la relativité du bref en posant la question ; « où finit le roman, où commence la nouvelle ? » (*Ibid*). Le court implique nécessairement la possibilité du long. L'Espagnol est beaucoup plus pragmatique. En effet, la « novela corta » (roman court) ou brève (nouvelle), renvoie à la notion du court sans se poser la question du long. Quant au « cuento », il englobe à la fois le conte (écrit mais aussi oral) ainsi que la nouvelle.

En lisant "L'Apostille", dernier portrait de Stimmberg dans lequel Mallard évoque une interview qui l'eût inspiré pour écrire ce récit, le texte nous confère définitivement le caractère de biographie de fiction de l'œuvre. Il renvoie alors à l'ensemble de l'ouvrage, à la matière du récit de type "novela corta" et ne doit donc pas être perçu comme un recueil de "novelas breves" car le texte tourne autour d'un même personnage et des différentes étapes de sa vie.

L'écriture mallardienne, ce jeu espiègle qui nous perd en questionnements métalittéraires, est subtil. Il rassemble les dix chapitres *d'Evocación de Matthias Stimmberg* par paires. Ainsi, l'évocation de l'enfance est présente dans "Perham" où le petit Matthias est seul dans un monde où ces amis gitans le briment puis s'en vont, poursuivis par l'intolérance et la violence de l'Homme, ou encore dans "Les Bonnes" où il est dominé par un père tyrannique.

---

<sup>6</sup> Michon, Pierre, *Les Vies Minuscules*, Paris, Gallimard, 1984

<sup>7</sup> Lafon, Michel, *Pour une poétique de la forme brève, Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours*, Tome 1, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1997, p.13

Les premiers éléments narratifs du visuel peuvent se faire dès lors ressentir dans le tableau dressé d'une frontière austro-hongroise blême qu'il dit ne pas connaître en stipulant toutefois y avoir vécu. Le récit ne fait guère plus de deux pages mais dès les premières lignes les indications visuelles sont nombreuses. On sait qu'il y a une "colline [...] une plaine grise de cumulo-nimbus gris, de bruines et de borbiers". La description paradoxalement précise d'un paysage que le narrateur croit connaître est également présente dans "Le Temps retrouvé"<sup>8</sup> où l'on est confronté à une errance visuelle unique entre le connu et l'inconnu, concept qui sera au centre de la composition d'une partie de la dramatique de *Nahui versus Atl*.

Dans l'édition de Turner Libros de 2015, on peut constater dans le paratexte une corrélation importante entre texte et image ; des insectes, des parasites et des rats venant renforcer concrètement à grands traits l'image misanthropique que Stimbreg (... et Mallard ?) a de son prochain.

Ces éléments peuvent se rapprocher de ce que nous développerons dans le cadre du roman "Nahui versus Atl". Mais c'est le recueil "Recels"<sup>9</sup> qui introduit le plus l'aspect audiovisuel dans l'œuvre de Mallard. Ce recueil fut écrit sous le titre "El don de errar" mais ne fut jamais publié en Espagnol. Il fallut attendre 2009 et la traduction française de Florence Olivier pour pouvoir avoir accès à ce florilège de nouvelles et d'essais narratifs, notamment sur sa condition d'écrivain face à ses contemporains et au marché de la littérature dans des critiques corrosives et non dénuées d'humour comme c'est le cas dans "Dislocation de Oaxaca". C'est un "Frankenlivre"<sup>10</sup>, comme le qualifie l'auteur ; un monstre qui assume sa différence, celle de ne pas être une copie conforme des canons, des prérequis des maisons d'éditions.

La nouvelle qui est sans nul doute le reflet le plus significatif chez Mallard d'aborder la problématique de l'audiovisuel dans la narration est "Super 8", écrite dans le cadre du concours d'entrée à la FEMIS, ce qui revêt déjà un aspect

---

<sup>8</sup> Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Editions de la Pléiade, Tome IV, 1989, p.809

<sup>9</sup> Mallard, Alain-Paul, *Recels*, Talence, L'Arbre Vengeur, 2009

<sup>10</sup> Bonnargent, Eric, <http://anagnoste.blogspot.fr/2012/02/entretien-avec-alain-paul-mallard.html>, au 02/11/2017

cinématographique tant au niveau du fond que de la forme du discours et de la fiction. En effet, il y figure plusieurs questionnements. Le premier revêt une évocation purement fictionnelle et métalittéraire.

Dans « Super 8 »<sup>11</sup>, l'image et la projection de cette dernière sont plusieurs fois mis en abîme. Ils sont synonymes de mémoire et mettent en scène deux cousins réunis par Tita, la tante du protagoniste. Le cousin du personnage principal, Armando, se terre dans ses souvenirs en visionnant en boucle, en format Super 8, des films où se déroule le souvenir implacable de son épouse décédée.

Tout comme dans *Nahui versus Atl* Mallard utilise la phrase nominale, propre au scénario par sa visée de mise en situation élémentaire et factuelle pour apprécier une scène dans son ensemble, de la manière la plus défaite possible ; "Des bateaux de pêche, au loin. [...] Des ombres de mouettes."<sup>12</sup>. De surcroît, la pièce dans laquelle sont projetés les films du lugubre souvenir, est pavée de récepteurs visuels ; rétines, toile de projection, lentille du projecteur, comme autant de réceptacles à la mémoire, thème cher à Alain-Paul Mallard comme il pouvait l'être aussi à Borges. Cette nouvelle n'est d'ailleurs pas sans rappeler "Funes el memorioso"<sup>13</sup> où le protagoniste, après un accident, se retrouve sujet à l'hypermnésie. Incapable d'oublier, Funès et Armando, ces êtres borgésiens, finissent par s'effacer du monde à force de projections de souvenirs.

Cependant, l'écriture mallardienne, comme c'est souvent le cas dans la nouvelle telle que la définit Tchekhov, va toujours au-delà d'une simple narration et révèle une autre histoire, surimprimée. L'auteur veut également exprimer, comme souvent dans ses cheminements intellectuels, par l'évocation de ce support audiovisuel d'un autre temps, ses impressions métaphysiques et métalittéraires.

Comme le dit Mallard, « l'image est le support de l'endroit où l'on ne se trouve plus, elle est ce qui nous exclu »<sup>14</sup>. Ce trait est caractérisé ici par la femme d'Armando, décédée. En tant que représentation de la chose et / ou du sujet, l'image est en ce sens une cruelle apparence. Armando guette et sa vision, mortifère, hors du temps, cherche un mouvement, un détail, une histoire, un souvenir qui lui aurait échappé après tant

---

<sup>11</sup> Mallard, Alain-Paul, *Recels*, « Super 8 », Talence, L'Arbre Vengeur, p. 37

<sup>12</sup> *Ibid*, p.43

<sup>13</sup> Borges, Luis, *Ficciones*, "Funes el memorioso", Buenos Aires, Editorial Sur, 1944

<sup>14</sup> Interview accordé par l'auteur le 18/05/2017 à Barcelone

de visionnages. Tita demande au protagoniste de faire revenir Armando à la raison et de lui confisquer les bandes afin de lui ôter cet espoir illusoire.

« Super 8 » se veut également le reflet d'une réflexion métaphysique sur l'image. A l'origine il s'agit d'une nouvelle composée dans le contexte du concours de la FEMIS sur le thème de l'absence. L'histoire est totalement imaginée et pose la question de ce qu'apporte à la conscience du lecteur la matière, le support du film en lui-même.

Cela amène l'auteur à la conclusion que l'omniprésence consumériste de l'image numérique d'aujourd'hui ne permet plus à la personne de s'attarder sur ce qu'elle filme si bien qu'elle se perd dans la masse ; sans cachet ou identité.

De plus l'évolution des formats lié aux fluctuations du marché ne permet plus de lire certains formats, comme c'est le cas pour certains des rushes HI8<sup>15</sup> d'Alain-Paul Mallard<sup>16</sup>. Après avoir marqué un temps lors de l'interview, l'auteur / réalisateur se demande si la nouvelle "Super 8" n'est pas elle-même une pièce de musée ; ce format étant figé dans le temps, les jeunes générations n'y ont plus accès face à la fabrication du flux, de l'oubli télévisuel.

Il est primordial de s'arrêter sur « Super 8 » pour bien comprendre de quoi il retourne dans l'approche de l'œuvre d'Alain-Paul Mallard ; la fiction est toujours empreinte d'une matière réflexive qui permet au moins deux lectures comme c'est le cas ici entre la nouvelle et l'essai narratif à propos du support filmique et comme il sera également question dans *Nahui versus Atl* entre le scénario et le roman, entre l'histoire du Mexique et l'histoire d'amour d'Olín et Atl.

Il est à noter que dans bien des cas, ses essais, ses articles et même ses nouvelles sont des cas de commandes. Un travail singulier d'écriture fut commandé à l'auteur et caractérisant on ne peut mieux l'originalité de sa composition.

---

<sup>15</sup> Le format Hi-8 (uniquement développé par Sony), était un standard analogique d'enregistrement pour caméscope destiné à l'usage amateur. Continuité plus ou moins semblable du 8mm pellicule.

<sup>16</sup> Interview accordée par l'auteur le 18/052017 à Barcelone

Une artiste franco-mexicaine, Daniela Franco, lui demanda, ainsi qu'à douze autres auteurs, de composer une nouvelle à partir d'un lot de diapositives (ayant appartenu à une certaine famille Sandy, aux États-Unis) qu'elle avait achetée dans un marché aux puces au Canada, pour l'inclure au recueil intitulé *Sandy's at Waikiki*<sup>17</sup>.

Tout d'abord, il est intéressant de souligner la collaboration entre Mallard et Franco sachant que l'œuvre de cette dernière se caractérise notamment par le truchement de l'art vidéo et du texte narratif.

A partir du lot de diapositives, Mallard s'approprià à un point quasi obsessionnel le décor et les personnages immortalisés sur le film positif jusqu'à en reconstituer les réseaux de relations entre les personnes figurant sur les clichés, ce qui l'amena à retrouver leur trace à Lakewood, en Californie du nord, États-Unis.

La curiosité stimulée par « l'intensité du détail »<sup>18</sup> est très révélatrice du travail de fiction chez Mallard qui crée ainsi, comme nous le verrons dans le roman au centre de notre étude, une relation entre les différents réseaux de personnes. Dans le cas de ces diapositives il se pose la question qui est de savoir quelle a été la vie de cette famille « en frottement avec l'Histoire »<sup>19</sup>, de génération en génération, autour d'une fabrique d'avions de combat qui stimulait aussi bien l'économie de la région que l'effort de guerre et le patriotisme suivant qu'il s'agisse de la génération de la Seconde Guerre Mondiale, de la Guerre Froide ou de la Deuxième Guerre d'Indochine. La conviction patriotique suggérée par l'image n'est pas la même suivant l'époque.

Mais s'il est à noter une analogie certaine entre "Lakewood" et *Nahui versus Atl* c'est l'exploration, cinq ans avant la publication de ce dernier roman, du champ de la double lecture ; l'une historique, l'autre purement narrative.

Ce travail, essai sur l'objet visuel et narratif, fut au centre de "Cet obscur désir de l'objet"<sup>20</sup>, dont le caractère humaniste et surréaliste est déjà évoqué par la référence au film de Luis Buñuel intitulé « Cet obscur objet du désir ». A l'instar des

---

<sup>17</sup> Franco, Daniela, *Sandy's at Waikiki*, « Lakewood », México, Editorial RM, 2011, PP. 128

<sup>18</sup> Interview du 18 mai 2017

<sup>19</sup> *Ibid*

<sup>20</sup> Mallard, Alain-Paul, *Évidences : cet obscur désir de l'objet*, Documentaire Expérimental, Philip Buchot (FEMIS), Paris, 2002

photographies de Lakewood, le réalisateur nous livre ici un travail expérimental qui est une « quête de classification scientifique, empirique, des objets [qu'il a] ramassé en banlieue et à Paris »<sup>21</sup>. Il tente de savoir si l'on peut classer ce qui nous entoure. Il fait venir des amis afin de lui prêter main forte afin d'assembler un gigantesque puzzle d'objets aussi différents que peu ragoutant suivant un semblant de logique, parfois mathématique, souvent poétique.

Le film se conclue sur une phrase qui pourrait résumer son œuvre en expliquant que « de lieux en lieux le regard amoureux rend sa dignité perdue à l'objet, il suffit de prendre parti pour les choses »<sup>22</sup>.

Cette phrase est également propre à *Nahui versus Atl*. En effet, l'auteur nous livre un portrait de deux amoureux, d'un pays et de son histoire à la manière dont on ausculte un étrange objet, une étrange matière narrative dont nous tenterons d'explicitier les rouages.

En 2010, soit cinq ans avant la publication de *Nahui versus Atl*, lors de son passage au Salon du Livre de Paris où il représentait le Mexique, il présenta un ouvrage de texte et de photographies sur André-Pieyre de Mandiargues et de ses années mexicaines<sup>23</sup> aux côtés de sa compagne et de leur hôte, Octavio Paz. On peut percevoir à l'horizon un travail entre le texte et l'image qui prend forme en plus d'une volonté naissante de mettre en avant le travail entre l'artiste et l'image.

Si, en outre, on prend le rapport explicité ci-avant entre écriture romanesque et cinématographique ainsi que la mise en scène de l'humain face à l'objet et à l'acte de création, cette approche nous permet de mieux cerner la silhouette polymorphe du roman qui fera l'objet de cette étude.

---

<sup>21</sup> Interview accordée par l'auteur le 18/05/2017 à Barcelone

<sup>22</sup> Mallard, Alain-Paul, *Evidences : cet obscur désir de l'objet*, Paris, Phillip Buchot (FEMIS), 2002

<sup>23</sup> Mallard, Alain-Paul s/direction de, *André-Pieyre de Mandiargues, Pages Mexicaines*, Paris, Gallimard, 2010

### 3. Nahui versus Atl

Dans cette œuvre, l'auteur nous décrit le Mexique postrévolutionnaire, la rencontre tant passionnée que mouvementée des poètes et peintres Gerardo Murillo et Carmen Mondragón, fille d'un général contre-révolutionnaire ; la publication de *Nahui versus Atl* propulse le lecteur dans une nouvelle lecture de son œuvre : le roman. Il utilise ce genre et emprunte une nouvelle fois son style hybride et bigarré afin d'y mêler cette fois à part entière le cinéma.

Il est à noter avant toute chose la belle destinée d'un roman issu d'un scénario, un écrit ou plutôt matière dont il ne reste bien souvent de son ultime version qu'un feuillet piétiné dans un camion de location en fin de tournage ainsi qu'une impression raturée sur le banc de montage ; la troisième écriture film.

Mais au-delà l'effet technico-anecdotique, il est à noter ici la particularité de l'écriture qui passe non seulement d'un plan immatériel au matériel impliquant par là même un style cinématographique en ajoutant à cela une forme de description propre au récit pictural, l'hypotypose, elle-même mêlée au style factuel de l'écriture de cinéma.

L'auteur / réalisateur propose un roman polymorphe qui n'est pas sans rappeler la poétique du « roman-film »<sup>24</sup> *Cagliostro* de Vicente Huidobro ; l'œuvre est le support technique d'une alchimie entre le cinéma et la littérature, axée sur la portée descriptive du mélange de ces deux genres. C'est par ce truchement que Mallard transporte son lecteur de l'hypotypose flaubertienne, picturale, au factuel de la phrase nominale qui confère au roman son aspect scénaristique d'ensemble, une vision en arrêt sur image ; imbrication du mouvement combiné de l'œil et de la pensée.

C'est sous cet angle que nous découvrirons en détail les rouages qui composent la dramatique ainsi que les propos esthétiques et historique de l'œuvre.

---

<sup>24</sup> Huidobro, Vicente, *Cagliostro*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, Edición de Gabriele Morelli, 2011

Nous étudierons le paratexte qui éclairera sur ce roman à mi-chemin entre réalité et fiction où Alain-Paul Mallard se refuse à certains exercices de style typiques du roman historique. Nous tenterons d'identifier l'arc narratif qui allie histoire du Mexique et histoire dans son sens dramatique pour raconter la vie qui, par définition, n'obéit à aucun schéma narratif et dans quelle mesure il est permis à l'auteur d'inventer, d'imaginer le personnage, pour créer une vérité différente que celle proposée par le pur travail de recherche historique.

C'est dans cette optique que Mallard se propose de répondre, en plus des narrations mêlées, à quelques questions historiques sans réponses comme, pourquoi le Docteur Atl n'a pas évolué dans la sphère du muralisme, lui qui l'a pourtant introduit au Mexique.

Nous élaborerons un plan qui s'articulera autour d'une spirale permanente qui met en scène l'acte artistique par la prose de Mallard, où l'artiste de fiction inspiré du réel écrit en vers ou en prose, peint, pour ensuite s'attarder sur l'évolution des personnages qui regardent l'œuvre.

Cet aspect pose toutefois plusieurs questions auxquelles nous tenterons de répondre.

S'agissant d'un scénario à l'origine, nous verrons en quoi la matière littéraire en est imprégnée après avoir contextualisé l'époque traitée pour conclure le plan sur la question de la description qui semble être le point de convergence de tous les fils tendus à travers le long labyrinthe mallardien.

#### **4. Proposition d'une problématique et d'un plan**

La question que nous pouvons nous poser dès lors est ; de quelle manière Alain-Paul Mallard arrive-t-il à rendre synchrone la dramatique et l'approche historique de l'œuvre ? C'est là tout l'intérêt de la perspective d'écriture audiovisuelle dont il est fait mention dans le titre de l'étude.



Pour ce faire nous suivront un plan qui s'articule en trois parties.

La première partie, comme les deux autres, se divisera en deux sous-parties. La première abordera « Les artistes et leur époque ». Il sera question dans cette partie de mettre en relief plusieurs événements et courants artistiques en lien avec le politique et le social. Pour ce faire, il sera fait mention de José Vasconcelos non seulement parce qu'il réforma la culture et l'éducation mexicaine, mais aussi parce qu'il fit partie de l'entourage de Carmen Mondragón alias Nahui Olín. Cet exemple reflète un circuit, une symétrie quasi permanente dans le roman qui tisse les liens de la chose sociale, c'est-à-dire qu'il fait intervenir des personnages ayant existés pour juxtaposer à la fois l'œuvre et l'histoire du pays. Il sera donc également crucial de contextualiser les faits, après une décennie de guerre civile qui ravagea le pays.

A travers cette première partie nous verrons comment Mallard met en rapport la proximité aussi bien physique que morale de l'artiste et du politique liés dans leur combat visant à combler le fossé entre les élites et la majorité du peuple analphabète ce qui se concrétisera entre autres choses par le muralisme.

Nous constaterons ce phénomène dans l'évocation des rencontres et de leur interprétation ; chaque soirée d'artistes, vernissages ou moments de création transposée en spectacle pour le lecteur étant à chaque fois un peu plus élevé dans la dramatique par le truchement art / politique, tout du moins dans les passages concernés par ce phénomène

Dans une logique similaire mais cette fois portée vers l'étranger, nous aborderons le brassage culturel dont est témoin la société mexicaine d'alors. En effet, comme Alain-Paul Mallard le souligne par nombre d'évocations et autres mises en scènes de personnes réels, nous croiserons ainsi le photographe étasunien Edward Weston ou le peintre français Jean Charlot, lui-même de mère mexicaine.

La deuxième sous-partie, « L'art à l'heure du féminisme », fera état d'une analogie entre le couple qui constitue notre objet d'étude, Nahui Olín et le Docteur Atl, avec un couple d'artistes peintres mexicains non moins célèbres ; Frida Kahlo et Diego Rivera. Cette sous-partie aura pour intention de démontrer les conditions de vie de l'artiste mais surtout comment, dans le couple, les artistes se complètent et se rejettent dans un rapport d'amour haine pour donner lieu à une création artistique

commune ou individuelle mais où la vie en commun tisse les rapports d'une construction historique et dramatique, phénomène dont il est justement question ici.

Mais surtout, cette sous-partie aura pour but d'exposer le travail et la reconnaissance extrêmement difficile de la femme dans l'art face à une société patriarcale très marquée et ce jusque chez les peintres eux même. C'est pourquoi nous insisterons sur l'apport considérable de la femme en tant qu'artiste dans les années vingt tel que ce fut le cas non seulement pour Olín ou Kahlo mais également pour Guadalupe Marín, Tina Modotti ou encore María Izquierdo. Il sera question de mettre en rapport l'évocation que fait Mallard des femmes artistes avec les récits d'Elena Poniatowska intitulé *Las Siete Cabritas*<sup>25</sup> et *Tinísima*<sup>26</sup> et qui traite du sujet de la difficile expression de la femme artiste dans le Mexique d'alors à travers les portraits de Nahui Olin, Tina Modotti, Frida Kahlo et María Izquierdo. Ces textes ont été choisis pour leur similitude avec la recherche de techniques narratives originales qui tend à la représentation la plus fidèle du réel possible vis à vis de la condition de la femme, à savoir la chronique et la biographie mais aussi le genre épistolaire.

Afin de faire le lien avec le second grand axe, il faudra faire entendre au lecteur que ce brassage est le fait même, somme toute, de l'exposition des personnages et de l'époque qui, tous deux mêlés, sont nécessaires à la compréhension de la dramatique et de son canevas mis en relief par un chapitrage séquentiel très particulier.

La seconde partie, « Du scénario au roman ; échafaudages et structures », traitera de la matière du roman en elle-même. Nous expliquerons le caractère original de la forme hybride de l'histoire, ou comment peut-on passer d'un scénario à un roman quand c'est l'inverse qui se produit à chaque fois.

Dans une première sous-partie, il sera question de démarquer la limite entre la fiction et la réalité et de constater de quelle manière Alain-Paul Mallard arrive à réaliser cette alchimie sans créer de non-sens au niveau historique sans se fourvoyer dans la dramatique classique et commerciale par rapport à laquelle il souhaite se démarquer, notamment par le biais du travail de recherche de nouvelles méthodes

---

<sup>25</sup> Poniatowska, Elena, *Las Siete Cabritas*, México Tlalaparta, 2001

<sup>26</sup> Poniatowska Elena, *Tinísima*, México, Era, 1992

expérimentales. Puis, il sera état de la forme du récit. Nous tenterons de définir, dans une approche de définition du genre, de constater son originalité par le biais du discours du récit pour saisir toute la finesse qui accentue la différence entre les modes d'écritures romanesque et scénaristique.

La seconde sous-partie traitera de la mise en forme. Elle vient compléter les questions d'ordre grammatical et stylistique pour mieux mettre en relief le travail de découpage séquentiel en découpage sous forme de chapitre. Nous explorerons ainsi mieux l'univers en trois dimensions ainsi créé par Alain-Paul Mallard pour traiter aussi bien de la société, de l'art et de l'amour à la fois et à quelle langage technique scientifique expérimental l'auteur fait appel pour résoudre les incertitudes inhérentes de la réalité historique.

La dernière partie sera consacrée à la seule description.

Une première sous-partie expliquera en quoi l'hypotypose est le pilier aussi bien de la description de l'œuvre en général, mais aussi un point d'articulation convergeant des différentes thématiques évoquées ci-dessus en cela que ce type de description remplit des fonctions narratives à part entière. Puis, l'évocation de l'*ekphrasis* viendra compléter les « vides », si l'on peut dire, laissés par l'hypotypose en concluant par le truchement des deux styles quels effets cela procure à la structure du roman en prenant un recul étayé par la reprise des éléments pré-cités (narrations, effet sur la dramatique, sur la chose historique, etc)

Nous verrons également en quoi une certaine forme de poésie peut se mêler au genre hybride ainsi créé avant de conclure sur l'évocation de quelques terminologies relatives au texte et à l'image.

Enfin nous reviendrons sur la notion de genre et nous tenterons, par le recoupement de différentes théories des spécialistes Roland Barthes et Bernard Vouilloux, d'octroyer (si tant est qu'il soit possible voire nécessaire de le faire) un genre à l'œuvre.

# I

## **Les artistes et leur époque**

Nous aborderons ici l'évocation de l'histoire du Mexique à travers le drame qui nous est proposé ; soit comment deux artistes qui se respectent, s'aiment et se déchirent, se trouvent imbriqués dans la structure artistique et politico-sociale de l'époque, mise en avant par le secrétaire de l'éducation publique, José Vasconcelos.

Cette partie n'aura pas seulement une visée propre à la situation temporelle – comment la femme est-elle représentée à l'époque ou encore de quelle manière l'artiste s'insère dans le plan d'alphabétisation et de l'instruction par la réappropriation de la culture nationale suivant le plan de José Vasconcelos au milieu d'autres artistes venus d'ailleurs - mais également afin de constater comment Alain-Paul Mallard insère par ce biais la possibilité de la double lecture de l'œuvre.

## **1. Le contexte socio-politique**

### **a. L'art et le politique**

Avant de déambuler dans ce livre - roman ? film ? tableau ?... Tout cela à la fois ? – déambulons un court instant en cet espace-temps du Mexique, champs de poussière, un temps révolu ; musée archéologique, il nous révèle les strates de l'histoire et de la société. Passons par le patio de l'ancien couvent de Nahuatl et du Dr Atl, aujourd'hui petite Pompéi d'un Mexique d'alors, portant les arts comme étendard de la chose politique ; ruine sublime, figée par instant d'histoire tragique...

En 1911, Porfirio Díaz, après trois décennies à la tête du pays, usé par le pouvoir, est renversé par le mouvement de la Révolution Mexicaine avec à sa tête différents représentants des courants du Socialisme (réformisme, révolution) : Madero, un libéral, arrive au pouvoir et doit faire face à plusieurs tentatives de renversements venant des partisans de Díaz. Madero donne alors les pleins pouvoirs au général Huerta qui plus tard le trahira avec l'aide de l'ambassadeur des États-Unis, Henry Lane Wilson.

Madero ne reste que seize mois au pouvoir, renversé puis assassiné par le général Huerta, aidé par le général puis secrétaire des armées Manuel Mandragón, (qui n'est autre que le père de Carmen Mandragón, Nahui Olín) au cours de la Décade Tragique du 9 au 18 février 1913. L'arrivée au pouvoir du général Huerta satisfait les milieux d'affaires, l'Église et l'armée. Cependant ce dernier ne résolvant rien aux problèmes d'État (économie en berne, grande misère, réforme agraire, etc), l'insurrection continue.

En novembre 1914, il sera destitué par différents groupes insurrectionnels. Celui de Francisco Villa au nord du pays, d'Emiliano Zapata au sud, et de Venustiano Carranza, politicien libéral aidé par le général Obregón. Il faut ajouter à cela l'intervention des États-Unis, favorables à Carranza, qui débarquent à Veracruz en avril 1914.

Après le renversement du général Huerta les différentes factions tentent de trouver un accord lors de la Convention d'Aguascalientes, mais les divergences entre la volonté d'une réforme agraire du côté des révolutionnaires tels que Zapata s'opposant au protectionnisme de la propriété privée d'un Carranza, renvoie les différentes parties sur la voie d'une guerre civile qui ne dit pas son nom.

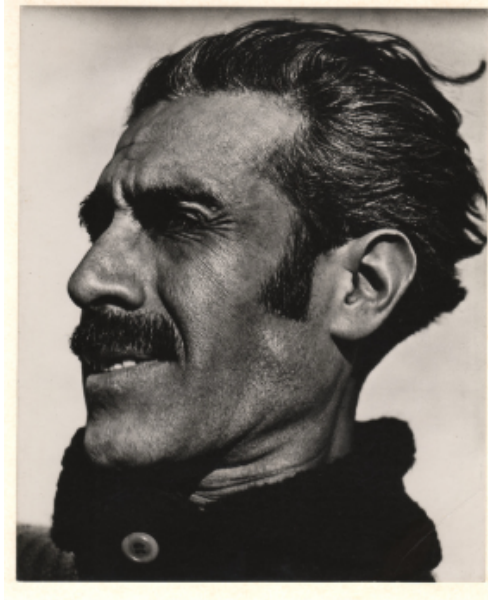
En 1915, Carranza accède au pouvoir, soutenu par les États-Unis. Cependant, Villa et surtout Zapata (avec sa mise en pratique de la redistribution des terres dans le Morelos) sont loin des aspirations de Carranza. La répression s'instaure mais le pouvoir central est loin de représenter le pays en son entier. Les massacres sont légion dans le Morelos de Zapata qui trouve la mort en 1919.

La confusion qui règne alors dans le pays essouffle le pouvoir de Carranza ce qui a pour but de favoriser le retour de son ancien allié Obregón qui s'était replié en province pour conforter ses alliances avec les pouvoirs locaux, notamment les syndicats ouvriers.

Carranza est finalement abattu en mai 1920 et Obregón accède à la présidence en décembre de la même année. Ce passage sanglant passé - ancien régime balayé, peuple massacré au front des promesses révolutionnaires - la bourgeoisie favorable à la politique des grands propriétaires peut s'installer (repandre ?...).

Nous pouvons aisément constater la relation de l'artiste avec l'homme politique au chapitre /séquence<sup>27</sup> « 45 Viejos conocidos »<sup>28</sup> lors d'un banquet à l'ouverture laconique et scénaristique du premier paragraphe où l'on voit « la comitiva presidencial viene llegando » chez le Dr. Atl. Et plus encore quand « El presidente Obregón y el Dr. Atl quedan frente a frente »<sup>29</sup> ou encore quand Nahui demande à Atl d'intercéder auprès d'Obregón et de permettre à son père en exil de pouvoir rentrer en paix dans le chapitre / séquence « 73 Un gran favor »<sup>30</sup>.

Cette proximité se fait d'autant plus ressentir au chapitre/séquence « 72 Pandemonium »<sup>31</sup> où Hernández Galván, lors de cette scène de fête masquée et arrosée, chante un air populaire tout en tirant des coups de feu en l'air.



*Hernández Galván par le photographe Edward Weston en 1924*<sup>32</sup>

Cette relation entre la cause socialiste - à défaut d'être révolutionnaire ; Zapata et Pancho Villa ayant été assassinés par le pouvoir alors installé revoyant la réforme agraire dans les entrailles d'un Mexique, affamées de justices – est entretenue par le

---

<sup>27</sup> Nous reviendrons sur cette notion dans la deuxième partie lors de l'analyse des influences romanesque et cinématographique de l'œuvre.

<sup>28</sup> p.91

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> p. 147

<sup>31</sup> p.145

<sup>32</sup> Weston, Edward, *Edward Weston, the flame of recognition : his photographs accompanied by experts from the daybook & letters*, New York, Museum of Modern Art, Edited by Nancy Newhall, 1975

réformisme socialiste José Vasconcelos, nouveau recteur des Universités du Mexique et Secretario de Educación Pública. Il fut ordonné par Obregón. Bien que n'étant qu'évoqué dans l'œuvre, il fit partie de l'entourage de Nahui Olin et insuffla au Mexique la volonté de faire des beaux-arts et de l'université un enseignement accessible et populaire, la population étant analphabète à 90%.

Pour cela il s'insurgea contre l'élitisme de l'ancienne administration Carranza, pour favoriser des mouvements d'éducation populaire par l'art tels que le muralisme de Diego Rivera, importé au Mexique par Gerardo Murillo, le Dr. Atl. Vasconcelos désirait en effet que les intellectuels « salieran de su torre de marfil »<sup>33</sup>. Atl, héritier de José María Velasco Gómez, avait fondé quelques années avant cette demande de Vasconcelos, le Centro Artístico de la Ciudad de México. Y sont formés les trois grands du courant muraliste qui sont pour ainsi dire « rentrés dans l'histoire » dudit mouvement artistique. Il s'agit de Diego Rivera, José Clemente Orozco et de David Alfaro Siqueiros, largement mis en scène dans l'œuvre comme nous pourrions le constater au fil de cette étude. Ce mouvement s'imprègnera vite de la mouvance dite de type Socialiste Révolutionnaire ce qui éloigna Atl de ce groupe et du syndicat formé pour l'occasion, le Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos, ce qui n'est en rien surprenant lorsque l'on connaît son revirement politique fascisant puis nazi, lui qui pourtant admirait le « Socialisme Biblique » des Carranza et Obregón.

Mais pour mieux expliquer, déplier littéralement la toile des faits qui ont mené à la création de ce groupe qui permit la réunion d'artistes mexicains puis du monde entier, attardons-nous un instant sur l'ouvrage de Claude Fell *José Vasconcelos : los años del águila*, où l'universitaire met en évidence le lien évident entre l'art et le politique qui est voulu par les deux parties et dont Atl souligne l'importance en 1922, avec le soutien de la S.E.P. (Secretaria de Educación Pública), en affirmant que :

« aquellas [artes populares] que nacen espontáneamente del pueblo como una consecuencia inmediata de sus necesidades familiares, civiles o religiosas [...] [aquellas son] todas las

---

<sup>33</sup> Fell, Claude, *José Vasconcelos, los años del águila, 1920-1925 : educación, cultura en iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, UNAM, 1989, 742 pages



manifestaciones del ingenio o de la habilidad del pueblo de México, las que tienen un carácter puramente artístico y las de carácter industrial »<sup>34</sup>.

Mais ce phénomène ne s'arrête pas à la chose politique et encore moins aux amitiés qui lient les deux parties.

En effet, au chapitre / séquence intitulé « 35 Grecas »<sup>35</sup>, on peut voir Nahui et Atl déambuler dans un petit hameau indigène de Mitla dans la province de Oaxaca (d'héritage Zapotèque et Mixtèque) pour observer l'artisanat (des poteries en l'occurrence) des Indigènes et ce de manière très attentive, ce que souligne bien l'auteur en insistant sur le fait que « en cuclillas, Atl examina una a una las piezas terminadas »<sup>36</sup>, voyant dans ce travail des « manifestaciones políticas y sociales de este pueblo »<sup>37</sup>, ce qui correspond à l'idée de rallier les traditions populaires à la classe intellectuelle, en pleine crise existentielle, d'ailleurs qualifiée de « Crisis de 1922 »<sup>38</sup> tant elle est généralisée à tous les niveaux de la culture ; éducation (des masses comme de l'élite universitaire), beaux-arts, littérature, musique, théâtre ; le travail de Vasconcelos est considérable d'autant que les cartes de la politique sont relativement brouillées : des artistes tels que Rivera, Atl, Olin, Modotti ou encore Kahlo sont tous proches de la mouvance communiste révolutionnaire, alors qu'Obregón, dont tous cherchent à s'attirer les faveurs ce qui est palpable au chapitre / séquence « 45 Viejos Conocidos », a mené une lutte acharnée et barbare contre les paysans du Morelos de Zapata sous les ordres de Carranza avant de trahir ce-dernier. Vasconcelos lui-même sera mêlé à une affaire d'élection truquée et de corruption, malgré un monisme anti-intellectualiste et un humanisme prononcé, proche de la pensée de Schopenhauer et d'Unamuno.

Le schéma traditionnel voulant que les œuvres des artistes indigents (au moins, dans le besoin comme ce fut le cas de Rivera) terminant inmanquablement sur les

---

<sup>34</sup> Fell, Claude, *José Vasconcelos, los años del águila, 1920-1925 : educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, UNAM, 1989, p. 573

<sup>35</sup> P. 71

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> P. 453

<sup>38</sup> P. 317

murs des plus riches (comme la fresque de Rivera au Rockefeller Center, même si celle-ci fut finalement détruite), aux enchères ou, au mieux, dans quelques galeries huppées à l'étranger, est ici mis en scène ou tout du moins très bien évoqué par l'auteur, en soulignant la compromission de l'artiste à la chose politique.

## **b. L'évocation du brassage culturel mexicain des années 20**

Cette politique culturelle d'un renouveau artistico-social mexicain qui s'ouvre sur sa propre histoire, ses diversités, somme toute sur ses propres frontières - dans tous les sens du terme - mêlée à une apparente politique révolutionnaire - tout du moins sociale-démocrate - pousse de nombreux artistes étrangers à séjourner au Mexique.

Certains artistes tels que Jack London, John Kenneth Turner ou encore Robert Haberman avaient séjourné au Mexique dans le cadre littéraire ou journalistique pendant la Révolution. Cependant cette nouvelle mouvance est portée tant par le courant avant-gardiste européen que par l'espoir que pourrait apporter le nouveau gouvernement.

En effet, les années 20 voient naître chez les artistes modernistes européens et étatsuniens un regain d'intérêt pour les cultures dites « primitives ». Vu de l'étranger, une politique sociale en général et artistique en particulier axée sur la réforme agraire, l'art pour et par le peuple est une aubaine pour ces intellectuels progressistes et avant-gardistes. Cependant, la réalité est toute autre et rien ne change vraiment pour la population (toujours en champs, hors cadre mais néanmoins présente par l'évocation du muralisme et des discours conceptuels autour de celui-ci) loin des expositions mondaines où des quelques « damas diplomáticas [que] alzan sus jarritos »<sup>39</sup>.

Mais le rêve de changement attire des artistes du monde entier des années 20 et 30. C'est le cas des Français André Breton ou Jean Charlot. Ce dernier revient de manière récurrente dans l'œuvre. Mais c'est aussi le cas de cinéastes comme Eisenstein (non mentionné dans l'ouvrage) ou de photographes comme Edward Weston, lui très largement mis en scène dans le roman notamment dans « 72

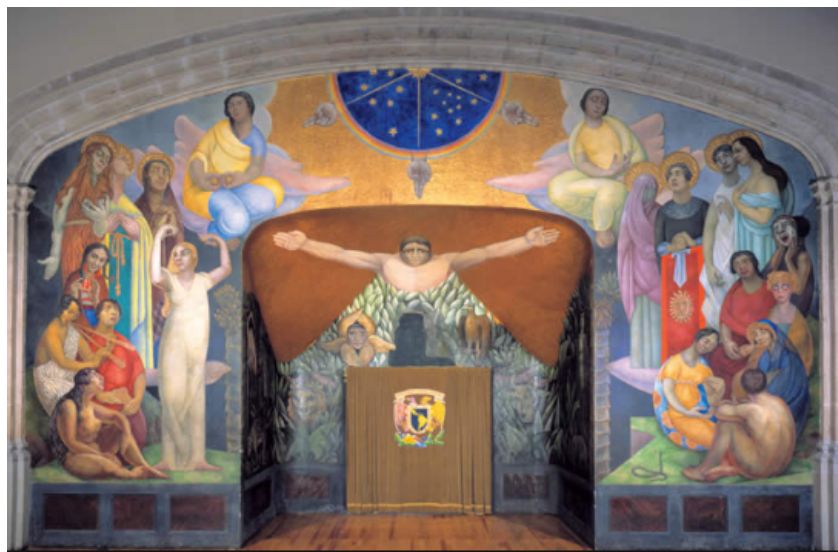
---

<sup>39</sup> « 46 Mexican Curious » p. 94

Pandemonium » à la page 143 et à partir de « 47 Bienvenidos », qui sonne les trois coups de la pièce dans laquelle entrent une multitude d'artistes venus des quatre coins du monde et où Mallard met en scène des faits artistico-historiques tels que la photographie de Olin par Weston, ou celles de Modotti par le même photographe ou de Modotti qui immortalise Weston ; nous arrivons maintenant sur le seuil du propos de l'œuvre, soit une mise en scène par la mise en abîme constante de l'art.

Ce brassage est perceptible après la partie qui concerne le voyage initiatique au cœur de la culture artistique populaire et millénaire de Nahuatl et Aztèque dans la province mexicaine de Oaxaca, à partir du chapitre / séquence « 40 Erato » jusqu'au « 49 Exentricidades ».

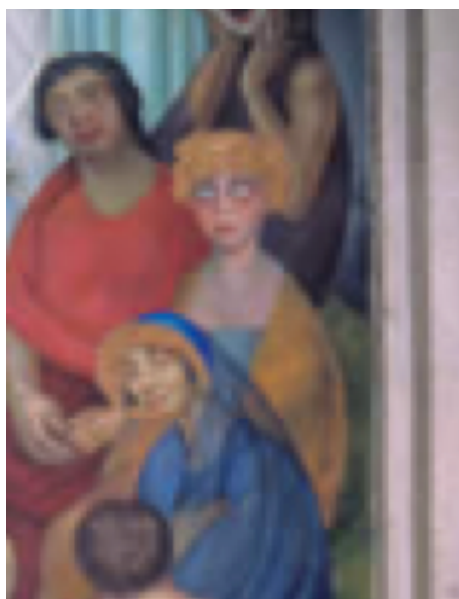
Dans « 40 Erato », nous découvrons Diego Rivera et le Français Charlot (alors son assistant) ; nous pouvons lire, même les voir - et nous étudierons la manière avec laquelle il procède à l'expression du phénomène visuel – peindre le fameux Mural del Antiguo Colegio de San Ildefonso (cf. fresque ci-dessous). Il y insère même Nahuatl Olin en bas à droite, reconnaissable à ses grands yeux bleus.



*La Creación, 1922, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Anfiteatro Simón Bolívar : la première fresque murale du peintre mexicain, ce qui situe les artistes que nous connaissons au début de leur carrière.*

Mallard met en fiction cet événement (nous verrons par le biais de quel procédé original par la suite) pour amorcer peu à peu la double lecture drame / réflexion méta-artistique. Une réflexion ici à mi-chemin entre la chose picturale et historique ce qui nous offre une lecture en trois dimensions ;

« el Anfiteatro del Antiguo Colegio de San Ildefonso, varios reflectores iluminan un intrincado encabalgamiento de andamiajes y escaleras [...] Nahui posa con los hombros desnudos [...] Rivera retrata a Nahui directamente en el muro con gráciles, menudas pinceladas »<sup>40</sup>



*Détail de la fresque de l'amphithéâtre Simón Bolívar où l'on aperçoit Nahui au centre*

Nous pouvons observer ici à la fois un lieu, une œuvre et des personnages, comme sur une scène de théâtre, qui joueraient la pièce mise en scène par l'auteur grâce à un style des plus laconique, scénaristique (nous verrons dans la deuxième partie de quoi il se nourrit et quel effet cela procure), qui permet de cumuler les discours du récit dans une simplicité... apparente.

L'allusion au théâtre n'est pas innocente. En effet, Alain-Paul Mallard désirait que la réalisation filmique se rapproche de ce type de mise en scène très imagée, à la narration plus visuelle que dialoguée. Nous verrons par la suite par quels procédés

---

<sup>40</sup> P. 78

l'auteur rend cela possible par le biais de la prose romanesque, transcrite depuis un scénario.

Dans ce même chapitre, par le biais du même procédé, l'auteur introduit la présence de Jean Charlot qui compose la fresque en compagnie des deux peintres ; Nahui est le modèle qui taquine Rivera sur son poids alors que celui-ci parle de sa technique de mélange des pigments millénaire, Jean Charlot venu au Mexique après avoir été ruiné par la Première Guerre Mondiale, est alors assistant de Rivera depuis 1921 et Mallard fait dialoguer la femme et l'apprenti en Français.

Voici l'exemple typique de ce que nous livre Mallard dans cette œuvre polymorphe ; quelques lignes d'une composition en apparence simple qui met en scène puis en abîme l'art lui-même.

Le groupe de chapitres / séquence de 40 à 49 évoqué précédemment nous plonge ainsi dans un kaléidoscope vertigineux de banquets et d'expositions grâce auxquels il est plus aisé d'assimiler l'entourage de Nahui Olin.

Celui-ci est composé des grands muralistes. D'hommes, ceux qui somme toute décident de la marche à suivre de la politique du pays si l'on se réfère aux faits susmentionnés.

Mais si les artistes venus de l'étranger apportent avec eux l'avant-garde, un courant politique d'émancipation fait également surface, non seulement pour prendre à contre-pied la société patriarcale mais également l'artiste en tant qu'homme. Il s'agit du féminisme.

## **2. L'art à l'heure du féminisme**

Dans le contexte historique évoqué ci-dessus, nous pouvons dorénavant situer la société dans laquelle évolue Nahui Olin, issue d'une famille aisée de la période porfirienne, née María del Carmen Mandragón Valesca en 1893 à Mexico et décédée en 1978 dans la même ville. Elle est aujourd'hui une figure insolite dans le paysage culturel du Mexique, bien que longtemps oubliée.

A vingt ans, en 1913, lors de la Décade Tragique, elle fuit le Mexique ; son père fidèle au général Huerta jusqu'à ce que ce dernier le trahisse, doit partir en exil. La famille s'installe à Paris. Carmen étudie au Collège Français où elle dévore Voltaire et Rousseau. Elle écrit ses premiers poèmes qui traduisent déjà son incompréhension face à l'existence. La même année elle se marie au peintre muraliste Manuel Rodriguez Lozano.

Elle rentre au Mexique au début des années 20 où elle fait la rencontre de Gerardo Murillo. Ensemble ils mèneront une vie intense et passionnée, en témoignent leur correspondance et leurs poèmes lyriques. Murillo, déjà connu sous le nom de Dr Atl, incitera Carmen à publier en 1923 *Óptica cerebral, poemas dinámicos* ensuite *Calinement je suis dedans* (1923) puis *A dix ans sur mon pupitre* (1924)<sup>41</sup>.

Elle fut une femme aux multiples visages compte tenu de l'intensité de son existence, aussi bien dans sa vie de femme engagée dans le féminisme au côté de Tina Modotti, qu'en tant d'artiste. Elle mêle d'ailleurs bien souvent les deux comme nous le verrons ci-après.

Elle fréquente les galeries d'arts, fut la muse du photographe Edward Weston ou du peintre muraliste Jean Charlot, sans oublier Diego Rivera qui la fait figurer sur cinq de ses fresques la représentant portant secours aux Zapatistes, image de la femme forte, égale de l'homme, situé au-dessus de ce dernier, à son chevet, telle une passionaria, sur la fresque « El teatro de la historia de México » (1953, cf. détail ci-après).



---

<sup>41</sup> Olin, Nahui, México, œuvres publiées par Editorial Cultura

Nous sommes bien loin du portrait de la femme répondant aux canons de la société d'alors ; soumise et docile face à l'autorité patriarcale et sociétale.

En effet, aux côtés de Frida Kahlo, Guadalupe Marín, Antonia Rivas Mercado et Tina Modotti (cette dernière étant évoquée dès les premières rencontres puis de manière récurrente avec la pléiade d'artistes, ce qui souligne l'importance de la figure féminine), elle contribue à bousculer le rôle de la femme dans la vie tant artistique que civique. Dans un de ses recueil poèmes, « Óptica cerebral, Poemas dinámicos »<sup>42</sup>, elle condamne un paternalisme par trop ancré dans les strates de la société en le comparant à un cancer et, dans le même registre, le mariage à la traite négrière.

Mais malgré cela, la femme reste une figure presque d'amusement même chez les artistes même chez les plus avant-gardistes. En effet, si l'on reprend le chapitre / séquence « 40 Erato », Rivera se pose en figure maîtresse, ce qui est normal compte tenu de son statut, mais il se montre arrogant, dominant, lorsqu'il affirme être descendu dans une crypte étrusque dans laquelle il aurait trouvé matière à ressusciter une technique millénaire à base de pigments. Ce à quoi Nahui lui répond « Y tu barrigota, ¿pasó por el agujero? »<sup>43</sup>.

Cette provocation, cette volonté de piqué au vif une certaine fierté masculine, nous la retrouvons à travers plusieurs indices tout au long du roman notamment lorsque, jalouse, elle ruine le travail de Atl comme nous le verrons lors de l'analyse de texte mais aussi dans le paratexte et plus précisément au niveau du titre. En effet, le terme « versus », fait partie intégrante du champ lexical du combat, de la lutte physique, de l'affrontement. Il est utilisé tout d'abord pour souligner l'amour passion, l'amour haine que se vouent Nahui et Atl, à travers notamment une forte jalousie.

Mais plus largement, nous pouvons affirmer que cette opposition est renforcée par une possible volonté de l'auteur de mettre en avant la question du genre.

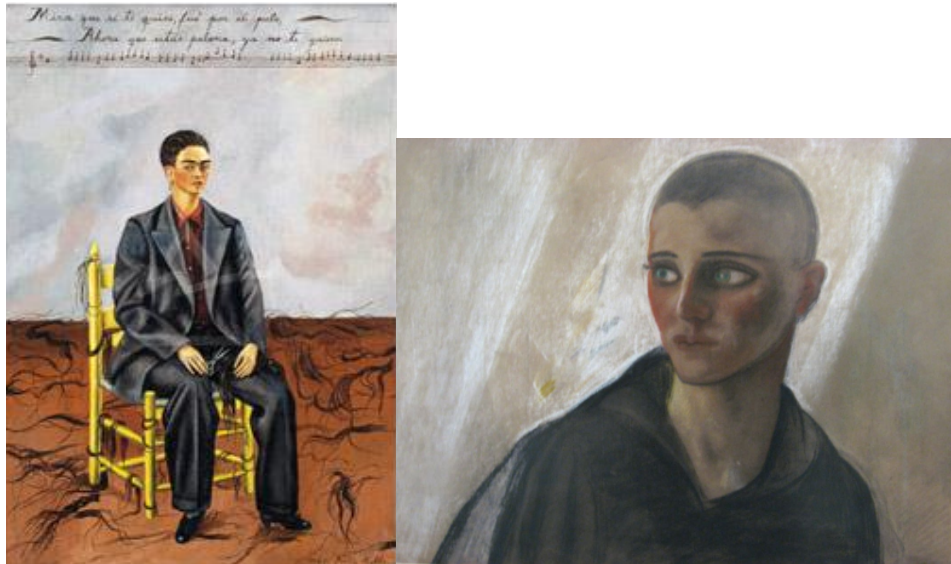
Tout comme le lutteur offre son corps pour se mesurer à son adversaire, ici c'est l'artiste qui met son âme, son art au service de la lutte ; la coupe de cheveux à la garçonne, la poésie féministe qui remonte d'ailleurs aux blessures et aux incompréhensions inhérentes à l'enfance, évoquée dans « A dix ans sur mon pupitre ».

---

<sup>42</sup> Olin, Nahui, *Óptica cerebral, Poemas dinámicos*, México, Editorial Cultural, 1923

<sup>43</sup> p. 78

Cette proportion à se mettre en avant, à se raconter et qui plus est par les mêmes subterfuges, se retrouvent chez Frida Kahlo, à savoir la coupe de cheveux courts après une énième séparation, due à une énième tromperie, avec Diego Rivera, mais aussi et surtout ses œuvres, qui reflètent ses souffrances (cf. autoportrait de Kahlo - - à gauche et portrait d'Olin -1923 - par Atl à droite).



Si l'on y regarde à deux fois, la figure de la femme chez l'artiste « engagé »<sup>44</sup>, se résume au statut qu'est celui d'une muse qui pose nue (cf. Nahui photographiée par Antonio Garduño ci-dessous), comme pour Nahui chez Weston, comme il est fait mention dans l'ouvrage au chapitre / séquence « 67 Piedra de escándalo en la galería Aztec Land ». Nahui y est scandalisée de voir que Weston exposer la photographie où elle pose nue. Elle s'indigne mais Rivera, par une aura faisant loi, affirme « Esta belleza, caballeros, es la nueva belleza ».

De cette manière Rivera octroie tout son cachet artistique au cliché mais par là-même tue dans l'œuf la réaction authentique féminine à la pudeur bafouée. Une Lupe Marín résignée, mainte fois par ce dernier, vient souligner la normalité de la scène<sup>45</sup>,

<sup>44</sup> Nous ne nous attarderons pas sur la notion d'artiste dit « engagé ». Cette note renvoie au questionnement de Jean-Michel Maulpoix alors qu'il évoquait ce concept dans un séminaire intitulé « Lire et écrire la poésie » (Paris III Sorbonne Nouvelle, janvier 2015) à propos de René Char, artiste littéralement engagé ayant délaissé la plume (à l'instar de Jean Lurçat pour rester dans le contexte poético-pictural) pour les armes contre le nazisme, invoquant que le terme d'engagement est étymologiquement relatif au champ lexical martial.

<sup>45</sup> P. 135



la consolant de ces mots (maux...) « ¡A mí el gringuito cabrón me retrató gritoneando! ». Ce à quoi Rivera répond « que es lo que haces mejor que nadie »<sup>46</sup>.

Certes le brassage culturel des années 20 à 30 fut une occasion unique de mener à bien des projets tels que le muralisme qui visaient à réconcilier les masses populaires en manque d'accès à leur propre culture mais cette dernière restait néanmoins confinée comme par évidence au domaine masculin. Même si ces derniers semblaient les considérer comme leurs égales et ce intrinsèquement à la politique égalitariste qu'ils défendaient, il n'en reste pas moins que leur statut de muses nues et mises à nu leur convenait à merveille et que sans des clichés à la fois populaires et féministes tels que ceux de Tina Modotti, la cause féministe serait restée lettre morte.

Que peut-on retenir de cela si ce n'est que le brassage culturel évoqué ci-dessus mais aussi les voyages entre Europe, États-Unis et Mexique ont forgé l'avant-garde du féminisme mexicain pour la femme de petite bourgeoisie et de la bohème. En effet, le silence de l'œuvre sur la femme du peuple en dit long ; elle supportera encore longtemps et supporte encore le poids silencieux de l'outrage et de la rogne estime, en témoigne la macabre réputation de l'actuelle Ciudad Juarez vis-à-vis de la gente féminine.

### **3. Intertextuelité : Le récit, la femme et l'Ange**

Pour terminer en concluant sur la chose littéraire abordons enfin l'intertextualité. Pour ce faire nous traiterons de deux dernières œuvres que nous pouvons mettre en relation avec celle d'Alain-Paul Mallard.

Il s'agit de *Tinísima* et *Las Siete Cabritas* de l'auteure et compatriote d'Alain-Paul Mallard, Elena Poniatowska. Nous pouvons justifier de ce rapprochement du fait que non seulement ces œuvres traitent, en partie, de Nahui Olin (les autres étant, entre autres, Frida Kahlo et María Izquierdo, toutes deux peintres) mais également parce

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

qu'elles relèvent de l'essai narratif. Même si la méthode diffère quelque peu par rapport à celle d'Alain-Paul Mallard, nous tenterons d'en rapprocher les similitudes pour en dégager un sens.

Nous pouvons déjà constater dans la presse une certaine proximité entre les deux auteurs, par la convergence de leurs points de vue littéraires et idéologiques renforcés par l'amitié que se vouent les deux artistes.



**Alain-Paul Mallard et Elena Poniatowska lors d'une interview par la journaliste Mónica Maristain<sup>47</sup>**

Elena Poniatowska affirme, à propos d'Alain-Paul Mallard, qu'il cerne à la perfection la relation tumultueuse de Nahui et Atl, dans une interview qu'elle donna au journal mexicain *La Jornada* : « tal y como lo describe Mallard, una relación tan intensa entre una volcana y un vulcanólogo tenía que hacer erupción ».

Ceci confère une certaine notion d'unisson entre les deux visions artistiques des écrivains qui les lient autour d'un même message, mais au-delà de l'anecdote journalistique, penchons-nous maintenant sur ce qui rapproche les deux œuvres susmentionnées en terme de narration.

Nous tenterons d'expliquer de quoi il retourne ci-après par le biais de la comparaison des méthodes narratives et thématiques employées par Alain-Paul Mallard et Elena Poniatowska.

Abordons tout d'abord la similitude le rapprochement possible avec « Tinísima », sur la figure de Tina Modotti. Dans cette œuvre, l'auteure utilise un genre

---

<sup>47</sup> <http://www.sinembargo.mx/09-12-2015/1573197> au 01/05/2018

particulier, la chronique, ce qui n'est pas sans rappeler son style journalistique (notamment dans l'œuvre *Nada, Nadie*<sup>48</sup>). Cette déformation professionnelle, si l'on peut dire, peut-être rapprochée au style mallardien en cela que ce dernier mélange le scénario, son deuxième métier étant celui de cinéaste, au roman. Le paratexte est également un élément important.

En effet, si l'on prend l'exemple de la couverture de « Tinísima » et de « Nahui versus Atl », la première est illustrée par la couverture de « A dix ans sur mon pupitre » de Nahui Olin alors que celle de l'ouvrage de l'auteure est illustrée par une photographie de Weston représentant Tina Modotti. Le livre est d'ailleurs jonché de photographies qui ouvrent chaque chapitre ce qui octroie à l'œuvre le titre de roman photographique.

Il y a donc une similitude au niveau de l'essai narratif mais également une proximité dans l'approche des arts visuels comme élément constitutif à part entière de la narration. De plus, « Tinísima » a un autre point commun avec le destin filmique de « Nahui versus Atl », son arrêt au stade de la pré-production lors de son adaptation. Le scénario de Mallard est devenu un roman alors que le roman Poniatowska devait être scénarisé ; ni l'un ni l'autre n'ont été adaptés. En ce qui concerne « Nahui versus Atl », Alain-Paul Mallard voulait une version d'auteur, très théâtrale. Ceci a été le point de discorde entre l'auteur et la productrice Mónica Lozano (Alebrije producciones) qui voulait en faire une œuvre à visée commerciale, avec un scénario différent plus basé sur l'effet de rebondissement à l'hollywoodienne (dont nous expliquerons le fonctionnement dans la partie suivante) issu du genre biopic.

Nous pouvons donc affirmer que la rigueur de la prose à laquelle Mallard attache une grande importance peut se rapprocher de la rigueur journalistique de Poniatowska, habituée à l'investigation et à la chronique (qu'elle écrit ici à la troisième et non à la première personne du singulier, ce qui n'est pas sans nous rappeler les bouleversements narratifs dans « Nahui versus Atl » qui brouillent les codes des narrations scénaristiques et romanesques).

---

<sup>48</sup> Poniatowska, Elena, « Nada, Nadie », México, Era Editorial, 1988

Alain-Paul Mallard utilise ce qu'il nomme le point aveugle<sup>49</sup> pour pallier les vides historiques auxquels nous n'avons pas accès, comme la vie privée des artistes (qui se recoupent d'ailleurs chez les deux auteurs : Rivera, Modotti, Weston). Nous pouvons rapprocher ce procédé à celui d'Elena Poniatowska lorsqu'elle part interviewer une personne pour son roman sans dictaphone et, de retour chez elle, écrit directement sur ce qui lui revient en mémoire.

Ces deux méthodes peuvent être affiliées dans leur désir de réalisme à ce que Roland Barthes nomme « l'illusion référentielle » soit « une fonction dans la grammaire du récit, qui donne l'illusion de renvoyer au « réel concret »<sup>50</sup>.

L'image de la femme dans l'art nous amène également au roman empreint de la chronique et de la biographie dans *Las siete cabritas*, où l'auteure nous donne à voir une vision de ce que pouvait être la considération de la femme dans l'art au début du XXème siècle, c'est-à-dire l'image d'une perturbatrice folle, loin de ses fourneaux.

Dans le passage concernant Nahui Olin, la méthode utilisée par l'auteure est proche de celle d'Alain-Paul Mallard. En effet, comme au théâtre ou dans le scénario, nous découvrons le personnage à travers la voix de différents acteurs ce qui tend à construire peu à peu la figure du personnage. Il n'y a pas qu'un narrateur. Alors que dans *Nahui versus Atl* (selon les dires de l'auteur lui-même) nous pouvons aller jusqu'à dire que le narrateur est absent<sup>51</sup>. Nous verrons dans quelles conditions lors de l'analyse narrative en elle-même. Ainsi nous pouvons découvrir le personnage et son état d'esprit à travers un dialogue avec sa mère<sup>52</sup> :

- « ¿Quién es el Señor? Le pregunté a mamá
- Es el que nos hizo, hija, al que todo le debemos

---

<sup>49</sup> Cette notion sera définie et largement illustrée dans la deuxième partie dans la sous-partie « Recherche et mise en forme »

<sup>50</sup> Barthes (Roland), *L'effet de réel*, *Communications*, n° 11, 1968, pp. 81-90.

<sup>51</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=UBMtX\\_q9cbU](https://www.youtube.com/watch?v=UBMtX_q9cbU) au 01/05/2018

<sup>52</sup> Poniatowska, Elena, « Las siete cabritas », México, Ediciones Era, 2000, Page 48

- Yo nací contra mi voluntad y nada le debo al señor
- ¿Pero tu no rezas?
- Yo no sé rezar. Rezas por tú por mí y déjame ver las flores que me hablan de amor »

Cette allusion religieuse peut-être rapprochée de celle que fait Jimena Zambrano<sup>53</sup> quand elle expose le portrait des femmes évoquées dans « Las siete cabritas » en opposition avec celui de l'épouse parfaite de l'époque voulue par la société patriarcale avec le portrait dépeint par « El ángel del hogar » ; portrait d'une femme au foyer qui s'occupe des enfants et qui régissait les canons de la condition féminine au XIXème siècle et qui fut d'ailleurs reprise par le régime franquiste à partir du Fuero del Trabajo de 1938.

Ainsi, par le biais de l'illusion référentielle, mêlée à une narration bigarrée par les différents genres que sont la chronique, le récit épistolaire, ou le récit autobiographique, Elena Poniatowska, tout comme Alain-Paul Mallard, nous proposent dans ses œuvres une vision hypodiégétique où les références à l'art et à l'histoire s'imbriquent par le biais de la mise en abîme.

Pour conclure cette partie, nous constatons qu'il peut y avoir au moins deux manières d'appréhender Nahui versus Atl, soit par le biais de la dramatique soit par celui l'histoire du pays.

Mais Alain-Paul Mallard ne s'arrête pas là. En effet la lecture plurielle est surtout employée pour mettre en relief l'art pictural ainsi que d'autres arts visuels.

Nous verrons comment l'auteur s'y prend pour créer une lecture multidimensionnelle, c'est-à-dire à quels moyens narratifs il a recours pour pouvoir mettre en relief une telle intensité d'informations.

---

<sup>53</sup> Zambrano, Jimena, *Transformando al Ángel: la mujer artista en Las Siete cabritas*, de Elena Poniatowska, Ontario, University of Ontario, 2014

Toute cette mise en forme n'est pas anodine ; le principe de la double lecture est une pièce maîtresse de l'œuvre concernant la chose pictural, visuelle et même audiovisuelle ; ici introduite par l'évocation historique, le phénomène de la double (triple) lecture n'en sera que plus compréhensible.

Toutefois il ne sera pas seulement question d'éléments relatifs au roman ; « Nahui versus Atl » est issu d'un formant cinématographique et en garde une forte empreinte. A quel dessein ? C'est la question à laquelle nous tenterons de répondre dans la seconde partie.

## **II**

# **DU SCENARIO AU ROMAN ; ECHAFAUDAGES ET STRUCTURES**

## **1. Entre scénario et roman**

Même si d'habitude on adapte plutôt un roman vers le scénario, nous verrons ici quelle est la raison de ce procédé peu conventionnel, mais aussi la difficulté que cela induit et qu'est-ce que cela apporte à la lecture. Après tout, pourquoi ne pas publier le scénario tel quel, dans une optique expérimentale ? Nous verrons en quoi le scénario est en effet très différent de la littérature. C'est d'ailleurs pour des raisons inhérentes à ce problème que l'auteur a voulu faire un compromis, dans un exercice de style original à multiples facettes afin de rendre la lecture aussi agréable que novatrice.

### **a. Une question d'alchimie**

Admettons qu'il est donc convenu pour tout un chacun que c'est le roman qui inspire le scénario et non le contraire. La genèse de l'œuvre remonte à la commande d'un scénario d'une maison de production mexicaine (Alebrije producciones) qui avait eu vent du travail d'auteur et de réalisateur d'Alain-Paul Mallard. Le film avait pour but de mettre en scène le point culminant de la carrière de Nahui Olin, de 1920 à 1924.

Toutefois, l'écriture de scénario n'est pas littéraire ou sociologique comme celle que peut revêtir le documentaire. Nous verrons ici comment Mallard obéit et à la fois se libère du carcan de cette écriture.

Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, il existe une différence notoire entre littérature et écriture audiovisuelle. Pour aller plus en amont de la problématique il convient d'expliquer la différence entre ces deux types d'écriture avant de voir à quel style il est possible de rapprocher le genre auquel appartient *Nahui versus Atl*.

Le scénario est un objet destiné à des corps de métiers complexes qui se répartissent en plusieurs équipes : la mise en scène (le réalisateur et ses assistants, la



scripte), la régie (repérage, locations, équipements et nourritures), le son (ingénieur, perchman, mixeur), le montage (le monteur et l'étalonneur) et bien sûr l'équipe caméra associée au chef opérateur (caméraman, assistant caméra, électriciens), le décor et l'H.M.C. (l'habillage / maquillage / coiffure).

La variété de ces équipes nécessite de régler le niveau de l'intelligibilité de l'écriture à son plus simple appareil ; des phrases composées par le schéma de base sujet / verbe / complément, qui évite par là-même les phrases ampoulées pour valoriser les phrases nominales. Les adverbes sont aussi à bannir. Tout doit être là pour servir chaque équipe technique du tournage, à chaque instant et doit être immédiatement intelligible, d'où l'absence de figures de style qui fait place à l'indication sur l'éclairage pour le chef opérateur et ses électriciens qui suivront ses ordres pour construire sa lumière etc..). Tout ceci à des fins de gain de temps : du producteur au monteur, personne n'a le temps de s'attarder sur de longues digressions descriptives et métaphoriques. Le temps est LA chose qui régit un tournage et le scénario doit être parfaitement lisible par tout un chacun à n'importe quel moment sans avoir à consulter un dictionnaire.

A quoi tient le scénario, d'où vient donc sa forme ? L'écriture relève plus en réalité de la magie. Non par son origine qui tient de l'émerveillement, mais parce que son processus d'élaboration ressemble à un tour de magie car tout comme ce dernier, le scénario est et doit être ponctué de rebondissements, à l'inverse de la chose littéraire qui peut se permettre plus de libertés dans ce que son économie lui permet.

En effet, à y regarder de plus près, le scénario et le tour de magie se décomposent en trois mouvements ; le magicien expose un lapin au public. Puis, un chapeau dans lequel il place ledit animal pour enfin en sortir une colombe.

Le scénario est semblable dans sa technique ; on nous y présente un personnage qui, dans son quotidien (son monde ordinaire), va être confronté à un choix (élément déclencheur), qu'il devra résoudre (climax, fin, dernières minutes du scénario – sachant qu'une page équivaut à une minute environ, on retrouve cette notion de temps incompressible) en franchissant le pas vers l'aventure (son monde extraordinaire), à travers ce que les canons hollywoodiens nomment le Plot Point 1. A la moitié du scénario, le héros devra se situer au point culminant de l'action, soit le

Middle Point avant de franchir un nouveau cap, le Plot Point 2. Le Pinch (soit deux scènes à effet de miroir visant à faire allusion au personnage via son discours et noter ainsi son évolution) se situera entre le Plot Point 1 et le Middle Point puis entre le Middle Point et le Plot Point 2.

Soit le schéma suivant pour un film de 120 minutes (selon les canons du théoricien du scénario hollywoodien Syd Field<sup>54</sup>) :

- 0'

EXPOSITION

-5' ELEMENT DECLENCHEUR

- 15' PINCH 1

- 30' PLOT POINT1

- 60' MIDDLE POINT

- 75' PINCH 2

- 90' PLOT POINT 2

- 115' CLIMAX

- 120' DENOUEMENT

Nous pouvons alors nous demander, plus largement, quelles sont les similitudes entre l'hypotexte (le scénario d'origine) et le roman en lui-même et en quoi le scénariste s'est-il (ou non) approprié les codes de Syd Field et ce à quel dessein.

Si l'on admet qu'une minute est égale à une page, le film tiré du scénario de Mallard (141 pages) aurait duré environ deux heures et vingt minutes.

Il est à noter que la stratégie de Syd Field (qui n'a pas le monopole de l'originalité de cette structure qui ressemble trait pour trait à la dramatique évoquée dans la *Poétique* d'Aristote) est adoptée par l'auteur pour mieux mettre en avant une

---

<sup>54</sup> Field, Syd, *Screenplay, the foundations of screenwriting*, New York, Dell Publishing Compagny, 1979

ossature solide qui sert de contrefort sûr à une structure méta-artistique qui elle est moins matérielle et se doit donc d'avoir une assise solide.

Pour ce faire, dans le scénario, Alain-Paul Mallard situe l'élément déclencheur entre les pages 6 et 11. Après avoir situé Nahui vieille il nous la présente jeune, attirant la curiosité d'Atl séduit par sa beauté. Le lecteur / spectateur est en droit maintenant de se demander où va mener ce jeu de séduction d'autant que Rodríguez Lozano apparaît à la séquence 19 de la page 12 en tant qu'opposant à cette parade amoureuse. Puis, une fois que Nahui s'est séparée de ce-dernier, nous assistons au Plot Point 1, c'est-à-dire à la transformation de Carmen en Nahui. Elle passe de son monde ordinaire de créole de la haute bourgeoisie à celui d'artiste intemporelle, empreinte d'une mystique découlant d'un nom lié à l'esprit et aux racines millénaires du continent.

Puis nous pouvons situer le Mid Point, moment où l'action bat son plein, entre les pages 53 et 66. En effet, lors d'un banquet nous trouvons une multitude d'artistes et d'hommes politiques qui se pressent dans l'ancien couvent où Nahui annonce la future réalisation de la fresque du Titan de Atl. Ici se mêle donc, par le fourmillement de personnages riches en couleurs et de divers extractions, l'histoire du pays (le président Obregón est présent) mais aussi une interprétation de mise en scène (un point aveugle comme nous le verrons plus loin) de la présentation de la commande de la fresque, ce pourquoi est organisé le banquet.

Le Plot Point 2 se situe à la page 83 lorsque Nahui subit sa seconde métamorphose, c'est-à-dire lorsqu'Atl la tond à sa demande. Elle franchit un autre seuil symbolique de son existence, celui à travers lequel elle se mesure à l'homme.

Cet élément prend toute sa dimension lorsque Nahui, jalouse de ne pas figurer sur une fresque, fait rédiger de fausses plaintes contre la fresque supposée infâmante du Titan ce qui crée la vérité fictive de l'échec de Atl en tant que muraliste dans la fiction mallardienne.

Enfin, le dénouement a lieu dans une scène de violence quand Alt découvre la supercherie. Puis le couple, couvert de peinture, se réconcilie une fois de plus dans un cycle éternel ; « Nahui Olin », en nahuatl...

Le roman répond aux mêmes critères. Sur les deux cents pages, le couple se rencontre chez le millionnaire Braniff à la page vingt-cinq. Carmen devient Nahui à la page soixante, de la page quatre-vingt-onze à cent quatre a lieu le fameux banquet, la deuxième transformation de Nahui (cheveux courts), à la page cent vingt-six et le dénouement dans le dernières pages.

Il est à noter que bien que cette ossature dramatique soit utilisée, les Plots Points (par exemple) sont plus des passages symboliques de la transformation de Nahui que des rebondissements spectaculaires à la manière hollywoodienne, ce à quoi s'attendait Alebrije Producciones dans sa commande.

Abordons maintenant quelques exemples plus précis quant à la composition de l'écriture en elle-même.

Le temps est dilaté puis compressé par l'effet *in medias res* puis de l'ellipse de la même manière dans le texte et dans l'hypotexte. Par rapport au scénario<sup>55</sup>, l'arrivée au temps de l'action du récit, se situe à une séquence près (retour au temps du récit au chapitre / séquence 7 et, pour le scénario à la séquence 8) ; au-delà de l'anecdote de la proximité, cette dernière a une utilité spatio-temporelle ; ce trait est important à souligner car il met en relief la concision de l'écriture par rapport à l'espace et au temps lorsqu'elle se transpose de scénario en roman et qui donne un résultat quasi-semblable. On peut donc lire dans le scénario « 8. EXT. MANSIÓN BRANIFF. NOCHE » et dans le roman, « 7 Fiesta en casa del millonario Braniff ». Les deux précisent le lieu. Le roman mentionne le propriétaire dudit lieu et la proximité indique une écriture quasi similaire. Cependant, cela n'implique pas forcément que le scénario est plus succinct et le roman plus long ; même si ici le chapitre 7 est antérieur à la séquence 8, la première phrase du chapitre / séquence s'ouvre par les mêmes mots. Toutefois, alors que la description est scindée en deux par un point, le roman assure la continuité de la description par une subordonnée, tout aussi dépouillée de métaphores et autres figures de styles qu'à l'accoutumé.

---

<sup>55</sup> Mallard, Alain-Paul, *Nahui versus Atl*, Version 6.2, au 29/04/2014

A l'ouverture de chaque chapitre, la phrase plante alors le décor. On peut ainsi lire à l'ouverture du chapitre 34, « Un cuadrángulo de escalinatas rotas, tableros ornados, murallas. »<sup>56</sup>. Ici le lecteur devient son propre chef décorateur sur son plateau mental.

On peut aussi noter, outre le numéro des chapitres qui relève également du numéro de séquence que le titre de chacun desdits chapitres rappelle l'aspect nominatif du titre d'une séquence de par sa concision et sa précision, au même titre que les phrases telles que « gran frenesi creativo »<sup>57</sup>, « herbolaria » à la page 10 qui nous indiquent le lieu et même parfois la personne comme au chapitre / séquence « 12 Figura pública » qui ne fait que quelques lignes mais nous situe le personnage de Atl, complémentaire et antagoniste de Nahui, mais, dans ce passage, nous est simplement décrit comme marchant au pas de course dans l'avenue centrale de la ville saluant des passants poliment.

En somme ce chapitre fait figure de plan de coupe, c'est-à-dire qu'il revêt une illustration sous forme de pause entre deux actions, deux lieux (« una alcoba » page 28 chapitre / séquence 11), deux moments (le réveil et la promenade), soit un trajet, un moment d'un point A à un point B, cette scène de rue. Elle fait également office d'ellipse entre deux actions plus importantes dans le processus narratif, en l'occurrence ici le processus de séduction qui se déroule entre les chapitres / séquences 8 à 21. Voici ce qui définit donc le plan de coupe au cinéma et qui peut se retrouver ici.

Mallard utilise également des éléments propres aux deux genres à savoir le flash-back et l'analepse. C'est ce procédé qui nous expose le personnage principal, Nahui, fil rouge de l'histoire car c'est elle qui nous donne à découvrir l'histoire (autre élément primordial du scénario), et qui nous est suggéré par le paratexte, propre, lui aux méthodes littéraires. C'est en effet à la page 10, juste avant le premier chapitre intitulé "1 Herbolaria" que l'auteur fait mention du lieu et de l'époque ; « Ciudad de México, circa 1965 », pour ensuite revenir au temps du récit à la page 20, lui-même encré dans le passé du flash-back / analepse, avec la même mention de lieu mais avec l'indication temporelle 1921.

---

<sup>56</sup> Chapitre 34 page 27

<sup>57</sup> Chapitre 10 page 27

Il s'approprie ces codes dans une certaine mesure. Le personnage tel qu'il doit apparaître se doit d'être universel et chargé d'émotion (toujours selon les critères de Syd Field) afin de toucher un maximum de spectateurs (rappelons si besoin en est que le cinéma est une industrie). Nous pouvons définir le personnage de Nahui comme répondant à ce critère ; elle est une figure de femme forte, engagée, qui n'hésite pas à prendre des risques aussi bien pour elle que pour la réputation de sa famille ; sa vie rocambolesque et passionnée est en elle-même un moteur de l'intrigue. L'auteur délaisse le côté de l'évolution du personnage à bon escient pour laisser l'histoire de la peinture et des peintres, comme nous l'avons évoqué, prendre le dessus et créer un personnage collectif alternatif en quelque sorte.

Le ou les problèmes qui se dressent contre Nahui sont tout aussi intermittents (la figure paternelle, rejetée et à la fois aimée, la reconnaissance si tant est qu'elle la recherche réellement) car l'auteur les introduit dans une série de tableaux qui supplantent la tristesse de la protagoniste. Cet effet d'intermittence est renforcé par le nom même de Nahui Olín qui, dans la langue précolombienne nahuatl, se réfère aux mouvements cycliques de l'univers.

De la même manière, obstacles et conflits se confondent. L'obstacle, c'est l'homme, la société patriarcale que Nahui défie en posant nue, le crâne rasé ou dans ces poèmes. Le conflit, comme le titre l'explique on ne peut mieux, réside dans l'affrontement entre Nahui et Atl dans une relation d'abord passionnée mais qui se dégrade peu à peu. En effet, dans le chapitre / séquence « 73 Un gran favor », Nahui demande à son compagnon qu'il intercède auprès de Obregón pour que son père puisse revenir au Mexique. Celui-ci refuse. La politique prend le pas sur la poésie. A plus forte raison, les positions politiques de Atl iront en se dégradant par rapport à l'humanisme qui le caractérisait jadis ; à partir du milieu des années 30, il devient un admirateur du fascisme, farouche antisémite il souhaite plus tard la victoire de l'Allemagne nazie. Puis, juste après le chapitre / séquence « 74 Bar la Ópera » où Atl a attisé la jalousie de Nahui, le chapitre « 75 ¡ Calma, Calma ! » Nahui menace Atl d'un revolver. Les luttes face à la vanité de Atl qui, par exemple ne peut supporter que Rivera la peigne, conduit le couple vers la séparation.

Ainsi, nous pouvons dire qu'Alain-Paul Mallard sécurise la structure, en assurant celle-ci via un échafaudage stable, un schéma classique, pour mieux se

concentrer sur une approche hypodiégétique de l'œuvre, son but réel, où les arts communiquent entre eux et pour le lecteur / spectateur, pour lui délivrer un message, soit une œuvre polymorphe.

L'émotion est créée par une fin *decrecendo* où Nahui s'éloigne peu à peu du monde. Elle est toujours entourée de Charlot qui la peint et d'autres artistes qui se préoccupent de ses moyens de subsistances. Il est fait mention du voyage à Hollywood pour la réalisation d'un film (qui ne se fera pas) dont elle serait la vedette. Le final, crépusculaire, la montre en train de peindre son père mort en uniforme d'apparat, avant la lutte finale et physique avec Atl.

Toutefois, si on se réfère au schéma classique de la dramatique, de la tragédie grecque à Hollywood, l'auteur, comme beaucoup, cherche à marquer une alternative dans l'élaboration de son œuvre à biens des niveaux car

« si quelquefois des règles paraissent s'imposer, comme pour encager la tragédie classique, elles éclatent vite, ou bien se pétrifient, d'autres formes surgissent, glissantes, insaisissables, échappant aux définitions, aux étiquettes des classificateurs ». <sup>58</sup>

Cette citation de Jean Claude Carrière n'est pas anodine non seulement parce qu'elle relève du vouloir de l'auteur de transcender les règles établies sans dénaturer le récit intelligible, mais aussi car en dehors de l'écriture de cinéma lui et Mallard sont essayistes, ayant été influencé par Buñuel (l'un ayant été son scénariste, l'autre s'étant inspiré d'un de ses titres de films pour intituler l'un des siens<sup>59</sup>). Carrière et Mallard sont également tous deux passés par la FEMIS en France.

---

<sup>58</sup> Carrière, Jean-Claude, *Raconter une histoire*, La FEMIS écrits/écrans, Paris, 1992, page 83

<sup>59</sup> En 2002 Mallard intitule son documentaire *Cet obscur désir de l'objet* en s'inspirant du titre du film de Buñuel "Cet objet du désir"

Cette sorte de triangulation, si l'on peut dire, des cultures française, espagnole et mexicaine au service d'une écriture filmique ou bien romancée, sert à situer un genre d'OVNI méta-crétif ; essai polymorphe entre les époques, afin de repousser les limites des formes de la composition dramatique.

Pour en revenir à la matière pure entre roman et hypotexte, nous pouvons dire qu'il y a similitude dans le sens où ne figure sur la page aucun élément technique comme « gros plan » ou « travelling ».

Il y a donc lieu d'affirmer qu'il y a là une poétique hybride (car la matière est plus romancée tout de même que le scénario), ce que voulait l'auteur afin de créer à la fois une lecture plus agréable que celle de l'écriture filmique, très brutale, et d'autre part, avec l'occasion qui lui était donnée une fois de plus par les circonstances, une matière originale dans les deux sens du terme.

#### **b. Le « discours du récit »<sup>60</sup>**

Arrêtons-nous un instant sur le terme de « versus » figurant dans le paratexte, plus précisément dans le titre. Ce substantif, relatif au champ lexical du combat, peut (en plus de caractériser l'affrontement des personnalités des deux artistes) faire allusion à l'opposition entre écriture romanesque et scénaristique, c'est-à-dire entre une écriture tranchée faite de phrases nominales et une autre qui se compose de diverses figures de styles et autres licences poétiques.

Cette allusion sous-jacente doit donc être présente à l'esprit tout au long de la lecture car il s'agit d'une lutte permanente qui a pour but de ne voir aucun vainqueur entre scénario et roman, pour qu'une forme narrative ne prenne pas le pas sur l'autre, pour que le scénario ne mette K.O. la poésie à force d'assauts de jabs lancinants - phrases nominales - cinglantes touches au visage du roman, maculé de complexes enchevêtrements poétiques – hypotyposes et autres personnifications - qui

---

<sup>60</sup> Genette, Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972



s'échappent de l'arcade narrative fracturée, plaie béante, qui fait couler les filets écarlates et torsadés sur la face de l'œuvre comme autant de propositions d'histoires, de lectures : celle du Mexique, des artistes, des arts.

Par exemple, si nous prenons la première phrase du premier paragraphe de la page 94 du chapitre / séquence « 46 *Mexican curious* », qui se déroule lors du fameux banquet, nous ne lisons que « Sorda algarabía ». Cette phrase nominale (utile notamment pour un ingénieur ou mixeur son), nous met dans l'ambiance sonore, comme dans l'antichambre de la scène. Puis arrive la phrase verbale descriptive de ladite scène à savoir « Meciéndose apenas, guirlandas de papel picado cortan en diagonal el cuadrángulo ultramar del cielo ». Nous pouvons affirmer avec l'alternance des deux rythmes (un premier, bref, pour le suspens avant la scène et un second, plus long qui la décrit un peu longuement mais suffisamment pour la rendre : après être sorti d'un couloir, nous entrons dans la cours d'un patio rectangulaire en caméra subjective qui filme en contre plongée un ciel avec en amorce des guirlandes et, on suppose, des balcons auxquels elles sont liées.

Voici donc à quoi tient ce « versus » entre les deux styles qui convergent vers une même poétique savamment dosée ; « cuadrángulo ultramar de cielo » étant une description bien trop poétique pour un scénario et « sorda algarabía », un style de phrase trop abrupt et trop employé tout au long de l'œuvre pour en faire un roman conventionnel.

En ce qui concerne le titre de « discours du récit », il est à rapprocher avec le titre de l'ouvrage de référence du grand théoricien de la littérature disparu récemment, à savoir, Gérard Genette. Pourquoi faire référence à cet ouvrage ? Pour deux raisons.

Tout d'abord et c'est la raison la plus évidente, il aborde dans cet ouvrage des notions concernant le récit de manière très poussées en faisant l'inventaire de ce qui compose l'ordre (c'est le cas de l'analepse), la durée (l'ellipse) ou encore le mode. C'est cette modalité soit cette distance du narrateur par rapport au récit qui nous intéresse, en outre, ici.

En second lieu, cet ouvrage de référence a été choisi pour son travail sur les éléments précités en suivant une analyse de l'œuvre de Proust, *A la recherche du*

*temps perdu*, récit empreint de pastiches, de palimpsestes, somme toute de bien des hypotextes comme c'est le cas pour *Nahui versus Atl* tiré du scénario éponyme.

De plus, nous pouvons faire une comparaison entre le corpus des œuvres des deux auteurs. Bien que l'un soit prolixe à l'inverse de l'autre, l'ensemble de l'œuvre de chaque auteur relève du travail global d'une vie autour de l'essai narratif, d'une forme d'innovation.

Revenons-en maintenant au terme d'arc narratif. Il faut souligner avant tout qu'écrire sur la vie de quelqu'un n'a pas de cohérence narrative intrinsèque même si la vie de Nahui relève de la tragédie. En effet, pendant la Décade Tragique, son père, le Général Mandragón a assassiné l'époux et le beau-frère de sa demoiselle d'honneur, sans compter la jalousie de Atl et la mort de son fils.

Tout cela semble très shakespearien, voire digne d'un drame de Lorca ou, plus récemment, cela eût pu être tiré d'un scénario d'Almodovar.

Mais, comme le disent Jean-Claude Carrière et Pascal Bonitzer dans « Exercice du scénario », une vie ne peut être exactement transcrite dans une écriture filmique. Tout simplement pour une raison de temps, de modalisation et de spatialisation, mais surtout parce que la vie ne comporte pas d'arc narratif.

Cet arc narratif est une ligne plus ou moins infléchie qui compresse le temps et où sont inscrits les événements marquants du drame, tels que nous les avons définis plus hauts. Toutefois l'auteur n'est pas obligé d'avoir recours à ces différents points. Ils sont très prisés par le cinéma anglo-saxon qui fonctionne la plupart du temps sur des structures à rebondissements. Le cinéma latin, notamment français, est plus marqué par l'émotion. Il est donc plus empreint de « réel ». Mais peut-on parler de réel dans la fiction ? Comment Mallard arrive-t-il donc à incorporer cette « vraie vie » dans son arc narratif ?

En matière de scénario il faut toujours (ou non) définir un personnage qui donne à voir le film, comme une sorte de fil rouge. Ici il s'agirait plus de Nahui (comme nous l'avons vu à travers le modèle Syd Field), qui, au fil de l'œuvre s'épanouit à travers le regard de l'autre (les artistes qui peuplent l'ouvrage mais également le lecteur) et à travers son art alors que Atl entre dans le déclin de son

existence et, par là même, entre moins dans la tension dramatique. Il est en revanche un personnage tant adjuvant qu'opposant dans le schéma actanciel, si l'on considère Nahui comme l'objet au centre de la dramatique et ce en dépit du terme « versus ».

En effet, sa jalousie s'oppose à l'épanouissement de Nahui, mais il peut être adjuvant dans le sens où il pousse Nahui, dans les premières instances de leur relation, à peindre et à écrire. La représentation d'Atl est alors celle d'un antagoniste jaloux, un « Celoso Extremeño » Cervantin typique, dans sa fin de vie, craignant l'assaut des jeunes hommes à l'égard de sa douce qu'il surprotège.

Dans sa vérité fictive, Atl est en cohérence avec la vérité du personnage ; lyrique et passionné, que l'on connaît à travers ses textes poétiques, ses correspondances avec Nahui, ses œuvres picturales et les biographies écrites à son sujet. Nous retrouvons alors l'empreinte de Mallard dans son style d'essai narratif, toujours à même de creuser la matière littéraire, dont il offre par là même une dimension inépuisable.

Nous verrons donc maintenant en quoi la narration répond à la fois à un schéma tant romanesque que cinématographique où pour le formuler autrement ; comment Mallard s'y prend-il pour construire une fluidité narrative hybride ?

En effet l'auteur ne se sert pas des licences poétiques, à cause de l'aspect scénaristique pour arriver à obtenir une œuvre originale. Mais nous verrons toutefois en quoi il reste fidèle à une certaine tradition narrative comme pour suivre un fil rouge afin de ne pas perdre le destinataire dans ses lectures.

Pour cette analyse relative à la narration, poursuivons sur le thème des personnages et voyons en quoi ils affectent l'arc narratif au départ de la vie vécue par le personnage historique, ce qui est le but de cette sous-partie.

La figure de Nahui peut être rapprochée du personnage dit agonique car, selon la définition des canons de la narratologie<sup>61</sup>, elle tend à évoluer en suivant des choix issus de situations qui altèrent « sa conduite et sa pensée ». Atl, quant à lui, se rapproche plus du personnage que l'on qualifie de plat ou selon Unamuno de « personaje rectilíneo » car il n'évolue pas ou très peu dans le cas présent. Il a cependant un rôle majeur en tant que déclencheur dans le processus artistique de Nahui, un processus positif mais sporadique. De même, il importe les techniques du muralisme mais ne les exploite pas. Son rôle reste donc secondaire tant pour la lecture dramatique que méta-picturale. Mais il reste néanmoins à la frontière de l'ombre, à l'orée de la vie et de la mort sur une frontière quasi palpable, un personnage déterminant des histoires.

Atl est à moitié Pygmalion qui sculpte sa beauté rêvée et moitié Orphée, artiste qui ne connaît que très peu de temps sa douce et la perd en tentant de la récupérer pour finir par se perdre et errer pour la fin des temps ; Murillo devint ensuite sympathisant fasciste puis nazi, digne d'un Orphée de Strabon, comme puni par les dieux pour avoir révélé un secret divin.

Sa jalousie sporadique le fait bifurquer de sa ligne qui à l'origine nourrissait Nahui de confiance et de besoin créatif, mais contrairement à cette dernière il ne s'enivre pas autant de la corne d'abondance qui lui est tendu ; il est toujours isolé quand les différents artistes, Mexicains ou d'ailleurs, se concentrent littéralement autour de Nahui, objet des scènes de buffets ou d'expositions.

Ces autres personnages ne peuvent être qualifiés à proprement parler d'adjuvants dans le schéma actanciel pur. Ils se rapprocheraient plus de ce que l'on appelle du personnage « ficelle » qui sert, selon Henry James<sup>62</sup>, à lier les personnages entre eux. C'est le cas de Modotti ou de Weston. Ces derniers peuvent revêtir également un rôle de personnage rectiligne car dans leur manière de créer ou d'exposer ils n'apportent rien à la dramatique mais à l'autre lecture, la lecture métapicturale que nous aborderons par la suite.

---

<sup>61</sup> Glosario de narratología :

<https://is.muni.cz/el/1421/podzim2008/SJIB516/um/4024034/4024056/narratologia.txt> (au 25/04/18)

<sup>62</sup> *Ibid*

Nous verrons dans la sous-partie suivante en quoi les personnages sont nourris de vérité historique pour palier le côté fiction.

En attendant, à partir de cette observation, de cette définition des trois grandes entités, voyons maintenant comment Mallard compresse le temps pour rendre la vie de Nahui et de Atl intelligible.

L'histoire commence *in medias res* c'est-à-dire par une prolepse dans laquelle on découvre une Carmen Mondragón qui est devenue l'ombre de Nahui Olin ; une vieille femme pauvre et à demi folle. Cette projection temporelle est utilisée comme pour interpeller le lecteur, pour qu'il se demande qu'est-ce qui a bien pu l'amener à une telle situation.

De retour au temps du récit, Mallard fait le choix de nous montrer une période de la vie de Nahui bien précise, celle pendant laquelle elle est en couple avec Atl et qu'elle explose artistiquement, n'ayant d'égal à son talent que sa beauté, c'est-à-dire sur une période de trois ans, de 1921 à 1924. C'est pendant cette période qu'elle devient Nahui Olin ; « mouvement perpétuel » en nahuatl.

Ces trois années sont compressées grâce à des ellipses rythmées par les séparations (jalousies, coups de feu), les expositions, les créations et les fêtes moitié bohêmes, moitié mondaines.

Ce temps s'écoule grâce à une fluidité assurée par l'action narrative combinée au schéma actanciel qui, à eux deux, font s'enchaîner les chapitres / séquences. En effet, la cohérence de la succession des scènes mêlée à l'évolution de la dramatique nous amène à soulever la question de ce qui fait l'unité d'un chapitre en comparaison avec la séquence et expliquer enfin ce terme de « chapitre / séquence » que nous avons choisi pour définir chaque unité significative de l'action.

Un chapitre a pour fonction de faciliter la lecture et de regrouper des personnages autour d'un moment précis de l'intrigue afin de créer une unité de temps, d'action et d'espace. La séquence cinématographique se caractérise par une succession de plans formant une scène. Plusieurs scènes forment la séquence.

Afin de bien distinguer le changement de plan, le scénariste a pour habitude d'aller à la ligne, avec alinéa, pour bien marquer ce changement. Ici Mallard ne va pas jusque-là pour insister sur la similitude avec la chose cinématographique.

Si l'on compare à nouveau texte et hypotexte, en effet, nous nous rendons compte de la chose précitée. Par exemple, dans le chapitre / séquence « 53 Todas la strampas » (page 108) nous constatons quelques différences dans la description de Nahui alors qu'elle vient de réciter un poème :

- « Nahui termina y aguarda el aplauso. Weston (35 años), bajo y musculoso, aplaude con entusiasmo casi infantil.  
Sólo Garduño[...] » (scénario, séquence « 55 EXT. AZOTEA CASA WESTON - TARDE, page 70)
  
- « Nahui termina y aguarda, expectante, los elogios. Weston aplaude con todo el vigor de sus musculosos antebrazos. Solo el huraño Orozcolo secunda palmeando contra el muslo, sin mayor convicción, con su única mano » (roman, « 53 Todas las trampas », page 108)

Nous constatons ici plusieurs choses relatives à la liberté du lecteur. Dans un premier temps, comme nous l'avons évoqué, aller à la ligne dans le scénario signifie un changement de plan alors que dans le roman il s'agit du début d'une nouvelle amorce le nouveau plan.

La précisions de l'âge de Weston dans le scénario est destinée à l'équipe de pré-production, plus spécifiquement à celle du casting. Dans le roman, le lecteur est libre de le voir, de le concevoir, de l'imaginer à sa guise.

Puis nous constatons une légère, mais notable, différence quant à l'action concernant les applaudissements de Weston. En effet ceux-ci sont « enthousiastes et presque infantiles » dans le scénario alors que la description qui attribut de la vigueur à ses avant-bras dans le roman contient déjà une interprétation, impropre au scénario.

Il est intéressant de souligner que les deux évocations sont antinomiques. En effet, dans le scénario Weston est assimilé à un enfant et dans le roman à un être musclé. Finalement cela revient au même si l'on considère la description sous l'angle de la mise en scène. Dans le scénario l'insistance est faite par la frénésie de l'applaudissement, peu importe la vigueur du corps de l'acteur choisit au casting. Dans le roman, Mallard désire plus coller à la réalité, plus libre de faire intervenir l'imagination du lecteur à travers des faits réels rendus visibles par le point aveugle.

De même pour Nahui, qui « attend les applaudissements » dans l'un et dans l'autre « attend dans l'expectative ». L'insistance (presque le pléonasme) du second est impossible dans le scénario car seule compte la mise en situation mais également parce qu'il est plus juste d'en dire le moins possible sur le jeu d'acteur au niveau de l'écriture de cinéma pour que l'actrice soit libre de discuter des choix du réalisateur sur le plateau.

Mais, comme nous l'avons vu, la manière de situer la scène partant du plus large au plus précis, rempli déjà cette idée de parallélisme avec l'idée de plan. C'est le cas dans « 72 Pandemónium » quand la scène situe « en la sala de una casa particular se baila con licencioso desfreno. Rostros de antifaz, [...] ». Que constatons-nous sinon un plan large d'une pièce dans laquelle on danse avant d'arriver, dans la phrase suivante sur un masque en gros plan ?

De plus, tout comme pour le scénario, ce roman ne comporte pas d'indications techniques (ce qui est l'apanage du découpage technique<sup>63</sup>) ce qui relève donc d'une certaine mixité entre les genres, comme nous l'avons vu avec le « cuadrángulo ultramar de cielo » (page 94) où la contre-plongée est suggérée.

Concernant le terme de « chapitre / séquence » pur, le premier substantif n'est pas à définir ; il s'agit d'un livre. Cependant, le second terme est intrinsèque à la composition de l'œuvre car on note que ces ensembles sont relativement courts et glissent les uns entre les autres à la manière d'un cut avec un raccord dans le mouvement.

---

<sup>63</sup> Cf. annexe page 88

C'est le cas entre les chapitres / séquences « 24 La Mudanza » / « 25 Hotel Savoie & Princesa Jolanda » où deux porteurs chargent les bagages de Nahui pour l'apporter chez Atl. Il s'agit là d'une même unité de temps et d'action mais comme ils changent de lieu, comme s'il fallait l'indiquer à l'équipe technique, nous changeons de décor (*cf.* deux propositions de plans au sol en annexe page 87). La richesse de ce passage réside d'ailleurs dans le détail de l'ajout ; il n'existait pas dans le scénario à l'origine.

C'est donc avec ces ellipses et ces « cuts littéraires » que l'auteur déroule le drame et l'analyse picturale.

Pour ce faire il choisit bien évidemment la narration extradiégétique, soit « l'instance narrative d'un récit premier »<sup>64</sup>, afin que la voix narrative soit la plus distante possible pour être similaire à l'effet scénaristique, récit premier par excellence, niveau zéro de la narration. Ainsi, Mallard peut et ce par un biais technique, s'approcher de la méta-narration comme approche de la chose picturale ; en prenant de la hauteur avec la narration extra-diégétique, nous pouvons par la même observer les différentes strates de la narration mallardienne ici abordées : l'histoire du Mexique, l'histoire de l'art au Mexique, l'histoire de Nahui et de Atl. C'est le cas dans le chapitre séquence « 40 Erato », quand Rivera peint Olin dans une fresque historique. Le fait que ce-dernier peigne Nahui entrainera la jalousie de celle-ci lorsque Atl ne la fera pas figurer au côté de la fresque du Titan. Ainsi se définit la stratégie narrative de Mallard, à l'instar de poupées russes, de perpétuelles mises en abîmes redues possibles grâce à un discours hypodiégétique.

Nous avons abordé la temporalisation et l'espace. Il reste la modélisation. Cet élément implique que le sujet du discours exprime son adhésion au contenu du message exposé. Or, nous avons vu qu'ici le narrateur est hors de cette considération. Il n'y a donc pas de ce que l'on nomme de narrateur implicite. La modélisation de ce roman est totalement composée sur le modèle du mode dramatique en cela qu'il substitue le narrateur implicite à la faveur de quelques indications comme ces phrases

---

<sup>64</sup> Genette, Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 239



laconiques, souvent nominales comme nous l'avons vu, à la manière de l'écriture de théâtre... ou de cinéma

Nous sommes donc dans un schéma qu'Aristote appelait la mimésis, même si l'auteur veut à tout prix se détacher de tout schéma ou tout du moins le plus possible<sup>65</sup>.

Ces perpétuels allers-et-venus entre scénario et roman peuvent être associés à l'idée de vouloir sans cesse atteindre l'image la plus pure au regard du lecteur / spectateur, l'enchevêtrement des regards portés sur les arts visuels étant un des axes majeurs de l'œuvre. Ce cumul d'effets confère par là-même toute sa poétique originale à l'œuvre, dans laquelle

« la prosa lleva una energía particular porque el narrador no existe, el narrador sólo señala percepciones visuales, auditivas y las ordena secuencialmente en el tiempo y no hay un velo de discurso entre lo que se muestra y la historia »<sup>66</sup>.

Nous pouvons conclure en affirmant que la perspective analytique du roman et de l'hypotexte permet donc de mettre en relief une chose majeure dans l'analyse de l'œuvre en général ; la convergence de la poétique des deux matières, l'œil de ce que nous nommerons un lecteur / metteur en scène.

## **2.) Mise en forme**

### **a.) A la recherche d'une structure poétique**

Maintenant que nous avons défini ce lecteur / spectateur, définissons cette fameuse notion de chapitre / séquence dans laquelle ce-dernier évolue.

---

<sup>65</sup> Interview accordée par l'auteur le 18/05/2017 à Barcelone

<sup>66</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=UBMtX\\_q9cbU](https://www.youtube.com/watch?v=UBMtX_q9cbU) au 01/05/2018

Ce terme de chapitrage (utilisé pour les DVD notamment) vient du langage de la vidéo. En effet, ce terme renvoie à la convergence des flux qui encodent l'image, le son, les interfaces, l'organisation de l'interactivité. Cette définition correspond très bien avec la matière, le formant constitutif de chaque chapitre dans le sens où chacun d'entre eux se relie de manière audiovisuelle en interaction avec le lecteur spectateur. Concernant le terme de séquence nous pouvons clairement l'utiliser en l'opposant au chapitre classique du roman. En effet, quand ce dernier englobe plusieurs scènes d'intérieurs et d'extérieurs, le scénario marque le passage d'une séquence à une autre à chaque fois que l'on entre ou que l'on sort d'un lieu (« EXT. » pour extérieur et « INT. » pour intérieur). C'est le cas ici, comme à la scène du déménagement précédemment évoqué<sup>67</sup> : les deux jeunes hommes portent une malle dans les escaliers puis le narrateur se focalise dans le bureau de Atl ce qui pousse l'auteur à ouvrir donc un nouveau chapitre / séquence.

Tout ce qui vient d'être évoqué, fait sens quant à l'argument, à la composition physique et intellectuelle de l'œuvre.

Grâce à ce découpage, Mallard compresse le temps et l'espace afin de nous proposer, comme nous venons de l'évoquer, un condensé intense de l'existence de la vie des artistes.

Pour ce faire il organise la dramatique suivant différents blocs ; du chapitre / séquence 1 à 6 il s'agit de la prolepse (ou flash forward, pour rester dans le champ lexical cinématographique) où l'on découvre Nahui vieille, ce qui pousse le lecteur à se demander qui est cette personne mais surtout pourquoi en est-elle arrivée là. En effet, elle parle à elle-même ou plutôt à des chats taxidermisés visiblement par ses soins...

Du 7 au 21, nous assistons à la rencontre et à la séduction par le biais d'une scène qui se déroule chez le riche homme d'affaire Braniff dont l'apparence de la maison dénote avec celle de la Nahui de 1965. Le lecteur est donc bel et bien à même de se demander le pourquoi de la déchéance de Nahui. Ainsi l'exposé est fait et l'histoire peut commencer.

---

<sup>67</sup> Cf. plans au sol en annexe page 87

Du chapitre / séquence 22 au 27 elle se sépare d'avec Manuel Rodríguez Lozano, peintre également. A partir du 28, elle devient Nahui (le temps cyclique, le renouvellement éternel) avec Atl (déjà baptisé ainsi et qui signifie l'eau), en langue nahuatl. Elle commence à peindre à ses côtés. Du 33 au 39, le couple découvre les arts du Mexique qui nourrissent leur travail, dans le sens humaniste et de volonté nationale que nous avons évoquée auparavant.

Puis à partir du 40 nous découvrons une myriade d'artistes, à commencer par Diego Rivera dans ce même chapitre / séquence qui peint El Anfiteatro del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Cela nous permet par là-même de situer la date ; cette œuvre murale a été réalisée en 1922. C'est donc également par ce genre d'indice que le lecteur peut se situer. Du chapitre / séquence 1 au 40 il s'est donc passé environ un an sans que le lecteur ne se rende compte de rien, l'action ayant été rendue tellement fluide par des phrases laconiques telles des touches de peintures, ça-et-là. Le pacte narratif, c'est-à-dire l'aspect vraisemblable de la fiction, n'en est que plus acceptable.

Dans le chapitre / séquence « 67 *Piedra de escándalo en la galería Aztec Land* » (p. 133), le lecteur se retrouve plongé au milieu d'une pléiade d'artistes tels que Diego Rivera, Jean Charlot ou Tina Modotti lors de l'exposition des photographies de nus de Nahui prises par Edward Weston. D'abord scandalisée, Nahui est apaisée par un jugement de Rivera qui fait loi ; « esta belleza, caballeros, es la nueva belleza ».

L'exposition a bien eu lieu. Mais la scène s'est-elle réellement déroulée ainsi ? Peu importe. La mise en scène par la prose, la mise en scène de l'acte artistique figé par le style mallardien décrit toute la continuité d'un processus mis en abîme et file à travers l'œuvre dans sa réflexion fluide et permanente sur l'art qui renforce une fois de plus le pacte narratif.

La même question peut se poser lors du banquet (p.91 à p.104) où Nahui rencontre le tout Mexico. De même lorsque Mallard recrée la rencontre entre Atl et sœur Marie-Crésence, ancienne professeure de Carmen, (chapitres / séquences 82 / 83

/ 84) où cette dernière apporte en main propre le premier recueil de poésie de Nahui (*A dix ans sur mon pupitre*) au Dr Atl.

C'est ce qu'Alain-Paul Mallard compare à « la notion de point aveugle »<sup>68</sup>. Ce terme de médecine optique est intéressant à analyser en tant que métaphore fortement révélatrice sur le regard et l'image dont la perception est possible uniquement par transmission de particules (photons) lumineuses. En effet, le point aveugle est la partie qui relie le nerf optique à la rétine et, ne possédant pas de cellules photosensibles, elle ne peut donc être au contact direct de la lumière comme ces zones d'ombres de l'histoire du couple que Mallard se propose de résoudre par ce biais.

Les zones non connues de l'histoire sont donc les points aveugles de la vie des artistes que Mallard se charge d'éclairer de ses lumières des plus imaginatives comme, et c'est l'exemple le plus révélateur si l'on en juge par la récurrence de son évocation dans certaines interviews et conférences<sup>69</sup>, la question que tout le monde se pose ; pourquoi Atl n'a-t-il pas excellé dans le muralisme alors qu'il l'a importé et académisé comme nous l'avons vu dans la partie antérieure ?

La réponse « réelle » est, comme il est évoqué dans la sous-partie qui situe le contexte historique, une question de divergence politique qui comporte ses zones d'ombre, ce qui poussa Gerardo Murillo à se rappeler à sa peinture de chevalet et à ses paysages.

Cependant, Mallard évoque une réalité fictive qui donne une saveur toute particulière au pacte narratif par ce point aveugle en l'utilisant à travers Nahui qui – jalouse de ne pas figurer sur la fresque murale du Colegio Máximo de San Pedro, que Murillo peignait avec Roberto Montenegro, fit envoyer des lettres anonymes fictives (qu'elle fait rédiger par un écrivain public, Alain-Paul Mallard creusant ainsi les entrailles de la mise en abîme et de l'hypodiégèse - que nous aborderons dans la dernière partie – comme un filon intarissable) à Vasconcelos à propos de la fresque et de la supposée vulgarité qu'elle reflète, étant supposée représenter un Titan dans le plus simple appareil. Il s'agit d'une jalousie aveugle de Nahui qui ne figure pas sur le

---

<sup>68</sup> Interview accordée par l'auteur le 18/05/2017 à Barcelone

<sup>69</sup> *Ibid* et [https://www.youtube.com/watch?v=UBMtX\\_q9cbU](https://www.youtube.com/watch?v=UBMtX_q9cbU) au 01/05/2018

mur quand Rivera lui confère le statut de muse. Elle voit également chez Atl une manière mégalomane de s'auto-représenter.

Mallard découpe cette scène grâce à trois chapitres / séquences différents qu'il alterne par un passage d'ire violente (75 ¡Calma, calma! P. 151), ou par une fête, (« 72 *Pandemonium* » p. 143), dont le nom reflète le caractère diabolique et sensuel. Ce volcanisme (fait curieux, Atl est vulcanologue de formation) ainsi mis en scène reflète toute la fougue du couple et, plus largement l'essor artistique intrinsèque aux années folles mexicaines ; expositions, amours libres, rêves de révolutions envolés non avoués, partis comme ces balles tirées dans les airs à moult reprises dans leurs soirées crépusculaires et enivrées qui se terminent par un point d'orgue annonciateur du déclin dans un lourd silence visuel où les gestes parlent d'eux-mêmes ; elle apparaît usée, mal habillée, d'une apparence aussi terne que « las vigas negras en el techo [...] el oscuro tonel ». Même si elle démarque avec ses « medias rasgadas, jaspeadas de pintura », elle offre l'image d'une femme fatiguée qui annonce la figure de la femme sénile qui collectionne les têtes de chat avec qui elle parle quand Atl apparaît à ses côtés et qu'elle peigne « las barbas de Atl y trata de sujetarlas con los dedos a modo de pincel », ce qui nous renvoie à l'ouverture in medias res vers 1965 à México, lorsqu'elle parle aux chats disséqués. Il y a comme un cycle dans cette fin annonciatrice du déclin qui n'est pas sans rappeler son nom nahuatl, « Nahui » ou « le cycle perpétuel ».

Cette volonté de sublimer l'art par le biais de la vie de ces peintres naquit du fait que l'auteur ne trouva pas dans ses recherches et lectures biographiques des traitements à la hauteur de la vie explosive des personnages, ce qui le poussa à transcender une fois de plus les méthodes élémentaires de la littérature pour offrir ce récit aux lecteurs.

Ce découpage technique<sup>70</sup> sous-jacent permis par les codes narratifs visuels et sonores, amène une lecture qui se réalise par le regard, comme au montage. Quel besoin alors d'en faire un film ?

---

<sup>70</sup> Découpage de chaque plan et élément sonore pour créer la narration filmique, cf. annexe page 88

Par la suite, après ce Plot Point composé de scènes de rencontres bohêmes et mondaines, l'action se recentre sur le couple autour de la création de « 50 *Portrait au pochoir* » à « 52 *La bella durmiente* », en guise de calme transition avant les moments annonciateurs de la chute, tels les commentaires sur la poésie de Nahui venant de Charlot qui lui affirme que « el conjunto es un poco... *comment dire ? Précipité ? T'est peut-être allé un peu vite. A lo mejor falta distancia, du recul.* »<sup>71</sup>. La colère gagne alors Nahui et ne la quittera plus. Elle apprend de surcroît, chapitre / séquence « 55 *noticias de ultramar* », que son père en exil est extrêmement malade. Elle demande à Atl d'intercéder auprès d'Obregón pour le rapatrier. Atl refuse (« 73 *Un gran favor* », p. 147).

Carmen métamorphosée en Nahui redevient par la force du destin, tragique, une Carmen victime de tous les malheurs ; elle ne peut avoir d'enfants (p.117, « 58 *Pasmo* »).

A partir de « 62 *la mujer futura* », la relation de Nahui avec Atl (et le reste du monde...) devient chaotique ; surviennent de nombreuses disputes sporadiques allant jusqu'au fameux coup de feu (« 75 ¡*Calma, calma!* »). En effet, au numéro 62, Atl tond Nahui. Il s'agit d'un évènement qui marque son évolution, une nouvelle métamorphose, plus rugueuse, moins romantique et plus acide de la femme. Dramatiquement, cela équivaut au Mid Point si l'on se réfère à l'écriture de scénario que Mallard ne traite pas de manière dramatique mais visuelle ; le nouveau visage offre comme un nouveau personnage au drame.

Ainsi, en ce qui concerne la recherche à des fins de réalisme, le point aveugle pallie aussi bien au roman historique qu'au biopic, genre « casse gueule »<sup>72</sup> car par trop empreint de codes fidèles à la vie du personnage ce qui est en inadéquation avec l'arc narratif.

Quant aux ouvrages historiques, Mallard affirme qu'aucun n'est d'assez bonne qualité pour s'en inspirer, si ce « *Gente profana en el convento* » de... Gerardo Murillo lui-même.

---

<sup>71</sup> P.110

<sup>72</sup> Interview accordée par l'auteur le 18/05/2017 à Barcelone

Cet ouvrage a servi de modèle à Mallard sur plusieurs points en cela qu'il se trouve entre le récit autobiographique et l'essai de fiction. Nous retrouvons donc, en partie, les origines du style d'Alain-Paul Mallard qui (comme dans *Evocación de Matthias Stimmberg* ou encore certains récits brefs de *Recels*) se prête sans cesse aux exercices que sont l'essai narratif et l'auteur de fiction.

Quant à la structure, le chapitrage est similaire. En effet, chaque partie du roman est jonché par des rencontres, des sensations, des considérations et sensibilités artistiques, ayant pour contexte historique le Mexique post-Carranza et du mandat d'Obregón jusqu'à sa mort violente en 1928.

En outre, l'ouvrage de Atl met en fiction son histoire. Il affirme trouver une malle de lettres qui lui inspirent les évocations d'une époque. « Evocation » ; un terme qui ramène un événement à l'esprit et qui guide et façonne nos sens. C'est aussi un thème récurrent chez les deux auteurs.

Ainsi, en résumé, Atl puis Mallard, s'inspirent d'un schéma narratif qui se fixe des dates et des événements imposés comme pour baliser un chemin, pour ensuite composer la fiction. La vérité du personnage et par là-même du pacte narratif tient donc au fait de proposer une vérité du personnage autre que celle de la vérité historique qui sert trop de catalyseur à de fins spectaculaires qui « vampirisent »<sup>73</sup> l'histoire, éloignées du travail d'auteur d'Alain-Paul Mallard.

Cette « vérité fictive »<sup>74</sup> est donc une manière cohérente de percevoir un personnage historique dans toute sa complexité et ce de manière compressée par les outils narratifs tant romanesques que cinématographiques.

Ces considérations nous font converger vers un point essentiel : l'importance de la description. Nous verrons en quoi chez Alain-Paul Mallard cette dernière relève

---

<sup>73</sup> Interview accordée par l'auteur le 18/05/2017 à Barcelone

<sup>74</sup> *Ibid.*

non seulement de la pause dans la prose classique mais également de l'aspect narratif à part entière.

### **b.) « Prose versus scénario », un combat perdu d'avance ?**

Nous entendrons ici par prose l'écriture telle que nous venons de la définir tout au long de cette analyse, à savoir une matière hybride qui se nourrit de processus variés qui finit par former une poétique originale.

Le *Cagliostro* de Vicente Huidobro<sup>75</sup> peut être mis en relation avec « Nahui versus Atl » par rapport à son écriture et ce de plusieurs manières. Tout d'abord, par le biais du terme de « novela película »<sup>76</sup>, qui est attribué à l'œuvre de l'auteur chilien et qui pourrait se rapprocher de la méthode utilisée dans le roman de l'auteur mexicain compte tenu de l'utilisation d'un narrateur invisible, à la voix imperceptible, rendu possible par la seule utilisation de la description comme élément de la narration.

Le destin du scénario peut être également un élément de comparaison. En effet, l'originalité de l'ouvrage de Huidobro lui ouvrit les portes du cinéma hollywoodien qui lui proposa de nombreuses possibilités d'adaptations. Mais, l'arrivée du cinéma parlant avec *The Jazz Singer*, relégua le projet aux oubliettes. Il existerait cependant une version filmée du réalisateur roumain Mime Mizu, jamais projetée dont il n'existerait aucune copie.

La mise en scène étant basée sur le muet, le scénario en lui-même fut oublié. Malgré ce dernier tragique, Huidobro n'abandonne pas la réflexion inhérente à son œuvre quand il évoque que la poétique narrative doit se pencher sur de nouveaux objets plutôt que sur une reproduction factuelle de la réalité, le tout dans une volonté de création expérimentale.

En cela, nous pouvons recouper cette théorie avec l'approche métalittéraire de Mallard à travers le destin du scénario de *Nahui versus Atl* qui ne fut pas tourné pour

---

<sup>75</sup> Huidobro, Vicente, *Cagliostro*, Madrid, Ediciones Cátedra Letras Hispánicas, 2011

<sup>76</sup> *Ibid.* p.42



des raisons de cinéma muet ou parlant mais bien pour ce qu'évoque Huidobro, à savoir le besoin de toujours aller au-delà des frontières établies par les dogmes littéraires et cinématographiques ce qui conduisit la maison de production Alebrije producciones à se séparer d'Alain-Paul Mallard, loin de l'exigence de la commande de scénario commerciale, (« efficace », selon le modèle Syd Field) la version de l'auteur étant plus théâtrale.

En outre, de manière plus concrète, il est possible avec le roman-film et le découpage technique du *Cagliostro* d'établir un lien avec la théorie énoncée ci-dessus qui veut que l'hypotypose se confonde avec l'écriture de cinéma.

En effet, le premier chapitre / séquence du *Cagliostro*, « Preludio en tempestad mayor », s'ouvre par le même mode descriptif dynamique du tableau que « Nahui versus Atl ». Les quatre premiers paragraphes décrivent une tempête dans les moindres détails visuels allant jusqu'à inclure le lecteur dans la narration, « a la izquierda del lector, una selva y colinas », comme pour donner toute sa force à la tempête dans sa sensation physique et y inclure le lecteur qui se verrait détrempé au côté du protagoniste. Tout comme Alain-Paul Mallard, Vicente Huidobro utilise la description comme s'il s'agissait d'un changement de focale, allant de la description la plus large, « Una tempestad XVIII »<sup>77</sup>, au plus petit détail du « relámpagos de su látigo »<sup>78</sup>, quand le cocher de Cagliostro fouette le dos du cheval sous la pluie ; on peut imaginer quelques gouttes gicler sous l'effet du claquement du fouet sur le cheval détrempé.

Ainsi, l'assimilation de la narration au langage cinématographique que nous avons faite lors de l'étude de « 47 Bienvenidos » ou « 72 Pandemónium » se trouve ici corroborée par le même effet utilisé par l'auteur chilien il y a plus de huit décennies et qui désirait que « la técnica los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica »<sup>79</sup>. Cette déclaration de Huidobro est très similaire à la volonté de sublimation des codes exprimée par Alain-Paul Mallard.

---

<sup>77</sup> *Ibid.* p.65

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 66

<sup>79</sup> *Ibid.* p.58

De la même manière, la vue et la lecture fonctionnent comme une focale qui tantôt se fige sur un détail et tantôt sur une vue d'ensemble. Cette focale, longue ou courte, change au gré de l'auteur, ou chef opérateur de circonstance, qui passe d'un passage descriptif à l'autre ce qui oblige un investissement total du lecteur dans le processus imaginaire, qui se trouve être un membre de l'équipe technique recueillant les informations nécessaires pour construire son décor, son univers sonore, ses costumes.

S'il est un scénario dont le squelette a été porté à l'écran et qui répond aux mêmes exigences hypodiégétiques que « Nahui versus Atl » (mais aussi d'« Evocación de Matthias Stimmberg ») par ses nombreuses interrogations et mises en abîmes, c'est bien le cas du film *L'hypothèse du tableau volé*, réalisé par Raúl Ruíz en 1978, lors de son exil français.

En effet, dans ce film, un visiteur / narrateur invisible (à travers qui nous suivons l'action – en caméra subjective – et qui est comparable au narrateur tout aussi invisible dans « Nahui versus Atl ») est guidé par un collectionneur (interprété par Jean Rougeul). La visite est ponctuée par la voix du narrateur (Gabriel Gascon, comparable à la voix d'Alain-Paul Mallard dans *Vingt ans après* et *l'Apostille*<sup>80</sup>). A travers le labyrinthe d'une maison bourgeoise nous découvrons la collection composée de sept tableaux de Frédéric Tonnerre (tout aussi fictif que Matthias Stimmberg). De plus l'analyse faite par le collectionneur, cet ensemble constitue un message codé qui a pour centre le Baphomet (du grec SOFIA > savoir), figure du savoir apparentée à un bouc, image qui n'est sans rappeler la seule cause de la joie de Stimmberg dans le récit bref « Mein Kampf ».

Mélangeant vérité historique et vérité fictionnelle d'un personnage adoubi par un pacte narratif rendu possible grâce au point aveugle, ce film est sans conteste à rapprocher de « Nahui versus Atl » non seulement par les zones d'ombre éclairées par le point aveugle qui fait la lumière sur des faits non expliqués mais aussi par le procédé d'hypotypose cher à Mallard.

---

<sup>80</sup> Mallard, Alain-Paul, *Evocación de Matthias Stimmberg*, México, Turner Libros, 2015

Ces éléments méta-artistiques nous ramènent (bien que l'auteur cherche à se départir des éléments de la tragédie classique, ce à quoi il parvient comme nous venons de le démontrer) à des considérations antiques comme la « Poétique » d'Aristote, ou encore à l'allégorie de la caverne que nous avons évoquée et dans laquelle nous nous trouvons en tant que lecteur / spectateur, cherchant à effleurer, au même titre que l'auteur, un semblant de réalité.

Mais quand d'aucuns utilisent les canons de l'écriture «à des fins spectaculaires»<sup>81</sup>, ceux-ci réduisent l'effet du réel (ou du fantastique, peu importe la forme finale en définitive) à une répétition pérenne des structures dramatiques - aux quelles, finalement, la notion de mimésis échappe au bout du compte - quand Alain-Paul Mallard, dans son éternel soucis de l'écriture borgésienne, de l'écriture parfaite - réduisant parfois ses récit au plus court comme c'est le cas pour *Evocación* de Matthias Stimmberg – reprend des schémas visiblement simples et acquis par tous pour en faire une matière nouvelle, expérimentale.

Peu d'auteurs peuvent se vanter (ce qui est loin d'être l'apanage de la personne d'Alain-Paul Mallard) d'avoir sublimer les codes de l'adaptation cinématographique du scénario au roman.

Ainsi, une fois de plus et pour toujours, Alain-Paul Mallard est, chose que nous évoquions en introduction et qui nous est dès lors perceptible, un auteur qui surprend, toujours où on ne l'attend pas, à l'image de son empreinte sur le globe : tantôt vivant à Paris, puis enseignant en Afrique pour ensuite s'exiler de nouveau en Europe, à Barcelone ; maître du temps et de l'espace au fil de l'être, au fil des pages.

---

<sup>81</sup> Interview accordée par l'auteur le 18/05/2017 à Barcelone

### **III**

## **LA DESCRIPTION COMME MOTEUR DE LA NARRATION**

## **1. Approche d'une définition descriptive mise à l'épreuve de l'écriture mallardienne ; l'hypotypose et l'ekphrasis**

Comme le Flamand George Rodenbach<sup>82</sup> avant lui, Alain-Paul Mallard revêt l'habit d'une sorte de peintre de la littérature, utilisant par là-même une description très vivante.

Avant d'aller vers une analyse de l'hypotypose dans l'œuvre ici présente, nous ferons un bref rappel de sa définition ; de ce qui la différencie des autres styles de formes de définition en littérature, pour voir comment se marie l'image au texte en général et en particulier dans *Nahui versus Atl*. Si Mallard écrit de manière à la fois concise et globale, cette dynamique repose donc aussi sur la description. Il s'agit ici de l'hypotypose, forme descriptive sur laquelle est bâti tout le roman. La manière avec laquelle Mallard compose est tout à fait originale. En effet, il opte pour « extender la figura retórica de la *hypotypose* a la escala de una novela entera »<sup>83</sup>.

Cette manière d'écrire, à la manière du scénario, cinglante à la lecture ; revêche aux yeux peu habitués à la poétique romanesque en mêlant le factuel et l'imagé propre au roman, se prête néanmoins très bien à un exercice qui permet de concilier l'enchaînement d'images mentales afin de les rendre au plus proche de l'image filmée. C'est bel et bien la description qui vient atténuer cette violence de la phrase nominale récurrente.

Avant tout, analysons l'hypotypose au sein de l'ensemble de l'appareil descriptif mis à disposition de l'auteur pour mieux mettre en relief le besoin spécifique de faire appel à cette forme en particulier.

Il existe six autres grandes formes descriptives dans lesquelles l'hypotypose pourrait s'immiscer ; la topographie qui a pour but de décrire un élément purement géographique (colline, montagne, etc), la description des périodes temporelles *via* la chronographie, la prosographie qui met en valeur le corps humain, l'éthopée, en ce qui concerne les mœurs, le portrait, pour tout ce qui a trait tant à la description autant

---

<sup>82</sup> Rodenbach, George, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1892

<sup>83</sup> *Nahui vesus Atl*, « Postfacio presindible (el método, las fuentes los agradecimientos) », p.216

morale que physique, le parallèle, comparaison de deux éléments qui soulignera leurs ressemblances ou oppositions ; enfin il y a le tableau, soit des descriptions animées, pleines de passions qu'il s'agisse de faits physiques ou moraux.

L'hypotypose se classe sans hésiter dans le tableau car elle décrit quelque chose qui se passe pour ainsi dire « sous nos yeux »<sup>84</sup>

L'hypotypose est pour ainsi dire la première forme de description à avoir vu le jour. Elle vient de la *Declamatio* de la rhétorique antique, ou *ekphrasis*, qui est synonyme de valeur référentielle comme une forme descriptive peut l'être vis-à-vis du portrait ou du paysage. Avec le temps, l'hypotypose intègre la poétique pour délaissier la rhétorique. De plus, comme le signale Mallard au cours de l'interview, l'effet recherché tend à décrire le sujet en même temps que le lecteur le découvre comme le souligne Marmontel lorsqu'il affirme que l'hypotypose doit « frapper les yeux en même temps que l'esprit » (p.246).

L'un des passages les plus marquants mettant en relief cet effet, se trouve au chapitre 47 intitulé « Bienvenidos » (p. 96), au milieu de l'ouvrage, au Mid Point du scénario. Ici, Nahui fait la connaissance de divers artistes dans une scène de fête ce qui implique déjà un certain vertige, une ivresse accentuée par les présentations et la musique implicite à la description. L'action se situe au couvent de la Merced, chez les protagonistes.

En prenant du recul par rapport à la scène, Mallard nous présente cette dernière sous un angle le plus large possible grâce, toujours, au laconisme de la phrase nominale ; « Un gran banquet en el patio del antiguo convento de la Merced » (p. 96). Puis, il décrit du décor (agencement et composition des tables) pour arriver sur la présentation des personnages, des invités ; les photographes Weston, Garduño et Modotti, Orozco le muraliste ou le peintre Charlot. En un seul et même paragraphe, le lecteur peut ainsi appréhender l'action et la description, simultanément.

« 72 Pandemónium » (p.143), est sans doute l'illustration la plus marquante de l'hypotypose dans cette œuvre. Ce terme qualifie la capitale de l'Enfer et laisse à

---

<sup>84</sup> Marmontel, *Éléments de littérature*, Tome 2, p.238

supposer un environnement poétique baroque mis en relief par une forme descriptive picturale.

Il s'agit d'une scène de fête, de bal masqué. Le rythme frénétique est tout de suite donné par l'hypotypose qui décrit un caractère infernal et festif : « Carcajadas, grititos ; en la sala de una casa particular se baila »<sup>85</sup>.

Dans le premier paragraphe, les deux premiers substantifs et la ponctuation « Carcajadas, grititos », servent d'introduction pour dépeindre l'attitude des artistes, des diabolins, qui peuplent la scène où « se baila con licencioso desfreno ». S'ensuit une longue phrase verbale ponctuée de virgules qui donne le rythme d'une description endiablée présentant les costumes (masques, costume de cannibale, un esclave, une enfant, un travesti) donnant un effet vertigineux à la scène tel un mouvement de caméra panoramique horizontal à trois cent soixante degrés. L'alcool coule à flot. Puis, la dernière phrase, comme pour décrire un plan d'ensemble de cinéma, prend du recul par rapport à la scène pour en décrire l'effet global créé par la composition du décor et des costumes ; donnant à la scène tout son cachet grotesque, comme il est stipulé dans le texte. Le substantif grotesque est à prendre dans son étymologique, en cela que la scène donne à voir une création originale, spontanée, primesautière, réalisée grâce à l'effet énergétique procuré par l'hypotypose qui capte littéralement les sens.

Puis, comme dans « 47 Bienvenidos »<sup>86</sup>, Nahui se rapproche des convives en l'occurrence Tina et Edward, tous deux travestis. Tous les trois dansent dans un tourbillon du même effet que dans la scène précédente quand « Nahui danza envolviendo en sus velos a un caballero afeminado y sinuoso, de grandes bigotes de tizne: Tina. Las ropas de Weston le vienen guangas »<sup>87</sup>. Ensuite, s'installe le dialogue dans lequel Edward Weston demande à Nahui si Atl se joindra à eux. L'hypotypose refait surface pour décrire Nahui qui danse avec Edward en mettant l'accent sur les détails, comme de très gros plan de cinéma, sur les mains et leurs mouvements sensuels. Alors qu'Edward sort de sous la blouse de Nahui des seins postiches, il les montre à l'assemblée qui éclate de rire, suggérant une vue d'ensemble de la scène.

---

<sup>85</sup> P. 143

<sup>86</sup> P. 97

<sup>87</sup> P.143

L'hypotypose implique également l'hypodiégèse. La scène qui déclenche l'ire de Nahui et un revirement majeur et tragique dans l'action ainsi que dans la carrière muraliste de Atl (dans la perspective du point aveugle de la fiction). Ce passage se situe à la page 170 au chapitre / séquence « 86 *Improperios* » et suit sans cesse le fil rouge de la réflexion méta-artistique.

C'est sans doute un passage qui résume le mieux l'œuvre ; Nahui (comme nous l'avons vu dans « recherche et mise en forme ») écrit des lettres pour dénoncer Atl à Vasconcelos qui usurpe le caractère révolutionnaire du muralisme.

Les trois moments de cette dénonciation, à savoir les Epístolas amorales I, II et III, sont montés comme pour un montage alterné, pour reprendre un terme cinématographique, afin de susciter l'attente par quelques touches qui nous font palper la scène dans laquelle elle rédige le brouillon de la lettre : « una mano afilada escribe a plumilla »<sup>88</sup> : dans le I on ignore quoi et de qui il s'agit. Nous ne savons pas encore de quel type d'écriture il s'agit, ce qui renforce l'aspect méta-narratif. Puis, dans le II, « Nahui ; echada de medio [...] redacta. La escritura fluye sin pausa »<sup>89</sup>. Dans cette deuxième partie, elle semble juste satisfaite dans les ténèbres du « diafano solencio de la ciudad dormida », ce qui annonce l'aspect retors de la scène où se tiendrait une Nahui à la fenêtre, inquiétante, en contre plongée.

Enfin elle dicte à l'écrivain public<sup>90</sup> ces fameuses lignes aussi jalouses qu'inquisitrices, « resulta in-dig-nan-te coma ofensivo coma que los indecentes murales representen un hombre desnudo ».

Pour nous mettre dans l'attente et ravir nos sens grâce à la plastique inhérente à l'hypotypose, l'auteur intercale des séquences douces et festives comme « 72 Pandemónium » pour faire monter la tension dramatique qui culmine à « 86 *Improperios* » où Nahui arrive, sévère, sarcastique ; parfaite, en pleine scène de composition murale avec Montenegro et ses assistants et annonce sa désapprobation à Atl quant à la nature de sa fresque, jalouse. Ce n'est que plus tard à la page 177 au chapitre /séquence « 91 Bajo el portal de los evangelistas. (Epístolas amorales III) » que nous comprenons ce qui se tramait dans les deux autres unités I et II ; nous

---

<sup>88</sup> P.140

<sup>89</sup> P.141

<sup>90</sup> P.177



sommes donc face à trois prolepses / flash forward vis-à-vis de la scène de la fresque d'Atl.

Ce montage alterné qui combine hypotyposes et drame, avec des scènes paisibles et violentes, révèle non seulement le caractère cyclothymique du couple mais provoque aussi un effet de sublimation de la scène de la fresque du Colegio Máximo de San Pedro où l'on voit l'art mis en scène par une succession de mise en abîme ; l'hypotypose de Mallard, la technique du peintre qui compose sous nos yeux (à sa manière quand il « hunde el trapo de agua, lo exprime y humedece el yeso antes de aplicar el color »<sup>91</sup>), l'histoire comptée sur la fresque (déjà évoquée par Atl quand il explique à ses compagnons le sujet de la commande de Vasconcelos et qui représente « un titán desnudo que surge de las olas »<sup>92</sup>), le tout se mêlant à l'histoire d'amour explosive des deux artistes. Ceci explique donc le rôle multifonctionnel de l'hypotexte mallardien.

Bien que l'hypotypose soit la composante la plus représentative de « Nahui versus Atl », nous étudierons quelques chapitres / séquences afin d'apporter des exemples pouvant corroborer cette théorie. Tout comme l'indique Vouilloux « le dosage est souple » en ce qui concerne le mélange des formes descriptives et certaines peuvent se mêler à l'hypotypose, tels que l'*ekphrasis* comme dans « 110 Apoteosis del general Mandragón (óleo sobre cartón) » (p.209).

En effet, l'hypotypose est présente dans la description que Mallard fait de Nahui qui peint, blême, son père mort au début et à la fin du passage. Cependant, quand il est fait mention du tableau, l'*ekphrasis* se détache à travers l'approche de la technique ; l'utilisation du pinceau, de couleurs primaires et d'une photographie de son père en uniforme pour modèle.

Le « 50 *Portrait au pochoir* » (p.105) est composé de onze lignes seulement, le temps d'observer la fin d'une composition : « Atl termina de recortar a navaja una serie de plantilla de cartulinas[...] con cada plantilla Atl aplica un distinto color [...]

---

<sup>91</sup> « 86 Improperios » P. 170

<sup>92</sup> *Ibid*

El rostro estilizado de Nahui aparece en el muro ». Néanmoins le dynamisme de l'hypotypose est présent pour décrire une scène fournie. Les premiers mots « Tarde en el estudio », indiquent une idée de lumière entre chien et loup alors que Atl termine un tableau au couteau, ce qui constitue un paragraphe de deux lignes qui suffit à décrire qu'il peint dans la lumière tombante.

De son côté, Nahui maintient les pièces de carton qui ressemblent à un casse-tête collé au mur. Alors qu'ils enlèvent les pièces du pochoir, l'énergie des exclamations accompagnée de la ponctuation dans un dialogue succinct révèle une peinture murale, « Nahui lo ayuda a sostenerlas [plantillas de cartulina], como piezas abstractas de un rompecabezas, contra la pared encalada. Con cada plantilla Atl aplica un distinto color »<sup>93</sup>.

Nous pourrions mettre en relation cette décomposition, ce trajet, où chaque état est une forme d'art en soit, avec la définition de Kant qui stipule que « la beauté est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue dans cet objet sans représentation d'une fin » Cette définition peut s'appliquer à chaque passage du livre où l'on évoque le peintre en pleine création alors que le lecteur découvre, lit, regarde, l'objet au fil des chapitres qui forment une boucle comme nous en avons fait mention avec l'évocation du phénomène cyclique de la prose dans « recherche et mise en forme ».

Nous pouvons donc affirmer en substance que la description revêt l'habit du narrateur en cela qu'elle met en abîme le processus de création et par là-même, établit la mise en scène ce qui modélise l'œuvre en tant que récit hypodiégétique. Les scènes de créations des pages 42 - « la escritura corre con facilidad, espontánea, fogosa, sin pausas ni momento de duda » alors que Nahui se remet à écrire – et 78 dans la scène susmentionnée de la réalisation de la fresque murale de La Création par Diego Rivera qui « retrata a Nahui directamente en el muro con gráciles, menudas pinceladas. ». La réflexion métartistique prend alors tout son sens, sa forme et sa justification par le biais des superpositions métanarratives qui s'amoncellent sur la page : couleur sur une couche d'avant.

---

<sup>93</sup> P. 105 « 50 *Portrait au pochoir* »

## 2.) Un genre ? Une question de point de vue...

Nous ne reviendrons pas sur les similitudes avec le cinéma en tant que matière écrite et filmée. De plus, nous nous concentrerons ici sur les correspondances avec d'autres arts visuels, en l'occurrence avec la photographie et la peinture.

La complexité de *Nahui versus Atl*, soit cette capacité à l'enchevêtrement de ses lectures, est donc une réflexion sur la possibilité d'une construction littéraire qui ferait se façonner mutuellement le réel et la fiction. Mais qu'en est-il de sa relation au visuel dans l'écrit ?

Malgré les éléments évoqués ci-dessus, *Nahui versus Atl* ne se veut pas être une œuvre que l'on pourrait définir comme biopic et / ou d'une biographie, tel le film « Frida »<sup>94</sup>, qui retrace la vie du peintre dans la même période postrévolutionnaire et où l'on retrouve également Siqueiros (Antonio Banderas), Rivera (Alfred Molina), Lupe Marín (Valeria Golino) ou encore Tina Modotti (Ashley Judd).

Ici le lecteur se trouve être aussi un spectateur, alors que dans le cas de « Frida », le spectateur ne se contente que du film. S'il désire lire le scénario, il doit faire une recherche dans l'International Movie Script Database (IMSdb).

Ici, Alain-Paul Mallard combine les deux. En effet, le roman et le scénario ainsi scindés par le truchement expliqué ci-dessus vient corroborer cette thèse.

Mais la position du lecteur est bien particulière, comme l'explique l'auteur dans « Postfacio prescindible (el método, las fuentes, los agradecimientos) »<sup>95</sup> qui se retrouve « pasivo como el obturador »<sup>96</sup> d'une caméra.

Dans un premier temps, le processus de création correspond fidèlement à celui du scénario, voire du découpage technique en cela que l'auteur composait au départ suivant une logique de « sucesión de percepciones visuales y auditivas ordenadas

---

<sup>94</sup> Taymor, Julie, *Frida*, U.S.A., Miramax, 2002, 123 minutes

<sup>95</sup> P. 215 à 224

<sup>96</sup> P.217

secuencialmente en el tiempo: un guión cinematográfico »<sup>97</sup>. Comme nous l'avons vu précédemment, le scénario n'est pas une matière littéraire ce qui poussa donc Mallard à la prose à partir du moment où il franchit le pas de l'enjeu romanesque (rappelons que Turner Libros voulait laisser tel quel le scénario ce à quoi l'auteur ne se résigna pas dans un esprit de « respect pour le lecteur »<sup>98</sup>, bien que l'expérience eût pu revêtir un caractère tout à fait expérimental).

Pour bien situer la position du lecteur, Alain-Paul Mallard reprend l'image que l'auteur britannique Christopher Isherwood fait dans la phrase d'accroche qui ouvre le roman « Good-bye to Berlin »<sup>99</sup> ; « Soy una cámara con el opturador abierto, bastante pasiva, consignándolo todo sin pensar. ». Ici tout est dit ; nous retrouvons ce qui était évoqué auparavant concernant cette narration on ne peut plus objective. L'unique métaphore, Mallard la fait avec cette citation du « Postafacio prescindible » où le narrateur, plus précisément sa vision, son œil, devient celui du lecteur, lui conférant l'ensemble de la scène ou une partie, comme dans les passages que nous avons étudiés.

La vue, la caméra et cette lecture bien particulière - comme nous nous en rendons compte de plus en plus - fonctionnent comme une focale tantôt longue et tantôt courte, qui se fixe sur un ensemble puis sur un détail. Cette focale change au gré du regard de l'auteur et du narrateur (co-auteurs et coréalisateurs imaginaires), qui transmettent au lecteur, chef opérateur de circonstance, sa propre vision pour qu'il construise sa lumière qui donne vie au décor.

Les scènes s'alternent d'un passage descriptif à l'autre ce qui oblige un investissement total du lecteur dans le processus imaginaire, qui se trouve donc être un membre de l'équipe technique recueillant les informations nécessaires pour construire son décor, son univers sonore, ses costumes.

Somme toute, ce qui n'est pas dit dans le scénario ou dans le roman, nous le retrouvons dans cette vision qu'eût pu décrire le découpage technique du film.

---

<sup>97</sup> P. 216

<sup>98</sup> Interview accordée par l'auteur le 18/05/2017

<sup>99</sup> Isherwood, Christopher, *Good-bye to Berlin*, Londres, Hogarth Press, 1939

La réflexion sur l'image et le spectateur peut aller plus loin. Nous pouvons pour cette sous-partie en faisant allusion à la notion évoquée par Roland Barthes à savoir celle d'« *Operator, Spectrum et Spectator* »<sup>100</sup> ou encore les notions descriptives en matière d'œuvres picturales que fait Bernard Vouilloux dans son ouvrage « La peinture dans le texte, XVIIIème – XXème »<sup>101</sup>.

Si l'on s'arrête un instant sur cette notion de Barthes, nous nous rendons compte l'*Operator* (celui qui prend la photographie) est bien le narrateur mais aussi le lecteur, si l'on se réfère à la conclusion faite sur l'optique susmentionnée. Ce dernier est avant tout, bien sûr, *Spectator*. Quant au *Spectrum* c'est un terme que Barthes utilise pour ses références multiples à la lumière, au spectacle et aussi à la mort et il est intéressant de constater combien Carmen qui devient Nahui convient parfaitement à ces trois aspects. En premier, elle est le sujet de l'intrigue, elle est dans la lumière au sens propre comme au figuré. L'intrigue la place littéralement dans l'aspect mise en scène de la notion de spectacle. Enfin, son destin tragique revêt parfaitement l'apparat du spectre ; la prolepse initiale nous montre cette vieille femme qui parle à ses chats, déambulant dans les rues tel un fantôme, un spectre.

Pour Bernard Vouilloux, lorsqu'il cite Michel Deguy<sup>102</sup>, la relation entre peinture et littérature est privilégiée en cela « [qu']il s'agit donc d'un voir qui passe par un dire, qui est un nommer, pour « faire voir »<sup>103</sup>. Cette notion s'articule, comme l'explique Vouilloux, autour des personnages et de la narration, entre « le procès » et la « substance ». Il cite<sup>104</sup> d'ailleurs un passage de « A l'ombre des jeunes filles en fleur » de Marcel Proust dans un passage qui n'est pas sans rappeler la mise en abîme de l'art en littérature ; « [...] Mme de Sévigné est une grande artiste de la même famille qu'un peintre que j'avais rencontré à Balbec [...] ». De part cette citation nous

---

<sup>100</sup> Barthes, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil / Cahiers du Cinéma, 1980, p. 22-24

<sup>101</sup> Vouilloux, Bernard, *La peinture dans le texte, XVIIIème – XXème*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 1994,

<sup>102</sup> Vouilloux, Bernard, *La peinture dans le texte, XVIIIème – XXème*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 1994, p. 97

<sup>103</sup> Deguy, Michel, *Notes sur la méthode d'Arthur Rimbaud, Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p.57

<sup>104</sup> *Ibid*, p. 98

voyons bien cette relation esthétique et rhétorique mais cela met surtout en relief le travail sur la position du narrateur d'un Mallard inspiré par la plume d'Atl.

Cette posture n'est pas sans rappeler le *Spectator* de Barthes et la position du lecteur devant l'œuvre d'Alain-Paul Mallard, littéralement spectateur du scénario non filmé et observateur des tableaux et des photographies réalisés devant lui à travers le langage cinématographique abrupt et laconique, du narrateur.

### 3.) Poésie versus description :

Nous verrons ici comment l'auteur, malgré les exigences induites par l'absence du narrateur, arrive à nous transporter malgré tout dans une sphère poétique.

C'est le cas à la page 67 dans le chapitre / séquence « 33 Ferrocarril del Istmo » où l'auteur évoque les « soleados paisajes del altiplano que se fugan morosos por la ventanilla ».

Après avoir comme épuré, dépouillé, au maximum la langue, il confère au récit une touche, ça-et-là, de poésie par l'une des seules figures de style rendue encore possible ; la personnification, la métaphore étant rendues impossibles car elle trahirait la présence d'une instance narrative.

Bien que le scénario en soit n'accepterait pas cette figure de style octroyant un caractère « morose et fuyant » aux paysages, Alain-Paul Mallard créer sa propre frontière des discours du récit, ralliant à sa description contemporaine un style baroque gongorien chez qui le décor est également personnifié avec des « torres coronadas », au milieu de « ruínas y despojos »<sup>105</sup> dans la Cordoue du Siglo de Oro Español.

Même s'il n'y a point de système métrique ou autres particularités propres au poème chez Alain-Paul Mallard, le rythme draconien de sa prose peut se mettre en

---

<sup>105</sup> de Góngora, Luis, *A Córdoba*, 1585

relation à la composition drastique des règles des vers en endécasyllabes du poète espagnol.

Cependant, dans ces deux exemples, il peut être fait mention d'au moins deux parallélismes.

Le premier est que la forme baroque, par son abondance de descriptions ; l'ornement fourni étant par définition l'essence de ce style post-renaissance (d'autant que Góngora est réputé pour sa poésie à la description très foisonnante) est en adéquation avec l'hypotypose continue de l'auteur mexicain.

Le second est que ce poème fut écrit dans le contexte des voyages de Luis de Góngora. Or nous nous trouvons dans la situation d'un voyage effectué par les deux protagonistes du roman contemporain. Les paysages mallardiens y sont proches des évocations gongoriennes : les montagnes (« cordillera » pour l'un et « sierra » d'Andalousie pour l'autre) restent figées dans les paysages, alors que les plaines « se fugan » (qui peut signifier à la fois « s'échappent » comme le temps qui nous échappe ou encore « passent lentement »), chez les deux auteurs.

Les auteurs nous rappellent ainsi que le temps passe à travers « las ruínas y los despojos », soit par un cycle où une civilisation est remplacée par la suivante, alors que chez Alain-Paul Mallard, à travers la fenêtre du train qui fait défiler « el altiplano », il s'agit non d'un temps historique et itératif mais d'un temps linéaire qui transporte Nahui et Atl d'un point A à un point B.

Dans les deux cas, nous ressentons une certaine âpreté « morose » qui laisse sur l'humain l'empreinte du temps grâce à la description qui, elle, du Siglo de Oro Español à nos jours, en fait fi.

Dans un autre registre poétique, celui de Nahui Olin ; simple, spontané, nous semble être composé sans forme ni style particulier à prime abord :

« Bajo la mortaja de leyes humanas, duerme la masa mundial de mujeres, en silencio eterno, en inercia de muerte, y bajo la mortaja de nieve— son la Iztatzihuatl,  
en su belleza impasible,  
en su masa enorme,  
en su boca sellada

por nieves perpetuas,–  
por leyes humanas. - »<sup>106</sup>

Nous pouvons noter le style lyrique, la femme étant sublimée par la métaphore en l'assimilant à une montagne, des deux premiers vers en opposition avec les cinq autres relativement laconiques, doublement subordonnés (du point de vue grammatical et poétique) à la phrase principale, et très descriptifs, comme pour créer un décor minutieusement composé dans son ensemble pour arriver au plus précis d'une scène du roman / scénario d'Alain-Paul Mallard.

En outre, si l'on prend l'œuvre dans son aspect paratextuel, l'ouvrage de Nahui Olin précédemment cité est composé d'œuvres au pochoir, dont celle de la couverture est reprise par Alain-Paul Mallard pour illustrer la sienne.

Ajoutons à cela le style mêlant de la chronique et du roman du Dr Atl dans l'œuvre évoquée auparavant à savoir « Gente profana en el convento » ; par ce truchement nous nous rapprochons du style d'Alain-Paul Mallard qui rajoute sa touche via l'hypotypose.

La chose méta-artistique offre une réflexion sur les techniques qui permettent l'accès direct au palpable, au ressenti quasi littéral, soit une frontière entre l'écrit et le visuel qui est inhérent à l'hypotypose, fine pellicule séparant ces deux modes, ces deux mondes, comme nous l'explique l'auteur dans « Postfacio precindible, el método, las fuentes, los agradecimientos », en parlant d'un paragraphe où Flaubert utilise l'hypotypose et le commente en affirmant que « el cine tardará medio siglo más en inventarse pero, leído hoy, este párrafo de vértigo [...] podemos afirmar que estamos ya en el cine ». La frontière ainsi expliquée est donc relativement souple dans le temps et dans l'espace, comme l'expliquait Vouilloux à propos des similitudes entre les différents types de descriptions, comme nous l'avons vu auparavant dans « Approche d'une définition descriptive mise à l'épreuve de l'écriture mallardienne ; l'hypotypose ».

---

<sup>106</sup> Olin, Nahui, *Óptica cerebral, Poemas dinámicos*, « Bajo la mortaja de nieve duerme la Iztatzihuatl en su inercia de muerte », México, Editorial Cultura, 1922



# **CONCLUSION**

## 1.) Évocations d'Alain-Paul Mallard

Afin de répondre à la problématique, nous reprendrons quelques éléments majeurs de l'analyse.

Lorsque nous nous posons la question de savoir comment l'auteur rendait synchrone la dramatique à la chose historique, nous pouvons dès lors répondre que cela est rendu possible par au moins deux points. Il s'agit du point aveugle qui permet de combler les vides historiques tout en respectant la vérité du réel en ordonnant un pacte narratif cohérent et acceptable par le lecteur. La version que nous offre Alain-Paul Mallard quant à savoir pourquoi le Dr. Atl n'a pas percé dans le muralisme est tout à fait satisfaisante même lorsque l'on en connaît les vraies raisons car la proposition de la vérité de la fiction entre dans la perspective préétablie et acceptée de la double (voire triple) lecture.

Cette vérité est renforcée par l'effet de mimésis de l'hypotypose qui met à transcende nos sens pour nous transformer en lecteur, puis, en spectateur.

Ces deux points sont mis à l'épreuve d'une narration particulière que l'auteur compose en sélectionnant certains éléments du langage audiovisuel. Il fait le choix de composer par le biais de phrases nominales mais ne reprend le langage du découpage technique (« gros plan sur... » ou « travelling latéral d'accompagnement sur... »). Au lieu de cela, c'est à cet instant où le décor est planté qu'il peut introduire quelques figures de style normalement rendues impossibles par l'absence des sensations du narrateur, lui-même rendu absent par l'effet de l'instance narrative cinématographique

C'est donc par le moyen de toutes ces explications, ces déploiements au sens littéral, que nous pouvons affirmer que l'auteur passe du scénario au roman en gardant avec un procédé de vase communicant permanent une relation entre le scénario (hypotexte) et un roman hypodiégétique.

## **2.) Quelques éclairages**

Pour renforcer et conclure sur l'image de la mise en abîme, nous pouvons dire que l'hypodiégèse peut être comparée à un prisme qui décomposerait la lumière et ne formerait qu'un seul faisceau optique pour réfracter les différents éléments évoqués dans l'étude (histoires, méthode, descriptions) pour ne concentrer qu'un seul faisceau, qu'une seule poétique.

Tout au long du roman, telles les sculptures de Giacometti, filiformes, funambules, filantes et comme flétries par le passé, qui se flanquent à la Fès du souvenir du temps révolu, de la Fès évoquée et décrite par un Tahar Ben Jelloun, Alain-Paul Mallard projette notre silhouette spectatrice (telle qu'elle est exposée dans l'allégorie de la caverne platonicienne) et nous rappelle à ses figures d'autant qui peuplent un Mexique rendu invivable par le passage du temps, mais toujours visible sur les murs et dans les écrits évoqués ; il nous situe dans un présent rendu ubiquiste par une narration sèche, laconique, parfaitement ciselée, qui mêle certains procédés scénaristiques et audiovisuels à la prose du roman.

## **3.) La politique des murs, une vision artistique ancestrale comme projection de nous-même**

Enfin, le muralisme, omniprésent, est une matière qui peut résumer à elle seule l'élément hypotextuel intrinsèque à ce genre hybride. Nos silhouettes qui se reflètent en ombre sur la page, sur les œuvres que nous admirons – poèmes, photographie, peinture : poésie – sont semblables à celles d'autres humains, projetés sur d'autres murs.

La politique du mur en art n'est pas le seul fait de la Révolution Mexicaine. Depuis l'aube des temps jusqu'à nos jours, la volonté de marquer les esprits par l'ornement des murs est à la croisée des chemins entre art, politique et transmission ; depuis l'art pariétal du Néolithique aux peintures religieuses des églises et autres cathédrales, la

tradition y est millénaire. Pour rester dans la chose religieuse, le Vatican (à l'instar du gouvernement Mexicain postrévolutionnaire) avait fait mander des artistes afin qu'ils peignent les grands moments de la Bible dans les églises, tout comme Vasconcelos avait ordonné à Atl de remédier à l'analphabétisme en peignant les grands moments de l'histoire du pays sur les murs des grands édifices du pays. On peut mieux comprendre dorénavant le terme utilisé auparavant employé par Atl pour désigner le « Socialisme Biblique » postrévolutionnaire. Nous pouvons regrouper toutes ces formes d'expressions autour du fait humaniste, même encore aujourd'hui où, de manière spontanée les citoyens se sont réapproprié leur prison murale à Berlin en 1989, ou encore en dénonçant l'injustice via le graffiti comme nous pouvons le voir dans le film « Los Hongos » d'Oscar Ruíz Navia<sup>107</sup>.

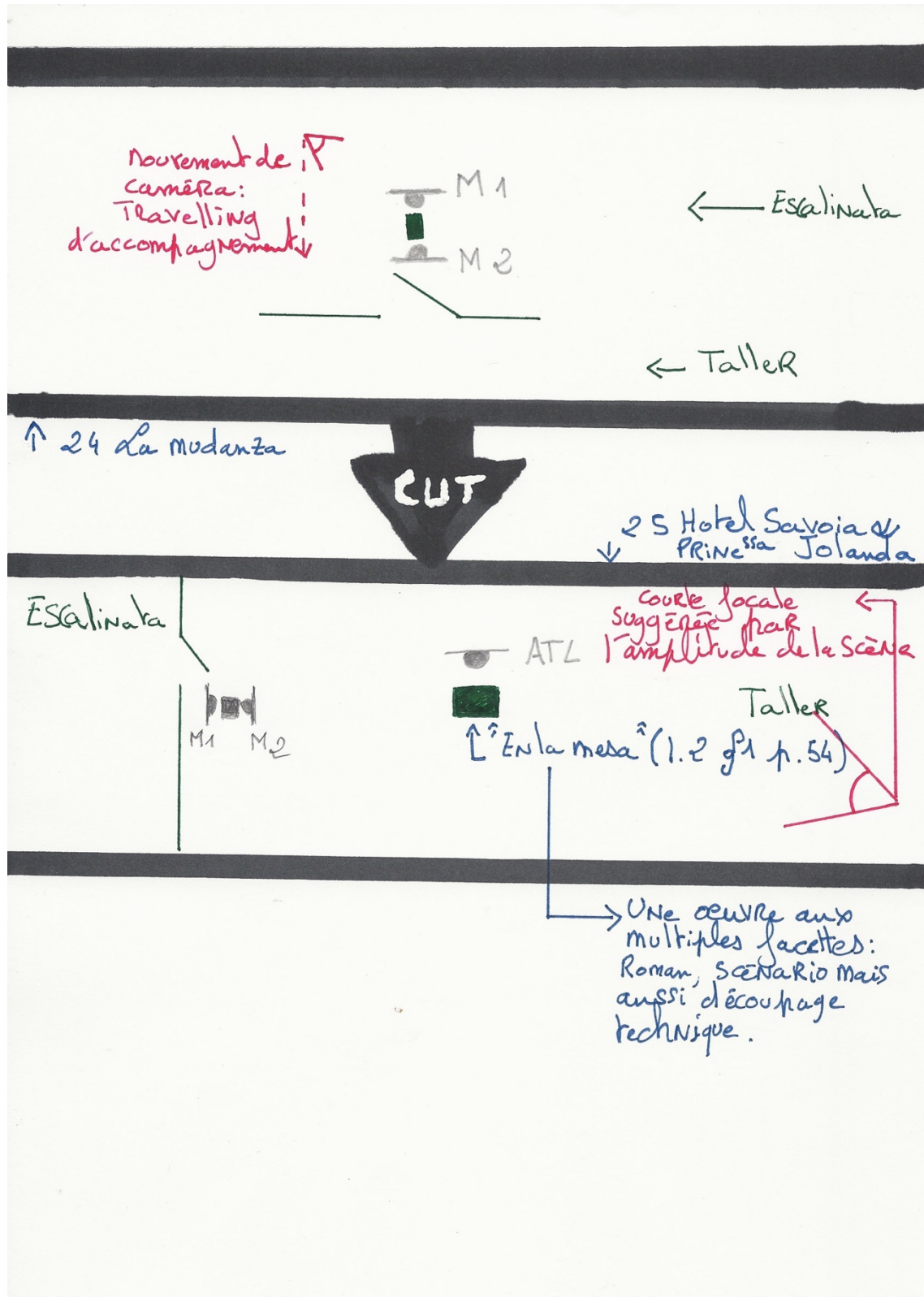
Cet élément confère une certaine idée d'universalisme à la matière de l'œuvre, un universalisme non voulu dans le schéma classique de la narration mais dessiné à travers un message hypotextuel.

---

<sup>107</sup> Ruíz Navia, Oscar, *Los Hongos*, Cali, Colombie, Contravía Films, 2014, 83 minutes

# **ANNEXE**

Proposition de deux plans au sol qui lieraient deux chapitres / séquences entre eux (« 24 La mudanza » p. 53 / « 25 Hotel Savoia & Princesa Jolanda » p.54)



présent dès l'origine du projet. Ce travail aboutit à la rédaction d'un document écrit, le *découpage* dit aussi *script*, qui « donne à voir et à entendre » les images et les sons du film à venir et sert de référence à tous les collaborateurs du film.

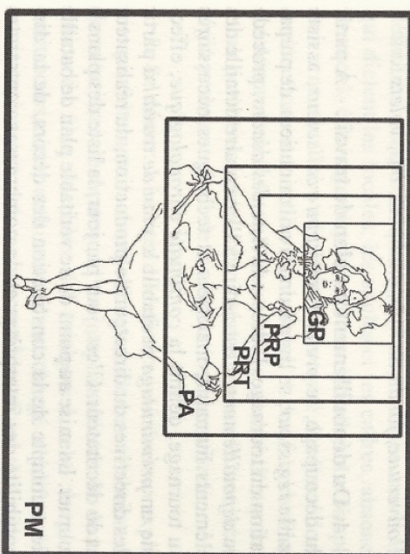
3. **Le découpage.** — Sa présentation emprunte des formes variées et plus ou moins développées.

A) *Le découpage écrit* utilise une présentation en deux colonnes précisant, à gauche, le contenu de l'image, à droite, le dialogue et les indications sonores. Chaque séquence est précédée d'indications concernant le lieu (intérieur, extérieur), le moment (jour, nuit...), les conditions (pluie, neige...). Chaque plan (fragment de temps et d'espace enregistré entre la mise en route et l'arrêt de l'appareil) est désigné par un numéro qui servira de repère jusqu'au montage (un film sonore de long-métrage compte en moyenne 300 à 800 plans).

B) *Le storyboard* décrit le film plan par plan à l'aide d'une série de dessins. Cette pratique, indispensable à certains films nécessitant un tournage à plusieurs équipes et la réalisation d'effets spéciaux complexes, relève pourtant d'une situation limite. Si l'investissement dans la continuité dialoguée s'avère toujours rentable, une certaine indécision du découpage permet de maintenir une tension et une ouverture profitables au tournage.

C) *La description du plan* se réfère à de nombreux aspects : a) *L'échelle relative du cadre*, c'est-à-dire sa « grosseur » : 1/ par rapport au décor (le *plan d'ensemble* cadre l'ensemble d'un décor, le *plan demi-ensemble*

une partie du décor), 2/ par rapport au(x) personnage(s) (le *plan moyen* cadre le personnage en pied, le *plan américain* à mi-cuisse, le *plan rapproché taille* à la hauteur de la taille, le *plan rapproché poitrine* à la hauteur de la poitrine, le *gros plan* à la hauteur du cou ; le *très gros plan* isole une partie du corps ou du visage ; l'*insert* est un gros plan d'objet) ; b) *L'angle de prise de vues* : *plongée* (axe optique incliné vers le bas), *contre-plongée* (axe optique incliné vers le haut), *cadrage incliné* ; c) *Les mouvements d'appareil* accompagnent ou non



L'échelle des plans par rapport au personnage  
 PM, plan moyen ; PA, plan américain ; PRT, plan rapproché taille ;  
 PRP, plan rapproché poitrine ; GP, gros plan. Certains précisent  
 encore ces données par l'usage d'adjectifs (large, serré...),  
 mais il ne faut pas se méprendre sur leur caractère indicatif  
 plus que réellement scientifique.

## **BIBLIOGRAPHIE**



## ŒUVRES LITTÉRAIRES ET SCÉNARIO D'ALAIN-PAUL MALLARD :

- Mallard Alain-Paul, *Recels*, Talence, L'Arbre Vengeur, 2009
- Mallard, Alain-Paul, *Nahui Versus Atl*, Versión, 6.2, 29/03/14
- Mallard, Alain-Paul, *Nahui Versus Atl*, Turner Libros, México, 2015
- Mallard, Alain-Paul, *Evocacion de Matthias Stimmberg*, México, Turner Libros, 2016

## ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES D'ALAIN-PAUL MALLARD :

- Mallard, Alain-Paul, *L'Origine de la tendresse*, Paris, La FEMIS, 1999
- Mallard, Alain-Paul, *L'Adoption*, Paris, Extravaganza Films, 2004
- Mallard, Alain-Paul, *Évidences : cet obscur désir de l'objet*, Paris, La FEMIS, 2002

## OUVRAGES DE RÉFÉRENCE (littérature) :

- Genette, Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 576
- *Glosario de narratología* :  
<https://is.muni.cz/el/1421/podzim2008/SJIB516/um/4024034/4024056/narratologia.txt> (au 25/04/18)
- Lafon, Michel, *Pour une poétique de la forme brève, Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours, Tome 1*, Presses de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1997, p.13-18
- Le Bigot, Christian (coord.), Egger, Carole, Rivalan-Guégo, Christine et Sourp Claire, *Questions de littérature générale Espagne et Amérique Latine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011

### OUVRAGES DE RÉFÉRENCE (histoire) :

- Fell, Claude, *José Vasconcelos, los años del águila, 1920-1925 : educación, cultura iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, U.N.A.M., 1989, pp.742
- Vayssière, Pierre, *Les Révolutions en Amérique Latine*, Paris, Seuil, 1991, pp. 71-92

### OUVRAGES DE RÉFÉRENCE (cinéma) :

- Carrière, Jean-Claude, *Raconter une histoire*, Paris, La FEMIS, 1992
- Carrière, Jean-Claude et Bonitzer, Pascal, *Exercice du scénario*, Paris, La FEMIS, 1990

### OUVRAGES DE RÉFÉRENCE (arts visuels) :

- Barthes, Roland, *La Chambre Claire*, Paris, Éditions de l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980
- de la Vega Alfaro, Eduardo, *Del muro a la pantalla – S. M. Eisentein y el arte pictórico mexicano*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1997
- Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Editions du Seuil, 2010
- Vouilloux, Bernard, *La Peinture dans le texte*, Paris, CNRS Éditions, 1994

### ŒUVRES LITTÉRAIRES / SCÉNARIOS :

- Ben Jelloun, Tahar / Giacometti, Alberto, *Musées secrets*, Paris, Flohic Éditions, 1991
- Huidobro, Vicente, *Cagliostro*, Madrid, Ediciones Cátedra Letras Hispánicas, 2011

- Poniatowka, Elena, *Las Siete Cabritas*, México, Ediciones Era, 2000
- Weston, Edward, *Edward Weston, the flame of recognition : his photographs accompanied by experts from the daybook & letters*, New York, Museum of Modern Art, Edited by Nancy Newhall, 1975

**ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE (documentaire) :**

- Quiroz, Eduardo, *Nahui Olín, una mujer de los tiempos modernos*, México, Macrofilms S.A., 1996

**PRESSE SPÉCIALISÉE :**

- Bisson-Fradet, Rachel, *La chronique comme genre : « Tinísima » d'Elena Poniatowska, La chronique en Amérique latine au XIXème et au XXème siècle, vol.1*, América, les Cahiers du C.R.I.C.C.A.L., n°48, 2016
- Genette, Gérard, *Frontières du récit, recherches sémiologiques : l'analyse du récit*, *Communications*, Année 1966, Volume 8, numéro 1, pp.152-163
- Molina, Silvia, *Nahui Olín, sin principio ni fin, devorada por si misma*, México, Revista de la Universidad de México, Septiembre 2012
- Osorio, Alejandra, *Nahui Olín ¿Una mujer de tiempos siempre por venir ?*, Instituto de Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2004, pp. 131-148
- Zambrano, Jimena, *Transformando al Ángel : la mujer artista en Las siete cabritas de Elena Poniatowska*, Ontario, University of Ontario, 2014

**PRESSE GÉNÉRALISTE :**

- <http://www.sinembargo.mx/09-12-2015/1573197> au 01/05/2018

**ENCYCLOPÉDIE DE POCHE :**

- Pinel, Vincent, *Techniques du cinéma*, Paris, collection *Que sais-je ?*, P.U.F, 1981

