reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

12 | 2014

**Empreintes/emprunts : entre forces de conformisation
et forces d'innovation**

De Terrence Malick a Antonio Soler

Empreintes de La delgada línea roja dans El espiritista melancólico

Gregoria Palomar

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/7412>

DOI : 10.4000/cher.7412

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 7 juillet 2014

Pagination : 61-73

ISBN : 978-2-86820-569-8

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Gregoria Palomar, « De Terrence Malick a Antonio Soler », *reCHERches* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 13 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cher/7412> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.7412>

Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

De Terrence Malick a Antonio Soler

Empreintes de La delgada línea roja dans El espiritista melancólico

GREGORIA PALOMAR
Université de Lorraine – Metz

Le cinéma, tout comme la littérature, fait appel à l'imagination du Récepteur, lui transmet une vision du monde à travers un univers fictif qui n'existe que par le discours, scriptural d'une part, cinématographique d'autre part. Depuis les débuts du 7^e Art, l'influence réciproque entre littérature et cinéma a été étudiée sous différents angles. Parler des rapports entre cinéma et littérature, ce peut être envisager les adaptations des œuvres littéraires à l'écran, l'influence du roman réaliste sur le cinéma classique, l'influence du cinéma dans l'imaginaire des romanciers, ou encore l'apport de la technique cinématographique à l'écriture romanesque¹. Dès 1929, le romancier espagnol Francisco Ayala exprimait sa fascination pour cette nouvelle mythologie développée par le cinéma (Ayala: 19); Valle-Inclán, à cette même époque, y vit une nouvelle façon de percevoir la réalité qui, en donnant du monde une vision fragmentaire, discontinue, dépendante du

1 Dans une étude, José Sánchez Noriega énumère les nombreux types de relations entre cinéma et littérature: «en un somero repaso, se pueden indicar: la adaptación de obras teatrales y novelas al cine y el juicio estético que merecen los resultados, la influencia de la novela decimonónica en la consolidación del cine clásico, la frecuencia con que la pantalla ha plasmado determinadas novelas y por qué lo ha hecho, el cine como factor de promoción y difusión de obras literarias, el recurso del cine a la literatura para abordar determinadas épocas históricas, la influencia del mundo del cine en la experiencia vital de los novelistas y la del lenguaje fílmico en su estilo literario, la divulgación cultural y pedagógica del patrimonio literario de un país mediante obras audiovisuales, los elementos lingüísticos de cada uno y el posible tronco común del relato, etc.». (Mínguez Arranz: 97)

hasard, a fortement influencé ses «esperpentos» (Mínguez Arranz: 140). Le dramaturge et romancier espagnol y a donc vu une force d'innovation, capable d'exprimer un monde dont, après les bouleversements de la première guerre mondiale, les romanciers ne savaient comment exprimer les heurts et la déstabilisation.

Mais le cinéma a aussi pu être une force de conformisation, en proposant une construction narrative qui prend pour modèle la littérature, «l'écriture cinématographique [se serait alors] construite dans le sillage de l'écriture romanesque» (Ropars-Wuilleumier 1990: 12), ce qui est particulièrement le cas dans l'adaptation d'œuvres littéraires au cinéma. Par ailleurs, les influences ont été réciproques entre courants littéraires et cinématographiques, à l'exemple des interactions entre nouveau roman et cinéma d'Alain Resnais (Ropars-Wuilleumier 1970: 148). Car, si ces deux expressions artistiques semblent suivre des codes d'interprétation qui les séparent irrémédiablement, toutes deux sont le reflet de l'imaginaire et de son interprétation dans une certaine culture:

Tout rapprochement entre la littérature et l'écran devrait donc procéder d'une conscience exacte de leurs différences irréductibles, et saisir leur point de contact non pas au niveau des œuvres, mais au niveau des facultés créatrices qui leur ont donné naissance, des instincts qu'elles satisfont, et des constantes de l'imagination qu'elles traduisent. (Fuzelier: 17)

C'est donc au niveau de ces rencontres de deux imaginaires que pourrait se situer l'influence des deux arts.

Du roman au film et *vice-versa*

Si, dès les débuts du cinéma, les écrivains ont montré leur fascination pour cet art nouveau, qui permettait de voir autrement la réalité, on peut souligner que de nombreuses études critiques sur les relations entre le cinéma et la littérature placent la littérature au premier plan, comme si le mouvement se faisait de la littérature vers le cinéma beaucoup plus que du cinéma vers la littérature. Parler des rapports entre cinéma et littérature, c'est souvent mettre en avant l'adaptation des œuvres du littéraire au filmique: dès 1898, *Don Quichotte de la Manche* était l'objet d'une brève scène de cinéma muet, produite par Gaumont, et la centaine d'adaptation filmiques qui en ont été faites à ce jour sont autant de relectures du texte de Cervantès.

Mais le cinéma offre également aux romanciers un nouveau regard sur le réel. Jeanne-Marie Clerc, dans son ouvrage consacré aux rapports entre

cinéma et littérature, parle de « l'imprégnation générale des contemporains par le visuel filmique », le cinéma étant aujourd'hui un élément de l'imaginaire collectif d'une « génération dont la mémoire et l'inconscient seront saturés d'images filmiques (Clerc: 30). Si les choix esthétiques et fictionnels d'un auteur sont le résultat de multiples expériences personnelles et artistiques, d'un horizon culturel dans lequel s'inscrit une œuvre, celui des romanciers des vingtième et vingt et unième siècles est fait tout autant de références littéraires que de références cinématographiques.

De nombreux romanciers espagnols insèrent le cinéma dans leur fiction, comme élément de contextualisation; c'est le cas de Juan Marsé, dont les romans sont empreints d'intertextualité cinématographique, à l'exemple de *El embrujo de Shangai* qui renvoie à un imaginaire hollywoodien des années trente et quarante². Ce peut être également une façon de se représenter l'imaginaire du personnage: le romancier andalou Mendicutti le fait de façon humoristique dans *Mae West y yo*, où les constantes références à l'univers des films hollywoodiens des années quarante soulignent le caractère suranné et pathétique du personnage principal.

Antonio Soler, romancier né à Málaga en 1976, a montré son intérêt pour l'adaptation cinématographique en écrivant lui-même le scénario du film *El camino de los ingleses*, adapté de son roman homonyme. On trouve par ailleurs dans ses fictions de nombreuses allusions au cinéma, faites par des narrateurs adultes qui se remémorent leur adolescence. Dans la plupart des romans, nous trouvons des références aux grandes figures que sont Rita Hayworth, Lana Turner, John Wayne, Cary Grant, comme contre-point à l'univers étriqué dans lequel vivent les personnages. Contrairement à ce que nous remarquons précédemment, dans le cas qui nous intéresse, c'est bien d'un mouvement du filmique vers le scriptural qu'il s'agit et non l'inverse, une approche de l'imaginaire sous-tendue par le cinéma.

Cependant, le roman qui nous occupe présente une relation différente avec le cinéma des États-Unis. En effet, il ne s'agit plus d'insérer des références cinématographiques en toile de fond d'un univers de fiction, mais bien de s'inspirer d'un discours filmique pour construire un discours scriptural. En effet, à plusieurs reprises, Antonio Soler a donné comme source d'inspiration pour *El espiritista melancólico*, roman publié en 2001, le film de Terrence Malick *The Thin Red Line* (*La ligne rouge*) sorti en 1998,

2 Voir à ce sujet l'étude de Juan Vila « *El embrujo de Shangai* de Juan Marsé ou l'art du conteur » (Castellani: 51-69)

établissant ainsi une relation entre deux récits en apparence fort différents : un récit de guerre filmé au plus près par Terrence Malick, une enquête sur un assassinat dans le Málaga des années soixante-dix, que le romancier Antonio Soler fait revivre dans la mémoire d'un narrateur, alors adolescent.

Si l'intrigue proposée par Soler et par Terrence Malick n'offre pas de points communs, c'est ailleurs qu'il nous faut chercher les ressemblances. Nous nous proposons donc, après une brève présentation du film et du roman, de voir dans quelle mesure certains procédés filmiques peuvent influencer le discours de l'écrivain et quelle vision du monde permet de transmettre cette écriture.

Voix narratives et distanciation

Terrence Malick utilise le cinéma « carrefour de plusieurs perceptions » (Ropars 1970 : 68) pour nous livrer une image de la guerre où se mêlent violence et beauté, dans une vision épique et fascinante. On s'éloigne ainsi d'un cinéma de guerre réaliste. *La ligne rouge*, retrace, vécu par les hommes de la Compagnie Charlie, un épisode de la bataille de Guadalcanal qui opposa Japonais et Américains pendant la seconde guerre mondiale. Nous suivons au plus près une profusion de personnages plongés dans un conflit qui semble interminable. Witt est vu d'abord comme un soldat déserteur qui, en compagnie d'un camarade, vit des jours tranquilles dans une île paradisiaque du Pacifique, en parfaite harmonie avec la nature et les habitants. Retrouvé par le sergent Welsh, il sera plongé dans l'horreur de la bataille de Guadalcanal et mourra, se sacrifiant pour sauver un jeune soldat blessé. Le film suit ainsi plusieurs participants de ce moment de l'histoire, sans que se détache vraiment un protagoniste.

Aux images violentes, saisissantes, des combats avec les Japonais, les morts dans les deux camps, s'opposent les images idylliques de la faune et de la flore de cet archipel de Mélanésie et de ses habitants, les souvenirs, souvent oniriques des moments de tendresse entre un des soldats, Bell, et sa femme.

Par ailleurs, la bande-son introduit une poétisation de la vision de la guerre qui empêche l'identification du spectateur au récit du conflit. Terrence Malick infirme ainsi la phrase d'Antonin Artaud qui, en 1932, déclarait que « Depuis le parlant, les élucidations de la parole arrêtent la poésie inconsciente et spontanée des images » (Ropars 1970 : 69). Dans la

Ligne Rouge, comme dans d'autres films de Terrence Malick, la bande-son vient renforcer la poésie des images.

Mais comment le texte peut-il s'inspirer de cette dissonance entre les multiples perceptions? S'il y a, dans les deux œuvres, une même volonté de distanciation, celle-ci est recherchée dans les deux cas par des procédés à la fois différents et semblables.

Si nous nous en tenons à l'intrigue du roman d'Antonio Soler, celle-ci semble avoir peu de rapport avec le film de Terrence Malick: le narrateur, Antonio, fils de Solé Vega, a retrouvé chez son père les cahiers de l'un des amis de celui-ci, qu'il a connu pendant la guerre civile, Gustavo Sintora. Sintora, journaliste, enquête en 1971, sur l'assassinat de la Mariona, une strip-teaseuse d'un cabaret louche de Málaga. Sintora découvre bientôt que la Mariona est en réalité Luz, la fille de celle qui fut son premier grand amour pendant la guerre civile, épisode évoqué dans le précédent roman d'Antonio Soler, *El nombre que ahora digo*, publié en 1999. Le narrateur, adolescent au moment de ces faits, était confronté à la mort de son père et aux premiers émois amoureux. Deux récits s'enchevêtrent donc: celui d'un narrateur à la troisième personne qui reprend les principales étapes de l'enquête de Sintora et du policier Cañadas et celui du narrateur qui, au moment des faits, vit ces événements de loin et est surtout préoccupé par ses fantasmes sexuels et l'intégration dans un nouveau groupe d'adolescents, parmi lesquels se trouve la belle Eva qui finira par lui préférer un autre adolescent, Cepas el Peruano.

De nombreux personnages interviennent qui, pour différents motifs, ont fait partie du passé du narrateur, des personnages principaux et des figurants dont les noms sont simplement cités, une quarantaine au total, sans que l'on sache précisément qui, de Sintora ou Antonio Solé, est le protagoniste. Mais c'est la mémoire du narrateur qui les fait tous revivre, ils parlent à travers lui.

C'est cette notion qu'introduit l'épigraphe du roman: «Sois mis hijos, mis queridos hijos. Vivís dentro de mí. Os llevaré adonde quiera que vaya». Il s'agit d'une phrase tirée du film de Terrence Malick que prononce en voix off le capitaine Staros au moment où il quitte Guadalcanal, démis de ses fonctions par le colonel Tall qui le trouve trop sensible. Le verbe au futur «Os llevaré» suggère une présence presque physique de ces hommes qui n'existent plus que comme souvenirs et dont certains sont morts.

Le début du roman exprime la même idée, le narrateur insistant dès les premières phrases sur la présence physique dans son corps des gens qu'il va

évoquer. La première page est une alternance de la narration à la première personne où le narrateur se présente comme le spiritiste, et une brève évocation des personnages que l'on va retrouver par la suite: el Corbata, la Mariona, el tío Simbad, la prima Martina, pour conclure en disant: «Algunos ni sé si viven o murieron. Pero yo vivo con ellos. Son recuerdos o células recorriendo mi cuerpo» (Soler 2001: 10). Cette phrase apparaît comme un écho à l'épigraphe, comme une affirmation d'une même modalité de discours, d'une même appréhension de la réalité. De même qu'une voix intérieure fait revivre les héros de la bataille de Guadalcanal, dont beaucoup ont péri pendant l'affrontement, la voix du narrateur fait revivre ceux qui ne sont plus, qui existent dans son esprit. La ressemblance de l'épigraphe et de la voix du narrateur nous révèle cette démarche parallèle: Witt est cet homme mort qui malgré tout transmet sa voix, qui parle «depuis le lieu de l'immortalité que nous ne connaissons pas» (Chion: 11), de même que Gustavo Sintora, bien que mort, revit à travers la pensée d'Antonio Solé.

L'instance d'énonciation est dans les deux cas le transmetteur du discours des autres. Parler de récit filmique suppose, comme pour le discours narratif, l'agencement d'éléments et la présence implicite d'un narrateur. Dans ce travail de transmission, la voix, voix parlée ou intérieure, est fondamentale. Terrence Malick, dans ce film, porte à son comble une des caractéristiques de son cinéma, qui est l'usage de la voix off, pour situer le regard en dehors de ces hommes, une voix souvent décalée par rapport à ce que montre la caméra, pour évoquer une expérience vue par un autre. Antonio Soler utilise également une voix off puisque c'est la découverte des cahiers de son père qui fait revivre les événements par l'intermédiaire du narrateur. Dans les deux cas, le récit s'organise, ou est influencé, par des images mentales, en décalage parfois avec le récit principal, ce que traduit le titre du roman de Soler.

C'est donc par l'intermédiaire de la voix que se construit l'univers qui nous est donné à voir. Il y a dans le film de Malick, un constant travail sur la voix, parlée ou intérieure, formant ce que Michel Chion appelle un continuum (Chion: 66). Ce n'est pas seulement la voix d'un narrateur que nous entendons mais celle de plusieurs des participants à cette bataille qui, plongés dans un événement qui les dépasse, se posent des questions sur le pourquoi de cette guerre et plus généralement sur le sens de la vie et la place de l'individu dans l'univers, ce qui fait dire au critique de *Télérama* «Eclairés de l'intérieur, les personnages gagnent une vérité que ne livrent

pas leurs actes ou leurs discours»³. La force du film vient de la beauté des images, de ces discours en constant décalage avec l'horreur de la guerre que l'image propose, et d'une musique, également en décalage, saisissante, dans une fascinante « dissociation entre ce qui est vu et ce qui est entendu » (Clerc: 163). Car ces voix intérieures ne servent pas de moyen d'échange, elles isolent les personnages, ce sont des « voix contradictoires qui posent des questions générales sans les faire partager aux autres, restent enfermées dans l'âme de l'homme » (Chion: 63).

Ce travail sur la voix est une préoccupation constante dans les romans d'Antonio Soler, et il présente une grande complexité dans *El espiritista melancólico*. Si cette fiction met en scène les mêmes personnages que *El nombre que ahora digo*, roman publié en 1999, et le souvenir d'événements vus par le même Gustavo Sintora qui tient son journal intime, nous pouvons remarquer une moindre complexité narrative dans le premier des deux romans où alternent seulement la voix d'un narrateur à la troisième personne et celle de Gustavo Sintora dont le journal intime est transcrit en italiques, venant soit commenter, illustrer ou encore comme corroborer ce que dit le narrateur. Au contraire, dans *El espiritista melancólico*, nous n'avons jamais d'indication sur la voix narrative et nous nous interrogeons à maintes reprises sur l'émetteur de telles ou telles paroles. Le monde devient ainsi multiple, insaisissable, le discours scriptural, comme le discours filmique, nous offre une réalité éclatée, sous de multiples angles de vue qui égarent le lecteur et le spectateur.

Pour exprimer une réalité complexe, Terrence Malick et Antonio Soler choisissent tous deux d'évoquer une situation à travers une multiplicité de personnages qui observent le monde qui les entoure et les dépasse, par un montage et une structure qui rendent compte de cette complexité.

Discours éclatés: montage et structure interne

Le montage réorganise les événements, de même que la structure du discours narratif donne un sens aux éléments de la diégèse. C'est par le montage que le narrateur exerce son pouvoir sur le narré (Gendreault: 104). Le rapport entre les événements et le montage ou entre la diégèse et la structure conditionne la réception et permet d'exprimer une vision du monde du cinéaste et du romancier.

3 Critique de Télérama lors de la sortie en salle, le 18/08/1999.

Les deux œuvres nous offrent un récit discontinu, dans un temps non linéaire que le lecteur ou le spectateur doivent reconstituer, pour réélaborer une réalité dans laquelle le champ et le hors-champ sont d'égale importance.

La bataille de Guadalcanal telle que nous la donne à voir Terrence Malick permet de découvrir surtout une somme de destins individuels, dans un montage qui « juxtapose des éléments divers, et ne cherche pas à combler la question posée par leur juxtaposition » (Chion : 15). Le film laisse ainsi le spectateur face à ses doutes, dans une constante interrogation sur la violence de cette guerre, pour que « à l'image, élément de *reproduction* du réel, se substitue le montage, facteur de *production* du sens de ce réel » (Ropars-Wuilleumier 1970 : 65).

Le roman de Soler est un long discours sans chapitres ni espaces blancs qui séparent les séquences ou le passage d'un lieu à un autre, d'une voix à une autre. Antonio Soler nous propose un développement aux multiples méandres, un enchevêtrement de voix narratives et de points de vue sans division de chapitres. Ce discours continu nous offre un entrecroisement de regards, une vision de plusieurs mondes qui se côtoient sans vraiment se connaître. De même que le cinéma, par le montage, impose un « changement de point de vue qui permet de porter sur une scène des regards successifs et orientés différemment » (Ropars-Wuilleumier 1970 : 43) qui a pour résultat une succession de morceaux de réalité, le discours narratif nous fait passer d'un moment à l'autre sans transition, portant notre regard, à travers ceux des personnages, vers des scènes multiples. Si dans le film, le montage est porteur de sens, dans le texte, c'est la structure interne qui donne sens à ce qui est lu. La caméra de Terrence Malick capte les soldats sous différents points de vue, et par un processus identique le récit éclaté de Soler nous permet de voir ses personnages sous différentes perspectives.

C'est la voix de tous ces personnages du passé que le narrateur devenu adulte veut faire resurgir, à travers le cahier récupéré de Gustavo Sintora. De même que les hommes plongés dans la guerre s'interrogent sur la destinée humaine, le narrateur adulte revit ce moment de son adolescence et s'interroge sur ce qu'il fut et, par voie de conséquence, sur ce qu'il est : « Ese niño. ¿Quiénes fuimos? » (Soler 2001 : 156). Le montage cinématographique invite donc le spectateur à aller au-delà des images : le film de Terence Malick pourrait être vu comme un film de guerre sur la bataille de Guadalcanal ; cependant, le contre-point offert par la bande-son introduit une donnée poétique qui n'est pas du ressort du film de guerre et les interrogations de Witt ont une portée plus générale, dans une narration épique « faite de petits

détails cruels et familiers, et de lyrisme» (Chion: 59). C'est ce qui semble avoir été l'élément déclencheur de l'écriture d'Antonio Soler, selon ce qu'il explique à Agustín Rivera dans une entrevue publiée dans *Diariosur.es* en 2011 :

Simplemente fue ver en la pantalla una cosa y en la banda sonora otra. Ver que alguien, que supuestamente está haciendo una película bélica, a mí me transmitía continuamente la sensación de que estaba viendo una sinfonía poética. El contraste de las imágenes y de lo que se dice, la calidad de lo que se dice y, sobre todo, la música, que no corresponde a lo que se está viendo, fue lo que me hizo comenzar a fraguar esta novela.

Il y a également un décalage dans le roman d'Antonio Soler qui pourrait être vu comme un roman policier, un roman noir partant de l'assassinat, dans d'horribles circonstances, d'une prostituée travaillant dans un cabaret louche. Mais plus que l'assassin de Luz, Sintora cherche à se retrouver ou à s'oublier lui-même, comme l'avoue sa voix intérieure alors qu'il est en train d'interroger Corrons, le père de la victime :

Estoy aquí porque soy yo, soy yo el que está muerto. Creo que estoy buscándome a mí pero es mentira, lo único que hago es borrarlas, andar sobre ellas, para confundirlas, para no verme, para no saber y poder confundirme (Soler 2001: 73).

puis un peu après: «Estoy buscando una salida falsa en el laberinto. Huir. No encontrarme conmigo. Despistarme. Olvidarme». (Soler 2001: 74). Il y a donc ici aussi décalage entre la voix intérieure, sorte de voix off, et le déroulement de l'action.

Le récit de guerre d'une part et de meurtre d'autre part, sert par conséquent de base à une construction complexe qui permet de représenter, avant tout, une vision du monde.

Récit filmique et récit scriptural: une vision du monde

Écriture filmique et écriture littéraire peuvent apparaître comme deux formes d'interprétation du réel. Dans les deux œuvres étudiées, le récit filmique et le récit scriptural vont donc au-delà du thème apparent, et c'est aussi ce qui les relie. Le film de Terrence Malick et le roman d'Antonio Soler se centrent tous deux sur des destins individuels. La structure du film présente des scènes assez nombreuses, parfois elles-mêmes coupées par des flash-backs souvent brefs et c'est la somme de ces scènes qui montre la destinée humaine face à la guerre. Chaque homme est à la fois le réceptacle des émotions d'autrui et le témoin de sa propre solitude. Les différentes

temporalités et les multiples points de vue qui s'entremêlent, tant dans le film que dans le roman permettent de souligner la prégnance de ces expériences et la force de la transmission.

Le film et le roman nous montrent tous deux des hommes confrontés à la mort et à l'expérience individuelle de la vie : Bell, le jeune soldat de *La ligne rouge* s'évade constamment en pensant à sa femme. Les images de celle-ci interrompent les images de guerre, mais Bell doit affronter, pendant un moment de répit qui devrait lui apporter l'apaisement, la fin de cette relation quand sa femme lui annonce par écrit qu'elle a décidé de le quitter pour un autre militaire. Witt, pour sa part, cherche à comprendre le sens de la vie, à trouver cette immortalité qu'il n'a pas ressentie devant sa mère morte.

Antonio et Gustavo Sintora, les protagonistes de *El espiritista melancólico*, vivent tous deux l'amour et l'échec de l'amour alors que la mort est présente : le narrateur adolescent est confronté à la perspective de la mort de son père, gravement malade, et au suicide de sa cousine Martina. Sintora découvre la mort horrible de la Mariona, qui fait resurgir un épisode de sa vie, enfoui dans sa mémoire. Mais à partir de ces événements dramatiques, vision du monde corrompu et pensées intérieures alternent dans un récit où l'amour est également constamment présent, comme contre-point à la mort omniprésente.

Les souvenirs de Sintora sont comme des éclairs fugaces, des images qui s'imposent à lui et qui contrastent avec l'horreur du crime sur lequel il enquête. Ainsi, quand il commente le crime avec l'inspecteur Cañadas le passé s'impose à lui :

- Mira que poner Crimen satánico así de grande.
- Cosas de Hermosilla, Cañadas. Dice que así se vende – y Sintora miraba al policía a los ojos, se recordaba a sí mismo treinta años atrás, entre los árboles, esperando a Serena. (Soler 2001 : 36)

et un peu plus tard, quand Cañadas, toujours préoccupé par le crime lui dit « A ver por donde sale la mierda », nous avons, comme un éclair, la vision de la mère de Mariona trente-deux ans auparavant :

Todo aquel tiempo bajo la lluvia, bajo aquellos árboles. Treinta y dos años caben en un pensamiento. En el segundo que tardaba la gota de lluvia en bajar por mi cara, el tiempo que yo tardaba en levantar los párpados y ver entre la corteza de los árboles un abrigo de color rojo acercándose a mí. (Soler 2001 : 38)

Bien que face à son ami, Sintora est seul dans son souvenir. Et si le film de Malick nous offre une « illusion de communication par le dialogue »

(Chion : 34), nous avons la même illusion de communication dans le roman, représentée aussi par le regard de l'adolescent, toujours laissé en marge des événements, qui vit sa propre expérience initiatique, celle d'une part de l'intégration dans le groupe de jeunes collégiens qui se réunissent sur la place Vasconia, et celle d'autre part de son amour pour Eva. Le narrateur est encore considéré comme un enfant par les adultes, qui ne lui permettent pas d'être présent à la mort du père par exemple (Soler 2001 : 193), mais lui sent naître le désir pour des femmes qui ne voient pas encore un homme en lui, autre exemple d'illusion de communication, rendue palpable par la voix intérieure du narrateur.

Les récits qui se mêlent nous montrent qu'aussi bien pour le narrateur adolescent que pour Sintora la confrontation à ces événements dramatiques est source de réflexion sur la vie. Tous deux s'interrogent sur leur être profond, se contemplent et ne se reconnaissent pas. Les vies parallèles sont alors un exemple de la solitude humaine. Les personnages vivent dans le même monde mais ne voient pas les mêmes choses. Parallèlement au récit de l'enquête, aux images du corps mutilé de la Mariona, se fait entendre la voix off de Sintora qui, dans ses cahiers, exprime ses doutes face à la vie :

La vida. Nosotros. Somos unos guijarros arrastrados por un torrente que el agua separa y luego vuelve a unir, río abajo. El azar. Esos somos. Unos se empeñan en llamarlo destino, sin resignarse, queriendo pensar que hay un plan para ellos, un camino trazado en las estrellas. (Soler 2001 : 133)

Mais malgré l'horreur qui les entoure, il reste une lumière, ce qu'explique Manolica, la spiritiste, au narrateur adolescent :

Al final todo vuelve a su sitio y todos encontramos la paz, me decía con su risa de dientes bailados, todo es hermoso, piénsalo, piensa, hijo, cuando vivas, que todo es hermoso y todo merece la pena de ser vivido, hasta el dolor, porque detrás del dolor está la vida. Ya lo verás, tú que tienes luz. (Soler 2001 : 29)

C'est cette lumière, transmise par Manolica, que doit transmettre Antonio devenu adulte, elle est présente dans le film, par des visions récurrentes du soleil à travers les arbres, ou au moment de la mort de Witt.

Cette présence constante de la lumière, la poésie du film de Malick, de l'écriture de Soler, dégagent les deux œuvres de toute noirceur : il existe une continuité de la destinée humaine, celle qu'affirme le monologue de Witt qui conclut le film : « Sont-ils le fruit d'un même esprit ? Oh mon âme, laisse-moi pénétrer en toi, Regarde à travers mes yeux, Regarde les choses que tu as créées, Toutes resplendissantes », et aussi celles qui concluent le roman :

Soy el que los mira y les habla, el que oye hablar a esas imágenes sin cuerpo, esa nada que tantos no ven y en la que no creen. Son ellos, me recorren, se manifiestan y huyen dejando una estela vaporosa. Aquí están. (Soler 2001 : 218)

Il y a donc, entre le film et le roman, des similitudes dans la manière d'appréhender la réalité, de porter un regard sur le monde. Les commentaires, dans les deux œuvres, nous plongent dans la conscience des personnages et font participer le lecteur et le spectateur à la réflexion sur ce qui est donné à voir par le biais de l'image projetée ou mentale. Dans les deux cas, il n'y a pas de regard totalisateur mais juxtaposition d'expériences individuelles. Les jeux du champ et du hors-champ, de la voix in et off, se retrouvent dans l'alternance des points de vue des voix narratives du roman de Soler.

Si le film de Terrence Malick tire sa spécificité de la dissociation entre ce qui est vu et ce qui est entendu (Clerc : 163), il y a, dans le roman de Soler, une dissociation entre l'enquête de Sintora et les préoccupations de l'adolescent qui s'éveille à l'amour et au désir sexuel, entre l'horreur des bas-fonds de Málaga et la persistance d'une pérennité de l'âme humaine. Le film et le roman nous montrent donc bien les influences réciproques des discours pour donner à voir le monde.

La fine ligne qui sépare la vie et la mort est ténue, tant dans le film de Malick que dans le roman de Soler : les deux titres envisagent cette transition entre vie et mort, par la ligne qui les unit ou les sépare, par le spiritisme qui les rend présents chez les vivants. La remémoration est un élément constant dans les fictions que nous propose Antonio Soler, l'adulte évoquant souvent son adolescence, comme c'est le cas dans *Camino de los ingleses*. Les regards croisés rendent souvent compte de la complexité d'une réalité que le protagoniste n'arrive pas à comprendre.

Romancier et cinéaste se situent donc tous deux dans une trajectoire qui leur est propre, en conformité avec leur propre système d'expression mais le romancier a trouvé dans le film de Malick une force d'innovation pour donner à voir son propre univers.

Bibliographie

- Ayala A., 1996, *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra.
- Castellani J.-P. (coord.), 2003, *Lectures d'un œuvre*, El Embrujo de Shangai, Juan Marsé / Fernando Trueba, Nantes, Editions du Temps.
- Chion M., 2005, *La ligne rouge*, Chatou, Les éditions de la Transparence.
- Clerc J.-M., 1984, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain; Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Peter Lang.
- Clerc J.-M., 1993, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan.
- Clerc J.-M., Carcaud-Macaire M., 2004, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck.
- Fuzellier E., 1964, *Cinéma et littérature*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Gendreault A., 1999, *Du littéraire au filmique*, Paris, Nathan.
- Mendicutti E., 2011, *Mae West y yo*, Barcelona, Tusquets.
- Mínguez Arranz (dir.), 2002, *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense.
- Rivera A., 2011, « Aula de cultura. Encuentro con Antonio Soler », *Diarosur.es*, <http://servicios.diarosur.es/fijas/aula/306.htm>.
- Ropars-Wuillemier M.-C., 1970, *De la littérature au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- Ropars-Wuillemier M.-C., 1990, *Écraniques, Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Soler A., 1999, *El nombre que ahora digo*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Soler A., 2001, *El espiritista melancólico*, Madrid, Espasa Calpe.
- Soler A., 2004, *El camino de los ingleses*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Soler A., 2006, *El camino de los ingleses, Guión cinematográfico*, Madrid, Ocho y medio.