Les archives Horacio Quiroga

Fragments (d'un script)

Lea HAFTER

IdIHCS (UNLP-CONICET) - CIC

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.8484

Résumé : Horacio Quiroga a été un pionnier dans le développement de l'écriture littéraire croisée avec le cinéma. Dans ce contexte, il a écrit au moins deux scénarios. L'un d'eux, partiellement conservé, est une adaptation de sa propre nouvelle La gallina degollada. Ces pages, documents non audiovisuels issus des archives du cinéma muet, peuvent être lues en dialogue avec les notes sur le cinéma publiées par l'auteur lui-même, afin de voir comment cette écriture cinématographique contient à la fois une conception et un état du médium alors nouveau.

Mots-clés : Horacio Quiroga - Archives - Écriture cinématographique

Le cinématographe est l'archive de la vie

Horacio Quiroga

1 Archive et écritures

L'écriture cinématographique est généralement signalée dans la pratique comme un défi, le défi d'écrire en images, d'écrire en mots à filmer. Définir l'écriture cinématographique peut être considéré comme une tâche inconfortable, vaine ou inutile. Peut-être pas tant à cause de la question de savoir ce qui caractérise et détermine une écriture en tant qu'écriture cinématographique, mais parce que la question de ses traits la situe dans ce terrain qui, à la fois, la déplace du centre de l'écriture littéraire et la rapproche à l'image-mouvement sans cesser d'être une lettre imprimée. Définir l'écriture cinématographique dénonce sa condition de marginalité dans le besoin permanent d'être expliquée.

Pour ceux qui ont étudié les auteurs du début du XX^{e} siècle et plus encore pour ceux qui lisent ces écrits depuis (et avec) leurs archives, l'existence d'une écriture

indissociable du cinéma est évidente, incompréhensible sans sa présence. Ce sont des écrits qui peuvent se matérialiser dans des contes, des scripts, des commentaires de films, ainsi que des réflexions et des répétitions d'expériences dans la salle, voire des histoires qui semblent se dérouler à l'écran. Tous ces écrits très divers se comprennent nécessairement avec la présence et l'expérience intense du cinéma. De l'autre côté de la conception d'une écriture jetable – une écriture à filmer et à jeter, une écriture pour le cinéma –, l'écriture cinématographique est dans sa matérialité la trace d'une affectation. Littérature en transit, peut-être, ou plutôt littérature en mouvement. Littérature qui tente de fuir et projette les spectres du cinéma avec ses imprimés. Scripts, critiques, histoires, romans, articles, essais, poèmes… Écriture cinématographique. Ce n'est pas pour filmer. C'est à lire. C'est de la littérature. Il ne s'agit pas seulement d'écrire sur le cinéma mais avec le cinéma. C'est une écriture éternellement active[1].

Justement, l'existence d'une « archive Quiroga » a commencé, selon mon opinion, à partir de l'énigme des pages d'un scénario, celui de *La jangada*[2]. Cet écrivain qui a osé l'écriture cinématographique – un pionnier dans les terres du Rio de la Plata qui a écrit le nouveau médium dans sa littérature depuis l'amour qu'il avait pour les stars à l'écran et afin de comprendre ce qu'était le cinéma – Quiroga avait déjà écrit, selon sa biographie, au moins deux scripts. L'objectif était dès le départ de trouver ces scénarios. Car dans cette manière d'appréhender un nouveau médium par l'écriture, en même temps que le créer – parce que le scénario fait partie de la création cinématographique – se logeait une conception et en même temps un état du cinéma, voire une conception de la littérature qui impliquait une intervention dans l'institution littéraire.

La recherche avait commencé. Je cherchais le manuscrit du scénario de *La jangada* – déjà édité et que j'avais lu plus d'une fois -. Il s'agissait d'un scénario complet qu'apparemment Quiroga avait laissé parmi ses papiers et qui, pour des raisons différentes toujours liées avec les événements de la vie de l'auteur, n'avait jamais été filmé[3]. Trouver le matériel d'un processus d'écriture qui pourrait révéler la manière de concevoir la construction d'un scénario dans les premières années de la vie du cinéma était un objectif valable. Mais aussi, comme toujours, et malgré le travail continu qui le nie et les nombreux textes qui accumulent des réflexions sur le sujet, l'illusion d'une révélation sur les brouillons, dans la version finale d'un manuscrit, bref, sur papier conservé, réapparaissait comme à tout début d'enquête. Il convient de préciser qu'à ce moment-là, le fantasme de la révélation face au contact avec le matériel, face à sa présence, peut avoir la forme la plus incertaine et illogique, car il ne s'agit pas (bien que si), en ce fantasme, de trouver le roman inédit, ou accéder à des lettres qui

[1] *Cf.* Antelo, Raúl, dans ce même volume.

[2] En 1961, la revue *Fuentes* édite une publication de l'Institut national de la recherche littéraire et des archives de la Bibliothèque nationale de Montevideo, consacrée à la diffusion des fonds d'archives. Plus tard, il sera de nouveau publié en annexe dans *Arte y lengua del cine* (1997), volume dédié à la compilation des notes cinématographiques d'Horacio Quiroga parues dans la presse ; le même volume réapparaîtra en 2007 avec le titre *Cine y literatura*. Quelques réflexions sur ce sujet peuvent être trouvées dans L. Hafter, « Escribir guiones durante los inicios del cine argentino. Algunas reflexiones a partir de *La jangada*, de Horacio Quiroga », Actes du *VII Congreso Internacional AsAECA* (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual), en attente de publication.

[3] *Cf.* Delgado, José ; Brignole, Alberto (1939), *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Claudio Garcia y Cía, Uruguay ; Levinson, Andrés, *Cine en el país del viento. Antártica y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*, Fondo Editorial Rionegrino, Argentine, 2011.

cachent une vérité sur l'écriture ; c'est une révélation qui porte toutes les formes, et en même temps aucune, qui ne serait possible qu'à l'instant du premier contact avec ce qui est là et qui est la trace d'un moment, d'un processus, d'un instant qui a fini par être reflété et, en même temps, absent dans l'écriture éditée[4]. Le script est arrivé ; la révélation, non.

2 L'archive HQ

Je suis alors arrivé au domicile de l'archive en me basant sur l'existence d'un script qui avait déjà été publié et que j'avais lu, mais que je voulais quand même voir[5]. Déjà dans le département de recherches et d'archives littéraires de la Bibliothèque nationale d'Uruguay, au lieu du manuscrit, ils ont mis entre mes mains le tiroir du dossier correspondant à HQ, un travail méticuleux de description du matériel ; j'imaginais qu'il s'agissait de renforcer le suspense, je ne pouvais pas accéder au scénario. Après avoir cherché et ne pas trouver la trace d'un seul fichier mentionnant *La jangada*, j'ai consulté aux bibliothécaires. Les fiches dédiées aux manuscrits, à la stupéfaction de ceux d'entre nous qui étaient là, manquaient. Et donc je suis arrivé aux boîtes. Trois boîtes noires contenant une série de dossiers dûment organisés dans lesquels différents manuscrits ont été trouvés avec d'autres documents de l'auteur. Cette première visite a été encadrée dans une réunion de groupes de recherche[6], et a conduit à un séjour ultérieur dans lequel j'ai pu numériser une partie des archives pour le sauvegarder et en même temps parcourir le matériel afin de l'étudier[7]. Dans cette tâche, j'ai pu vérifier que, à la suite des interventions de divers spécialistes, la plupart des documents avaient été publiés. La question qui se posait était de savoir comment ces publications avaient ordonné une manière de lire, qui à son tour et de manière peut-être paradoxale, condamnait d'autres relations qui voudraient s'établir entre les différents documents car elles n'étaient pas possibles, ou du moins elles n'étaient pas légitimes. Cependant, ces relations avaient lieu pour moi qui étais devant l'archive. En d'autres termes, si l'archive n'est pas seulement une accumulation de papiers qui rendent compte de la préparation du texte, disposée de manière fixe, sous une prémisse téléologique, mais c'est son autre, l'autre du texte, par conséquent, il n'est pas possible de penser à une seule manière de commander les documents qui la composent[8]. Au contraire, ce qui

[4] Gumbrecht appelle ce moment, qui n'est pas exclusif à l'archive mais il est inévitable de le chercher là-bas, « l'épiphanie » : « Je veux commenter, sous le titre « épiphanie », trois traits qui façonnent le chemin vers où la tension entre présence et sens nous est présentée : sur l'impression que la tension entre présence et sens, lorsqu'elle se produit, sort de nulle part ; sur l'émergence de cette tension comme ayant une articulation spatiale ; et sur la possibilité de décrire sa temporalité comme un événement » (Gumbrecht, Hans-Ulrich, *Producción de presencia : lo que el significado no puede transmitir*, Universidad Iberoamericana, Mexique, 2005., p. 116).

[5] Le fonds d'archives Horacio Quiroga se trouve à la Bibliothèque nationale d'Uruguay, dans la ville de Montevideo, et son histoire est liée à la naissance et à la formation de l'Institut national de recherche et d'archives littéraires, aujourd'hui Département de la recherche et des archives littéraires. Les documents qui le composent sont principalement le résultat d'une série de dons gérés par l'Institut, effectués au milieu des années 1940. Ces contributions comprennent le don de son fils, Darío Quiroga ; c'est là où apparaît *La jangada*.

[6] *El archivo como política de lectura. Reformulaciones teóricas y metodológicas en América Latina acerca de archivos y manuscritos*, dirigé par Graciela Goldchluk.

[7] Cette deuxième visite a été supervisée et guidée par Carina Blixen et Virginia Friedman.

[8] Goldchluk, Graciela (2016), « El archivo como política de lectura : aportes de la crítica genética", in Karina Janello ; Marcela Frías (comps), *Actas Primeras Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*, CEDINCI-UNSAM, Argentine, p. 52-64 : https://www.google.com/url?sa=t\&rct=j\&q=\&esrc=s\&source=Web\&cd=\&ved=2ahUKEwjnq_3dvZL9AhV4pJUCHYMZCFUQFnoECAcQAQ\

est imposé *dans* et *sur* l'archive est une logique hétérogène qui permet des itinéraires dans lesquels ce qui n'était pas lisible à un moment donné, l'est à un autre moment. Ce serait alors un scénario différent, pas celui de *La jangada*, qui m'emmènerait dans cette direction.

3 *La jangada* et l'autre scénario, LGD

Un ensemble de 34 folios dactylographiés, avec des annotations manuscrites ultérieures, étaient les documents sauvegardés de *La jangada*, un mélodrame développé dans le même environnement que les contes de Misiones de l'auteur. Mais à côté de ce scénario, une absence a été mentionnée avec insistance : le scénario de *La gallina degollada* (LGD), l'adaptation qu'Horacio Quiroga lui-même avait réalisée, ou du moins commencée, de son compte homonyme. L'allusion à ce projet est apparue encore et encore, comme une présence fantasmagorique liée à celle de ces créatures cinématographiques décrites par l'auteur dans ses notes sur le cinéma et dans ses récits. Dans la bibliothèque, j'ai trouvé les deux pages préservées[9] et j'ai cherché des informations sur ce script. Dans l'acte qui décrivait la donation des documents[10] elle a été répertoriée à la 22e place comme « Scénario cinématographique pour 'La gallina degollada' », sans aucune précision sur le nombre de pages qui la composaient[11]. De son côté, dans la bibliographie spécialisée, dans l'édition des notes d'Horacio Quiroga sur le cinéma préparées par Carlos Dámaso Martínez et Gastón Gallo[12], son existence a été mentionnée[13]. Plus loin dans le temps, les *Œuvres complètes* de l'auteur de Leonardo Garet faisaient allusion au scénario de LGD et l'image des deux pages conservées à la Bibliothèque nationale a été reproduite, bien que sans leur transcription[14] ; par conséquent, le texte, bien que fragmentaire, ne faisait pas partie du volume 4, *Cine, Teatro, Poesía, Diario de Viaje*[15]. Cependant, dans l'édition critique des histoires de Quiroga, *Todos los cuentos*, coordonnée par Napoleón Baccino Ponce et León et Jorge

&url=\url{http\%3A\%2F\%2Fcedinci.unsam.edu.ar\%2Fpdf\%2FJornadas\%2FActas-JORNADAS-ARCHIVOS-I_CEDINCI-UNSAM.pdf\&usg=AOvVaw2LngCkzcyxY4lUAEiDUK6c} (consulté le 13/02/2023).

[9] Ils sont conservés avec une transcription dactylographiée. La pratique de transcrire les originaux était une tâche récurrente menée par l'Institut depuis sa création.

[10] Exp. 60 : Reçu : 12/2/1948, une liste dactylographiée livrée par Darío Quiroga.

[11] Dans cette même liste_, La jangada_ apparaît à la deuxième place, sous le titre « Un argumento cinematográfico, inédito », sous « Un cuaderno manuscrito, años 1896-1905, con gran parte de los originales de 'Los A. de C.' ».

[12] Quiroga, Horacio, *Cine y literatura*, Losada, Argentine, 2007.

[13] « Une autre tentative infructueuse est le projet d'adapter son histoire 'La gallina degollada' [pour le cinéma] » (C. Dámaso Martínez et G. Gallo *dans* H. Quiroga (1997), *op. cit.*, p. 26).

[14] Quiroga, Horacio, *Obras completas*, Edition, avant-propos et notes par Leonardo Garet, Cruz del Sur, Uruguay, 2009, p. 53-54.

[15] Garet assure que le scénario complet de LGD non seulement existait mais faisait également partie des archives : « Cette œuvre [*La jangada*], avec des signes évidents d'être inachevée, a été conservée en bon état. D'autre part, incroyablement mutilé « était » à la Bibliothèque nationale de Montevideo une version cinématographique de *La gallina degollada*, qui n'est plus conservée » (L. Garet *dans* Quiroga, 2009 [2002], *op. cit.*, p. 5-6). La vérité est que dans l'acte de donation du matériel par son fils Darío, il est enregistré comme « Scénario cinématographique pour 'La gallina degollada' », sans aucune spécification sur le nombre de pages qui le composent. Dans les travaux de recherche successifs, les caractéristiques de ce scénario ne sont pas mentionnées, ni aucune transcription, comme cela a été fait, au début, du scénario *La Jangada*, comme je l'ai mentionné précédemment, pour le premier et unique numéro de la revue *Fuentes*.

Lafforgue pour la collection des Archives, il y avait une transcription détailée, située dans la seconde des notes qui accompagnaient le récit LGD[16].

En somme, la reproduction de ces deux folios conservés avait été publiée comme manifeste de l'absence d'une partie de l'œuvre, celle de l'écriture de scénario et de la création cinématographique. En raison de leur caractère fragmentaire, ces folios fragmentaires ne pouvaient être *montrés* que comme des documents[17]. Ils avaient également été transcrits et édités, mais en annexe à une histoire, en tant qu'élément d'une composition qui se poursuit complète et dont on sait qu'elle est impossible. Curieusement, la préparation de *Todos los cuentos*, avait conduit à la création d'une autre archive, hébergée à quelques pâtés de maisons de la Bibliothèque nationale, dans la section des archives et de la documentation de l'Institut des lettres (SADIL) de la Faculté des sciences humaines et Sciences de l'éducation (UdelaR) où, sous la catégorie « Horacio Quiroga Miscellany » se trouvaient les archives des premières éditions des récits de l'auteur – en photocopies – et le travail philologique de l'édition faite par des spécialistes.

Or, un croisement frappant se produit entre ces archives, d'une part les folios dactylographiés par Horacio Quiroga, les restes d'un manuscrit de scénario ; de l'autre, le chemin parcouru par les éditeurs afin de conformer un volume qui se veut définitif – *Toutes les histoires* – où se trouve la seule publication de ces mêmes documents[18]. Il s'agit alors des traces d'une édition qui sont la marque de lecture que l'expert laisse sur l'archive, et sur laquelle, comme une couche de plus qui parle aussi d'autres modes de lecture, la contre-signature (respectueuse) du nouvel ordonnément.

D'autre part, lorsque le travail de scénarisation de Quiroga est mentionné, des observations sont toujours faites et des excuses sont demandées, car d'une certaine manière elles seraient imparfaites. Laissant de côté cette question, dont le débat dépasse l'approche actuelle, la question est de savoir ce que l'on peut lire dans ces écrits d'Horacio Quiroga, dans la mesure où ils représentent un moment clé du cinéma latino-américain. Le scénario de *La Jangada* et les fragments de LGD ne sont pas seulement des rôles défectueux et inachevés dans l'œuvre d'Horacio Quiroga ; ils constituent, au contraire, un état d'écriture lié au cinéma, de son écriture cinématographique qui cherche à émerger pour entrer en contact avec cette archive qu'est celle du cinéma, et à laquelle il participe également.

[16] Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, Bacchino Ponce de León, Napoleón ; Lafforgue, Jorge (coord.) Colección Archivos, 2ème édition critique, 26, ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica, Espagne, 1996.

[17] Il est curieux que pour Garet les notes sur le cinéma n'aient pas fait partie de la création cinématographique, pas même celles qualifiées de « reseñas-relato » (Benavides, Washington (1998), « El amor profundo de Horacio Quiroga : el cine », *Actas de las Jornadas de Homenaje a Horacio Quiroga*, Universidad de la República, Uruguay).

[18] Une publication qui dans sa matérialité conditionne la lecture en plaçant l'écriture du scénario comme appendice ou satellite d'une autre écriture, peut-être plus légitime. Cependant, en faisant la transcription du script *LGD* et en le comparant à la version publiée, j'ai pu observer deux détails. D'une part, l'absence d'une dernière phrase, puisque les éditeurs ont préféré terminer par un point, laissant de côté une phrase tronquée. De l'autre, la modification du format qui a forcément eu un impact sur la manière dont la relation du mot écrit avec l'image est considérée dans un script.

4 La poule à la gorge tranchée, fragments d'un scénario

Les deux pages qui sont conservées du script LGD correspondent au passage où les deux premiers enfants du mariage, sans explication claire, subissent une sorte de « crise cérébrale » après laquelle ils sont complètement idiots. La visite du médecin relie les principales actions de ce fragment.

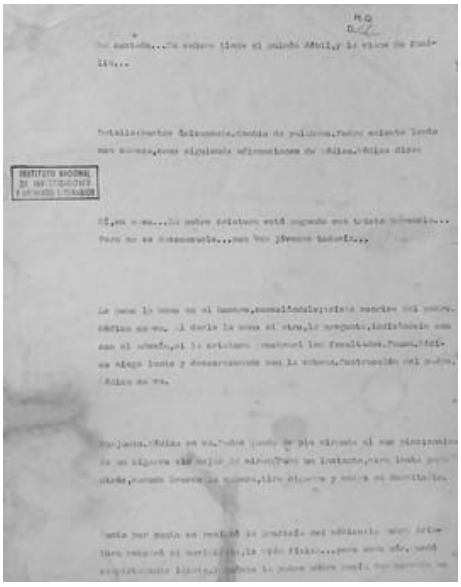


Figure 1

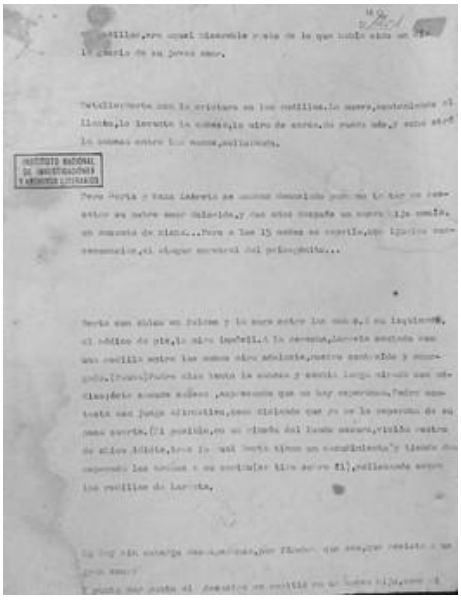


Figure 2

Transcription des deux pages :

> (Folio 1) avait raconté … Votre femme a un poumon faible, et ce problème court dans la famille …
>
> Détail : des seins uniquement. Échange de mots. Le père hoche lentement la tête, comme s'il suivait les déclarations du médecin. Le docteur dit :
>
> Oui, c'est ça … Le pauvre enfant paie ce triste héritage … Mais ne vous découragez pas … vous êtes encore jeune …
>
> Elle pose sa main sur son épaule, le réconfortant ; sourire du père triste. Le docteur s'en va. Alors que l'autre lui serre la main, il lui demande, en lui indiquant si l'enfant va retrouver ses facultés. Pause. Le docteur secoue lentement la tête. Contraction du père. Le docteur s'en va.
>
> Ensemble. Le docteur s'en va. Le père reste debout regardant ses pieds ; il allume une cigarette sans quitter les yeux / il fume un instant, regarde lentement en arrière, secoue brusquement la tête, jette la cigarette et entre dans la chambre.
>
> Point par point la prophétie du docteur se réalisa : le pauvre enfant retrouva le mouvement, la vie physique … mais rien d'autre, il était complètement

> stupide, et quand la pauvre mère se balança désespérément sur (Folio 2) ses genoux, c'était ce misérable reste de ce que cela avait été autrefois la gloire de son jeune amour.
>
> Détail : Berta avec l'enfant à genoux. Il la secoue, se retient de pleurer, lève la tête, la regarde de près. Il n'en peut plus, et jette sa tête dans ses mains en sanglotant.
>
> Mais Berta et Mazz Larreta s'aimaient trop pour ne pas tenter de sauver leur pauvre amour douloureux, et deux ans plus tard un nouveau fils est né, un délice de bonheur … mais à 15 mois la crise cérébrale du premier-né s'est répétée, avec les mêmes conséquences …
>
> Berta avec un garçon en jupe et son visage dans ses mains. À sa gauche, le docteur debout, la regarde immobile. Sur la droite, Larreta assise avec un genou entre ses mains regarde devant elle, le visage contracté et amer. (Pause) Le père lève lentement la tête et échange un long regard avec le médecin ; il secoue la tête, exprimant qu'il n'y a aucun espoir. Le père répond par un jeu affirmatif, comme pour dire qu'il l'attendait de sa malchance. (Si possible, dans un coin du fond sombre, je vois le visage d'un garçon idiot, après quoi Berta secoue et tend désespérément ses bras vers son mari (elle se jette sur lui), sanglotant sur les genoux de Larreta.
>
> Cependant, il n'y a pas de désespoir, même funèbre, qui résiste à un grand amour :
>
> Et point par point, le désastre s'est répété chez un nouveau fils, comme si

Loin de penser à ce fragment comme reste à valeur unique, l'anecdotique, je propose de les penser comme des documents non audiovisuels qui composent les archives du cinéma muet national. En ce sens, Andrea Cuarterolo avertit que « la période silencieuse constitue un domaine traditionnellement relégué par une grande partie de l'historiographie du cinéma latino-américain », et que « les premières générations d'historiens ont abordé ces premières étapes dans une perspective téléologique » sous « la présomption que ces expériences cinématographiques pionnières s'inscrivaient dans une étape primitive ou préparatoire d'un art encore en voie d'atteindre sa maturité »[19].

En ce sens, l'écriture de films muets, et en particulier l'écriture de scénarios de films muets, est restée encore plus reléguée, dans la mesure où elle est surtout valorisée comme trace d'une image absente – marque de l'existence d'une autre – plutôt que comme document des archives cinématographiques ; d'où aussi qu'elle est rarement analysée. Dans ce territoire se trouvent les scénarios d'Horacio Quiroga. Mais aussi, si son caractère provisoire était déjà mis en évidence dans la publication du scénario complet de *La jangada*, quelle est la valeur qui sous cette logique pourrait être donnée aux pages de LGD ? Dans un geste de distanciation, l'idée est de disposer le matériel

[19] Cuarterolo, Andrea (2017), « El impacto de la digitalización en la investigación sobre el temprano cine latinoamericano », *in* Rodríguez ; Elizondo, Cecilia (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (233-257). UNQui, Argentine, p. 233. À cela, il faut ajouter la difficulté d'accès au matériel cinématographique, qui se traduit par la configuration d'une « idée que le cinéma latino-américain de cette période n'est constitué que d'un petit ensemble de films techniquement et économiquement limités, copies imparfaites du cinéma européen ou nord-américain » (*Ibidem*, p. 234).

des archives dans un autre lieu, de réfléchir à ce qui se passe lorsque ce fragment, en tant qu'écriture cinématographique, ouvre le dialogue avec une autre partie de l'œuvre de l'auteur, notamment avec ses notes sur le cinéma.[20]

Je propose donc un voyage à travers un ensemble d'idées de base qui se dégagent de cette lecture en dialogue :

> Tout d'abord, le fragment fournit une mise en page qui distingue les actions des intertitres ou des légendes intercalées. Dans la transcription qui apparaît dans l'édition d'Archives, un texte sans espaces est proposé, ce qui aplatit le sens de séquençage proposé par l'article. Ainsi, lorsqu'il s'agit d'actions, ce qui doit se passer à l'écran est décrit dans de brefs paragraphes descriptifs au présent, détaillant les images à recréer (mouvements des personnages, décors …), tandis que les légendes – les mots qui doivent être écrits sur le film – apparaissent dans un paragraphe séparé avec un ton nettement narratif. Le rapport des légendes à l'action consiste parfois en une ellipse temporelle (« mais à 15 mois la crise cérébrale du premier-né s'est répétée, avec les mêmes conséquences… »), parfois dans un dialogue ou un discours des personnages (« Oui, ça y est… Le pauvre enfant paie ce triste héritage… Mais ne vous découragez pas… vous êtes encore jeune… »)[21]. Concernant la valeur et la fonction des légendes, Quiroga rappelle à plusieurs reprises dans ses chroniques l'importance de cet outil, met en avant sa création qui permet « pas un peu de modérer les gestes et les signes utilisés par le mimétisme pour dire qu'ici, là, dessus, dessous, dans notre cœur, quelque chose se passe »[22]. Il souligne l'importance de « la brièveté des légendes, capables par elles-mêmes, entre les mains d'un écrivain, de renforcer jusqu'à la gravure la vie lumineuse d'un film »[23] qui, avec deux autres éléments (« la vérité de l'environnement » et « la vérité dans l'expression physionomique des sentiments ») constituent un drame avec « plein sens de la vérité » ; critique « le fantasme du style dans les légendes »[24], et rappelle que c'est l'œuvre de l'écrivain. De plus, les légendes efficaces doivent consister en « des lignes concises, des dialogues courts, destinés, comme toutes les légendes entremêlées dans un « film », à déterminer, préciser et accentuer l'action silencieuse des personnages « puisque » malgré leur apparente absence de importance […] ils

[20] Et il n'est pas seulement pensé en série avec ses histoires de fiction, ou il est conçu comme la confirmation d'une absence, celle de sa production cinématographique.

[21] Il faut également noter que pour Quiroga il faut que « les acteurs parlent, quand l'histoire est caractérisée, soutenue et précipitée par ce que disent les personnages », quand « ce que […] les personnages disent a une signification d'intention et d'action », et a donc besoin d'être dit » bien que le film ne reproduise pas les dialogues dans le plan sonore, puisque « ces personnages […] ne sont pas de simples mimes très capables d'exprimer des sentiments vagues, seulement énoncés dans les légendes, mais des êtres de chair douloureuse qui jettent vivante l'âme à l'extérieur avec la parole. » (Quiroga, « Una cinta de primera : Lo que toda mujer ignora (9/09/1922) », *dans* Quiroga (2007), *op. cit.*, p. 296).

[22] *Ibidem*, p. 163.

[23] *Ibidem*, p. 195-196.

[24] À cette occasion, il évoque les légendes d'*El remanso*, une production nationale sortie en 1922, mise en scène par Nelo Cosimi, dont les intertitres sont de Leopoldo Torres Ríos (Mafud, Lucio, *La imagen ausente : El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción, 1914-1923*, Teseo, Argentine, 2016, p. 390).

> nous donnent, dès la première apparition à l'écran, le tempérament du drame qui va se dérouler[25].

D'autre part, la composition et la taille des plans est également une question sur laquelle il réfléchit dans ses notes et qui est pertinente dans la proposition de script LGD. En premier lieu, les plans généraux ne sont pas statiques, dans sa proposition les différentes actions des personnages sont marquées – « Le docteur s'en va. Le père reste debout regardant ses pieds ; il allume une cigarette sans quitter les yeux / Fume un instant, regarde lentement en arrière, secoue brusquement la tête, jette une cigarette et entre dans la chambre » – pour que le texte des intertitres soit un complément et non une réponse. Mais en plus de différencier la fonction du texte et de l'image, Quiroga suggère des tailles de plans à différentes occasions pour renforcer le sens de l'action. D'une part, il utilise le plan moyen court lorsqu'un dialogue entre les personnages présente un caractère de confidentialité : « Détail : des seins seulement. Échange de mots. Le père hoche lentement la tête, comme s'il suivait les déclarations du médecin. » ; d'autre part, le plan moyen pour découper une action précise et accentuer le drame : « Détail : Berta avec l'enfant sur ses genoux. Il le secoue, se retient de pleurer, lève la tête, le regarde de près. Elle n'en peut plus, et jette sa tête dans ses mains en sanglotant »[26]. L'alternance des plans semble répondre à la nécessité de créer des tensions, mais plus encore, leur décomposition en plans qui cherchent à se désintégrer un instant, est essentielle pour parvenir à une « émotion cinématographique », une ressource qui « pour graduer et renforcer le les effets à un moment donné constituent l'essence même de la science scénique[27], ni plus ni moins que celle de tout écrivain, musicien ou artiste »[28]. Ce « moment donné » est dans ce passage du scénario, par exemple, le premier dialogue entre le médecin et le père, décomposé en plans successifs, mais également une notion de montage se visualise dans les transitions entre scènes.

Revenant à la construction des plans, il est intéressant de signaler une image récurrente chez Quiroga : l'éclairage d'un coin de l'écran. Dans ce scénario, il semble mettre en évidence le visage de l'un des enfants – « Si possible, dans un coin du fond sombre, vision du visage d'un imbécile, après quoi Berta a un tremblement … » –, et accentuer celui de la mère désespoir en construisant pour le spectateur la même vision que pour vos personnages. D'autre part, dans l'une de ses notes, « Aquella noche »[29] la ressource est utilisée pour mettre en valeur la beauté du visage de la star, isolée de tout autre élément de la scène du film, reconstituant le point de vue du personnage / spectateur, et l'offrant au lecteur : « Et tandis que notre homme marche lentement en sifflant, il sent que son âme est aussi vide que l'écran, tandis que dans le coin de l'écran les visages qu'il connaît trop bien apparaissent en miniature car ce n'est pas la

[25] Quiroga (2007), *op. cit.*, p. 198.

[26] Le marquage des différentes actions dans les plans peut être considéré comme faisant partie de la construction psychologique des personnages, autre problème qui inquiétait Quiroga (*Ibidem*, p. 9, 50, 172).

[27] Il convient de noter que Quiroga (et pas seulement lui dans ces années) se réfère au réalisateur comme « metteur en scène ».

[28] *Ibidem*, p. 73-74.

[29] Le texte est aussi une sorte de prétexte à l'histoire « Miss Dorothy Phillips, ma femme ». Des réseaux sont alors répartis entre différents points de l'œuvre de l'auteur, remettant en cause les classifications étanches de son écriture. Écrire une histoire, un scénario, une chronique, est, dans le rapport intense avec le cinéma, un processus d'écriture cinématographique.

première nuit qu'il est parti sifflant doucement ; la Vernon, la Phillips, la Billie Burke, la Clifford … »[30].

D'autres réflexions écrites qui accompagnent celles consacrées au *starystem* sont celles qui renvoient aux réalisateurs. En ce sens, il est intéressant de revenir aux propos de Quiroga en se référant à D. W. Griffith, l'un des noms fondamentaux pour comprendre la conformation d'un langage cinématographique. Tout au long de son activité de chroniqueur, l'écrivain se réfère à différentes occasions à l'emblématique réalisateur nord-américain[31] ; mais au moment d'établir un premier dialogue possible entre ce que voit Quiroga et ce qu'il écrit – son écriture cinématographique – et plus précisément les pages conservées de LGD, deux problèmes apparaissent. D'une part, Quiroga pointe une ressource « à la fois de succès et de bonne loi douteuse : effet pour effet, cruauté pour cruauté »[32] présente dans certains films de Griffith, notamment dans *Broken Blossoms* [33] ; dans son commentaire pour la revue *Caras y Caretas* Quiroga décrit, entre autres, comment « M. Griffith nous présente pendant de longues minutes dans un grossissement monstrueux le visage du père en colère, et alterne avec celui de la créature, terriblement déconcerté par la terreur »[34] ; en revenant aux passages susmentionnés consacrés à la souffrance de Berta et à l'image de l'enfant dans le coin de l'écran, les mots sur la cruauté dans la scène sont pertinents et la proposition de ces images peut être pensée en dialogue avec ces réflexions : l'image sur un plan moyen donne à voir le visage de la mère, pour, après les intertitrés, la revoir dans un plan général, quelque temps plus tard, souffrant d'un malheur nouveau mais exact, tandis que le visage de l'enfant est réservé à un coin ; donc ce que l'écrivain critique, c'est la manière de présenter le drame et non le problème, car « il n'y a pas de problèmes cruels en eux-mêmes ; ils peuvent être forts, sombres, violents, terribles, mais pas cruels […]. La cruauté existe dans la torture. Au théâtre, dans la littérature ou au cinéma, on le retrouve quand l'auteur se plaît à effrayer les nerfs par la démonstration soutenue d'un acte de cruauté »[35]. En revanche, malgré cette critique, Quiroga reconnaît dans Griffith un personnage qui a eu très tôt « une vision extraordinaire de ce que le cinéma devrait être »[36], en offrant une place centrale dans le récit audiovisuel au premier plan et au plan détail[37], et met en avant sa « capacité poétique à composer des scènes », puisque « aucun réalisateur ne le surpasse dans l'art de filmer une idylle à l'écran : at-

[30] *Ibidem*, p. 160. Dans sa chronique « Las alucinaciones de *Honrarás a tu madre* » (Harry Millarde, *Over the hill of the poorhause*, 1920) parue le 11 mai 1922 (*Idem*, p. 199-201), Quiroga loue cette ressource lorsqu'elle est utilisée pour l'évocation : « Le cinéma, en effet, a ce grand pouvoir de suggestion : celui de la double vue, de l'hallucination flagrante, du rêve matérialisé dans un coin de l'écran. ».

[31] Et s'il le désigne comme l'un des meilleurs de son métier, il ne cesse de mentionner certaines caractéristiques de son style qui, à son avis, contribuent peu au développement du nouveau médium.

[32] *Ibidem*, p. 105.

[33] L'analyse du film apparaît dans l'article « *Pimpollos rotos* (01/05/1920) » (*Broken Blossoms*, 1919, D.W. Griffith) (*Ibidem*, p. 104-107).

[34] *Ibidem*, p. 105.

[35] *Ibidem*, p. 106.

[36] *Ibidem*, p. 182.

[37] La chronique « La dirección en el cine », du 20 janvier 1928, publiée dans la revue *El Hogar* ((*Ibidem*, p. 180-184), est dédiée à Griffith. Il faut noter qu'à la fin de ses écrits dans les périodiques, Quiroga met de côté les critiques du réalisateur pour se concentrer pleinement sur ses contributions au cinéma. Au commentaire sur *Broken Blossoms*, par exemple, s'ajoute la chronique « El segundo filme humano del señor Griffith : Sonriamos a la vida », publiée le 24 juillet 1920 dans *Caras y Caretas* (*Ibidem*, p. 148-149), « La dirección de Griffith en el filme *Por defender a una mujer* », du 25 mai 1922 (*Ibidem*, p. 208-210) et « La pendiente de Griffith. *Puro corazón* », du 26 octobre de la même année (*Ibidem*, p. 283-286), tous deux dans la revue *Atlántida*. On risquerait que quelque chose ait changé dans l'espace qui va du début des

titude des personnages, fond, détails, environnement, direction photographique ; tout contribue à la création d'un beau tableau poétique[38]. Ces compositions sont présentes dans l'idée de Quiroga au moment de penser et d'écrire la scène, comme dans LGD, où elle ne se limite pas à la présence des personnages dans l'espace, mais explore plutôt leurs gestes, et surtout leur attitude : « Il fume un instant, regarde lentement en arrière, secoue la tête brusquement, jette une cigarette », « jette sa tête dans ses mains », « Berta secoue et tend désespérément ses bras vers son mari ».

Enfin, le fait que LGD soit une adaptation n'est pas mineur. Dans ses chroniques, l'auteur réfléchit à plusieurs reprises sur cette pratique et expose quelques idées autour d'elle. Il est intéressant de penser que ces discussions couvriront le XX^{e} siècle et se poursuivront jusqu'à nos jours. Par exemple, les questions sur ce qu'est l'adaptation et quelle littérature serait susceptible d'être adaptée, et à travers quelle conception de l'adaptation et même quelles techniques restent valables, questions sur lesquelles Quiroga réfléchit lorsqu'il commente, par exemple, une adaptation de Rudyard Kipling, où il affirme que l'auteur « a une personnalité trop vivante pour qu'un adaptateur soit autorisé à créer des personnages, des scènes et des manières de dire kipliniens »[39]. Et il conclut en déclarant que « seul un grand écrivain est capable de traduire un autre grand écrivain »[40]. Cela conduit à une autre des idées sur lesquelles Quiroga avance très tôt, « la question de l'auteur cinématographique »[41], où il évoque l'importance et la spécificité de l'écrivain au cinéma, dont l'œuvre, déclare-t-il, est fondamentale et doit nécessairement être complétée par celle du réalisateur et de l'acteur.[42]

5 Conclusions partielles ou ce qui manque dans les lectures des archives ...

Jusqu'à présent, j'ai essayé de rendre compte d'une expérience de lecture dans l'archive. Arrêter de penser cet espace à partir des prémisses de la totalité et de la mise en ordre définitive m'a permis de retrouver ou de lire les traces d'une écriture qui cherche son unicité, l'écriture cinématographique. Si les scripts d'Horacio Quiroga avaient été analysés comme une écriture défectueuse ou complémentaire, formulée à partir d'une conception téléologique et totalisante de l'archive, j'ai tenté dans ces pages de partager une autre conception, celle de l'archive de la logique du fragment, fragments qui permettent des connexions inattendues, des rencontres possibles et nécessaires pour voir le sens de cette écriture, celle cinématographique, dont la portée avait été quelque peu aplatie. La lecture à partir des archives permet, précisément, d'autres lectures, d'autres significations. Il ne s'agit pas de rejeter les lectures précédentes, ni

années vingt à son achèvement, où le travail du réalisateur nord-américain prend une nouvelle dimension sous les yeux du créateur de Rio de la Plata.

[38] *Ibidem*, p. 148. Bien que, « réalisateur accompli de scènes, il manque de vision de l'ensemble » (*Idem.*) et ici un autre aspect semble penser à la production du scénario, et même à quelques fictions narratives de l'écriture cinématographique de Quiroga.

[39] *Ibidem*, p. 322.

[40] *Ibidem*, p. 323. Il affirme la même chose à propos de l'adaptation de *Résurrection*, l'œuvre de Léon Tolstoï, qui « marque la limite de l'inadaptabilité d'adaptation au cinéma de certains romans » (*Ibidem*, p. 241).

[41] *Ibidem*, p. 47.

[42] *Ibidem*, p. 297-300.

de proposer ou de trouver la lecture précise et achevée de l'œuvre de Quiroga, ici une brève partie de son œuvre est à nouveau éclairée, mais on ne sait en aucun cas ce que l'on verra par la suite.

Références bibliographiques

Benavides, Washington (1998), « El amor profundo de Horacio Quiroga : el cine », *Actas de las Jornadas de Homenaje a Horacio Quiroga*. Universidad de la República, Uruguay.

Cuarterolo, Andrea (2017), « El impacto de la digitalización en la investigación sobre el temprano cine latinoamericano », *in* Rodríguez ; Elizondo, Cecilia (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (233-257). UNQui, Argentine.

Delgado, José ; Brignole, Alberto (1939), *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Claudio Garcia y Cía, Uruguay.

Goldchluk, Graciela (2016), « El archivo como política de lectura : aportes de la crítica genética", in Karina Janello ; Marcela Frías (comps), *Actas Primeras Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo* (52-64). CEDINCI-UNSAM, Argentine. https://www.google.com/url?sa=t\&rct=j\&q=\&esrc=s\&source=Web\&cd=\&ved=2ahUKEwjnq_3dvZL9AhV4pJUCHYMZCFUQFnoECAcQAQ\&url=http\%3A\%2F\%2Fcedinci.unsam.edu.ar\%2Fpdf\%2FJornadas\%2FActas-JORNADAS-ARCHIVOS-I_CEDINCI-UNSAM.pdf\&usg=AOvVaw2LngCkzcyxY4lUAEiDUK6c (consulté le 13/02/2023).

Gumbrecht, Hans-Ulrich, *Producción de presencia : lo que el significado no puede transmitir*, Universidad Iberoamericana, Mexique, 2005.

Hafter, Lea (2020), « Escribir guiones durante los inicios del cine argentino. Algunas reflexiones a partir de *La jangada*, de Horacio Quiroga", *Actas del VII Congreso Internacional AsAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual)*. 7, 14, 21 et 28 novembre, modalité virtuelle. En édition.

Levinson, Andrés, *Cine en el país del viento. Antártica y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*, Fondo Editorial Rionegrino, Argentine, 2011.

Mafud, Lucio, *La imagen ausente : El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción, 1914-1923*, Teseo, Argentine, 2016.

Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, Bacchino Ponce de León, Napoleón ; Lafforgue, Jorge (coord.) Colección Archivos, 2ème édition critique, 26, ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica, Espagne, 1996.

Quiroga, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*, Losada, Argentine, 1997.

Quiroga, Horacio, *Cine y literatura*, Losada, Argentine, 2007.

Quiroga, Horacio, *Obras completas*, Edition, avant-propos et notes par Leonardo Garet, Cruz del Sur, Uruguay, 2009.

Revista Fuentes, Órgano del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, N° 1, 1961.