



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

cotutelle

UNIVERSITÉ de PERPIGNAN - VIA DOMITIA

CULTURAL STUDIES IN LITERARY INTERZONES
ERASMUS MUNDUS JOINT DOCTORATE

XXVI Cycle

Kinetexte :
du texte mouvant du scénario à l'écriture
des scénaristes-cinéastes

Christian Abes

Secteurs disciplinaires de l'European Research Council (ERC) :

SH5_5 - Visual arts

SH5_3 - Literary theory and comparative literature, literary styles

Superviseurs :

Prof. Franca Franchi, Università degli Studi di Bergamo (Italie)

Prof. Paul Carmignani, Université de Perpignan Via Domitia (France)

Prof. Jocelyn Dupont, Université de Perpignan Via Domitia (France)

Prof. Claudia Kozak, Universidad de Entre Ríos (Argentine)

Année académique 2012-2013

Declaration of good academic conduct

I, Christian Abes, hereby certify that this dissertation, entitled *Kinetexte : du texte mouvant du scénario à l'écriture des scénaristes-cinéastes*, which is 476 593 characters (with no space) in length, has been written by me, that it is a record of work carried out by me, and that it has not been submitted in any previous application for a higher degree. All sentences or passages quoted in this dissertation from other people's work (with or without trivial changes) have been placed within quotation marks, and specifically acknowledged by reference to author, work and page. I understand that plagiarism – the unacknowledged use of such passages – will be considered grounds for failure in this dissertation and in the degree program as a whole. I also affirm that, with the exception of the specific acknowledgements, the following dissertation is entirely my own work.

Christian Abes

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	1
Remerciements.....	3
Introduction.....	6

Chapitre 1: Écriture / Cinéma

1. How to : l'adaptation dans les manuels d'écriture de scénario.....	24
2. And the Oscar goes to : adaptation et industrie cinématographique.....	29
3. Adaptation ® : de la fidélité à la <i>transcréation</i>	35
4. Décollage : <i>Le patient anglais</i> – roman et scénario.....	46

Chapitre 2: Textécran

5. <i>Pathé-Baby</i> : le cinématographe et les chroniques du pré-modernisme brésilien...	54
6. <i>Homus Cinematographicus</i> : Eisenstein et <i>cinématismes</i>	60
7. Stylo-caméra : ciné-romans et cinémato-graphies.....	70
8. Duras dit-elle : analyse de <i>L'amant</i>	76

Chapitre 3: Temps de scénarios

9. Shoot as written : scénario et industrie du cinéma.....	87
10. Picturing Eye : émergence d'une tradition scénaristique.....	96
11. Anatomies de l'entertainment : panorama des manuels « how to ».....	110

Chapitre 4: Kinetexte

12. Scénario-Tempo : temporalités du scénario.....	126
13. <i>Kinetexte</i> : le double jeu du scénario.....	134
14. Texte hanté/texte hantant : scénario/film et la <i>spectralité</i>	144
15. Scénario-Projet : les formes de scénarios.....	153

Chapitre 5: Scénaristes-cinéastes

16. Pedro Almodóvar : la métaphore scénaristique.....	174
17. Quentin Tarantino : la performance scénaristique.....	191

Conclusion	218
Bibliographie.....	226
Annexes	234

Resumé

Le scénario est un texte *en transit*. En évolution entre deux formes, il est la plupart du temps voué à disparaître une fois le film fini, après s'être sans relâche récrit et investi dans son devenir film. A partir de ces observations, cette thèse se propose de mettre en évidence la potentialité de l'écriture scénaristique en se plaçant justement dans sa position d'intervalle, d'*interzones*. De cette polyvalence, ce travail s'investit à parcourir les différentes perspectives du sujet d'une manière transdisciplinaire. En partant tout d'abord d'une analyse entre les différents rapports entre l'écrit et l'audiovisuel, la recherche se consacre à retracer la généalogie du scénario, ou plus précisément, l'origine d'un discours hégémonique sur une pratique d'écriture telle qu'elle existe jusqu'à nos jours, basée sur l'a priori d'un cinéma *standard*. En opposition à cette tradition qui restreint la réflexion sur le scénario, nous envisageons, à partir de diverses perspectives telles que les théories de Pasolini, la notion barthésienne de *texte* et de *scripteur*, ou encore le concept de *spectralité* derridien, le texte scénaristique comme un processus complexe où la forme filmique et écrite se superposent pour donner lieu à une textualité potentialisée. La création du concept de *kinetexte* nous sert à réunir les différents mouvements, traces et temporalités exercés par le scénario et nous trouvons, dans les scénarios écrits par les scénaristes-cinéastes choisis, des exemples révélateurs d'expansion de l'écriture au-delà des consignes du scénario standard. En somme, l'acte créatif de l'écriture scénaristique dépasse un état de subordination au film, faisant place à une zone d'expérimentation esthétique. Cette thèse cherche donc à démontrer que la construction d'une idée amplifiée de scénario représente aussi une prise de position éthique à l'encontre d'une conception particulière du scénario, qui demeure, en toute logique, le fruit d'un processus historique et d'une idée hégémonique du cinéma lui-même.

Abstract

The screenplay is a text *in transit*. Evolving between two forms, it is most of the times written to be lost once the movie is finished, after a long process of rewriting and anticipating the filmic texture. From these observations, the present dissertation aims to highlight the potentiality of screenwriting right from its *in-between* position, from its particular *interzones*. Taking into account this multiplicity, this research explores the different perspectives surrounding the subject through a trans-disciplinary approach. Starting from an analysis of the different relations between writing and audiovisual within literature and cinema, the work focuses on retracing a genealogy of the screenplay, or more precisely, the origin of a hegemonic discourse which had been defining what screenwriting should be, based on fixed notions of *standard* cinema. In opposition to this prescriptive tradition which prevents a wider understanding of the screenplay, it is possible to consider, based on different theoretical contributions such as Pasolini's theory, Barthe's concepts of *text* and *scriptor*, or Derrida's idea of *spectrality*, the screenplay text as a complex process in which the filmic and written forms merge into a potentialized and dynamic textuality. Thus, the creation of the *kinetexte* concept intends to assemble those many movements, traces and temporalities which operate within screenwriting, while the analysis of the chosen screenwriters-directors' screenplays helps us demonstrate an expanded use of writing, far beyond the conventional guidelines of « adequate » screenwriting. Clearly, screenwriting exceeds a state of subordination in relation to the film and reveals a zone of great aesthetic experimentation. This dissertation eventually points out that the construction of an expanded idea of screenplay clashes, ethical and politically, against a specific conception of screenplay which is, as a matter of fact, the product of a historical process and of a hegemonic idea of cinema itself.

[Remerciements]

Il m'est très difficile de commencer ces remerciements car cela veut dire revenir au tout début de ces presque trois années écoulées, les parcourir à nouveau et me rendre compte de la portée d'une expérience, de son intensité, de vouloir se souvenir de tout et du coup d'avoir peur d'oublier. Je me souviens alors de Barthes qui dit à propos de la lecture que l'oubli est nécessaire pour pouvoir lire. Peut-être est-il aussi nécessaire pour pouvoir écrire, même quand il s'agit de dire merci.

Je tiens donc à remercier avant tout ma famille toujours présente, que je sois ici ou là-bas. Votre amour et votre soutien au quotidien m'ont donné la force de traverser les moments difficiles et de partager avec vous toutes mes joies. A Michou, maman et Christou pour leur aide textuelle. A Olive pour les idées et les références. A toute ma famille querida, Gilou, Lolo, papa, Gabi, Soso, Pati, Carol, tatie, San, Aline, Lu, je vous écris un infini obrigado pour toutes les pensées, la tendresse et les energias positivas.

Ce parcours m'a permis de croiser le chemin de personnes extraordinaires et de mélanger ma vie aux leurs, modifiant nos expériences, superposant nos futurs. Delfi et Zai, ces pages portent sans aucun doute beaucoup de vous et de la force que vous m'avez donnée. Votre amitié est ma plus grande récompense. Un clin d'œil affectueux à notre amie Aliko qui nous a tant appris et qui nous a tant manqué par la suite.

Un grand merci aux amis et amies au Brésil et en France pour leur soutien et torcida. A Maryse, Juanita de Dios, toujours là, après tant d'années d'amitié, de marche et de confiance. A Rafa pour le soutien et l'aide malgré la distance. A Chrisinho, Dedé, Vanessa, Izabel, obrigado pelas conversas e pelo carinho. A Ane qui m'a tant appris sur le cinéma. Merci pour ton beau mémoire. A Stefano, pour son amitié en terres perpignanaises ou bergamasques.

Ao João, obrigado pela força e pelo carinho. Sua presença foi fundamental para este trabalho que parecia não ter fim.

Je souhaite remercier le programme Erasmus Mundus Joint Doctorate in *Literary Interzones* pour cette grande opportunité.

A Prof. Franca Franchi pour son soutien et sa confiance durant l'élaboration de la thèse.

A Jocelyn Dupont pour sa lecture attentive et ses conseils. A Paul Carmignani, Jonathan Pollock et Pascale Amiot de l'Université de Perpignan Via Domitia. A Claudia Kozak pour son accueil en Argentine et son aide dans la phase initiale de ce travail.

A l'Università degli Studi di Bergamo et à l'Université de Perpignan Via Domitia pour leur importante contribution à la réalisation de ce travail de recherche en cotutelle. A l'Universidad de Entre Ríos qui m'a accueilli chaleureusement.

Aux professeurs de l'Universidade Federal de Santa Catarina, en particulier à Marcelo Esteves pour son enthousiasme et sa passion pour le scénario.

Bergamo, juillet 2013.

à mon arrière-grand-père Mohand Abès

*(...) ma non dove noi che della vediamo essi
l'indistinto stelle via ravvisano latte queria
dizer os poetas ou palavras ou estrelas ou
estrêlulas myriads of faint stars lampiros no
empíreo galáxias kiklos de palavras o texto
entretecendo entretramando entrecorrendo
pontos pespontos dispostos texturas o estelário
estepário de palavras costurando ávidas
suturando texturando urdilhando ardilhário vários
laços de letras lábeis tela têxtil telame aranzol
aranzol de arames manhas de ramos ranhos de
aranhas letras sestras lépidas letreros selva de
símbolos também selvaggia e aí estou aí fui aí
sou eu ou outro eumesmo ninguénheu ou outro
(...)*

Haroldo de Campos, Galáxias

*Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel,
plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans
repères ; tel l'augure y découpant du bout de son
bâton un rectangle fictif pour y interroger selon
certains principes le vol des oiseaux, le
commentateur trace le long du texte des zones de
lecture, afin d'y observer la migration des sens,
l'affleurement des codes, le passages des citations.*

Roland Barthes, S/Z

[INTRODUCTION]

56 – Barcelone. Couloir Théâtre Tivoli. Int. Nuit.

Manuela avance dans un couloir tout droit. Une ligne blanche, peinte à un mètre du sol partage le mur en deux. On a l'impression que cette ligne blanche attire Manuela comme un aimant pour la mener jusqu'à la porte entrouverte de la loge d'Huma Rojo. Manuela passa la tête et pousse légèrement la porte. Avant qu'elle ait pu regarder à l'intérieur, elle entend la voix d'Huma qui lui demande d'entrer.

HUMA (voix off) : Entre !

Pedro Almodóvar, Tout sur ma mère

Il faut en quelque sorte *crever l'écran*. Non pas comme quand un acteur ou une actrice nous impressionne par sa prestation dans un film, mais à l'inverse, percer l'écran, nous en tant que spectateurs, lecteurs, pour aller voir ce qui s'y trouve, ce qui se trame. « Tout se passe comme si une longue tige de lumière venait découper une serrure, et que nous regardions tous, sidérés, par ce trou. » disait Barthes au sujet de la « situation de cinéma » (1975 : 105). Pour commencer donc, se faufiler par le trou de la serrure et trouver, au-delà de l'écran filmique, de la fascination filmique, un passage qui nous mène à la zone du scénario. Mais, il faut, à cet effet, renverser l'ordre avant tout, ne pas revenir au scénario à cause du film, mais commencer par le scénario puisqu'il est justement la cause, la première manifestation de l'idée filmique.

Le scénario est très souvent la première étape de la création d'un film. Malgré son rôle fondamental, le travail en coulisses du scénario l'a trop souvent retranché dans une espèce d'invisibilité. Bien que sa fonction soit reconnue et que son écriture obéisse à des pratiques bien institutionnalisées, il est vu comme un processus de liaison entre

les différentes instances créatives et un tremplin pour que le film prenne forme. Sa disparition serait donc la conséquence naturelle de la matérialisation du film, objectif ultime de toute entreprise cinématographique. Il existe, bien sûr, des films réalisés sans scénario, ainsi que divers types de scénarios, notamment le scénario du documentaire, des séries télévisées, du film d'animation, du spot publicitaire, etc. Je veux néanmoins parler ici du scénario de cinéma dit « de fiction » car, comme nous le verrons, c'est ce modèle de scénario qui s'attache plus fortement à une tradition cinématographique, ainsi qu'à une tradition éditoriale spécialisée, depuis plus d'un siècle. Parler de l'écriture scénaristique implique donc d'aborder le sujet de la création, qui, dans ce cas précis, implique le projet de film et sa première manifestation sous forme textuelle. Win Wenders, dans son livre *The Logic of Images*, affirme au sujet du scénario :

The paradoxical thing is that films begin with words, and that words determine whether the images are allowed to be born. The words are like the headland that a film has to steer round to reach the image (1991 : 86).¹

Le commentaire du cinéaste allemand reproduit lui-même le paradoxe, puisque les mots y apparaissent, à la fois, au service de la construction de l'image et comme une contrainte qu'il faut dépasser. Peut-être sont-ils un cap à passer ; que les mots sont incontournables dans l'itinéraire du film. Derrida, lui-même ayant participé à quelques projets de films dont *D'ailleurs Derrida* de Safaa Fathy (2000), écrit son ouvrage *Tourner les mots : au bord d'un film* (2001) après l'expérience du tournage du film en collaboration avec Fathy. Dans ce texte, le jeu de mots avec le verbe *tourner* qui, en français, évoque aussi l'action de *tourner un film* et le *tournage*, déclenche une réflexion fructueuse sur le rapport délicat entre les mots et le film, le fait de *tourner* les mots tout en cherchant à les *contourner* pour accéder à l'image cinématographique² :

D'une part, disais-je (si je peux reprendre la parole), les mots devaient ou bien se taire et renoncer à eux-mêmes, en tout cas résister à la tentation rhétorique cinématographique. Il leur fallait céder respectueusement la place à telles figures propres au « cinéma », à cette écriture sans précédent et sans équivalent. Il fallait réduire au silence la parole pédagogique, l'assurance discursive, voire la continuité d'une narration ou l'insistance complaisante de

¹ Ce qui est paradoxal à propos des films, c'est qu'ils commencent avec des mots et que des mots déterminent si les images pourront naître ou pas. Les mots sont comme un promontoire que le film doit contourner pour atteindre l'image. (m.t.)

² Nous retrouvons la connotation cinématographique du verbe *tourner* dans peu de langues, notamment en italien *girare un film* et un équivalent en portugais, *rodar um filme*, bien que moins courant que le verbe *tourner*.

la confession. Silence, les mots, on tourne ! Silence, les mots, même quand on parle ! On tourne ! (2001 : 20)

La peur de Derrida de voir les mots s'imposer au film et de mettre en scène une « parole pédagogique », au lieu de l'apparition des « figures propres au 'cinéma' », reflète un débat qui remonte aux premières avant-gardes du début du siècle, notamment une tendance du formalisme russe et du cinéma impressionniste français, qui remirent en cause l'assimilation d'éléments littéraires et dramaturgiques au cinéma. Le cinéma « pur » défait de ses attaches à la narration littéraire, à la performance théâtrale, est défendu par le cinéaste russe Dziga Vertov, et ses collaborateurs du mouvement *Kinoks*, dans son manifeste *Nous* de 1923 :

Chegaremos à síntese na proporção em que o ponto mais alto de cada arte for alcançado. Nunca antes.

NÓS depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas.

NÓS os conclamamos:

- a fugir -

dos langorosos apelos das cantilenas românticas

do veneno do romance psicológico

do abraço do teatro do amante

e a virar as costas à música

- a fugir -

ganhemos o vasto campo, o espaço em quatro dimensões (3 + o tempo), à procura de um material, de um metro, de um ritmo completamente nosso (dans Xavier, 2003 : 248).³

Suite à ce besoin de purger le cinéma des autres arts, la pratique du scénario équivaut à perpétuer le réflexe littéraire qui corrompt la possibilité d'un cinéma sans texte et sans dramaturgie. Dans un autre passage du manifeste, il évoque spécifiquement le rapport entre un support écrit antérieur à la réalisation et le film proprement dit :

³ La véritable union des différents arts ne pourra se faire que quand ceux-ci auront atteint leur apogée. Nous nettoyons notre cinéma de tout ce qu'y s'y est insinué, littérature et théâtre, nous lui cherchons un rythme propre, un rythme qui n'ait pas été chapardé ailleurs et que nous trouvons dans le mouvement des choses./ Nous exigeons : / A la porte / - Les étreintes exquises des romances / - Le poison du roman psychologique / - Les griffes du théâtre amoureux / - Le plus loin possible de la musique / Avec un rythme, une évaluation, une recherche d'outils propres à nous même, gagnons les grandes étendues, gagnons un espace à quatre dimensions (3 + le temps) (traduction issue du site : <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/vertov/manifestenous.htm>).

Depois de conceber um cine-poema ou um fragmento, o kinok deve saber anotá-lo com precisão, a fim de dar-lhe vida na tela, desde que haja condições favoráveis para tal.

Evidentemente, nem o roteiro mais perfeito será capaz de substituir essas notas, tanto quanto o libretto não substitui a pantomina e os comentários literários sobre Scriabin não dão nenhuma idéia da sua música.

Para poder representar um estudo dinâmico sobre uma folha de papel é preciso dominar os signos gráficos do movimento (ibid : 251).⁴

En opposition à ce scénario narratif qui n'a finalement que très peu à voir avec les mouvements du monde, Vertov propose ici des notes qui permettent de réaliser une étude sur un film – un ciné-poème - grâce à une connaissance poussée des « signes graphiques du mouvement ». Toujours dans la perspective d'un cinéma qui dispense le scénario proprement dit, la cinéaste étatsunienne Maya Deren critique, à son tour, la dépendance au support textuel. Selon elle, l'absence d'une pensée cinématique et de procédés créatifs, tournés dès le départ vers l'audiovisuel, a pour effet d'inhiber le potentiel expressif du cinéma. Elle affirme à propos de son approche du cinéma :

(...) every effectiveness that my films have, I owe to the fact that they were planned by eye: that I drew out what I wanted to see on the screen as the final product, and that I discarded any idea which I could not see or draw (dans Murphy, 2010 : 177).⁵

Les points de vue de Vertov et de Deren associent le scénario à une pratique du cinéma industriel, ce qui représente un double handicap : d'une part, la création collaborative du cinéma commercial est incompatible avec l'expression d'un projet artistique personnel ; d'autre part, l'espace textuel du scénario ne correspond pas à la capacité expressive du cinéma. Le cinéma, pour ces cinéastes, rate ainsi sa vocation, se concentrant sur une matière qui n'est pas la sienne. Ce point de vue radical met l'accent sur l'expression

⁴ Ayant conçu un ciné-poème ou un fragment, le kinok doit savoir le noter avec précision, afin de lui donner vie sur l'écran lorsque des conditions techniques favorables se présenteront. / Évidemment le scénario le plus parfait ne remplacera pas ces notes, de même que le livret ne remplace pas la pantomime, de même que les commentaires littéraires sur les œuvres de Scriabine ne donnent aucune idée de sa musique. / Afin de pouvoir représenter une étude dynamique sur une feuille de papier, il faut posséder les signes graphiques du mouvement. (ibid)

⁵ si mes films possèdent une efficacité, je la dois au fait qu'ils sont planifiés « par l'œil » ; que j'ai dessiné ce que je voulais finalement voir à l'écran et que j'ai abandonné toute idée que je ne pouvais voir ou dessiner. (m.t.)

cinématographique à partir des caractéristiques de son dispositif technique, c'est-à-dire, la visualité, le mouvement, le montage.

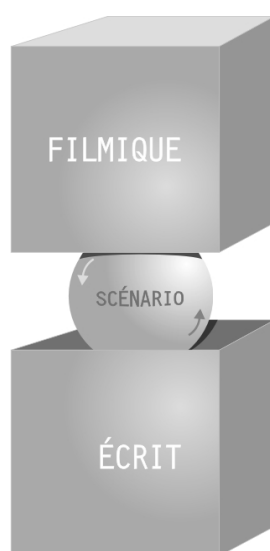
Ce débat reviendra bien sûr à plusieurs reprises au cours des tendances cinématographiques, de la radicalité des avant-gardes et du cinéma expérimental, en passant par les renversements critiques de la Nouvelle Vague, du néo-réalisme italien et des nouveaux cinémas (par exemple, le *Cinema Novo* au Brésil dans les années 1960 et 1970), ainsi que, au cours des dernières décennies, dans le cinéma indépendant étatsunien, par exemple. Tous ces mouvements ont en commun un projet cinématographique à contre-courant d'une pratique industrielle, bousculant au passage la notion du scénario standard et son rapport à la réalisation. Ces cinémas mettront l'accent sur le moment créatif du tournage, le scénario ouvert et l'improvisation. « Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça »⁶ disait la célèbre phrase devenue symbole du Cinema Novo brésilien. Le slogan convertissait tout d'abord la précarité des moyens en un atout créatif et en instrument politique, mais il suggérait également que la réalisation d'un film présuppose un exercice de la pensée. Au-delà du mythe de l'improvisation sur le terrain que la phrase a nourri au fil du temps, le grand nombre de manuscrits (notes de repérages, différentes versions de scénarios filmés ou inédits, textes théoriques, etc.) laissés par le plus important des cinéastes *cinemanovistas* Glauber Rocha prouve bien qu'à chaque projet de film correspondait un intense travail de préparation et de réflexion. Nous pourrions dire de même des cinéastes de la Nouvelle Vague pour qui, malgré un désir de suprématie de la mise-en-scène, le scénario ne disparaît pas, mais se transforme en un outil créatif malléable et davantage intégré au champ d'action de la réalisation du film. En somme, le rapprochement du scénario de la réalisation permet de l'extraire de la dichotomie que j'ai présentée antérieurement : il est considéré comme étant, d'un côté une pratique institutionnalisée conditionnée par la segmentation des tâches du cinéma industriel et de l'autre, cet objet littéraire indésirable qui fausse les véritables enjeux du cinéma et de l'expérimentation de la forme filmique. Alors pourquoi étudier le scénario ?

L'intérêt du scénario, me semble-t-il, se trouve justement entre les deux pôles. Pour cela, je propose dans cette thèse de travailler le scénario en tant qu'espace de réflexion, de création et de partage d'une idée filmique ; non pas comme un espace figé,

⁶ une caméra à la main et une idée en tête. (m.t.)

contraignant, qui prive le cinéma de sa capacité expressive, mais comme une zone de passage polyvalente et polymorphe qui cherche à représenter un film. Le scénario est un texte en mouvement, non seulement parce qu'il se rapporte à l'univers cinématographique, mais aussi parce c'est un texte *in transit*, tourné vers un devenir. Sa textualité naît d'une conjugaison entre les mécanismes de l'écriture et un constant exercice de l'audiovisuel, un « état d'esprit » filmique, qui agit sur la configuration du texte. Je pourrais reprendre la formule de Derrida *tourner les mots* et l'inverser, faire *les mots tourner*. Je me permets d'en proposer une illustration :

Figure 1 : *Tourner les mots.*



Faire les mots *tourner* un film par anticipation, par projection, mais aussi faire les mots *circuler* entre une zone et l'autre dans un transit constant. Il s'agit, bien sûr, d'un exercice de visualisation qui essaie d'exprimer graphiquement la dynamique du scénario entre deux plans qui, ici, sont séparés dans un but purement didactique. L'écrit et le filmique ne sont pas deux champs étanches et de nombreuses expérimentations les rapprochent et les imprègnent l'un de l'autre. Mon intention est de mettre en mouvement le champ du scénario, ainsi que l'écriture, bouger le mode de représentation afin d'aborder la complexité du texte scénaristique sous des angles différents.

Comme nous le verrons, le scénario n'a pas uniquement pour fonction de donner une base narrative (histoire, dialogues, etc.) au film. Malgré les différentes formes que le scénario peut adopter, du plus technique au plus narratif, l'extrait du scénario de Pedro Almodóvar nous signale que la complexité du texte va au-delà d'un récit écrit sur

mesure pour l'audiovisuel. En l'occurrence, la présence de la ligne blanche (« On a l'impression que cette ligne blanche attire Manuela comme un aimant (...) ») et sa fonction métaphorique dépassent le régime de « monstration » particulier au scénario. En d'autres mots, ce fragment extrapole le lieu du texte scénaristique qui en/par principe se doit de décrire uniquement ce qui sera visible ou audible à un futur spectateur de cinéma. Ici, dans cette écriture désobéissante qui ne peut à priori être ni vue ou ni entendue, on y lit une autre potentialité du scénario et c'est de cette observation que surgit l'idée de cette thèse et la pertinence d'une étude sur le texte scénaristique. Mon entrée dans le texte est attirée par le même magnétisme étrange que celui qui attire les pas de Manuela à l'autre bout du couloir. Ce n'est d'ailleurs peut-être pas un hasard si je pars d'une scène qui se passe dans les coulisses d'un théâtre. Après tout, c'est à l'envers et à l'ombre du spectacle cinématographique que se trouve le travail créatif de l'écriture du scénario et c'est cette zone que je propose d'explorer. Raoul Ruiz, lors d'un entretien avec *Les Cahiers du cinéma* nous parle du commencement du film :

Je pars rarement d'une structure générale, du moins pour mes derniers films. Normalement c'est quelque chose qui se passe entre une image et un événement, pas forcément les mêmes. C'est-à-dire : un tableau et une histoire, si on veut. L'image et l'événement sont très lointains l'un de l'autre, et ils sont liés par une idée qui est plus abstraite. Avec ces trois éléments, en général je commence à travailler. Ce n'est pas systématique, mais souvent ça se passe comme ça. Par exemple, dans *L'éveillé du Pont de l'Alma*, que je viens de finir, l'image c'est le Pont de l'Alma, la situation c'est un insomniaque, et le rapport entre les deux c'est un principe général : le rapport du Paris actuel avec *Les Mystères de Paris*. Après ça se passe par couches. Cette triade continue : le fleuve, et tout ce qu'implique un fleuve (c'est encore une image), et un insomniaque, donc le rapport entre la veille et l'inconscience, le sommeil et la réalité : images oniriques/image réelles, plus une histoire à la manière de Diderot. Ces images sont liées au fleuve, donc à une bande-son où il est question de bruits d'eau, de pluie, etc, qui renvoie à l'idée que les personnages se prennent pour des poissons, qu'une personne se noie, et tout se lie comme ça (1985 : 100).

L'apparition d'une idée en cinéma (« c'est l'image »), comme l'a décrite Ruiz, correspond bien entendu à des procédés créatifs personnels qui varient de scénariste en scénariste (et possiblement de manière distincte d'un film à l'autre pour un même scénariste), mais il est intéressant d'observer dans le témoignage de Ruiz qu'il élabore, au moyen du scénario, un concept au-delà des *images* et des *événements*. La dimension abstraite qui motive et justifie les éléments visuels ou narratifs du récit est formulée par

l'écriture. Le scénario est, dans ce cas, un point de départ conceptuel. C'est au cours de son écriture que « ces images », « ces éléments de liaison », « ces situations » se configureront et se fixeront, dans un sens d'anticipation du film.

A partir de cela, la question posée par Trifonova au sujet de l'analyse de la structure narrative filmique pourrait aisément s'adresser au scénario lorsqu'elle s'interroge : « Could the narration of an event precede the event itself? » (dans Price 2000 : 22-23).⁷ Si l'on part du principe que le scénario est guidé par un sens d'anticipation du film, sa textualité tourne alors autour de la potentialité filmique et son écriture se déploie afin d'accueillir une « idée en cinéma », comme disait Deleuze lors de sa conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? » :

Si vous voulez, les idées, il faut les traiter comme des espèces de potentiels, les idées se sont des potentiels, mais des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression. Et inséparable du mode d'expression, si bien que je ne peux pas dire : j'ai une idée en général. En fonction des techniques que je connais, je peux avoir une idée dans tel domaine, une idée en cinéma, ou bien un autre, une idée en philosophie ([1987] s.p).

Il est intéressant de penser ici, à partir de ce qu'affirme Deleuze, que l'*idée en cinéma* (qui n'est pas une idée *pour* le cinéma, mais une idée qui est déjà *du* cinéma, qui surgit à l'état cinématographique) ne présuppose donc pas de séparation, dans le cas du scénario, entre un mode d'expression écrit et un mode filmique. Le scénario s'exprime en termes cinématographiques, avec la connaissance de techniques qui vont bien au-delà du récit d'une histoire, pour qu'elle soit ultérieurement réalisée en film. Le scénario présente déjà le film par écrit, avec un sens de montage, de focalisation, de cadrage, d'effets sonores, tout cela bien sûr de manière plus ou moins explicite et sophistiquée selon les scénarios et la liberté prise par le scénariste. Le moment d'écriture du scénario n'est donc pas isolé du processus de réalisation. Il ne s'agit pas de phases consécutives dans le temps qui prennent le relais l'une de l'autre pour aboutir au film fini. Comme l'envisageait Godard, faire un film est plutôt un processus de superposition de trois opérations : *réflexion*, *tournage*, *montage* (dans Price, 2010 :43). A partir de cela, je propose de construire une vision du scénario qui ne l'isole pas de la réalisation du film mais qui, à la fois, justifie une étude qui lui est entièrement dédiée, sans avoir recours au film. Cette affirmation n'est pas un paradoxe si l'on considère que le scénario ne dépend

⁷ « La narration d'un événement peut-t-elle précéder l'événement lui-même? » (m.t.)

pas du fait que le film soit tourné pour être déjà filmique à sa manière. Autrement, il serait impossible d'analyser un scénario qui n'a pas été filmé, il serait impossible, par exemple, de parler du scénario inédit du *Napoleon* de Kubrick. Contre toute idée qui fixe et efface le scénario, mon intention dans ce travail sera, au contraire, de le mettre en mouvement et en lumière.

En ce qui concerne le panorama des publications sur le scénario, il est possible de les rassembler en trois branches principales : les ouvrages qui analysent la place du scénario dans l'industrie du cinéma, les nombreux manuels d'écriture consacrés à l'enseignement des techniques du texte scénaristique et puis les publications qui abordent davantage les aspects dramaturgiques et narratifs du scénario (division en trois actes, construction des personnages, genres cinématographiques, etc.) à partir d'une analyse de films à succès (Boon, 2008). Tous ces ouvrages sont destinés aux aspirants scénaristes mais ils attirent également un public cinéphile en général. Dans le milieu académique, l'intérêt accordé au scénario est encore restreint. Nous verrons, cependant, qu'aux Etats-Unis plusieurs théoriciens défenseurs du travail créatif des scénaristes ont tenté de faire reconnaître leur production au même titre qu'une écriture littéraire. Des anthologies de scénarios ont alors vu le jour et le scénario s'est frayé un chemin, timide et contesté, dans les départements de littérature. Malgré les avantages d'un tel effort de reconnaissance de la qualité textuelle des scénarios, la perspective du scénario en tant que genre littéraire n'a provoqué qu'une effervescence temporaire et ne s'est jamais confirmée en tant que champ d'étude. Par ailleurs, je tâcherai de montrer les problèmes que ce discours engendre et de quelle manière, malgré la meilleure des intentions, le scénario s'y retrouve paralysé et isolé du processus de réalisation du film.

Dans les départements liés à l'audiovisuel et aux médias, la place du scénario a surtout été liée à l'enseignement d'un mode d'écriture codifiée, sans développer un réel espace d'autoréflexion sur la pratique des scénaristes et les aspects singuliers de l'écriture. Plus récemment, les publications de chercheurs anglophones issus des milieux académiques étatsunien, britannique et australien tels que Steven Price, Steven Maras, Jill Nelmes, Kevin Alexander Boon, ont contribué à inaugurer un nouveau champ critique sur la pratique du scénario, présentant des travaux théoriques qui parcourent l'évolution du scénario au cours de l'histoire du cinéma et les singularités de sa textualité. La lecture de leurs recherches m'a confirmé que mon intérêt pour le

scénario, aussi bien pratique que théorique, n'était pas un fait isolé et qu'il se joignait à un effort collectif critique à l'encontre du statu quo dans lequel se trouve le scénario.

C'est en partant de cet intérêt pour la forme particulière scénaristique que je propose ce travail qui associera une réflexion théorique sur la condition du scénario et son histoire à une analyse intensive de scénarios choisis pour leur singularité formelle. Mais avant cela, pour accéder au scénario, je m'intéresserai à l'écriture et aux rapports qu'elle a établis avec la forme filmique. Ce parcours aura pour but de ne pas prendre le scénario comme un phénomène esthétique isolé et d'identifier, dans des contextes, des expérimentations, tantôt cinématographiques, tantôt littéraires, qui ont lancé un mode d'expression vers l'autre, mélangeant les formes, amplifiant les possibilités esthétiques de chaque domaine. Le scénario, en tant que régime d'écriture stimulé par l'audiovisuel, participe à une dynamique culturelle plus large où l'imaginaire cinématographique, à partir du cinématographe, conditionne à différents degrés un mode d'écriture ainsi qu'une manière de voir le monde.

Par la suite, la recherche se consacrera à retracer la généalogie du scénario, ou plus précisément, à identifier l'origine d'un discours hégémonique sur la pratique de l'écriture scénaristique telle qu'elle existe jusqu'à nos jours, basée sur l'a priori d'un cinéma standard, de films « à succès », du cinéma comme *entertainment*. Nous verrons que le scénario, en tant que phase de la production cinématographique, prend forme au début du cinéma, dans le but d'optimiser la production et rendre ainsi l'activité cinématographique plus lucrative. Par conséquent, instrument fondamental de la suprématie du *studio system* hollywoodien, la pratique du scénario s'institutionnalise et je chercherai à démontrer comment elle se transforme rapidement en un discours dominant qui conditionne, par l'intermédiaire d'ouvrages spécialisés, une pratique standardisée du scénario déterminante jusqu'à nos jours.

En opposition à cette tradition dogmatique qui limite les possibilités d'une pratique réflexive du scénario, je chercherai à observer les particularités de sa textualité. Dans son livre *Littérature et cinéma – les affinités électives* (1993), Jean-Marie Clerc formule les questions suivantes à propos du scénario qui me paraissent en accord avec la perspective de ma recherche :

Que reste-t-il d'un film à la seule lecture de son scénario ? Comment rendre lisibles les traces écrites du visuel ? A l'horizon de l'écriture s'affirme désormais, non le réel mais l'image, c'est-à-dire un réel absent, nié en quelque

sorte par les artifices auxquels donne lieu sa reconstitution cinématographique, et que le texte prend à son compte comme la seule réalité pointée derrière les mots. N' y a-t-il pas là un profond bouleversement opéré sur les conditions mêmes de l'écriture? (1993 : 77)

Le bouleversement opéré sur l'écriture se trouve dans sa mouvance. C'est pourquoi cette recherche trouve son élan majeur dans les écrits de Pier Paolo Pasolini à propos de l'écriture scénaristique. Son idée du scénario comme « une structure qui veut être une autre structure » met l'accent sur son aspect dynamique et sur une potentialité qui motive le geste d'écriture. Le scénario se distingue ainsi par rapport à d'autres formes d'écriture par un « désir de forme », c'est-à-dire, que c'est un processus entre deux structures, deux formes (l'écrit et le filmique) et qu'il pointe vectoriellement vers une forme future ([1972] 2005). C'est à partir de la pensée de Pasolini que je proposerai le concept de *kinetexte*. D'autres supports théoriques, tels que le point de vue critique de Foucault sur la *fonction auteur* et la théorie du *texte* de Barthes, me permettront d'observer de quelle manière l'écriture scénaristique dépasse les notions traditionnelles d'écriture, d'œuvre, de lecture et qu'elle « met en texte » des enjeux distincts ; dans le scénario, on assistera à la rencontre entre le scénariste, le lecteur/spectateur et la présence d'un film potentiel au sein du texte. Le scénario correspond ainsi à au texte *scriptible* barthésien, pris dans le présent de l'écriture et dont la lecture entraîne la présentification du film potentiel grâce à l'action d'un lecteur/spectateur. Barthes le décrit ainsi :

Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole conséquente (qui le transformerait, fatalement, en passé) ; le texte scriptible, c'est nous en train d'écrire, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages (1970 :11).

Le scénario a besoin d'un lecteur/spectateur pour déclencher le déroulement de ce film virtuel sur un écran virtuel, lui-aussi, donc la lecture du scénario n'est jamais un acte de consommation, de simple contemplation ou d'appréciation du texte pour ce qu'il est. L'enjeu du scénario se trouve en dehors de lui-même, la lecture doit alors réaliser un travail de production vis-à-vis du texte ; *écrire la lecture*, nous disait Barthes. Par ailleurs, la temporalité ambiguë du scénario, pris entre le présent du texte et le futur conditionnel du film, montre qu'il obéit à une dynamique de présence/absence par rapport au film. Je m'appuierai sur la notion de *spectralité* de Derrida pour examiner ce

phénomène, inhérent au processus d'écriture du scénario, en notant qu'il se poursuit une fois le film réalisé puisque le scénario, devenu à son tour un absent-présent, hante le film projeté à l'écran. De plus, le travail polyvalent du scénario présentifie non seulement le film mais aussi un spectateur virtuel. J'explorerai la notion de *spectatorialité* qui guide l'écriture du scénario et lui attribue un horizon particulier, correspondant à la fois au producteur et au spectateur, à la caméra et à l'écran. La notion du *kinetexte* nous servira ainsi à réunir les différents mouvements, traces et temporalités exercés par le scénario.

Au-delà d'une réflexion théorique, cette recherche est avant tout survenue de la lecture de scénarios et évoluera donc dans un constant rapprochement entre la théorie et des échantillons du texte scénaristique pour, ensuite, aboutir à l'analyse plus intensive de scénarios dans leur intégralité. En opposition à la pratique courante des recherches sur le scénario, je me consacrerai uniquement à la textualité de celui-ci, les effets que son écriture produit et ses variations par rapport aux notions de scénario standard, présentées et critiquées tout au long de cette thèse. Je ne ferai donc aucune mention aux films - donc pas d'analyse comparative entre texte et film - car cela reviendrait à dire que le scénario n'est pas, à lui seul, une modalité textuelle digne d'intérêt. De même, je ne m'attarderai ni sur les aspects biographiques ni sur les critiques concernant les scénaristes-cinéastes proposés puisqu'elles découlent, en majorité, d'un rapport aux films et qu'elles auraient bien moins à nous dire que la lecture des textes eux-mêmes. Si mon objet d'analyse est réellement le scénario, il semble fondamental de ne plus prendre le scénario comme une conséquence du film (ou un objet qui fait partie d'un marketing post-filmique, tels les *making of*, par exemple). Cette prise de position permet de détacher le scénario du film - non pas de l'*idée* ou *projet* du film qui motive le texte scénaristique, mais de l'instance distincte du film projeté dans les salles de cinéma, du film qui est l'objet des analyses filmiques, etc. Ce geste permet de replacer le scénario dans son contexte créatif antérieur au tournage et de révéler les procédés qui transforment l'imaginaire filmique d'un scénariste en écriture.

Par ailleurs, l'analyse ne se consacrera pas non plus à aborder la structure dramatique des scénarios pour découvrir si celle-ci obéit à la division classique en trois actes ou si elle reproduit l'épopée du héros, etc. Ce serait encore reproduire le discours traditionnel des manuels d'écriture sans proposer une quelconque réflexion productive

sur le texte scénaristique. En somme, je propose une immersion dans le mode d'écriture des deux scénaristes afin d'observer les mécanismes qui rendent leur écriture *sui generis*. Je tiens, malgré tout, à souligner que l'analyse de scénario reste encore un exercice rare dans le milieu de la recherche. Elle est donc accompagnée d'enthousiasme (et éventuellement d'innocence), mais aussi de la crainte naturelle de qui s'aventure dans un domaine assez neuf, sans trop savoir comment procéder et de quels outils se munir. Néanmoins, j'ai préféré tourner la situation à mon avantage en partant au maximum du texte scénaristique, afin d'en extraire une pensée, des outils théoriques, des idées. Ce corps à corps avec le texte est bien sûr motivé par une pratique de lecture particulière. En effet, je prendrai comme modèle la *lecture* telle qu'elle est définie par Todorov dans son texte « Comment lire ? » ([1971] 2003) qu'il propose en opposition à trois modes courants d'activité sur le texte littéraire : la *projection*, le *commentaire* et le *poétique*. Chacun de ces modes reflète une tradition et une approche distinctes. Dans la *projection*, la lecture permet de remonter à une origine qui nous éclaire sur la vérité du texte et, notamment, grâce à un ensemble d'informations qui sont contemporaines à la parution du texte en question (aspects biographiques, sociologiques, psychanalytiques, philosophiques, etc.). Le mode du *commentaire*, au contraire, se développe à l'intérieur du texte, se consacrant exclusivement à parcourir toutes ses minuties, refusant tout supplément externe qui pourrait interférer sur une compréhension fidèle du texte, basée uniquement sur ce qu'il donne à lire (Todorov l'associe à l'« explication de texte » scolaire). Le mode *poétique*, quant à lui, cherche davantage à associer le texte à des propriétés générales de la construction du discours littéraire, mettant plus l'accent sur les éléments constitutifs du texte qui reflètent une pratique de la littérature (ou d'un genre littéraire, par exemple), que réellement sur sa singularité en tant que phénomène isolé. A partir de ces modes, il conçoit finalement la pratique de *lecture* où le texte est vu comme un *système* qui doit être démantelé afin de montrer ses effets, ses particularités, sans prétendre atteindre le texte dans sa totalité. Pour cela, Todorov recommande une lecture sensible aux « nœuds » du texte en se basant sur des critères suggérés par le fonctionnement interne de celui-ci. Le choix des nœuds étant infini, la lecture a conscience d'être aussi multiple que le texte lui-même et ne cherche pas à se superposer à lui ou à combler les espaces qu'il aurait laissés en blanc.

Les propos de Todorov se croisent avec le point de vue de Barthes et la notion de lecture qu'il propose dans son ouvrage *S/Z* (1970). A son tour, Barthes part du principe selon lequel l'interprétation d'un texte doit chercher à « apprécier de quel pluriel il [le texte] est fait » (p.11) et qu'un acte de lecture est obligatoirement partiel, qu'il ne compte pas tous les sens et que, encore une fois, « il n'y a jamais un tout du texte » (p.12) :

En regard du texte pluriel, l'oubli d'un sens ne peut donc être reçu comme une faute. Oublier par rapport à quoi ? Quelle est la somme du texte ? Des sens peuvent bien être oubliés, mais seulement si l'on a choisi de porter sur le texte un regard singulier. La lecture cependant ne consiste pas à arrêter la chaîne des systèmes, à fonder une vérité, une légalité du texte et par conséquent à provoquer les « fautes » de son lecteur ; elle consiste à embrayer ces systèmes, non selon leur quantité finie, mais selon leur pluralité (qui est un être, non un décompte) : je passe, je traverse, j'articule, je déclenche, je ne compte pas. L'oubli des sens n'est pas matière à excuses, défaut malheureux de performance ; c'est une valeur affirmative, une façon d'affirmer l'irresponsabilité du texte, le pluralisme des systèmes (si j'en fermais la liste, je reconstituerais fatalement un sens singulier, théologique) : c'est précisément parce que j'oublie que je lis (1970 : 17-18).

A partir de la notion du texte *scriptible* de Barthes, ma lecture des scénarios examinera des mécanismes précis qui suggèrent un dépassement de la fonction habituelle du scénario et de son attitude vis-à-vis du film à venir. Lors de l'analyse des scénarios, concentrée en grande partie dans le chapitre 5, je prendrai le mode général des *commentaires* tel qu'il est conçu par Claudia Sternberg et présenté par Steven Price dans *The screenplay: authorship, theory and criticism* (2010) comme une des catégories d'organisation de l'analyse, bien que d'autres aspects surgiront à partir de la lecture des scénarios (la métaphore, le jeu, la performativité, etc.). Ce mode précis prend en charge tous les commentaires de la narration sur les événements qui échappent aux deux autres modes conventionnels de l'écriture scénaristique, c'est-à-dire, le mode de la *description* (les parties du texte qui fournissent des détails sur la réalisation ou la production) et le mode du récit (les événements du monde diégétique). En m'inspirant des *lexies*, que Barthes construit à partir de sa lecture de *Sarrasine*, je présenterai les indices d'une lecture particulière sous la forme de passages numérotés que je commenterai, soit individuellement, soit par blocs, selon les besoins de l'argumentation. Barthes justifie ainsi son procédé de lecture qui opère par fragmentation :

On étoilera donc le texte, écartant, à la façon d'un menu séisme, les blocs de signification dont la lecture ne saisit que la surface lisse, imperceptible soudée par le débit des phrases, le discours coulé de la narration, le grand naturel du langage courant. Le signifiant tuteur sera découpé en une suite de courts fragments contigus, qu'on appellera ici des lexies, puisque ce sont des unités de lecture (ibid : 18).

L'« étoilement » du texte du scénario me permettra, par la suite, d'agencer les fragments selon les effets qu'ils produisent et la fonction qu'ils accomplissent dans le système textuel du scénario. L'argumentation prendra forme grâce à ce travail de *zoom in* du texte, sans avoir recours obligatoirement à une interprétation globale du récit ou à une synopsis explicative et il me paraît important de souligner que, si les théories mentionnées m'ont servi d'appui, elles n'ont, en aucun cas, imposé un modèle de lecture aux scénarios. Au contraire, c'est l'immersion dans les textes scénaristiques qui m'a permis, à posteriori, un rapprochement avec des approches de lectures spécifiques.

La thèse, quant à elle, est « étoilée » en cinq chapitres et cherchera à suivre la progression d'un raisonnement. J'aborderai, dans le premier chapitre, le sujet de l'adaptation, non pas dans l'intention d'en faire un panorama approfondi – ce qui constituerait une thèse en soi – mais d'en extraire, à partir de cette longue tradition d'échanges et de transformations, les idées utiles à une réflexion sur les rapports entre l'écriture et l'audiovisuel. Historiquement, le recours aux sujets littéraires est à l'origine d'une grande partie des réalisations cinématographiques, surtout dans l'industrie hollywoodienne, lui désignant un rôle fondamental dans l'espace de la création cinématographique et dans les espaces de réflexion sur le cinéma d'une manière générale. Je réaliserai cette approche, néanmoins, par un biais particulier, celui des ouvrages consacrés à l'apprentissage des techniques d'écriture scénaristique et leur manière d'entrevoir l'adaptation. Ce moyen indirect et non chronologique me permettra d'analyser le rôle de l'adaptation dans l'industrie cinématographique en passant par la fonction capitale du scénario pour l'aboutissement de ce processus et en observant ses effets sur la pratique des scénaristes. Afin de donner plus de consistance à mon argumentation, je finirai le chapitre par l'analyse d'un scénario basé sur un roman, ce qui permettra de nous approcher de l'écriture scénaristique et de poser les premières questions concernant son champ d'action.

Après avoir analysé les mécanismes qui lient et alimentent le cinéma de littérature, je proposerai, dans le chapitre 2, d'explorer ces rapports sous un autre

prisme, en allant voir du côté de la littérature quels sont les indices et les interférences qui supposent une action du champ cinématographique sur celui de l'écriture. On se demandera, également, s'il est possible de parler d'écriture cinématographique et que peuvent apporter les textes littéraires qui semblent faire usage d'outils habituellement attribués au cinéma, alors qu'ils lui sont antérieurs. J'essaierai de développer ces points à l'aide d'un parcours qui traversera différents discours et extraits littéraires, eux-mêmes d'époques distinctes, et j'organiserai ma réflexion à partir de la notion de *cinématisme*, élaborée par le cinéaste et théoricien soviétique Eisenstein. Je commencerai, ainsi, par présenter deux journalistes-écrivains du pré-modernisme brésilien, représentants de la « *literatura visual* », afin d'observer l'influence du cinématographe, à la fois symptôme et projecteur de la modernité, et son assimilation à un mode d'écriture et de représentation urbaine. Deuxièmement, je reviendrai au *cinématisme* d'Eisenstein en observant surtout de quelle manière il tisse sa théorie de montage en se basant sur l'existence de ce procédé dans divers traits de la culture et de l'intelligence humaine, tout particulièrement dans la culture japonaise. Par la suite, je ferai un saut de quelques décennies afin de présenter un autre rapport entre écriture et cinéma. Poussé par la notion de *stylo-caméra*, je présenterai le ciné-roman de Robbe-Grillet et de Duras, dont la forme d'écriture s'exerce à brouiller les pistes entre les domaines littéraire et cinématographique. Puis, je m'approfondirai sur le texte de Marguerite Duras en analysant parallèlement des passages d'un roman et d'un ciné-roman. Le but de ce chapitre sera de cartographier la plasticité de l'écriture sous l'effet de nouvelles formes de perception du monde et d'un imaginaire filmique, ce qui, en toute logique, nous ramènera à l'écriture du scénario d'une manière plus intensive.

Dans le chapitre 3, je me consacrerai à analyser la place du scénario dans la création d'un film, le rôle qu'il occupe historiquement et de quelle manière il a été approprié par le discours normatif des ouvrages destinés à son enseignement. Nous verrons que le dispositif de création du scénario surgit dans le contexte de l'industrie du cinéma, où la réalisation des films répond à un régime qui sépare la production en deux phases distinctes : l'idéalisation d'un film et son exécution. J'évoquerai aussi les effets pratiques et théoriques de la Nouvelle Vague, qui remet en cause la fonction donnée au scénario dans le modèle idéalisation-exécution au détriment d'un projet artistique cohérent et qui revendique le pouvoir créatif du metteur-en-scène.

Afin de mieux comprendre la fonction du scénario et les rapports de force entre les différents agents impliqués dans le projet du film (scénariste, réalisateur, producteur/studio), je reviendrai à l'apparition des premières formes de scénario au moment où se consolide l'industrie cinématographique. Pour cela, je me concentrerai surtout sur la formation du *studio system* aux Etats-Unis au début du XXe siècle et la contribution vitale du scénario pour l'optimisation d'un modèle de cinéma industriel. Une lecture des premiers guides d'écriture scénaristique, publiés à l'époque, sera l'occasion d'éclairer l'analyse des guides actuels et de mettre en évidence l'appartenance du scénario, et du discours à son sujet, à une tradition cinématographique ancrée depuis plus d'un siècle.

Dans le chapitre 4, je propose une réflexion approfondie et plus critique de la nature et du fonctionnement de la textualité du scénario à partir, principalement, de son rapport à la temporalité. Pour cela, je commencerai par examiner de quelle manière le scénario est censé « mimétiser », grâce à ses aspects formels, le temps filmique. Poussé par sa nature prédictive, nous verrons de quelle manière le scénario se prend dans un jeu de présentification d'un film à venir, donc dans une temporalité polyvalente et une dynamique de présence-absence du film, et quelles implications théoriques nous pouvons tirer de cette caractéristique qui le différencie d'autres formes textuelles. D'autre part, la présentification de la forme filmique dans le scénario a également pour effet de présentifier la figure d'un spectateur, dans laquelle le scénariste tente constamment de se projeter.

Nous examinerons ainsi les notions d'*auteur* et d'*œuvre* dans la perspective du scénario. Je me pencherai, à cet effet, sur le statut incertain du scénario qui est, d'un côté, voué à l'effacement dû à sa subordination au film et de l'autre, poussé dans les rangs de la littérature au risque de le détacher du lien qu'il nourrit avec le film. Nous verrons de quelle manière il est possible de considérer une « troisième voie »⁸ qui prenne en compte le scénario comme phénomène esthétique, sans que pour cela il soit nécessaire de lui attribuer une appartenance littéraire. Pour cela, je ferai appel à la théorie de Pasolini qui met l'accent sur le scénario en tant que processus pris entre deux formes, ainsi que sur la notion barthésienne de *scripteur* afin d'élaborer une pensée dynamique du scénario, représentée par la notion expérimentale de *kinetexte*. Je

⁸ commentaire de Jean-Marie Clerc à propos de l'écriture des ciné-romans de Robbe-Grillet (1993).

chercherai par la suite à construire une notion élargie de scénario à l'aide de différents exemples d'expérimentations : de films avant-gardistes, en passant par le cinéma indépendant et des modes alternatifs de production qui nous prouveront que les exigences et possibilités du cinéma (et de l'audiovisuel en général) extrapolent depuis bien longtemps les limites du scénario classique.

Je consacrerai entièrement le chapitre 5 à développer l'analyse de scénarios de Pedro Almodóvar (*Tout sur ma mère* – 1999, *La mauvaise éducation* - 2004) et de Quentin Tarantino (*Inglorious basterds* – 2009) dans le but de démontrer que leur écriture, au moyen d'un style narratif particulier, bouleverse le concept de scénario standard, traditionnellement consacré à la construction d'une extériorité objective visuelle et sonore. Dans les scénarios analysés, j'observerai la construction d'un style à travers l'utilisation de commentaires, de métaphores et d'éléments performatifs qui donnent lieu à une textualité polyvalente, jouant sans relâche sur la sensibilité, l'intellect et la participation d'un lecteur/spectateur. Ce chapitre me permettra de déployer la notion de scénario et de rendre plus évidente la potentialité d'une écriture stimulée par la forme filmique. Cela sera aussi l'occasion de concevoir le scénario en tant que zone d'expérimentation et de partage des sens, à l'inverse de l'idée courante d'assujettissement au film. J'espère, au cours de ce travail, mettre en évidence que la pratique de création textuelle/filmique du scénario engendrera des effets *sui generis* dont la contribution filmique se trouve au-delà d'une représentabilité à l'écran. Ayant conscience que tout acte de lecture est arbitraire et personnel, je souhaite, par cette thèse, contribuer néanmoins à la relecture du mode textuel du scénario, bien trop invisible et sous-estimé.

[CHAPITRE UN]
ÉCRITURE / CINÉMA

1. How to
 2. An the Oscar goes to
 3. Adaptation ®
 4. Décollage
-

1. How to : l'adaptation et les manuels d'écriture du scénario

Historiquement, le recours aux sujets littéraires est à l'origine d'une grande partie des réalisations cinématographiques, principalement dans l'industrie hollywoodienne, lui désignant un rôle fondamental dans l'espace de création cinématographique et dans les espaces de réflexion sur le cinéma d'une manière générale. L'adaptation est en effet une pratique qui remonte aux débuts du cinéma et qui a suscité au long des décennies de nombreux débats. Par conséquent, un véritable champ d'étude surgit au sein de l'univers académique anglophone : les *adaptation studies*. En France, en revanche, l'intérêt suscité par ce phénomène a fait pointer, certes, de nombreuses recherches comparatistes mais n'a pas vraiment consolidé un champ d'étude en soi. Jean Cléder, dans son livre *Entre cinéma et littérature – les affinités électives* (2012), analyse l'espace qui a été donné à l'adaptation dans les deux traditions académiques :

Cette disparité des approches critiques peut s'expliquer simplement de deux façons. Tout d'abord, on sait qu'en France le découpage des territoires disciplinaires (entre littérature et cinéma spécialement) est suffisamment bien surveillé pour interdire de fait que les relations entre disciplines soient étudiées en tant que telles (c'est-à-dire en tant que rapports, échanges, transformations, transactions) : on privilégie toujours un pôle, un objet, une institution. D'autre part, la littérature continue de se prévaloir d'une

hégémonie culturelle aujourd'hui dévitalisée, parce qu'elle ne résiste plus que par la perpétuation de protocoles de reconnaissance rabâchée par des « élites » : à considérer les choses de près, on s'aperçoit que l'étude de la littérature concentre toute l'intelligence des chercheurs (et par contrecoup des enseignants, des étudiants et des élèves) sur la mise au point, puis l'entretien et l'exploitation de ses propres outils (135).

Il est clair, dans cette critique de Cléder, que la difficulté à considérer l'adaptation comme un domaine de recherche proprement dit provient de sa nature interdisciplinaire, ce qui exigerait une souplesse de regard et une réflexion théorique qui ne seraient pas ancrées dans la spécificité d'une seule discipline. Il est de même pour une étude dont l'objet transite entre différents modes d'expression, comme c'est le cas du scénario cinématographique.

Compte tenu de son importance dans la production cinématographique, l'adaptation apparaît, assez timidement, dans les principales publications dédiées au scénario. Après avoir consulté plusieurs de ces manuels d'écriture, tels que les classiques de Doc Comparato, de Syd Field et encore, plus récemment, de Marcos Rey, force est de constater qu'ils abordent la question d'une manière rapide (en général, une section intitulée « Adaptation » se trouve vers la fin de l'ouvrage) et assez prescriptive. Dans *Roteiro – arte e técnica de escrever para cinema e televisão*⁹ (1983), les consignes de Doc Comparato sont claires : « Uma adaptação implica na escolha de uma obra *adaptável*, ie, que possa ser transposta sem perda de qualidade. Nem todas as obras se prestam à transcrição » (1983 : 217).¹⁰ Peu après, sous la forme d'une liste de facteurs décisifs, il affirme : « Ser fiel ao original, evitando, no entanto, o simples transportar – é essencial transformar sem transfigurar » (p.219).¹¹ En somme, l'œuvre originale doit demeurer « reconnaissable » dans le film. Les conseils présentés ci-dessus donnent les mots d'ordre : transcription et fidélité. Comparato met en relief la pensée traditionnelle sur l'adaptation, ou bien encore, une pensée qui représente l'adaptation en tant qu'un type de film et l'ensemble des attentes concernées. La fidélité est en tête de liste et le film se doit de respecter l'œuvre littéraire sans la transfigurer.

⁹ *Scénario – art et technique d'écriture pour le cinéma et la télévision*. (m.t.)

¹⁰ « Une adaptation présuppose le choix d'une œuvre adaptable, c'est-à-dire, qui puisse être transposée sans perte de qualité. Pas toutes les œuvres se prêtent à la transcription. » (m.t.)

¹¹ « Être fidèle à l'original, en évitant, néanmoins, de simplement transporter – il est essentiel de transformer sans transfigurer. » (m.t.)

Pour Rey, dans son livre *O roteirista profissional – TV e cinema*¹² (1997), la qualité d'une adaptation est avant tout une adéquation de temps, c'est-à-dire, qu'il ne se produise pas un déséquilibre trop évident entre la quantité d'informations contenues dans l'œuvre littéraire et le temps disponible pour l'adapter (le temps d'un court-métrage ou d'un long-métrage, d'une série ou d'une *telenovela*). Selon lui, « A adaptação boa é aquela que concentra, impactua e afunila a carga de atrativos dum livro ».¹³ Ou bien encore : « Para o adaptador cada segundo é importante » (2003 : 60).¹⁴ Ici, le mot d'ordre est toujours gérer le temps. La préoccupation avec l'aspect temporel trouve son origine dans la foi en l'action comme le moteur fondamental du cinéma. Il définit encore plus précisément le champ d'action de l'art cinématographique ainsi : « a câmera não tem a sutileza das palavras. É capaz de criar clima mas sua profundidade não vai além da pele »¹⁵. Finalement, l'auteur exprime son point de vue :

Há escritores que valem pela forma, pela linguagem, pelo subtexto, não contam histórias. Esses não podem ser adaptados para a tela com êxito porque sendo ela um veículo de entretenimento, mesmo quando pretende não ser, vive de ação, de suspense e de espetáculos (p.59).¹⁶

Il est très clair que les consignes de Rey confèrent au cinéma un espace trop réducteur pour pouvoir élaborer une analyse plus profonde et fructueuse sur les rapports avec la littérature, ainsi que sur les potentiels du scénario cinématographique d'une manière générale.

Dans *Screenplay – The foundations of screenwriting*¹⁷ (2005) de Syd Field, le centre d'intérêt se porte davantage sur le film en tant qu'œuvre qui doit bien fonctionner grâce à une construction solide, cela évidemment répondant à un programme dramaturgique classique hollywoodien, que sur le rapport moral entre le film et l'œuvre source. À la question « comment réaliser la meilleure adaptation ? » il répond :

¹² *Le scénariste professionnel – Télévision et cinéma*. (m.t.)

¹³ « L'adaptation réussie est celle qui concentre et distille la force des atouts d'un livre ». (m.t.)

¹⁴ « Pour l'adaptateur chaque seconde est importante. » (m.t.)

¹⁵ « la caméra n'a pas la subtilité des mots. Elle est capable de créer une atmosphère mais elle ne va jamais plus profond que la surface de la peau. » (m.t.)

¹⁶ « Certains écrivains ont une valeur pour la forme, le langage, le sous-texte, ils ne racontent pas d'histoires. Ceux-ci ne peuvent être adaptés à l'écran avec succès car celui-ci est un véhicule de distraction [*entertainment*], même quand il ne le paraît pas, il vit toujours d'action, de suspens et de spectacles. » (m.t.)

¹⁷ *Scénario – Les fondements de l'écriture scénaristique*. (m.t.)

The source material and the screenplay are usually two different narrative forms; think apples and oranges. When you adapt a novel, play, article, or even a song into a screenplay, you are changing one form into another. You are writing a screenplay based on other material. In essence, however, you are writing an original screenplay. And you have to approach it that way (p.263).¹⁸

Field, figure emblématique de l'univers des manuels et des ateliers d'écriture scénaristique aux Etats-Unis, se préoccupe surtout du produit final et considère la littérature comme une des sources possibles d'inspiration pour un film (parmi tant d'autres telles que les faits divers, les expériences personnelles, les situations rapportées par notre entourage, etc). L'opération essentielle est donc de savoir utiliser ce matériel afin d'en arriver à un bon film. Il définit ce procédé de la manière suivante :

Adaptation is both a skill and a challenge. The verb to adapt means "to transpose from one medium to another." Adaptation is defined as the ability "to make fit or suitable by changing, or adjusting"—modifying something to create a change in structure, function, and form. It only starts with the novel, book, play, article, or song. That is the source material, the starting point—nothing more. It is a singular art (ibid : 259).¹⁹

On voit bien dans le texte de Field la reconnaissance du rôle fondamental de « l'adaptateur », celui qui « make fit », « suitable », dont le savoir-faire est une spécialité à part entière. L'essentiel est l'aboutissement d'un film, sans trop de préoccupations éthiques par rapport aux textes d'origine utilisés comme matière première. Pommes et oranges, chaque chose à sa place. Bien que les propos de Field paraissent plus progressistes que ceux de Rey ou de Doc Comparato, dont l'attachement à une idée de fidélité paraît plus flagrant, ils démontrent non seulement une pensée pragmatique à l'égard du recours à l'adaptation lors de l'avènement du scénario, mais obéissent surtout à une idée particulière de cinéma, de scénario, de littérature et, par conséquent, de leurs rapports. Pour plus maladroite et réductrice qu'elle puisse paraître,

¹⁸ Le matériel de départ et le scénario sont en général deux formes narratives distinctes ; visualisez des pommes et des oranges. Quand vous adaptez un roman, un article, ou même une chanson en scénario, vous êtes en train de passer d'une forme à une autre. Vous écrivez un scénario basé sur un autre matériel. Malgré tout, dans le fond, vous êtes en train d'écrire un scénario original. Et c'est ainsi que vous devez l'aborder. » (m.t.)

¹⁹ L'adaptation est à la fois un savoir-faire et un défi. Le verbe « adapter » signifie « transposer d'un moyen à un autre ». L'adaptation se définit comme l'habileté « à rendre adéquate ou harmonieuse en changeant ou ajustant » - modifiant quelque chose afin d'engendrer un changement dans la structure, la fonction et la forme. Le roman, le livre, la pièce ou la chanson ne sont qu'un début. En d'autres mots, le matériel d'origine est un point de départ – rien de plus. C'est tout un art. (m.t.)

la métaphore de Field donne à penser et porte ses fruits au-delà de cette image figée. La composition de ce tableau de nature morte, pommes et oranges, révèle un attachement à des préceptes de catégorisation. Curieusement, une image similaire est évoquée dans l'article « How do we count language » (2009) de Naoki Sakai dans lequel il critique le geste qui catégorise les langues (et les nations) en « unités » : « Is language a countable, just like an apple and an orange and unlike water ? »²⁰ (p.73). Bien qu'au long de son argumentation il parle de concepts de langue, de nation et les met en rapport avec la traduction, sa réflexion problématise, notamment à partir de Kant, un processus de catégorisation qui s'impose au détriment du monde empirique et des possibilités d'expérience. L'idée régulatrice fonctionne comme une sorte d'a priori scientifique justifiant et naturalisant les frontières qui font qu'une langue ou une nation est vue en tant que telle. Par conséquent, l'apparente existence d'une unité de la langue rend possible tout une série d'exercice de catégorisation qui inclut le rapprochement entre différentes langues (comme il est question dans la traduction), mais aussi entre différents systèmes sémiotiques. En somme, à partir de Sakai, il est clair que la réduction de Field des rapports entre cinéma et littérature à la métaphore de la pomme et de l'orange se place dans une tradition catégorisante basée sur la croyance en l'« unité » et à l'existence de frontières précises entre les langues, les systèmes sémiotiques, ainsi qu'entre les domaines artistiques. Ainsi, l'argumentation quasi-scientifique de Field sur l'adaptation (et ici, on peut penser à la tournure darwinienne du terme, faisant écho au film *Adaptation* - réalisé par Spike Jonze, scénario de Charlie Kaufman, 2002) démontre qu'il existe implicitement, et a priori, une idée d'« unité » pour chacun des termes *cinéma*, *littérature*, mais aussi *scénario*. Il est certain que l'objectif de l'un des « docteurs du scénario », de même que pour Rey ou Doc Comparato, n'est pas de questionner certains préceptes mais, au contraire, de divulguer un savoir-faire qui articule une panoplie de règles, de catégories et de « tuyaux » dirigés à qui souhaite s'initier à ce type d'écriture. Néanmoins, leur point de vue est symptomatique d'un mode de pensée et représentatif de la consolidation et institutionnalisation de cette pratique – le scénario – à la fois dans l'industrie cinématographique (surtout dans le cinéma étatsunien, comme il est question dans les

²⁰ « Une langue est-elle, différemment de l'eau, comptable comme les pommes et les oranges ? » (m.t.)

propos de Field où le rôle du scénario est fondamental) et dans les espaces de débats critiques sur le scénario (universités, ateliers d'écriture, publications spécialisées, etc.). J'y reviendrai plus tard lors d'une présentation de l'écriture scénaristique et des manuels « how to », sorte de guides d'écriture de scénario qui, par leur prolifération, constituent un genre à part entière.

2. And the Oscar goes to : adaptation et industrie cinématographique

Au-delà des manuels d'écriture, le sujet de l'adaptation a donné lieu à une multitude d'ouvrages et, comme il a été dit antérieurement, à un champ d'étude spécialisé. Néanmoins, pour aborder ce croisement entre plusieurs domaines, il est habituel de parler du roman, de la pièce, du conte, par rapport au film fini, en oubliant que c'est en réalité le scénario qui donne forme à la plupart des décisions esthétiques et narratives à partir du texte qui l'a motivé. Mon intérêt étant principalement porté sur le scénario, je prendrai le parti d'aborder au maximum l'adaptation à partir du texte scénaristique, me joignant à ce que, plus récemment, quelques ouvrages ont cherché à souligner, notamment dans *Script culture and the American screenplay* (2008) de Kevin Alexander Boon, *The screenplay : authorship, theory and criticism* (2010) de Steven Price et dans *Authorship in film adaptation* (2008) dirigé par Jack Boozer. Dans l'introduction de l'ouvrage, Boozer évoque le rôle fondamental du scénario :

It is the screenplay, not the source text, that is the most direct foundation and fulcrum for any adapted film. As the film's narrative springboard, it guides the screen choices for story structure, characterization, motifs, themes, and genre. It indicates what will or will not be used from the source, including what is to be altered or invented, and in what settings and tonal register. Because the modern adapted screenplay at the point of input from the director includes so many key decisions relative to the source, it remains the essential conceptual and creative bible for the film's construction (p.4).²¹

²¹ C'est le scénario, pas le texte d'origine, qui sert le plus directement de fondation de tout film adapté. En tant que tremplin narratif pour le film, il guide les choix concernant la structure du récit, les personnages, les motifs, les thèmes et le genre. Il indique ce qui sera utilisé du texte source ou pas, y compris ce qui doit changer ou être inventé, ainsi que les décors et le ton. Etant donné que le scénario adapté moderne, sous l'influence du point de vue du réalisateur, présuppose tellement de décisions cruciales vis-à-vis de l'original, il demeure, au niveau de la conception essentielle, la bible créative au service de la construction du film. (m.t.)

Le film survient donc comme une couche supplémentaire d'interprétation et de création à partir du scénario. Dans ce sens, Price insère l'adaptation dans une série d'opérations qu'il rapproche du thème du palimpeste, le scénario étant par rapport au film « one more repressed layer in its palimpsestic structure » (2010). Il s'explique :

Each version of a screenplay adapts a previous one; similarly, a film is an adaptation of the screenplay, while every adaptation is also an interpretation of one or more source texts that are amenable to other interpretations (p.54).

A partir de ce point de vue, l'adaptation telle qu'elle est présentée n'est qu'un échantillon d'un processus plus ample d'appropriations et de transformations : du texte ou des textes de départ, en passant par les plusieurs brouillons et versions du scénario, en arrivant à la forme finale du film. Boon dira à ce sujet que « no other literary form relies as heavily on adaptation as the screenplay » (2008 : 149). L'adaptation est donc intimement liée à la culture d'écriture du scénario, puisque, comme je l'ai mentionné antérieurement, de nombreux films (et dans un contexte hollywoodien, une grande partie de ceux qui ont remporté l'Oscar de meilleur film²²) sont réalisés à partir d'œuvres littéraires. Le scénario étant un outil fulcral dans le processus de la réalisation d'un film dans un contexte d'une industrie cinématographique, son écriture se produit sous diverses tensions et attentes commerciales non négligeables, principalement lorsqu'il s'agit d'un scénario adapté. Boozer fait un panorama de tous les enjeux encerclant ce travail d'écriture :

²² On pourrait citer, par exemple, *Les révoltés du Bounty* (1935), réalisé par Frank Lloyd, scénario adapté du roman du même nom écrit par Charles Nordhoff et James Norman Hall en 1932 ; *Autant en emporte le vent* (1939), réalisé par Victor Fleming, scénario adapté du roman du même nom écrit par Margaret Mitchell en 1938 ; *Rebecca* (1940), réalisé par Alfred Hitchcock, scénario adapté du roman du même nom écrit par Daphné du Maurier en 1938 ; *Les fous du roi* (1949), réalisé par Robert Rossen, scénario adapté du roman du même nom écrit par Robert Penn Warren en 1946 ; *Le tour du monde en quatre-vingts jours* (1956), réalisé par Michael Anderson, scénario adapté du roman du même nom écrit par Jules Verne en 1873 ; *Le pont de la rivière Kwai* (1957), réalisé par David Lean, scénario adapté du roman du même nom écrit par Pierre Boulle en 1952 ; *Ben-Hur* (1959), réalisé par William Wyler, scénario adapté du roman *Ben Hur - A tale of the Christ* (1880) de Lewis Wallace ; *Le parrain* (1972), réalisé par Francis Ford Coppola, scénario adapté du roman du même nom écrit par Mario Puzo en 1969 ; *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1975), réalisé par Milos Forman, scénario adapté du roman du même nom écrit par Ken Kesey en 1962 ; *Danse avec les loups* (1990), réalisé par Kevin Costner, scénario adapté du roman du même nom écrit par Michael Blake en 1988 ; *Le silence des agneaux* (1991), réalisé par Jonathan Demme, scénario adapté du roman du même nom écrit par Thomas Harris en 1988 ; *Forrest Gump* (1994), réalisé par Robert Zemeckis, scénario adapté du roman du même nom écrit par Winston Groom en 1986 ; *Le patient anglais* (1996), réalisé par Anthony Minghella, scénario adapté du roman *L'homme flambé* de Michael Ondaatje (1992) ; *Le seigneur des anneaux* (2001), réalisé par Peter Jackson, scénario adapté d'un la trilogie du même nom écrit par J. R. R. Tolkien en 1954-1955.

Unlike the solitary, imaginative origin of most fiction (however informed by a cultural milieu), the composition of an adapted screenplay takes place not only under the shadow of myriad narrative expectations but in a complex environment of business, industrial, and artistic considerations. Some version of a screenplay must answer in preproduction to a producer and director. It is usually required by a producer not only to generate specific project funding but also to initiate the attachment to the production of other above-the-line personnel, including the director, director of photography, and stars. Screenplays determine specific production budgets and can also leverage immediate capital from speculative investors, from upfront theatrical distribution deals, and from potential DVD sales for a film, including possible ancillary product contracts. The director, meanwhile, mandates the script required for performance and editing needs. This script presumes its eventual technical and aesthetic performance in an audiovisual space of specific time, pacing, and place. As the central narrative cog in all three stages of film production, the screenplay determines the contributions of the hundreds of individuals who typically work on any given project (2008 : 5).²³

Bien que Boozer décrive ici un contexte qui pourrait nous paraître typiquement hollywoodien, les enjeux concernant l'écriture d'un scénario, et plus particulièrement lorsqu'il s'agit d'une adaptation, s'appliquent aisément à d'autres contextes de production cinématographique se trouvant au-delà d'un régime de cinéma amateur. L'écriture du scénario n'est pas un fait isolé du reste de la réalisation du film. Au contraire, il traverse et joue un rôle important au cours de toutes les étapes, couramment définies en tant que pré-production, réalisation et post-production. Il ne se limite pas à la pré-production puisque son texte continue de se modifier au cours des aléas du tournage, de l'improvisation du réalisateur et des acteurs. De même, il joue un rôle important au cours du montage afin de revenir à la structure narrative ordonnée du scénario que le tournage a souvent pulvérisé en filmant les scènes dans un ordre différent. Il est donc un texte créatif dont la plasticité particulière le garde ouvert au changement, que ce soit pour des motifs esthétiques, narratifs, d'ordre logistique ou

²³ Différemment de l'origine solitaire et imaginative de la plupart des fictions (sous l'influence toutefois du milieu culturel), la composition d'un scénario adapté a non seulement lieu en tension avec des attentes narratives, mais il est produit dans un environnement chargé de considérations commerciales, industrielles et artistiques. Une version du scénario doit répondre aux besoins d'un producteur et d'un réalisateur. Il est courant qu'un producteur exige qu'elle ne lui permette pas seulement d'avoir un projet spécifique afin de définir un budget, mais qu'il puisse aussi joindre à la production le casting des principaux collaborateurs, y compris le réalisateur, le directeur de photographie et les vedettes. Les scénarios définissent des budgets de production spécifiques et peuvent attirer des capitaux immédiats d'investisseurs, allant d'une avance sur les recettes dans les salles de cinéma aux futures ventes du film en DVD, y compris des contrats pour d'éventuels produits dérivés. Le réalisateur, pendant ce temps, attend que le scénario soit en accord avec les besoins du tournage et du montage. Le scénario présuppose la finalité d'une performance technique et esthétique dans un espace audiovisuel en accord avec un sens spécifique du temps, du rythme et de l'espace. Etant la pièce narrative centrale aux trois étapes de production d'un film, le scénario définit les contributions de centaines d'individus qui en général travaillent sur un même projet. (m.t.)

budgétaire, tout en adoptant à différents moments importants (en particulier lors de la pré-production) une forme fixe présentable. En d'autres mots, le scénario réalise une double opération. Il doit être à la fois une structure-texture stable (il définit non seulement une structure narrative au film mais aussi des indications d'ordre esthétique, tels que ton, rythme, etc.) qui exercera la fonction d'anticipation du film aux yeux d'un lecteur (producteur, investisseur, réalisateur, comédien) qui, dans cette sorte de lecture-projection individuelle, témoignera de la qualité d'un film encore à l'état virtuel. D'autre part, le scénario est pris dans une dynamique de constante réécriture, de brouillons, série de versions, coupures, ajouts, ouvert aux multiples suggestions de regards spécialisés, pliable aux aléas du tournage, à l'action des intempéries, de qui le réalisera et le pousse ailleurs (même si il s'agit de la même personne), de qui le jouera et façonnera ses personnages.

Dans un numéro des *Cahiers* intitulé « Cinéma français – L'enjeu scénario » (1985) spécialement dédié au scénario, Olivier Assayas, dans un article intitulé « Du scénario achevé au scénario ouvert », caractérise le rôle du scénario dans le cinéma étatsunien :

On ne peut guère parler du scénario français sans évoquer le cinéma américain. Qui est, lui, - et sans doute de par sa nature intrinsèquement industrielle – fondé sur le scénario. Ce n'est pas sur un casting, rarement sur le nom d'un cinéaste, ni même forcément sur une idée que se décide la production : c'est sur un scénario qu'on écrit et réécrit, qui passe de main en main, de studio en studio, objet d'innombrables *stepdeals* jusqu'à aboutir enfin, à force de versions et de traitements, devant les caméras (p.5).

Comme décrit par Assayas en faisant référence à Hollywood, le scénario hollywoodien est un objet textuel centralisateur et propulseur des diverses étapes et divers agents impliqués dans la production d'un projet de film. Il est dans ce sens un outil et un émissaire du film qu'il (re)présente et auquel il ressemble. Comme disait Valéry au sujet de l'écriture « écrire c'est prévoir » (apud Cléder, 2012 : 23). Écrire un scénario est la prévision ou prédiction d'un film. Ce trait anticipatoire est d'autant plus important dans le cadre du scénario adapté, où les attentes ont tendance à peser à l'avance sur la manière d'envisager un projet d'écriture, posant les habituelles questions liées à l'éthique et à la fidélité à un original. Le scénario fonctionne ainsi comme une caution sur ce que sera le film abouti. Dans un contexte hollywoodien, où le scénario se développe dans un cadre bien défini, l'adaptation implique une opération dont les enjeux moraux et commerciaux exigent davantage un type de scénario formaté et

conventionnel. En d'autres mots, si il existe bien une certaine idée de scénario industriel avec un format et un rôle définis historiquement, et cela particulièrement dans un cadre hollywoodien, les contraintes et les enjeux liés à l'adaptation semblent retrancher davantage le scénario dans une fonction pragmatique et pré-formatée. Cette hypothèse ne s'applique évidemment pas à tous les scénarios adaptés et à tous les films adaptés mais prétend déceler une tendance qui est le fruit du propre mode de production cinématographique en question. Outre cet aspect, l'étape de réalisation en soi et le rôle du réalisateur présentent d'autres particularités, d'autres instances créatives qui sont plus de l'ordre du film que de l'écriture du scénario. À ce propos, Assayas formule l'analyse suivante :

L'idée, l'histoire, le sujet sont incontestablement les vedettes du cinéma américain. Et le travail du scénario consiste, à force d'acharnement, à en extraire matière à un film. C'est-à-dire un récit entièrement standardisé, accessible – tout du moins en principe – aux publics du monde entier. Combien de cinéastes formés en Europe se sont perdus dans cet absurde labyrinthe ?

L'immutabilité, la force de ce système qui, au fond, a toujours fait la vitalité du cinéma américain, sa qualité d'esperanto, tient aux structures-mêmes de l'industrie. Comme toujours le scénario est le produit de l'industrie, l'objet de ses tergiversations, de ses calculs, de ses stratégies. Mais au moment où finalement vient le feu vert, où le film entre en production, ce qu'on attend du réalisateur – et là le pragmatisme aide – ce n'est pas de transposer fidèlement le scénario à l'écran, mais plutôt de lui donner une existence en y imprimant une personnalité, un style, une écriture, considérés, et à juste titre, comme autant d'atouts commerciaux. Le cinéma américain sait (quelquefois/en principe) qu'un scénario filmé est un scénario mort. Un scénario est une combinaison de personnages et d'événements dont il s'agit d'extraire une vie (1985 : 8).

Je reviendrai sur l'idée de scénario *mort*, ainsi que de scénario *achevé* et *ouvert* évoqués, quand il s'agira ultérieurement d'explorer les caractéristiques de l'écriture scénaristique en général. Toutefois, une séparation nette entre le scénario et la réalisation semble frappante dans les propos cités ci-dessus. Le réalisateur s'approprie un scénario *achevé*, lui imprime un style personnel en effectuant tous les changements jugés nécessaires. Néanmoins, à l'âge d'or des studios hollywoodiens des années 1920, le mythe du *shoot as written* (Maras, 2009) surgit pour désigner la souveraineté du scénario sur la réalisation, qui était alors vu comme un exercice de mise en image du contenu exact du scénario. Dans tous les cas, à différents degrés, il est important de retenir que le discours autour du rôle du scénario dans la production cinématographique est marqué par une nette compartimentation des fonctions et des étapes dans la création du film et au rôle créatif, soit, mais surtout instrumental du scénario. Ce rôle d'instrument est

intensifié par la pratique de l'adaptation telle qu'elle est conventionnellement perçue et commercialement orientée. Toujours dans *Authorship in film adaptation* (2008), Boozer démontre de quelle manière l'adaptation de textes littéraires par le cinéma hollywoodien devient un recours systématiquement employé afin de garantir des recettes importantes dans une période où la production est désormais plus onéreuse. En effet, avec l'augmentation des budgets de production dans les années 1970, 1980 et 1990, la quantité de films à gros et moyen budgets diminue, augmentant ainsi les enjeux financiers au lancement de chaque film qui est accompagné d'importantes campagnes de marketing. Les risques financiers menacent la maintenance des grands studios et cette pression se reflète sur le travail des scénaristes et des réalisateurs qui doivent développer des projets viables et lucratifs. La recherche de valeurs sûres qui attirent l'intérêt du public favorise le recours à l'adaptation, occasionnant un grand nombre de films basés sur des matériaux connus du public. Néanmoins, cette tendance croissante est peu significative en termes qualitatifs étant donné que les stratégies conservatrices des studios orientaient le travail des scénaristes vers des projets peu créatifs, telles les reprises et les séquences de films (Boozer, 2008). Une logique commerciale stimule donc le champ de l'adaptation en même temps qu'elle le formate et l'enferme dans un contexte d'enjeux économiques qui rend difficile toute possibilité d'expérimentation ou de prise de risques. Comme je l'ai mentionné antérieurement, l'espace qu'occupe et qu'a occupé historiquement l'adaptation dans la production hollywoodienne n'est pas moindre. Ainsi, Boozer retrace l'évolution des différentes catégories d'oscars se rapportant au scénario, d'un prix de « Meilleur écriture » (Best writing) séparé en deux catégories, « Adaptation » et « Meilleure histoire originale » (« Best original story ») pour arriver, après quelques autres modifications, à la division actuelle « Meilleur scénario adapté » (« Best adapted screenplay ») et « Meilleur scénario original » (« Best original screenplay »). À partir de l'analyse des différentes catégories des Oscars, il fait le constat suivant :

Of greatest overall significance here is that the Academy Award for an adaptation is given to a screenplay and not to a film—there is no Oscar category for Best Adapted Motion Picture. This recognizes the distinct nature of the art of adaptive writing versus original scriptwriting, as well as the importance of the screenplay-writing stage in the adaptation process. Whether the predominance of film adaptations that win Best Film awards suggests more about the advantage of films based on already familiar stories and characters in Academy voters' minds or about the willingness of producers to back, and major directors to shoot, "presold" material is unclear.

The focus on the screenplay in the competition involving adapted films, however, is a salient point, for the screenplay has always been a crucial aspect of motion picture adaptation, whether it has been recognized as such or not (2008 : 13-14).²⁴

La configuration des Oscars illustre un mode de penser et de faire le cinéma qui met en valeur le procédé de l'adaptation et l'associe avant tout à l'élaboration d'un scénario (le fait qu'il existe un prix de « meilleur scénario adapté » et pas un prix de « meilleur film adapté » est significatif). De plus, la stabilisation de ces catégories rétro-alimente la production et la perpétuation de certaines pratiques, dont le recours à l'adaptation comme synonyme de notoriété et de succès commercial. Ainsi, l'importance d'un procédé créatif, mesuré ci-dessus en quantité d'Oscars, explique amplement le surgissement d'un champ d'étude, de scénaristes spécialisés à « adapter » et de l'institutionnalisation de la pratique d'écriture du scénario. Par conséquent, il est important pour réaliser une étude sur le scénario de croiser les discours sur l'adaptation et sur le format du scénario, en reconnaissant qu'ils proviennent en majorité de la logique de production industrielle hollywoodienne. Parler du scénario reviendra donc inévitablement à se mesurer à un discours plutôt hégémonique et calqué sur un type de cinéma et mode d'écriture en particulier. Afin de revenir sur l'adaptation dans une perspective plus ample, il est nécessaire de faire un léger arrêt sur image afin d'étudier les diverses facettes du terme et ainsi pousser davantage la discussion présentée jusqu'ici.

3. Adaptation ® : de la fidélité à la *transcréation*

La définition d'*adaptation* apparaissait ainsi dans le jargon legal des droits d'auteur aux États-Unis : « derivation that recasts, transforms or adapts a previous

²⁴ Le plus significatif dans ce cas c'est que l'Oscar soit donné au scénario et pas au film – il n'y a pas de catégorie d'Oscar de Meilleur film adapté. Cela semble reconnaître la nature distincte entre l'art d'écrire une adaptation en opposition à celle du scénario original, ainsi que l'importance de l'étape de l'écriture du scénario dans le processus d'adaptation. Il est difficile d'affirmer si le succès des films adaptés aux Oscars est dû au goût des juges de l'*Academy* pour des histoires et des personnages connus portés à l'écran ou à la prudence des producteurs et des studios qui veulent tourner des produits « vendus d'avance ». Dans tous les cas, l'attention portée sur le scénario dans la concurrence entre les films adaptés est essentielle puisque le scénario a toujours été un aspect crucial de l'adaptation filmique, indépendamment d'avoir eu cette reconnaissance ou pas.

work »²⁵ (Boozer, 2008 : 13). Cette définition ouvre un éventail de possibilités très représentatif des différents discours au sujet de l'adaptation et je tenterai de les explorer succinctement dans les pages qui suivent, sans m'attacher à un ordre chronologique mais plutôt à un jeu d'affinités et de contrastes entre les divers points de vue.

À ses débuts, le champ d'étude dédié à l'adaptation cinématographique d'oeuvres littéraires était surtout basé sur un rapport idéal de fidélité à un texte original, c'est-à-dire, qu'il reproduisait une perspective similaire à celle des études de traduction dans son sens le plus conventionnel. Les deux, le texte littéraire traduit et le film adapté se trouvent dans une situation d'infériorité par rapport à un texte littéraire temporellement antérieur à eux et qui jouit du statut spécial de création originale. Par ailleurs, le film adapté est affecté quant à lui par un autre facteur d'infériorité car, différemment de la traduction littéraire qui surgit dans le même champ d'expression que le texte original, le film représente une forme d'art postérieure bien distincte dans son langage et bien souvent associée à une forme de divertissement populaire. On se retrouve face à un parti pris basé sur la notoriété et l'ancienneté entre les arts et cela conditionne implicitement les critiques d'un film adapté. Une bonne adaptation était ainsi celle qui, malgré les différences de mode de production et d'expression entre les deux champs, réussissait à reproduire au plus près l'univers de l'oeuvre littéraire à l'écran. Cléder résume ainsi toutes les tensions et les préjugés existants entre les deux domaines :

L'histoire des rapports entre littérature et cinéma est en quelque sorte raturée par une censure discrète, peu sûre de ses droits, et qui s'exerce pourtant à plusieurs niveaux de la réception des films ; depuis la presse de grande diffusion jusqu'à la plus stricte spécialisation universitaire, une méfiance plus ou moins vive selon les époques tend à inhiber la réflexion sur les interactions entre les arts : les études cinématographiques s'écartent le plus possible du voisinage de la littérature (et de ses expertises), tandis que les études littéraires continuent de regarder le cinéma avec une condescendance marquée ; parallèlement, la critique accueille avec la plus grande méfiance la production des écrivains qui se mettent à faire du cinéma (et inversement), tandis que l'adaptation cinématographique des oeuvres littéraires continue de provoquer des discussions dont les termes et les enjeux n'ont guère évolué depuis le milieu des années cinquante – en dépit d'une poussée anglo-saxonne d'un grand intérêt (2012 : 3).

Je reviendrai sur certains aspects mentionnés par Cléder, notamment sur la hiérarchisation entre les formes artistiques. Il est clair que la réflexion sur le sujet s'est particulièrement développée et consolidée dans le domaine académique et éditorial aux

²⁵ « dérivations qui réorganisent, transforment ou adaptent une oeuvre antérieure » (m.t.)

Etats-Unis, comme suggéré dans le passage ci-dessus. En effet, certains théoriciens du cinéma se sont penchés tôt sur la question. C'est le cas de George Bluestone qui, dans les années 1950, observe les aspects particuliers du mode de production du cinéma par rapport à la création littéraire comme un des facteurs décisifs pour qu'un éloignement naturel se produise lors du processus d'adaptation:

An art whose limits depend on a moving image, mass audience, and industrial production is bound to differ from an art whose limits depend on language, a limited audience, and individual creation. In short, the filmed novel, in spite of certain resemblances, will inevitably become a different artistic entity from the novel on which it is based (1957 : 63-64).²⁶

Les propos de Bluestone nous replongent sans doute dans le contexte des grands studios hollywoodiens et font écho aux propos de Field, que j'ai convoqué antérieurement au sujet du scénario, lorsqu'il illustre la différence entre les deux formes artistiques à l'aide de sa métaphore des fruits. En somme, par définition, le film ne peut être qu'inexorablement différent du roman. L'apport de Bluestone fut à l'époque d'attribuer au film un champ d'action indépendant par rapport au roman dû à des modes de production tout à fait distincts, l'exemptant de la contrainte de la fidélité. Néanmoins, cette perspective part d'une séparation sémiotique entre les domaines qui n'est pas particulièrement stimulante pour des réflexions plus libres et intéressées aux possibilités d'échanges, sans a priori ou déterminations des limites d'expression d'un ou de l'autre champ.

Parallèlement, en France, le critique et théoricien du cinéma André Bazin défendait l'idée d'un « cinéma impur » et attribuait un rôle positif à l'adaptation. Bazin voyait, en effet, l'adaptation non pas comme une méthode « paresseuse » que le cinéma aurait trouvée pour constituer un infini répertoire d'histoires à raconter, mais, au contraire, comme un travail qui exigeait du scénariste et réalisateur une grande sensibilité et habileté afin de reconstruire les significations uniques d'un texte littéraire (Bazin, [1958] 1976). Selon lui, plus la qualité d'un texte était reconnue, plus il devenait un défi de reconstituer cet univers par moyen de l'expression cinématographique - cela bien sûr en gardant à l'esprit que le film doit chercher une équivalence avec le roman.

²⁶ Un art dont les limites dépendent d'une image en mouvement, d'un public de masse et d'une production industrielle se démarque obligatoirement d'un art dont les limites dépendent du langage écrit, d'un public restreint et d'une création individuelle. En somme, le roman filmé, malgré certaines similarités, devient inévitablement une entité artistique différente par rapport au roman sur lequel il est basé. (m.t.)

Truffaut, dans l'article « Une certaine tendance du cinéma français » publié dans *Les Cahiers du cinéma* en janvier 1954, quant à lui, fait scandale en critiquant ouvertement la « tradition de qualité » du cinéma français, représentée par une constellation de films, de réalisateurs et de scénaristes. La critique de Truffaut n'a pas pour cible les films adaptés en particulier, mais plutôt une réalisation du cinéma en France devenue synonyme de qualité et de notoriété. Par conséquent, les films adaptés se joignaient en série à un mode de production réglé :

Les secrets ne se gardent qu'un temps, les recettes se divulguent, les connaissances scientifiques nouvelles font l'objet de communications à l'Académie des Sciences et, puisqu'à en croire Aurenche et Bost, l'adaptation est une science exacte, il faudrait bien qu'un de ces jours ils nous apprissent au nom de quel critère, en vertu de quel système, de quelle géométrie interne et mystérieuse de l'oeuvre, ils retranchent, ajoutent, multiplient, divisent et "rectifient" les chefs-d'oeuvre? (1954 : s.p)

Truffaut dénonce, chez les scénaristes Aurenche et Bost, un savoir-faire appliqué telle une science qui, à ses yeux, démantèle la sophistication du texte littéraire pour en faire finalement des films sans style. Truffaut parle donc d'infidélité dans une perspective semblable à celle suggérée par Bazin, c'est-à-dire, qu'il faut encore plus de talent pour réaliser un film qui rende justice à une œuvre littéraire tout en construisant une autonomie cinématographique. Or, ce que Truffaut critique est bien un manque de talent de la part des représentants de cette tradition. Leur infidélité est alors double : à un texte littéraire dont ils neutralisent la force et au cinéma lui-même qu'ils condamnent au status quo:

On me dira : "Admettons qu'Aurenche et Bost soient infidèles, mais nierez-vous aussi leur talent?" Le talent, certes, n'est pas fonction de la fidélité, mais je ne conçois d'adaptation valable qu'écrite par un homme de cinéma. Aurenche et Bost sont essentiellement des littérateurs et je leur reprocherai ici de mépriser le cinéma en le sous-estimant (ibid).

La critique acharnée de Truffaut marque un nouveau mode d'interactions entre le cinéma et la littérature pour toute la Nouvelle Vague, où l'accent est mis sur « l'homme de cinéma », l'artiste cinéaste qui fusionne, dans la plupart de cas, scénariste et réalisateur en une unique figure créatrice. Par conséquent, la Nouvelle Vague cherche à attirer l'attention de la pensée critique non plus sur la source littéraire et son statut dominant, mais sur le film en tant qu tel, avec sa spécificité expressive et le travail créatif réalisé par un metteur-en-scène autonome. L'influence d'une nouvelle

dynamique d'échanges et d'appropriation des formes artistiques en mettant l'accent sur la création cinématographique éloigne l'adaptation du précepte de fidélité et d'un attachement aux textes classiques de la littérature pour en faire un espace expérimental. Ce regard n'attend plus que le cinéma soit un réceptacle pour que les thèmes littéraires soient "audiovisuellement" retrouvés, mais qu'il puisse plutôt mobiliser tous ses atouts créatifs au service d'un film autonome, même si celui-ci trouve son point de départ et dialogue avec un ou plusieurs textes littéraires. Cléder observe à ce sujet :

De fait, on a pu déplorer que la servilité des scénaristes à l'égard de la littérature, comme leur ignorance à l'égard du cinéma les ait conduits à neutraliser les forces de l'œuvre littéraire tout en stérilisant la création cinématographique ; mais on connaît désormais, et depuis longtemps, les enjeux d'une collaboration inventive de l'une et de l'autre – testée parfois directement, la collaboration d'auteurs pourrait fort bien augmenter sans perte ni préjudice le cinéma de la littérature, et inversement (2008 : 5).

Le commentaire de Cléder rejoint la critique de Truffaut dans le sens où une tradition d'adaptations médiocres a alimenté une résistance généralisée aux films issus de textes littéraires.

Néanmoins, comme l'indique Robert Stam, théoricien du cinéma et des *adaptation studies*, dans son article « Teoria e prática da adaptação : da fidelidade à intertextualidade » (2006), ce sont des raisons plus profondes qui construisent aussi cette résistance. Selon lui, le parti pris qui hiérarchise défavorablement le cinéma par rapport à la littérature (et là il fait référence au film par rapport au texte littéraire) doit son effet à plusieurs facteurs qu'il identifie de la manière suivante : antériorité (la forme artistique plus ancienne est supérieure qualitativement à la plus jeune), pensée dichotomique (les emprunts que le cinéma fait à la littérature portent préjudice à celle-ci), iconophobie (aversion aux icônes et représentations qui provient de la tradition judéo-chrétienne-protestante ainsi que de la philosophie platonienne et néo-platonienne), logosophie (attachement aux mots écrits comme une forme de « parole sacrée »), anti-corporalité (rejet de l'incarnation des personnages, objets, décors dans la visualité du film) et parasitisme (le film qui s'alimente de la littérature est considéré inférieur au roman et également inférieur à tout autre film « original » ou « pur »). Il ajoute encore le mythe de la facilité (il est beaucoup plus simple de faire un film que d'écrire un roman et, de manière similaire, regarder un film exige moins d'effort intellectuel au public que la lecture d'un roman) et les préjugés de « classe » (le cinéma vu comme une

forme de divertissement vulgaire, dans son sens le plus étymologique). Stam fait ainsi un relevé précis des aspects qui conditionnent les partis pris habituels sur les rapports entre cinéma et littérature et qui reproduisent pour la plupart une idée de perte et de profanation.

Un autre point de vue important sur le rapport entre les deux arts, et qui est présent dans le travail de Stam, se base sur le concept de *dialogisme* de Mikhail Bakhtin. Selon Bakhtin, le dialogisme est un élément constitutif de tout texte. Les différentes voix qui le composent créent une structure en couches mobiles qui s'affrontent dans la production de sens, synthétisant les conflits discursifs qui teintent les rapports sociaux, idéologiques et esthétiques (Bakhtin, 1984). La perception de l'adaptation comme une forme de dialogisme permet de surpasser une critique dont le parti pris central est la fidélité. Sous cet angle, une adaptation a plus un rapport avec une nouvelle intervention dans le processus dialogique continu qu'avec la résurrection d'un discours original. Le dialogisme intertextuel nous aide alors à transcender l'aporie de la 'fidélité (Stam, 2005). À partir du moment où tout texte est un assemblage d'autres textes (directement ou indirectement, consciemment ou inconsciemment), utiliser un texte littéraire comme point de départ pour une autre création serait à peine une nouvelle étape de transmutation et d'intertextualité poussée vers un autre champ où elle sera sujette à de nouvelles références et tensions sociales.

Au-delà de ces relations intertextuelles et intermédiaires, le cinéma gagnerait-il sa reconnaissance en tant qu'art à condition de se présenter comme un cinéma « pur » ? Le cinéma n'est pas et n'a jamais surgi comme un art pur. Comme l'affirme Alain Badiou dans son article « Le cinéma comme faux mouvement » (1993) :

Le cinéma est un art impur. Il est bien le plus-un des arts, parasite et inconsistent. Mais sa force d'art contemporain est justement de faire idée, le temps d'une passe, de l'impureté de toute idée (1993 : s.p).

Faisant écho ici à la pensée bazinienne en défense d'un « cinéma impur », l'idée de *passe* et de *visitation de l'idée* de Badiou illustre l'ouverture du cinéma aux autres formes artistiques qu'il incorpore et reformule dans un mode d'expression particulier. Dans certains, il semble même difficile de soutenir une dicotomie rigide entre cinéma et littérature, par exemple, si l'intention est de définir l'un comme étant constitué d'*images-sons* et la seconde de *mots*, ou bien encore, le cinéma comme équivalent de

montrer, la littérature de *narrer*. La présence des mots (écrits, dits) dans le cinéma de Manoel Oliveira ou de Peter Greenaway est aussi importante que l'utilisation d'autres images.²⁷ Les images vont jusqu'à servir de décor aux mots, à des mots qui narrent.

De manière encore plus radicale encore, dans le film *Branca de neve* de João César Monteiro, l'écran demeure obscur pendant presque 1h10 de film, accompagné de la narration d'un texte théâtral qui demeure l'élément central filmique. Ce film est-il du cinéma ? Il n'est pas en soi littérature car il se déroule sur l'écran, avec la présence d'une bande sonore, gardant les yeux du public rivés sur l'écran aux aguets du peu d'images qui sauteront à l'écran pour aussitôt disparaître comme pour dire : ce film n'est pas fait pour être vu ! Le directeur de photographie révéla plus tard dans un entretien qu'au long du tournage, lui et Monteiro se sont rendus compte qu'il n'y avait pas d'images qui valaient la peine d'être montrées avec le texte. Dans le film, les mots ont rejeté l'image, ou, pour le moins, ont adopté une image inattendue et aveugle : l'écran noir.

Pour revenir au champ de l'adaptation, il est courant qu'il suscite un débat entre les théoriciens dû à l'utilisation d'un terme qui donne à penser à un processus pragmatique et technique quand il est en réalité employé pour désigner une pratique bien plus difficile à encadrer. Linda Hutcheon, dans son ouvrage *A theory of adaptation* (2006), défend l'utilisation du mot à condition de l'associer à deux aspects : l'adaptation en tant que « produit » (résultat d'une transcodification particulière et complexe) et en tant que « processus » (réinterprétation créative et intertextualité de l'ordre du palimpseste). Cependant le terme ne semble pas satisfaisant et, malgré le surgissement d'autres nomenclatures telles que *traduction intersémiotique*, *transposition*, *recréation*, le mot adaptation maintient sa suprématie, tel un concept général qui s'impose sur tous les autres vocables - plus spécifiques ou plus théoriques pourrait-on dire. Face à cette impression d'avoir à faire à une sorte de marque déposée, je me pose la question sur les raisons qui font en sorte que ce terme demeure aussi stable, même dans le discours théorique qui le critique à maintes reprises.

L'idée de « rendre adéquat » fait instantanément penser à un processus au bout duquel un objet spécifique est attendu, présentant certaines caractéristiques et qui,

²⁷ On pourrait citer, par exemple, *Amour de perdition* (1978), *Francisca* (1981), *Le soulier satin* (1985) de Manoel de Oliveira et *Prospero's book* (1991) et *The pillow book* (1996) de Peter Greenaway comme exemples de réalisateurs qui mettent en scène la parole et le texte de manière particulière.

d'une certaine façon, maintient des rapports reconnaissables avec son objet d'origine. Au contraire, dans l'impossibilité de présenter le texte littéraire, le film s'efforce à le représenter dans une nouvelle configuration destinée à un public motivé par une quête paradoxale : celle d'une retrouvaille et d'une rencontre inédite, simultanément. Il me semble, et j'émets ici une hypothèse, que cette motivation conditionne en quelque sorte une dynamique qui cherche à maintenir ces liens évidents entre cinéma et littérature, entre un film et « son » texte littéraire, dans une perspective commerciale. Par exemple, le lancement du film *Cegueira (L'aveuglement)* de Fernando Meirelles en 2008, basé sur le roman de José Saramago *Ensaio sobre a cegueira (L'aveuglement)* écrit en 2005, attire évidemment un public grâce à la notoriété de l'écrivain (et dans ce cas précis, alliée à celle de Meirelles qui a atteint une notoriété internationale grâce à ses films *Cidade de Deus/La cité de Dieu* et *The Constant Gardener/La constance du jardinier*) mais réverbère à la fois sur le texte littéraire qui se retrouve - de nouveau ou pour la première fois - au centre des attentions du grand public et spécialement placé dans les vitrines des librairies, réédité avec l'affiche du film en guise de nouvelle couverture. Le cas de *Cegueira* est un exemple parmi tant d'autres (voir le cas des sagas *Harry Potter* ou *Le seigneur des anneaux*, ou bien encore, plus récemment, *On the road* de Jack Kerouac porté à l'écran par Walter Salles) qui met en évidence les liens étroits et lucratifs impliqués dans la production d'*adaptations* qui affichent leur attachement et proximité envers les textes littéraires. Pour que cette dynamique fonctionne et que la filiation entre film et roman saute aux yeux du grand public (en fin de compte, la même image appliquée à l'affiche et à la couverture rendra pratiquement le film *Cegueira* de Meirelles et le roman *Ensaio sobre a cegueira* de Saramago interchangeables), il est logique que la notion de fidélité soit le mot d'ordre. Après tout, s'éloigner considérablement du texte littéraire, recréer, le défigurer, rendrait difficile le maintien de ces liens aussi ouvertement. Le film serait un film parmi tant d'autres et ne pourrait pas prendre part, pour le moins d'une façon aussi explicite, d'une chaîne qui le lie à d'autres textes, et souvent même à d'autres produits (en rappelant ici l'exemple de la saga *Harry Potter* et tout le merchandising géré par les films), faisant de lui une valeur sûre.

Dans une perspective semblable, James Naremore s'interroge à propos du cinéma hollywoodien :

(...) we need to ask why certain canonical books have been of interest to Hollywood in specific periods, and we need more elaborate investigations into the historical relation between movies and book publishing. We also need to ask what conditions of the marketplace govern the desire for textual fidelity (2000 : 11).²⁸

Si l'usage du mot *adaptation* persiste, c'est certainement parce que le rapport entre le cinéma et la littérature se passe la plupart du temps ainsi, par la réalisation de films qui se reconnaissent en tant que tel, qui se veulent adaptations :

Ironically, this situation may have helped the number of adaptations being considered for major backing, but it did not generally advance the quality of what was being produced. If film marketers felt a little safer with adaptations, the conservative strategy to increase the number of sequels and remakes left adaptive writers yet narrower options for creativity (ibid : 18).²⁹

Il est plus facile de saisir pourquoi l'utilisation du terme se prolonge également dans le milieu académique, car il reflète tout ce qu'implique ce procédé, autant dans une perspective éthique que dans la logique du cinéma commercial.

Au-delà de possibles jugements de valeur, il est important de souligner les limites que le terme adaptation impose, autant dans le processus créatif que par toute une logique commerciale qui est impliquée, car cela nous permet d'envisager d'autres types de rapports entre un film et un texte littéraire qui vont au-delà de la répétition de récits, de personnages, de style, etc. À cet effet, je me rapproche ici de la pensée d'Haroldo de Campos et de son point de vue particulier sur la traduction. Malgré que sa théorie fasse référence au travail de traduction littéraire, elle est de grande utilité pour réfléchir aux rapports cinéma-littérature. Il définit le rôle du traducteur de la manière suivante :

²⁸ (...) nous devons nous demander pourquoi Hollywood s'est intéressé à certains ouvrages canoniques à des périodes spécifiques et nous avons besoin de plus de recherches consistantes sur le rapport historique entre les films et les livres publiés. Nous devons également nous demander quelles conditions de marché gouvernent le désir pour la fidélité textuelle. (m.t.)

²⁹ Ironiquement, cette situation peut avoir aidé à ce qu'un nombre d'adaptation soit produites par de grands studios, mais cela n'a pas amélioré la qualité de ce qui était en cours de réalisation. Si les investisseurs du cinéma se sont sentis un peu plus en sécurité avec les adaptations, la stratégie conservatrice de miser sur les séquences et les reprises ont laissé aux scénaristes spécialisés dans l'adaptation encore moins d'options créatives. (m.t.)

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradução ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia não morta e obsoleta, em pose de contrição e de função, mas fecunda e estimulante, em ação, é uma de suas mais importantes consequências (1970 : 31-32).³⁰

En d'autres mots, assumer le manque et le transformer en tremplin pour la création est pour lui une manière d'adopter une attitude active et positive face au texte. *Adopter* et non plus *adapter* ? L'« impossible à dire » de l'original se transforme en espace où la création artistique se glisse et se met au travail. En s'opposant au point de vue traditionnel qui place le traducteur et sa version dans une position secondaire et soumise par rapport à l'auteur et au texte original, Campos et d'autres auteurs, notamment Walter Benjamin, attribuent au geste de traduction une valeur en soi. Les lacunes n'ont plus une connotation négative : le « manque », qui auparavant était source de frustration, fait place à un élan créatif. Comme dirait Ezra Pound : « Make it new ! ». Pourquoi ne pas adopter cette idée pour le rapport cinéma-littérature ? En abordant le processus de traduction, Roman Jakobson présente le concept de « transposition créative » : « (...) transposição de uma forma poética a outra - transposição interlingual - ou, finalmente, transposição intersemiótica - de um sistema de signos para outro »³¹ (1970 : 72). Pourrait-on parler d'une transposition cinématographique ? La présence du préfixe « trans » suggère un déplacement, imprime un mouvement, une traversée, une aventure. L'idée de « trans » rend possible *transcender* un texte de départ, une liberté qui nous ramène au *passage* et la *visitation des idées* présentes dans Badiou.

Néanmoins, le terme *transposition* porte encore une certaine rigidité dû au radical *position* qui semble indiquer davantage le passage d'un objet à un autre champ, d'une coordonnée à une autre, qu'une intervention significative sur la nature de l'objet en soi. La transposition d'une mélodie à un autre ton, malgré la différence de sonorité, garde intacte la configuration entre les notes. Dans le cas particulier d'Haroldo de Campos, et dû à son travail de poète/traducteur de textes poétiques, la recherche d'une

³⁰ Les motivations premières du traducteur, qu'il soit aussi poète ou romancier, sont de configurer une traduction active (pour cela le choix du texte à traduire ne peut pas être indifférent, mais toujours révélateur), un exercice de compréhension et, à travers lui, une opération de critique en direct. Que de tout cela naisse une pédagogie non morte et obsolète, accablante de culpabilité et d'obligation, mais féconde et stimulante, en action, c'est une de ses conséquences les plus importantes. (m.t.)

³¹ « (...) transposition de une forme poétique à une autre – transposition interlinguistique – ou, finalement, transposition intersémiotique – d'un système de signes à un autre ». (m.t.)

nouvelle forme qui puisse atteindre un niveau d'affinité au-delà de la littéralité s'impose comme priorité et motivation au travail créatif de traduction. Celui-ci correspond à un geste de *transcréation* (Campos dans Plaza, 1987). Donc, *transcrire* ; à partir d'un territoire de significations, élaborer dans un autre plan un objet esthétique qui possède ses zones de contact, de partage, de références, de révérence (proche ou distante) avec le premier plan sans pour autant se priver de construire un propre langage ; cela dans une dynamique qui éloigne le nouveau projet du joug de la fidélité, de la tradition, de la trahison. Le film peut être ainsi apprécié au titre d'une nouvelle expérience formelle sans avoir à répondre à des attentes conditionnées par la présence littéraire. De plus, l'idée de transcréation assume une relecture critique d'un texte placé dans un espace-temps bien à lui, bien souvent éloignés. Considérer le texte comme un lieu ouvert à la relecture, à l'actualisation, à la délocalisation, est avant toute une manière de le potentialiser et de le charger de possibilités. En ce sens, à partir d'une idée benjaminienne, le projet traducteur formule de manière constellative entre différents présents et se définit, par conséquent, en tant que projet décentralisant. Si l'on transpose ces réflexions au champ de la transcréation cinématographique à partir de la littérature, le rapport entre les deux formes d'expression prend une toute autre tournure. En effet, s'il existe un éventail de possibilités de relectures critiques, de réactivations des sens d'un texte par moyen d'un autre, le rapport entre un film et un roman s'ouvre à un espace plus généreux et stimulant qui sans doute réinvestit le cinéma de sa propre potentialité. Maria Esther Maciel, dans son article "Poesia à flor da tela" analyse les films du cinéaste britannique Peter Greenaway qui présentent des rapports avec des textes littéraires. À partir de ceux-ci, Maciel met en évidence la créativité de Greenaway :

Mas é precisamente para mostrar que é possível manter uma relação com o texto literário que não a de mimetizar por imagens o que este traz como enredo, que os dois filmes ["O livro de cabeceira" e "Os livros de Próspero"] trazem irônica e deliberadamente para a tela livros e textos, mas com o detalhe de que estes são tomados sobretudo em sua dimensão concreta, visual, de forma a não obliterar a experiência cinemática com as exigências da narração (2004 : 212).³²

³² Mais c'est justement pour montrer qu'il est possible de maintenir un rapport avec le texte littéraire qui ne soit pas de mimétiser avec des images le récit qu'il propose, que les deux films [*The pillow book* et *Prospero's book*] mettent ironiquement et délibérément en scène des livres et des textes, mais avec la particularité de les utiliser avant tout dans leur dimension concrète, visuelle, afin de ne pas effacer l'expérience cinématique avec les exigences du récit. (m.t.)

Dans le cadre de ce travail où l'accent est sur le scénario, il a été donné de voir que le thème de l'adaptation (et le thème de la transcréation, comme je le suggère à des fins d'exercice créatif) opère en premier lieu dans le scénario et se confronte, au sein de l'écriture de celui-ci, à tous les compromis, qu'ils soient d'ordre esthétiques, narratologiques ou commerciaux. En partant du concept d'adaptation et en démontrant son attachement à un certain mode de production, j'ai cherché à démembrer ce concept et suggérer le terme *transcréation* à partir d'Haroldo de Campos pour désigner, non pas une technique, mais avant tout une prise de position en faveur de la potentialité et de l'expérimentation.

4. Décollage : *Le patient anglais* – roman et scénario

Comment se décoller du miroir ? Risquons une réponse qui sera un jeu de mots : en « décollant » (au sens aéronautique et drogué du terme).
Roland Barthes

Pour illustrer la discussion sur la *transcréation*, je réalise une brève analyse de deux extraits provenant de deux modes textuels distincts mais qui entretiennent cependant un rapport explicite : le roman *L'homme flambé* (1992) de Michael Ondaatje et le scénario *Le patient anglais* (1996) d'Anthony Minghella. Produit par la maison de production indépendante Miramax³³, le film réalisé par Minghella remporta un grand succès auprès du public et de la critique, ainsi que neuf Oscars lors de la cérémonie de 1997. Au-delà de ce cas atypique au sein du panorama hollywoodien, mon intérêt se porte sur le scénario et sur l'approche particulière de Minghella. Il ne s'agit évidemment pas d'un exemple radical où le scénario aurait finalement très peu à voir avec le roman – ce qui donnerait peu de matière à une analyse comparatiste. En fait, le scénario de Minghella dialogue étroitement avec le roman d'Ondaatje, mais réussit aussi à s'en décoller en créant de nouvelles scènes particulièrement efficaces en termes cinématographiques et en reconfigurant des éléments du roman pour donner un nouvel

³³ Il semble pertinent de souligner que le studio Miramax n'était pas à l'époque de la production du film *Le Patient anglais* aussi important qu'il est aujourd'hui, faisant partie des studios plus modestes qui investissaient dans quelques projets de films, en général, moins commerciaux.

élan à d'autres scènes, faisant en sorte qu'une expansion des significations s'opère. Je démontrerai cela à partir de deux exemples significatifs, et cela en analysant la première et la dernière scène du scénario.

Je commencerai par le scénario et la scène d'ouverture où, littéralement, on décolle :

EXT. LATE 1942. THE SAHARA DESERT. DAY.

SILENCE. THE DESERT seen from the air. An ocean of dunes for mile after mile. The late sun turns the sand every color from crimson to black.

An old AEROPLANE is flying over the Sahara. Its shadow swims over the contours of sand.

A woman's voice begins to sing unaccompanied on the track. Szerelem, szerelem, she cries, in a haunting lament for her loved one.

INSIDE the aeroplane are two figures. One, a WOMAN, seems to be asleep. Her pale head rests against the side of the cockpit. THE PILOT, a man, wears goggles and a leather helmet. He is singing, too, but we can't hear him or the plane or anything save the singer's plaintive voice.

The plane shudders over a ridge. Beneath it A SUDDEN CLUSTER OF MEN AND MACHINES, camouflage nets draped over the sprawl of gasoline tanks and armored vehicles. An OFFICER, GERMAN, focuses his field glasses. The glasses pick out the MARKINGS on the plane. They are English. An ANTI-AIRCRAFT GUN swivels furiously.

Shocking bursts of GUNFIRE. Explosions rock the plane, which lurches violently. THE WOMAN SLUMPS FORWARD, slamming her head against the instruments. The pilot grabs her, pulls her back, but she's not conscious. The fuel tank above their heads is punctured. It sprays them both, then EXPLODES.

THE MAN FALLS OUT OF THE SKY, clinging to his dead lover. They are both ON FIRE. She is wrapped in a parachute silk and it burns fiercely. He looks up to see the flames licking at his own parachute as it carries them slowly to earth. Even his helmet is on fire, but the man makes no sound as the flames erase all that matters - his name, his past, his face, his lover...(p.3-4).

Le roman d'Ondaatje commence ainsi :

I The Villa

SHE STANDS UP in the garden where she has been working and looks into the distance. She has sensed a shift in the weather. There is another gust of wind, a buckle of noise in the air, and the tall cypresses sway. She turns and moves uphill towards the house, climbing over a low wall, feeling the first drops of rain on her bare arms. She crosses the loggia and quickly enters the house (p.1).

Il s'agit ci-dessus d'un autre moment du récit qui se déroule en Toscane et d'un tout autre personnage. En premier lieu donc, le scénario de Minghella crée un début qui diffère de celui du roman, s'inspirant de quelques passages dans lesquels le moment où l'avion est abattu apparaît au long de flashbacks fragmentés (je souligne les parties qui ont un rapport avec la scène de Minghella) :

I fell burning into the desert. They found my body and made me a boat of sticks and dragged me across the desert. We were in the Sand Sea, now and then crossing dry riverbeds. Nomads, you see. Bedouin. I flew down and the sand itself caught fire. They saw me stand up naked out of it. The leather helmet on my head in flames. They strapped me onto a cradle, a carcass boat, and feet thudded along as they ran with me. I had broken the spareness of the desert.

The Bedouin knew about fire. They knew about planes that since 1939 had been falling out of the sky. Some of their tools and utensik were made from the metal of crashed planes and tanks. It was the time of the war in heaven. They could recognize the drone of a wounded plane, they knew how to pick their way through such shipwrecks. A small bolt from a cockpit became jewellery. I was perhaps the first one to stand up alive out of a burning machine. A man whose head was on fire. They didn't know my name. I didn't know their tribe.

Who are you?

I don't know.

You keep asking me.

You said you were English (p.1).

In the desert it is easy to lose a sense of demarcation. When I came out of the air and crashed into the desert, into those troughs of yellow, all I kept thinking was, I must build a raft... I must build a raft (p.5).

Le nouveau départ du scénario neutralise le mode de narration en première personne présent dans ces passages du roman (« I fell burning into the desert » intègre la description de la scène « THE MAN FALLS OUT OF THE SKY »), catalyse ces éléments fragmentés et les reconfigure en constituant une ouverture typiquement cinématographique : un plan aérien qui nous montre l'immensité du désert (« the Sand Sea »), le jeu du changement de couleurs du sable (« those troughs of yellow »), l'ombre de l'avion qui semble nager sur les dunes (toujours l'idée de « the Sand Sea »), tout cela orchestré avec un chant féminin qui lamente la perte d'un amour. La photographie (mouvement et position de la caméra, cadrage, lumière, couleurs de l'image) et la bande sonore (musique, effets sonores) composent l'écriture de cette scène d'une manière très précise. Il faut souligner ici le fait que Minghella a déjà en tête un accompagnement musical précis (« Szrelem, szrelem ») interprété par une voix

féminine. Cela dépasse largement l'univers du roman qui n'en fait aucune mention et témoigne du travail créatif du scénariste.

De plus, la scène d'ouverture du scénario, qui est une sorte d'anticipation des événements que le scénario présente peu à peu, est reprise dans la scène de clôture, pour ainsi créer un effet de circularité. Je reviendrai sur ce point à partir de l'analyse du passage qui correspond aux dernières scènes du scénario. C'est justement lors des scènes finales du scénario que se produit une intervention particulièrement créative du scénariste par rapport au roman. Avant de continuer, je soumetts ci-dessus le passage du roman qui a servi d'inspiration au scénario :

When I turned her around, her whole body was covered in bright pigment. Herbs and stones and light and the ash of acacia to make her eternal. The body pressed against sacred colour. Only the eye blue removed, made anonymous, a naked map where nothing is depicted, no signature of lake, no dark cluster of mountain as there is north of the Borkou-Ennedi-Tibesti, no lime-green fan where the Nile rivers enter the open palm of Alexandria, the edge of Africa.

And all the names of the tribes, the nomads of faith who walked in the monotone of the desert and saw brightness and faith and colour. The way a stone or found metal box or bone can become loved and turn eternal in a prayer. Such glory of this country she enters now and becomes part of. We die containing a richness of lovers and tribes, tastes we have swallowed, bodies we have plunged into and swum up as if rivers of wisdom, characters we have climbed into as if trees, fears we have hidden in as if caves. I wish for all this to be marked on my body when I am dead. I believe in such cartography—to be marked by nature, not just to label ourselves on a map like the names of rich men and women on buildings. We are communal histories, communal books. We are not owned or monogamous in our taste or experience. All I desired was to walk upon such an earth that had no maps.

I carried Katharine Clifton into the desert, where there is the communal book of moonlight. We were among the rumour of wells. In the palace of winds.

Almasy's face fell to the left, staring at nothing—Caravaggio's knees perhaps. "Do you want some morphine now?"

"No."

"Can I get you something?"

"Nothing" (p.63).³⁴

³⁴ Quand je me retournai, son corps, était recouvert d'un pigment brillant. D'herbes, de pierres, de lumière et de cendres d'acacia pour la rendre éternelle. Seul le bleu de l'œil avait disparu, rendu anonyme. Une carte nue où rien n'est représenté. Ni la signature d'un lac, ni la tache sombre des montagnes, comme au nord du Borkou-Ennedi-Tibesti. Pas d'éventail vert où le Nil pénètre dans la paume ouverte d'Alexandrie, au bord de l'Afrique.

Et tous les noms de tribus, ces nomades de la foi, pèlerins de la monotonie du désert où ils voyaient la clarté, foi et couleur. Tout comme une pierre, une boîte métallique ou un os rencontrés par hasard peuvent devenir objets d'amour. Accéder à l'éternité à travers une prière. C'est dans la gloire de ce pays qu'elle entre maintenant. C'est de cette gloire qu'elle participe. En mourant nous emportons avec nous la richesse des amants et des tribus, les saveurs que nous avons goûtées, les corps dans lesquels nous avons plongé et que nous avons remontés à la nage comme s'ils étaient fleuves de sagesse, les

Ce passage décrit la scène du rituel qu'Almasy réalise avec le corps de Katherine Clifton, son amante, qu'il retrouve morte dans une caverne où il a dû la laisser, au beau milieu du désert. On observe que la narration varie entre un mode à la première personne assimilé au point de vue d'Almasy (« When I turned her body around », « All I desired », « I carried ») et un mode à la première personne du pluriel (« We die », « We are ») qui semble exprimer un sentiment collectif. Aussitôt le récit revient à Almasy brûlé et alité, signalant qu'il s'agissait d'une temporalité distincte. Cet extrait est un moment important du roman où les thématiques travaillées apparaissent avec plus de force. Dans le scénario de Minghella, on peut retracer presque littéralement ce passage au cours de plusieurs scènes, décors et temporalités qu'il traverse. Je commence par la scène où Hana, l'infirmière d'Almasy, lit le livre d'Hérodote qu'Almasy portait toujours sur lui et qui lui servait également de journal intime. Afin de mieux saisir la dimension de la scène, il faut savoir qu'Almasy avait laissé le livre à Katherine blessée dans la caverne pendant qu'il cherchait du secours dans le désert. Elle l'utilisa à son tour pour écrire en attendant le retour d'Almasy.

Dans le scénario³⁵, En premier lieu, on observe la mise en oeuvre d'une structure circulaire (« INSIDE THE COCKPIT: THE COUPLE AS AT THE FRONT OF THE FILM », « (...) replaced by the woman's tender lament heard at the beginning of the film »).³⁶ On sait déjà ce que veut dire la dernière ligne « The sound of gun fire » (le bruit de mitraillette), ce que réserve le scénario à ses personnages au-delà du « THE

personnages dans lesquels nous avons grimpé comme s'ils étaient des arbres, les peurs dans lesquelles nous nous sommes terrés comme si elles étaient des grottes. Je souhaite que tout cela soit inscrit dans ma chair lorsque je serai mort. Je crois à ce genre de cartographie – celle dont la nature vous marque, et non celle que nous croyons lire sur une carte comme les noms des riches sur les immeubles. Nous sommes des histoires communes, des livres communs. Nous n'appartenons à personne et nous ne sommes monogames ni dans nos goûts ni dans nos expériences. Je n'avais qu'un désir, marcher sur une terre privée de cartes.

J'emportais Katherine Clifton dans le désert, là où se trouve le livre commun du clair de lune. Dans le murmure des puits. Dans le palais des vents.

Le visage d'Almasy retomba vers la gauche, il ne regardait rien. Sauf peut-être les genoux de Caravaggio.

« Voulez-vous de la morphine ?

- Non.

- Puis-je aller vous chercher quelque chose ?

- Non, rien (1993 : 279-280).

³⁵ L'extrait du scénario correspondant au passage du roman figure en annexe de la thèse, suivi d'une traduction en français.

³⁶ « DANS LE COCKPIT: LE COUPLE COMME AU DEBUT DU FILM », « (...) fasse place à la douce plainte de la voix féminine entendue au début du film ».

END ». Cette stratégie narrative diffère du roman qui, malgré un jeu constant avec la temporalité reprise d'ailleurs dans le scénario, ne construit pas un effet de boucle entre début et fin.

D'autre part, à partir du passage d'Ondatje un changement fondamental bouleverse le mode de narration. Le passage en question nous montre le moment où Katherine écrit et le scénario nous fait savoir le contenu de son texte grâce au recours de la voix en off de Katherine, par l'intermédiaire de la lecture a posteriori réalisée par Hana. Entre d'autres mots, Hana, dans un moment ultérieur, lit ce que Katherine a écrit et nous visualisons alors Katherine au moment de l'écriture, dans la caverne. La voix de Hana, qui lit, fait place à la voix de Katherine, qui écrit. Cet acte de lecture-écriture fond les deux présences féminines en un discours traversant, tel un fil conducteur, différentes scènes et différentes temporalités : Hana lit au chevet d'Almasy / Katherine écrit dans l'obscurité de la caverne à l'aide d'une torche / Hana dans la même chambre avec cette fois-ci le lit d'Almasy vide, suggérant la mort du patient / Hana quitte le monastère toscan / dans la caverne, Almasy réalise le rituel avec le corps sans vie de Katherine / Hana monte dans le camion avec Caravaggio et Gioia / Almasy sort de la grotte en tenant dans ses bras le corps de Katherine / l'avion d'Almasy dans les airs / Almasy pilote l'avion avec Katherine, comme endormie, derrière lui, il fredonne « Szrelerem », le chant féminin remplace sa voix et puis on entend le bruit de tirs.

Dans le roman, ce passage est attribué soit à Almasy soit à un narrateur indéterminé alors que, dans le scénario, cet écrit provient de Katherine, d'un personnage à l'agonie dans une caverne et qui inscrit ses dernières paroles sur les pages d'Hérodote/Almasy dans l'obscurité. Elle nous l'écrit, nous le dit, et son discours est réactivé par la lecture d'Hana qui le lit, à son tour, à Almasy à l'agonie. De ce mélange de voix et de discours qui évoque la polyphonie de Bakhtin, le scénario amplifie l'expérience d'un savoir qui dans l'extrait du roman est concentré soit dans la figure d'Almasy, soit dans la voix d'un narrateur oniscient. Ici, ce savoir se transforme en moments d'épiphanie que Katherine vit face à l'imminence de la mort. Ces mots circulent et enveloppent les scènes de différentes temporalités, accompagnant Hana et Almasy vers sa mort à lui, suivant Hana alors qu'elle quitte le monastère en Toscane. Le personnage de Katherine atteint ainsi un relief et une densité marquée dans le scénario. Une épiphanie, si intimement liée aux thèmes centraux de l'histoire est déracinée et

trouve sa place dans des voix féminines superposées. De même à la fin, la voix d'Almásy qui chantonne dans l'avion est recouverte par la voix féminine, « Szrelerem, szrelerem ».

En somme, Minghella prend un passage-clé du roman, le retravaille, change profondément le mode narratif et superpose l'extrait à une série de scènes-clé elles-aussi. L'effet est tout autre et je me permets d'affirmer qu'une expansion à lieu : celle des personnages féminins (surtout celui de Katherine) et celle d'un sentiment d'expérience partagée (qui incarne bien concrètement le « we » (nous) dans « we die containing a richness (...) ») (nous mourons en emportant avec nous la richesse...). Minghella approche le texte poétique d'Ondaatje, l'interprète selon sa sensibilité, s'en empare et transcrée en explorant d'autres possibilités d'expression amplifiées par les ressources cinématographiques. Je parle donc là d'un exemple de transcréation.

Peter Greenaway, pour qui les échanges entre les diverses formes artistiques représentent un aspect fondamental de ses créations cinématographiques, s'exprime à ce sujet :

Leia “ele entrou na sala” e imagine mil encenações. Veja “ele entrou na sala” no cinema-como-o-conhecemos e você ficará limitado a uma única encenação. O cinema tem a ver com outras coisas que não a narração. O que você lembra de um bom filme – e vamos falar apenas de bons filmes – não é a história, mas uma experiência especial e quem sabe única que tem a ver com atmosfera, ambiência, performance, estilo, uma atitude emocional, gestos, fatos isolados, uma experiência audiovisual específica que não depende da história (dans Maciel, 2004 : 212).³⁷

Greenaway nous rappelle que le potentiel du cinéma à créer des expériences audiovisuelles et des sensations particulières se trouve au-delà de la narration. Dans la perspective des rapports entre cinéma et littérature, cela remet en question l'adaptation qui s'investit à reproduire un texte littéraire au niveau de la structure de son récit, de la psychologie de ses personnages, du style de son auteur, en somme : à la recherche d'un film qui représente l'œuvre. Autant Greenaway, ainsi que d'autres scénaristes et/ou réalisateurs, la volonté est d'*aller voir ailleurs*, même si cet ailleurs peut se traduire dans une impossibilité de représentation comme il est question, par exemple, dans *Le*

³⁷ Lisez « il est entré dans la pièce » et imaginez mille mises en scène. Voyez « il est entré dans la pièce » au cinéma-tel-que-nous-connaissons et vous serez limités à une unique mise-en-scène. Le cinéma c'est autre chose que le récit. Ce que vous gardez d'un bon film – et nous n'allons parler que des bons films – ce n'est pas l'histoire, mais une expérience spéciale et, qui sait, unique qui a à voir avec l'atmosphère, l'ambiance, la performance, le style, une attitude émotionnelle, des gestes, des faits isolés, une expérience audiovisuelle particulière qui ne dépend pas de l'histoire. (m.t.)

Navire Night de Marguerite Duras, crée à partir de son propre roman. En effet, après un début de filmage frustrant, Duras décide d'abandonner un projet qu'elle percevait d'un coup comme une tentative de revisiter l'univers et les événements du roman, ce qui finalement n'avait aucun intérêt. Quelques jours plus tard, débarrassée de la première idée de film, elle trouve une autre issue :

J'ai vu, chaque jour davantage, que c'était possible. J'ai trouvé le matériau de quoi recouvrir l'écran tandis que s'écoulerait le son, l'histoire. J'ai découvert qu'il était possible d'atteindre un film dérivé du *Night*, qui témoignerait de l'histoire plus encore (mais à un point incalculable) que ne l'aurait fait le soi-disant film du *Night* que j'avais cherché pendant des mois. On a mis la caméra à l'envers et on a filmé ce qui entraînait dedans, de la nuit, de l'air, des projecteurs, des routes, des visages aussi (1997 : 1353).

L'anecdote du *Night* démonte la thèse comme quoi la fidélité à un texte littéraire est synonyme d'une quête d'équivalence de narration, de respect vis à vis de personnages, de contenus, de style, etc. Le lien peut s'établir ailleurs, encore plus étroit, « à un point incalculable », sous une forme alliée à la dérivation, à l'expérimentation, au décollage.

La lecture du scénario de Minghella soulève des points importants concernant la spécificité de l'écriture scénaristique. En effet, au moment de démontrer la structure circulaire du scénario, j'ai cité les extraits suivants: « INSIDE THE COCKPIT: THE COUPLE AS AT THE FRONT OF THE FILM » et « (...) replaced by the woman's tender lament heard at the beginning of the film ». On peut y lire à deux reprises le mot *film*. On pourrait ne pas y prêter attention, encore moins y donner quelque importance, mais je souhaite profiter de ce lapsus de Minghella (qui peut d'ailleurs ne pas en être un) quand il dit *film* pour parler de ce qui est a priori, dans l'immédiat et dans la concrétude du texte, le *scénario* du film. Pendant tout le temps de la lecture du scénario, avons-nous eu alors le film sous les yeux ? Minghella écrivait-il le film ? Qu'est-ce qu'écrire le film ? C'est l'idée que je tenterai de développer dans le chapitre à suivre et qui nous accompagnera tout au long de la thèse.

[CHAPITRE DEUX]

TEXT ÉCRAN

5. *Pathé-Baby*

6. *Homus Cinematographicus*

7. Stylo-caméra

8. Duras dit-elle

*A imagem do cinema seria um meio de ressuscitar a palavra, e a palavra ressuscitada, um meio de reinventar a imagem cinematográfica.*³⁸

José Carlos Avellar

5. *Pathé-Baby* : le cinématographe et les chroniques du pré-modernisme brésilien

Figure 2 : affiche Pathé



(Source : Cinématographes - www.cinematographes.free.fr/)

³⁸ L'image du cinéma serait un moyen de ressusciter les mots; les mots ressuscités, un moyen de réinventer l'image cinématographique. (m.t.)

Affichant le slogan « Le cinéma chez soi », l'entreprise française Pathé lançait un projecteur (1922) et une caméra (1923) dont le format compact et la praticité rendaient possible un usage domestique du cinématographe. Quelques années plus tard, au Brésil, l'écrivain et journaliste Alcântara Machado fait du nom de cette formidable invention, permettant à chacun de faire son propre cinéma, le titre d'un recueil de chroniques écrites à la suite d'un long séjour en Europe. Son ouvrage *Pathé-Baby*, publié en 1926 à São Paulo, fait le portrait de 23 villes européennes et réunit un assortiment de fragments disparates : sons, extraits de poèmes, paroles de chansons, conversations, affiches, descriptions en clin d'œil. Le texte d'Alcântara Machado s'écrit à partir d'un regard porté sur le fragment, l'éphémère et la mouvance imagétique et sonore urbaine. Il voit ainsi Paris :

Place de l'Étoile. Em torno do Arco do Triunfo magotes de automóveis giram. As avenidas são doze bocas de asfalto que comem gente e veículos. Vomitam gente e veículos. Insaciáveis. Ruído. Pó. E gente. Muita gente. O soldado apita, levanta o seu bastão, e a circulação pára para que possam passar, tranqüilamente, a ama e o seu carrinho. Duas costureirinhas que tagarelam. A família que boceja nos bancos do Bois. Um maneta vendendo alfinetes. Gargalhadas de uma loura de olheiras verdes. A Kodak de um inglês. Um casal de namorados. Israelitas ostentando a roseta da Legião de Honra. Monóculos. Paris que passa (p.65).³⁹

De plus, le livre crée une dynamique particulière où il intercale page de texte et page contenant des illustrations de l'artiste Antônio Paim Vieira pour chaque ville visitée. Les illustrations jouent ouvertement avec la présence du cinématographe en mettant en scène, dans les dessins, une situation de projection avec, au fond, l'écran sur lequel apparaît l'image de la ville en question (et éventuellement des titres), et en dessous un orchestre. Or, de dessin en dessin, alors que l'image sur l'écran nous montre une autre ville, l'orchestre s'anime, les musiciens changent de position, disparaissent, et un sous-titre apparaît au bas de l'image, commentant l'image de la ville à l'écran ou l'attitude des musiciens (« a 'orquestra' firme na *java*, dança da moda em Paris ») :

³⁹ Place de l'Étoile. Autour de l'Arc de Triomphe un tas d'automobiles tourne. Les avenues sont douze bouches d'asphalte que mangent les gens et les véhicules. Elles vomissent des gens et des véhicules. Insatiables. Bruit. Poussière. Et des gens. Beaucoup de gens. L'agent siffle, lève son bâton et la circulation s'arrête pour laisser passer, toute tranquille, la nourrice avec sa poussette. Deux couturières qui bavardent. La famille qui baille sur les bancs du Bois. Un manchot qui vend des épingles. Fou-rire d'une blonde avec des lunettes verts. La Kodak d'un anglais. Un couple d'amoureux. Des israéliotes exhibant la croix de la Légion d'Honneur. Monocles. Paris qui passe. (m.t.)

Figure 3 : extrait de *Pathé Baby*, illustrations d'Antônio Paim Vieira



Tamancos passando nas ruas de Lisboa.



A "orquestra" firme na *juva*, dança da moda em Paris.



Do alto da Torre de Pisa é proibido cuspir?



A "orquestra" soçobrou, só sobrou o contrabaixista.

(Source : revue *Cult*, juin 2001 : 63)

Les chroniques d'Alcântara Machado enrichies par les illustrations de Paim Vieira, qui forment une sorte de bande dessinée ou de *storyboard*, évoquent le cinéma comme motif visuel et mode d'écriture dans un jeu de montage multimédial. Renato Cordeiro Gomes, dans son article « Tecnologias, instante e metropolização: Mídia e vida urbana

em progresso no início do século XX »⁴⁰ (2007), analyse l'impact du cinématographe dans l'imaginaire de la métropole et dans l'écriture des journalistes-écrivains tel Alcântara Machado :

A evolução da tecnologia afeta o texto da imprensa; possibilita as mudanças de um estilo, que lançará mão do corte, da montagem, do close, de planos de enquadramento, traços tomados ao cinema e sua linguagem, que apontam para uma linguagem metonímica, elíptica, em processos de síntese proporcionados pela *camara eye*, abrindo-se para uma radical visualidade associada a uma sintaxe que não vem do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem e dos cortes (p.8).⁴¹

Pareillement, dans l'autre métropole brésilienne et capitale fédérale, sous le pseudonyme de João do Rio, le journaliste Paulo Barreto écrit des chroniques dans un des principaux journaux de Rio de Janeiro, *Gazeta de Notícias*, jusqu'en 1913. Comme l'indique son nom d'écrivain, qui se confond avec celui de la ville, ses chroniques sont des instantanés de Rio prise, ainsi que São Paulo et autant d'autres capitales mondiales, dans un processus accéléré de modernisation. Ce n'est pas un hasard si l'espace réservé à ses récits dans le journal s'intitule *Cinematógrafo*. Il y publie hebdomadairement une chronique sur Rio en effervescence, entre travaux d'aménagement urbain calqués sur le modèle parisien d'Hausmann, circulation des premières automobiles, échos d'enregistrements de phonographe et projections lumineuses de cinématographe. Ses chroniques sont finalement réunies et publiées en 1909, reprenant le titre de la colonne *Cinematógrafo – Crônicas cariocas*. Il écrit dans l'introduction à propos de son office de journaliste et de la chronique :

A crônica evoluiu para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia – mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos ([1909] 2009 : 5).⁴²

⁴⁰ « Technologies, instant et métropolisation : médias et vie urbaine croissante au début du XX siècle »

⁴¹ L'évolution de la technologie influence le texte de la presse ; permet des changements d'un style, qui fait usage de la coupure, du montage, du gros-plan, de cadrages, de traits empruntés au cinéma et à son langage, qui se rapproche d'un langage métonymique, elliptique, en procédés de synthèse qui dérivent de la caméra *eye*, s'ouvrant à une radicalité visuelle associée à une syntaxe qui n'obéit pas à l'ordre logique du discours, mais au montage et aux coupures.

⁴² La chronique a évolué vers la cinématographie. Elle était réflexion et commentaire, l'inverse de cet animal sinistre au genre indéfini que l'on appelle : l'article de fond. Elle est passée par le dessin et la caricature. Puis, finalement, par la photographie, retouchée mais sans vie. Dans le délire pressé que nous

Contrairement à de nombreux écrivains qui pouvaient éprouver une attitude suspicieuse vis-à-vis du cinématographe, le chroniqueur, dont l'attention est constamment tournée vers le quotidien de la métropole, trouve dans le cinématographe l'expression du langage de la modernité par excellence. La chronique, également stimulée par les nouvelles technologies qui affectent la presse et le format du journal (possibilité d'illustrations, etc.), s'identifie alors au film et à sa manière de rendre compte du paysage urbain, de la cadence et de l'état d'esprit de la vie moderne. Ainsi, les nouvelles technologies qui révolutionnent la vie quotidienne représentent bien plus qu'un sujet, elles sont des facteurs qui conditionnent une écriture agile, synthétique, à la recherche du nouveau et de la fixation de l'instant (Gomes, 2007). Non seulement la chronique prend la forme du cinématographe, reprenant ici l'expression de João do Rio, mais aussi l'incorporation du cinéma va bien au-delà lorsqu'il affirme : « Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas » (268).⁴³ L'identification du chroniqueur au cinématographe, la fusion qu'il établit entre la vie quotidienne et la vie projetée par les pellicules, suggère que la « nouveauté » du cinématographe est d'autant plus frappante qu'elle est le fruit d'une nouvelle sensibilité sculptée par l'expérience concrète de la vie métropolitaine. En d'autres mots, le cinéma est à la fois le symptôme de cette modernité et le dispositif qui permet à la modernité de se matérialiser en tant que nouvel espace psychique (Donald, 1995). Par conséquent, pour João do Rio et Alcântara Machado dont l'office était justement de construire, au fil de chroniques, un imaginaire particulier de la métropole, le contact avec le cinématographe conditionne leur regard désormais marqué par le « caméra eye ».

La construction d'un imaginaire de la métropole moderne trouve son apogée quelques années plus tard dans les films *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walther Ruttmann et *L'homme à la caméra* (1929) du réalisateur russe Dziga Vertov. Dans les deux cas, le personnage principal est la métropole moderne et industrielle elle-même. Sur l'écran, apparaissent ses mouvements, ses habitants comme autant de poulies pour la faire tourner, orchestrée par un montage rythmique, des effets spéciaux et des jeux de caméra. Vertov nous montre une ville inventée - des images de Moscou

partageons, elle est maintenant cinématographique – un cinématographe de lettres, le roman de la vie de l'opérateur dans le labyrinthe des faits, de la vie des autres et de la fantaisie – mais un roman où l'opérateur est un personnage secondaire emporté par le flot des événements. (m.t.)

⁴³ « Nous sommes une succession délirante de films cinématographiques ». (m.t.)

mélangées à d'autres prises réalisées à plusieurs endroits de l'Ukraine - au fil de photogrammes, de superpositions, de dédoublements photographiques et d'images qui dépassent les possibilités perceptives de l'œil humain (Donald, 1995). La caméra adopte des angles, des distances inédites (des plans vertigineux d'un barrage, des close up improbables de machines, d'étincelles), générant une idée de la ville et de la vie qui ne peut être ressentie de la sorte qu'avec des les moyens esthétiques cinématographiques. La métropole surgit comme un spectre, prenant forme lors de la projection et teintant l'idée même de ville, désormais possible et concrète en raison de l'effet produit par l'image. Susan Buck-Morss, dans son article « The cinema screen as a prothesis of perception : an historical account »⁴⁴ (1994), souligne le rôle fondamental du cinéma dans la construction d'une perception de la vie moderne, qui n'existerait pas en tant que telle sans le support « prothétique » de l'écran. Ainsi, elle fait notamment référence au concept de « masse » (dans le sens de « foule ») tel qu'il est idéologiquement élaboré dans le cinéma soviétique, surtout chez Eisenstein, et de quelle manière l'esthétique filmique permet la construction d'une idée emblématique (le peuple uni et fort, par exemple) grâce à une diversité d'angles de caméra : le peuple vu d'un plan aérien comme une masse uniforme, la manifestation montrée de son intérieur avec ses individus identifiables, associant expérience individuelle et collective. Le symbole de « masse », en tant qu'ensemble homogène, indissociable et solidaire qui en résulte n'est possible que grâce au dispositif cinématographique. La perception d'un unique individu ne pourrait assumer simultanément tous ces points de vue internes et externes, au cœur de la manifestation tout en gardant à la fois une vision de l'effet de groupe comme s'il était vu à distance. Cela dit, l'idée de masse qui naît à l'écran, et qui dans ce cas provoque chez les spectateurs une nouvelle conscience politique en tant que collectivité forte, exerce sa concrétude dans l'esprit des spectateurs bien au-delà du moment de la projection. Dans le cas du cinéma soviétique, il y a clairement un but didactique et une conscience des effets produits par la manipulation des images.

Chez Vertov, le procédé est similaire, puisque la création à l'écran d'une idée de métropole, d'une temporalité du monde moderne industrialisé, existe en tant que telle à partir de formes filmiques qui ont pris corps sur l'écran et, par conséquent, dans l'esprit des spectateurs. Pour nos chroniqueurs du début de siècle, eux-mêmes spectateurs du

⁴⁴ « L'écran de cinéma comme prothèse de la perception : une explication historique ». (m.t.)

cinématographe, ceci se manifeste dans leur manière d'envisager la métropole et, simultanément, dans le rapport entre leur mode d'écriture et l'expérience d'une vie urbaine. Le cinématographe intègre la vie quotidienne car il semble en être une conséquence naturelle :

Ao demais, se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina e das necessidades instintivas dessa máquina. O cinematógrafo é uma delas (Rio, [1909] 2009 : 4-5).⁴⁵

La métaphore de João do Rio assimile le « cinématographe colossal » au mécanisme inhérent de l'homme à imaginer, à faire son propre cinéma. Le cinéma vient, d'après lui, corporéifier un appareil mental qui est de l'ordre des instincts humains, qui en est le prolongement. Il ajoute, avec impatience, que le jour viendra, malheureusement lointain, où l'homme sera classé « *Homus Cinematographicus* ».

6. *Homus Cinematographicus* : Eisenstein et cinématismes

L'enthousiasme de João do Rio, à partir de l'intuition d'un état latent du cinéma dans l'être humain, prophétise l'importance capitale que le cinéma prendra au cours des décennies suivantes. D'autre part, on peut retrouver des propos similaires chez d'autres écrivains, cinéastes ou théoriciens. L'exemple d'Eisenstein nous permet néanmoins de parcourir la thématique de la présence du cinéma dans la littérature, ainsi que dans d'autres formes, car elle lui sert de matière à penser dans plusieurs de ses textes théoriques. Ses réflexions, malgré les décennies écoulées, semblent toujours à l'ordre du jour car elles n'établissent pas une définition essentialiste de ce qui est ou a pu être propre au cinéma. Au contraire, il regroupe, sous le terme *cinématisme*⁴⁶, un cinéma qui pré-existe à son émergence et qui s'anticipe à travers d'autres formes d'expression, telles que la littérature, la peinture, le théâtre, etc. (Albera, 2000 ; Heller, 2001). Ces

⁴⁵ De plus, si la vie est un cinématographe colossal, chaque homme a, dans le crâne, un cinématographe dont l'opérateur n'est autre que l'imagination. Il suffit de fermer les yeux et les films défilent dans le cortex à une vitesse incroyable. Tout ce que l'être humain a réalisé n'est autre que la reproduction amplifiée de sa propre machine et des besoins instinctifs de cette machine. Le cinématographe est l'une d'entre-elles. (m.t.)

⁴⁶ Eisenstein travaille le concept dans une série d'articles dédiés aux arts plastiques et à la peinture, en particulier, à la lumière du cinéma. François Albera organise les textes et leur publication sous le nom de *Cinématisme. Peinture et cinéma* (1990).

indices de proto-cinéma sont, bien entendu, retracés grâce à un répertoire de procédés qu'il considère représentatifs de la forme cinématographique. Néanmoins, nous verrons qu'il ne s'agit pas pour lui de rendre au cinéma ce qui est de droit, mais plutôt de penser que le cinéma surgit afin de déployer, grâce à la spécificité de son dispositif, le potentiel de phénomènes esthétiques annoncés dans d'autres domaines.

Au cours de divers textes réunis dans l'ouvrage *Le film : sa forme / son sens* (publié initialement entre 1947 et 1949, et l'édition française en 1976), il évoque ce cinéma pré-existant au cinéma lui-même et élabore son concept de montage à partir d'observation basées sur l'expérience du monde empirique et sur sa compréhension de l'intelligence créative de l'être humain. Dans l'introduction de l'édition brésilienne de *La forme du film*, rééditée en 2002, José Carlos Avellar, théoricien du cinéma et de la littérature, reprend un exemple récurrent dans le discours d'Eisenstein afin de présenter l'ouvrage et la pensée du cinéaste soviétique :

Para conseguir voar, o homem estudou atentamente o movimento das asas dos pássaros, e ao se dar conta das múltiplas funções que elas desempenham durante o vôo, ao se dar conta de que as asas dos pássaros funcionam às vezes como hélices e às vezes como superfícies para planar, dividiu essas funções em diferentes partes, criando para cada uma delas uma parte em separado ; então, através da montagem dessas partes num outra ordem, inventou o avião. Para criar uma obra de arte, para conhecer e transformar a realidade através da arte, o homem trabalha assim como trabalhou para inventar o avião (p.7).⁴⁷

Le montage est un mode de pensée et de transformation créative du monde naturel. Par conséquent, ce procédé, qui devient si caractéristique du cinéma, se manifeste dans diverses formes artistiques, elles-mêmes antérieures à l'avènement du cinéma. Eisenstein, qui développait un travail avec une troupe de théâtre avant de s'investir dans le cinéma, trouve dans le théâtre et la culture japonaise les bases pour développer sa théorie du montage.

En premier lieu, il examine le système d'écriture japonaise dont l'origine hiéroglyphique (donc figurative) a fait place, au cours du temps et des simplifications, à des caractères. Il s'intéresse tout particulièrement au fait que la

⁴⁷ Pour réussir à voler, l'homme a étudié attentivement le mouvement des ailes des oiseaux et quand il s'est rendu compte qu'elles exerçaient plusieurs fonctions pendant le vol, qu'elles servaient parfois d'hélices et parfois de surfaces pour permettre de planer, il a divisé ces fonctions en différentes parties, créant pour chacune d'elles une partie séparée; en fin de compte, au moyen du montage de ces parties dans un autre ordre, il a inventé l'avion. Pour créer une oeuvre d'art, pour connaître et transformer la réalité à travers l'art, l'homme procède de la même façon que pour inventer l'avion. (m.t.)

combinaison de deux caractères, qui représentent des objets ou des faits, gère un idéogramme, une notion abstraite. Il donne les exemples suivants :

L'œil + l'eau = Les pleurs.
La porte + l'oreille = écouter.
L'enfant + la bouche = crier.
La bouche + le chien = aboyer.
La bouche + l'oiseau = chanter.
Le couteau + le cœur = l'affliction.

Ce ne sont nullement des sophismes, car j'essaie, ici, de faire dériver l'être tout entier, la partie essentielle et l'idée du film, de sa base technique (c'est-à-dire l'optique) (1976 : 50).

Eisenstein identifie, dans les idéogrammes, un mécanisme de montage basé sur le conflit de différents plans desquels va se dégager, non pas une addition des images précédentes, mais une nouvelle idée. Ce phénomène, connu aussi comme *vision stéréoscopique*, se manifeste, par exemple, dans le dispositif visuel humain, c'est-à-dire, de la fusion de deux angles de vision – les deux yeux – se forment une image unique qui possède un élément inédit : la profondeur.

Il illustre également ce phénomène de fusion créatrice en nous rappelant que la perception du spectre des couleurs agit sur un mode semblable : du mélange du bleu avec le rouge naît le violet, et non pas une double exposition de bleu et de rouge. De même, pour l'illusion de mouvement continu des photogrammes qui défilent à une vitesse où notre perception, plus précisément le phénomène de persistance rétinienne, superpose l'empreinte d'un photogramme passé à la perception du prochain, occasionnant l'illusion d'un flux continu quand il est en fait constitué d'images séparées. Il y a donc, selon lui, un dispositif qui se met en place au-delà d'une construction logique et le contact avec l'œuvre d'art active des processus sensoriels davantage en rapport avec la fantaisie de la pensée et les associations liées aux instincts. Dans l'article « La forme du film : nouveaux problèmes » ([1935] 1976), Eisenstein expose de quelle manière son *cinéma intellectuel* développe une méthode artistique-formelle qui cherche à atteindre le spectateur dans ses réactions les plus primaires face à certaines stimulations à l'écran. Ce procédé, basé sur l'idée d'un discours intérieur, c'est-à-dire, sur l'existence d'une formulation pré-logique de la pensée qui rendrait possible la manifestation de réactions et d'émotions au-delà du filtre de la raison, trouve ses origines dans un mode de perception de sociétés dites « primitives ». Cette observation a pour but de prouver que des codes « primitifs » de conduite ou de pensée

(comme le *pars pro toto*, le fonctionnement de certaines langues indigènes structurées autour de l'action, etc.) ressurgissent dans les diverses expressions artistiques des sociétés dites évoluées et dans le mode de perception du public⁴⁸. D'une certaine manière, l'art devient un moyen de mettre en évidence les processus cognitifs ancestraux, en même temps qu'il est poussé à l'innovation en raison d'une constante projection dans le futur (comme c'est le cas des avant-gardes, par exemple).

Il semble donc logique qu'Eisenstein cherche ces pistes dans des formes d'expression antérieures au cinéma et représentant une autre tradition. Son intérêt pour la culture japonaise lui permet d'avoir accès au répertoire d'une culture qui porte encore, à ses yeux, des traits de féodalité, donc un autre rapport à l'écrit, à l'image, à l'art. Il observe le même procédé de montage intellectuel dans la structure des formes poétiques *haikai* (ou *haiku*) et *tanka* où les premiers vers descriptifs (le haiku étant composé de trois vers et le tanka de cinq) mènent à un dernier vers qui survient pour donner un sens conceptuel, métaphorique à l'ensemble de la composition:

A notre point de vue, ce sont là des phrases de montage ; des plans de montage.

La simple combinaison de deux ou trois détails d'une série matérielle se fonde en une représentation parfaitement esquissée d'un tout autre ordre : un ordre psychologique.

Et si les bords bien lisses de la détermination intellectuelle des concepts, créés par la combinaison des hiéroglyphes, sont ici quelque peu flous, du point de vue émotionnel, les concepts ont toutefois éclos (ibid : 36).

On retrouve, ici, un point commun avec le cinéma d'Eisenstein où la participation des spectateurs est essentielle afin de former une idée à partir de différentes images disposées et confrontées par le montage, comme une série d'étoiles peut faire surgir une constellation sous un regard attentif et imaginatif.

Eisenstein trouve, également, dans le théâtre *Kabuki*, de nombreux traits qu'il associe à la forme cinématographique. Cette forme de théâtre allie plusieurs modes d'expression (théâtre, musique, danse, chant, peinture) sans les différencier, créant une performance synesthésique qui ne donne pas la priorité à un aspect sur l'autre,

⁴⁸ Eisenstein fait plusieurs rapprochements entre des procédés artistiques courants et des caractéristiques issues de cultures indigènes. Il donne l'exemple du *pars pro toto*, nommé aussi *synecdoque* parmi les figures rhétoriques, c'est-à-dire, quand une partie désigne le tout, et l'usage de ce procédé dans son film *Le cuirassé Potemkine* (1925) lorsque le pince-nez du personnage du médecin finit par remplacer le médecin lui-même. Eisenstein attribue cette figure à une pratique courante dans les tribus où un objet peut contenir la présence de la chose en entier, comme par exemple : « si l'on vous offre un ornement d'une dent d'ours cela signifie que c'est l'ours tout entier que l'on vous donne ou, ce qui dans ces conditions revient au même, que l'on vous a donné la force de l'ours tout entier ». (1976 : 151)

n'utilisant pas la musique pour illustrer l'action, par exemple, mais pour contribuer à un ensemble. De même, le kabuki présente un type de montage et le recours à la multimédialité pour marquer et résoudre créativement les déplacements géographiques ou temporels réalisés dans l'espace diégétique lors de la performance. Il illustre la structure multiple du kabuki avec l'exemple d'une scène :

(...) nous y « entendons » les gestes et nous y « voyons » les sons. Exemple :
Iouranossouke quitte le château assiégé. Du fon de la scène, il avance vers la rampe. Brusquement le paravent du fond qui représente la porte du château grandeur nature (en gros plan) est escamoté. On voit alors un second paravent sur lequel est représentée une porte plus petite (plan d'ensemble). On comprend que Iouranossouke s'est éloigné davantage. Il poursuit son chemin. On jette sur le paravent un rideau gris vert. – cela signifie que le château est hors de vue pour Iouranossouke. Quelques pas encore, Iouranossouke pénètre dans le « chemin des fleurs », ce nouvel éloignement est exprimé à l'aide du sasimen, c'est-à-dire à l'aide du son.

1^{er} éloignement : des pas – *dans l'espace*, éloignement de l'acteur.

2^e éloignement : *une surface peinte* – changement de paravent.

3^e éloignement : *un signe intellectuel* de « convention » : le rideau « efface » le paysage qui devient invisible.

4^e éloignement : le *son* (ibid : 27).

L'analyse d'Eisenstein nous aide à saisir la particularité de cette forme de théâtre, notamment les artifices utilisés pour symboliser les sauts dans l'espace ou le temps, et de quelle manière ces codes sont partagés par le public. Eisenstein, qui reconnaît dans ces recours une forme profondément cinématographique, observe avec étonnement l'omniprésence de traits cinématographique dans une culture qui, selon lui, ne possède pas de cinématographie. Ou du moins, les traces de cinéma qu'Eisenstein cherche, il les trouve dans la langue et ses idéogrammes, les haïku, le kabuki, et non pas dans le cinéma japonais de l'époque dans lequel il ne voit aucune sophistication et, surtout, aucun montage. Le cinéma s'est donc manifesté ailleurs, en dehors de lui-même.

D'autre part, Eisenstein consacre de nombreux textes à retracer dans la littérature occidentale les indices d'une forme cinématographique et cela nous intéresse particulièrement ici. Il traverse ainsi l'œuvre de Dickens, Maupassant, Joyce, Flaubert et met en évidence des techniques de découpages, de montage parallèle, de composition de plans, entre autres. Dans son fameux article « Dickens, Griffith et nous » (1949), Eisenstein part du cinéaste étatsunien Griffith, à qui il attribue la paternité du premier plan et du montage parallèle dans le cinéma, et remonte aux romans de Dickens pour y déceler des techniques semblables :

L'apport de Griffith dans notre cinéma est égal à celui de Dickens dans l'élaboration de sa méthode du cinéaste américain.

Quel rôle immense, à travers Dickens, ont joué en ce sens les traditions et les ressources culturelles d'une chaîne fameuse d'époques antérieures, et à un niveau encore plus élevé, quel ne fut pas le rôle des prémisses sociaux qui infailliblement à certains moments, probablement cruciaux, de l'histoire, sans cesse ont remis les éléments de la méthode du montage au centre de l'attention du travail créateur (ibid : 390).

Eisenstein fait ce retour à Dickens à partir de commentaires de Griffith, assumant lui-même cette influence qui s'exerce tant sur sa construction des personnages que sur la structure et ses interventions dans le mode de narration filmique. En suggérant de montrer parallèlement deux scènes différentes dans une première version d'*Enoch Arden*, le cinéaste étatsunien est confronté à la perplexité de ses collaborateurs :

« Como pode contar uma história indo e vindo deste jeito ? As pessoas não vão entender o que está acontecendo. »

« Bem », disse o Sr. Griffith, « Dickens não escreve deste modo ? »

« Sim, mas isto é Dickens, este é um modo de se escrever um romance ; é diferente. »

« Oh, não tanto ; escrevemos romances com imagens ; não é tão diferente ! » (2002 : 180)⁴⁹

Eisenstein identifie un montage parallèle mis en pratique dans le roman *Oliver Twist*, au moyen duquel il s'agit d'exposer des situations correspondant à différents groupes de personnages de manière simultanée, mais dans des lieux distincts. Elles sont ainsi racontées parallèlement, l'une entrecoupant l'autre, jusqu'à ce qu'elles s'unissent lors du dénouement. Le commentaire de Griffith, ci-dessus, montre bien sûr la projection d'un regard cinématographique sur les textes de Dickens qui possèdent cependant eux-mêmes, en utilisant des termes d'Eisenstein pour parler de ce cinéma d'avant le cinéma, un « cinématisme » et une « imagicité » frappantes. Il est donc curieux de penser que le cinéma de Griffith révolutionne le cinéma lui-même et lui crée, comme il est souvent affirmé, un langage à l'aide du montage et du premier plan, sachant que ces techniques sont présentes dans l'écriture de Dickens, à l'époque victorienne. Cependant, l'innovation de Dickens, à son tour, s'inspire d'autres formes avant d'intégrer son style. Toujours dans le cas du montage parallèle, Eisenstein décrit de quelle manière Dickens adopte une technique courante dans un type de théâtre populaire :

⁴⁹ « Comment pouvez raconter une histoire qui va et vient comme cela ? Les gens ne vont pas comprendre de qui se passe. »

« Bon », a dit Griffith « Dickens n'écrit-il pas ainsi ? »

« Oui, mais c'est Dickens, c'est une manière d'écriture un roman ; c'est différent. »

« Oh, pas tellement ; on écrit des romans avec des images ; ce n'est pas si différent ! » (m.t.)

Há uma coisa interessante neste tratado : de acordo com suas próprias palavras, Dickens (um ator amador por toda a vida) define sua relação direta com o melodrama teatral. É como se Dickens tivesse se colocado na posição de um elo de conexão com a futura, não entrevista arte do cinema, e não com um passado recente (para Dickens) – as tradições dos « bons melodramas de assassinato » (ibid : 197).⁵⁰

De la même façon que le kabuki et le haikai font prendre conscience à Eisenstein de la potentialité du montage au cinéma, Dickens intègre une stratégie du mélodrame théâtral pour susciter une tension au sein de la narration littéraire, ce que Griffith reprend à son tour, non pas de la source du théâtre mélodramatique, mais directement de la littérature de Dickens, pour qui il nourrit une grande admiration. Ceci est un exemple d'une forte dynamique de circulation et d'échanges, qui agit de manière avouée ou pas et contribue à la transformation des différentes formes artistiques. Dans le cas de Dickens, la transformation de l'écriture est aussi liée, et là, je reviens à João do Rio et à la métropole, à la transformation de la perception d'une manière générale. Eisenstein revient sur cet aspect en affirmant que :

Mais les traits de cet « urbanisme » chez Dickens, n'appartiennent pas seulement au thème, mais ils entrent également dans la composition du tempo étourdissant de la succession des impressions au moyen desquelles il décrit la ville sous forme de tableau dynamique (montage). Et ce montage par son rythme permet de ressentir la vitesse limitée du tempo de cette époque – de l'année 1838 – sensation que peut donner la course précipitée d'une diligence (1976 : 375).

Ce même rythme, celui de la vitesse de la diligence qui traverse la ville, Eisenstein le retrouve dans *Bel Ami* (1885) de Maupassant. Dans l'ouvrage *Le sens du film*, publié en 1947, il utilise une scène de Maupassant pour donner un exemple de montage et de construction de différents angles visuels autour d'un même événement qui exprime un écoulement temporel. L'extrait en question est le suivant :

Il ressortit vers onze heures, erra quelque temps, prit un fiacre et se fit arrêter place de la Concorde, le long des arcades du ministère de la Marine.

De temps en temps il enflammait une allumette pour regarder l'heure à sa montre. Quand il vit approcher minuit, son impatience devint fiévreuse. À tout moment il passait la tête à la portière pour regarder.

Une horloge lointaine sonna douze coups, puis une autre plus près,

⁵⁰ Il y a un aspect intéressant dans ce traité : d'après ses propres propos, Dickens (comédien amateur toute sa vie durant) définit son rapport direct avec le mélodrame théâtral. C'est comme si Dickens représentait un lien avec le futur, et encore imprévu, art du cinéma, et non pas avec un passé récent (pour Dickens) – le tradition des « bons mélodrames d'assassinat ». (m.t.)

puis deux ensemble, puis une dernière très loin. Quand celle-là eut cessé de tinter, il pensa : « C'est fini. C'est raté. Elle ne viendra pas. »

Il était cependant résolu à demeurer jusqu'au jour.

Dans ces cas-là il faut être patient.

Il entendit encore sonner le quart, puis la demie, puis les trois quarts ; et toutes les horloges répétèrent une heure comme elles avaient annoncé minuit (ibid : 512).

La description du narrateur suggère une multiplicité de plans qui, à distances variables, montre l'heure fatidique des douze coups de minuit à différents endroits de la ville, alors que le personnage est pris dans une attente impatiente. Eisenstein reconnaît dans ce passage la définition de différents types de plans : plan général, plan moyen et plan d'ensemble. On observe, encore, un effet d'accélération temporelle qui, en deux lignes, fait passer l'horloge de minuit à une heure du matin en évoquant le coup des cloches tous les quarts d'heure, comme si un montage implicite condensait le passage en faisant sauter l'action d'un quart d'heure à l'autre.

Un nouveau rapport au temps et à l'espace, provoqué par l'expérience urbaine, s'exprime ainsi au sein de l'écriture. Comme l'affirmait João do Rio : « O homem cinematográfico resolveu a suprema insanidade: encher o tempo, atropelar o tempo, abarrotar o tempo, paralisar o tempo para chegar antes dele » ([1909] 2009 : 270).⁵¹ Un changement dans la perception du temps se manifeste dans le temps de l'écriture, dans son maniement, sa condensation, sa fragmentation. Différents temps peuvent être perçus dans une même espace, différents espaces peuvent être vus en même temps. De même, l'attention du lecteur et de la lectrice peut être amenée à écouter deux conversations simultanément comme cela se produit, par exemple, dans un passage de *Madame Bovary*. Flaubert y décrit une conversation intime entre Emma et Rodolphe, qui se déroule pendant que M. Derozerays, le président, fait son discours à l'assistance :

– Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus ? Quel hasard l'a voulu ? C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.

Et il saisit sa main ; elle ne la retira pas.

« Ensemble de bonnes cultures ! » cria le président.

– Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous..

« À M. Bizet, de Quincampoix. »

⁵¹ « L'homme cinématographique a résolu la folie suprême : emplir le temps, bousculer le temps, attacher le temps, paralyser le temps pour arriver avant lui ». (m.t.)

– Savais-je que je vous accompagnerais ?
 « Soixante et dix francs ! »
 – Cent fois même j’ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.
 « Fumiers. »
 – Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !
 « À M. Caron, d’Argueil, une médaille d’or ! »
 – Car jamais je n’ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.
 « À M. Bain, de Givry-Saint-Martin ! »
 – Aussi, moi, j’emporterai votre souvenir.
 « Pour un bélier mérinos... »
 – Mais vous m’oubliez, j’aurai passé comme une ombre.
 « À M. Belot, de Notre-Dame... »
 – Oh ! non, n’est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?
 « Race porcine, prix ex aequo : à MM. Lehérisé et Cullembourg ; soixante francs ! » (1857 : 305-306)

On assiste à un remarquable exemple de montage croisé de dialogues. De mode similaire à Dickens, ce recours à Flaubert produit un effet de tension, car il interrompt la conversation intime, qui est alors l’événement central, par un discours qui n’est d’aucun intérêt pour les deux personnages en question, créant, de plus, un effet humoristique, en croisant ces deux contenus si disparates.

Au-delà d’un changement de perception spatio-temporelle, la modernisation et les nouvelles technologies intègrent des instruments optiques dans le quotidien. Clerc évoque la « lanterne magique », le « kinétoscope », le « microscope », le « télescope » ou encore le kaléidoscope » et leur répercussion sur la perception et le rapport au réel, poussant la littérature à une indétermination « pour désigner l’instabilité des représentations mêmes (dont la nature, l’échelle, les angles de vue se modifient) » (1993, 22-23). Il observe ce rapport entre le mode d’écriture et une incorporation des technologies optiques dans les textes de Proust :

(...) autrement dit, la transaction du visuel au scriptural s’effectue sur deux niveaux ; à un premier niveau, l’écriture emprunte au domaine visuel ses instruments de saisie ; à un deuxième niveau l’importation de ces outils influence le travail d’écriture lui-même en lui donnant une direction – ainsi la « lanterne magique » littérale du premier volume de la *Recherche* sera-t-elle utilisée comme métaphore du Temps à la fin du *Temps retrouvé*. (ibid : 24)

Le cinématographe est le prolongement d’une longue série de dispositifs technologiques qui ont bousculé et déployé la perception. L’écriture devient un champ pour expérimenter à partir de nouvelles possibilités de représenter le « réel », l’espace, le temps, influencée par le rythme et la fragmentation de l’expérience urbaine. On pourrait

explorer bien d'autres exemples d'écriture qui témoignent d'une nouvelle sensibilité dans le champ littéraire, tels que ceux de James Joyce, T.S. Elliot, Virginia Woolf. Cependant, le sujet, étant trop vaste, constituerait un travail à part entière. J'ai tenté de retracer au mieux, et surtout à partir de la réflexion d'Eisenstein, l'influence du cinéma dans l'écriture, de percevoir que les changements engendrés par le cinéma se produisent simultanément avec un changement plus large, découlant de l'expérience de la modernisation et de l'urbanisation. On a pu voir que certains traits cinématographiques, surtout l'idée de montage, pré-existent au cinéma lui-même et apparaissent dans des textes littéraires, des pièces de théâtre, comme un élément important du dispositif créatif humain. Dans ce sens, Eisenstein découvre dans la langue japonaise, le haikai et le kabuki, mais aussi dans des langues indigènes, toute la potentialité du cinéma. De même, Griffith s'inspire du style de Dickens pour donner au cinéma une forme qui deviendra classique et inséparable de l'idée de cinéma. La nature du cinéma lui est donc extérieure et se manifeste en tant que forme cinématographique suite à un constant processus d'incorporation et de transformation d'autres formes. De même, l'écriture, atteinte par le cinéma, l'absorbe et repousse les limites du champ littéraire. Cléder voit ainsi dans un passage de *Lolita* (1955) de Nabokov, la composition d'un *slow motion* remarquable, qu'aucun des films adaptés du roman n'a su reconstruire avec autant d'impact. L'accomplissement cinématographique du *slow motion* de Nabokov illustre l'idée de *textécran*, c'est à dire, les interférences entre cinéma et écriture, au point de troubler un possible discernement entre les régimes de représentations et les jeux de perception caractéristiques de chacun des domaines.

7. Stylo-caméra : ciné-romans et cinémato-graphies

Depuis, j'ai trouvé une solution, j'ai eu une idée, il n'y a pas si longtemps j'ai eu une idée, et voilà : j'ai acheté un cahier exprès, quatre-vingt-seize pages bientôt pleines, et je consigne tout dans ce cahier, les impressions faites par chaque scène, à chaque vision une page exprès, c'est comme ça que maintenant je peux dire, tel jour, oui, j'ai pensé ceci, et tel jour cela, je peux retrouver désormais toutes les idées à propos des images, à propos de l'enchaînement des plans, et les effets secondaires, tout est écrit jour par jour, les fois où j'ai eu peur, et les fois où j'ai pleuré, la même scène capable un jour de me faire peur et de me faire pleurer le lendemain.

Tanguy Viel, Cinéma

L'expression *stylo-caméra* apparaît dans le texte « Vertige figé » de Gérard Genette, publié en postface du roman *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet en 1962. Genette s'approprie et inverse la fameuse expression *caméra-stylo* d'Alexandre Astruc, concept phare des idées et du style des cinéastes-auteurs de la Nouvelle Vague. Le terme d'Astruc resignifiait le travail du réalisateur en opposition à la même « tradition de la qualité », attaquée par Truffaut, afin de l'élever au statut d'auteur tel qu'il est conçu dans le domaine littéraire : « La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec la caméra comme un écrivain avec son stylo » ([1948] 1992 : 327). La qualité positive du cinéma se construit à travers une écriture et un auteur, termes caractéristiques de la littérature, mais par lesquels le cinéma doit, semble-t-il, passer afin d'atteindre une reconnaissance en tant que création issue d'une figure centrale, d'un artiste complet. L'assimilation de la caméra au stylo est d'autant plus intéressante que la Nouvelle Vague, d'une manière générale, déclare un rejet du scénario tel qu'il était conçu jusqu'alors, c'est-à-dire, avec une nette séparation entre le travail de scénaristes spécialisés et de metteurs-en-scène qui, la plupart du temps – et cela aux yeux de Truffaut - ne réalisaient pas plus qu'un travail d'illustration dépourvu de style. Si le scénario existe encore dans la Nouvelle vague, et il existe bel et bien, c'est pour s'intégrer au mouvement d'écriture créative du film dans son ensemble, sous la main d'un réalisateur qui est presque toujours aussi son propre scénariste. Je reviendrai sur ce point lorsqu'il sera question de parler du scénario et des scénaristes-cinéastes car, cette caractéristique a des conséquences très importantes sur la manière d'envisager le scénario.

Genette emprunte donc ce terme et, dans un effet de miroir, l'utilise pour parler du style de Robbe-Grillet et son rapport si particulier à l'image. Il le décrit de la manière suivante :

(...) un écrivain réaliste et objectif, promenant sur toutes choses l'oeil impassible d'une sorte de stylo-caméra, découpant dans le visible, pour chacun de ses romans, un champ d'observation qu'il n'abandonnait qu'une fois épuisées les ressources descriptives de son « être-là », sans souci de l'action ni des personnages (1962 : 273).

Dans l'analyse de Genette, la recherche du Nouveau Roman, encore situé dans la tendance de l'« école du regard », observe un monde réduit à des surfaces, dépourvu de l'« objet classique » et de la « sensibilité romantique » (ibid : 274). On observe dans le Nouveau Roman la dissolution de la structure narrative en tant que fondement dynamique, qui donne lieu à une richesse descriptive et à la manifestation complexe d'expériences et affects entre une subjectivité fluide et un monde fragmenté. D'après lui, ces caractéristiques montrent bien l'impact du cinéma sur l'univers littéraire et gravitent autour de deux points principaux : la complexification de la structure narrative et une nouvelle qualité sensible de la surface textuelle.

Ces deux aspects se matérialisent d'une façon évidente lors de l'implication de Robbe-Grillet dans l'écriture de scénarios, notamment celle de *L'année dernière à Marienbad* (1961) réalisé par Alain Resnais. Dans ce texte, Robbe-Grillet concrétise le prolongement de cette écriture configurée par le *camera eye*, ou *œil enregistreur*, dans une intention, cette fois, ouvertement cinématographique. Il utilise alors cet interstice pour écrire des ouvrages qui sont publiés sous le label de *ciné-roman*. Ce terme, ainsi que d'autres semblables, fleurit au sein des maisons d'édition dès les années 1920 dans l'intention de publier les écrits d'auteurs qui avaient un lien avec le cinéma. En 1925, Gallimard lance une collection spéciale concernant la publication de scénarios cinématographiques. Elle la nomme *Cinario* et la définit ainsi :

Cinario signifie ciné-scénario, scénario de cinéma. Jusqu'à ce jour, le cinéma a emprunté ses sujets à des genres divers (roman, nouvelle, théâtre) qui conviennent mal à sa technique et à son esprit. Il n'a pas de littérature propre. Le but de cette collection est de lui en créer une. A cette forme d'art nouvelle doit s'adapter une pensée nouvelle exprimée dans une forme nouvelle. La recherche de la formule de l'« écrit pour le cinéma » passionne de nombreux auteurs. Il sera intéressant de voir comment chacun avec son esprit et son tempérament propre contribuera à la mettre au point. » (dans Clerc, 1993 : 26-27)

On peut voir un réel engouement à vouloir construire un répertoire d'écrits appropriés au cinéma et qui contribuent à sa nouvelle forme. L'idée de lui conférer une littérature propre fait partie de cet idéal d'émancipation des autres formes d'art. A la même époque, d'autres termes apparaissent, comme *conte cinématographique*, *roman cinéoptique* et *cinéroman*. Différentes postures se reflètent dans l'édition de ces textes, comme le témoigne un numéro spécial de la revue *Les Cahiers du mois* (1925), intitulé *Scénarios*, qui propose un mode d'« écriture cinématographique » distinct de celui de Gallimard:

L'un est un canevas volontairement incomplet qui n'apporte et ne peut apporter que certaines catégories d'indications scéniques ; l'autre est une esquisse où se préfigure tout le tableau, mais d'une manière ramassée, réduite à l'essentiel. (ibid : 28)

Ces différentes prises de parti démontrent l'effervescence d'une époque où l'art cinématographique exerce un grand impact sur la manière de penser le rapport entre l'écriture et les images. Les premiers ciné-romans, à l'époque du cinéma encore muet, comme par exemple celui du *Chien Andalou* de Buñuel, élaborent des descriptions verbales qui peuvent rendre compte d'un univers filmique pré-existant à l'écran (Clerc, 1993). Néanmoins, l'arrivée du cinéma parlant redirige l'attention de l'écriture du cinéroman sur les dialogues du film, laissant de côté le rapport aux images et aux sons pour se consacrer à la dramaticité des scènes. Il faudra attendre plusieurs décennies pour que le ciné-roman réapparaisse, comme nous l'avons vu, réutilisé et remanié par des écrivains tels que Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet, dans plusieurs oeuvres écrites pour être filmées, et ceux-ci deviendront d'ailleurs metteur-en-scène de leurs propres textes. Robbe-Grillet, quant à lui, engage le ciné-roman dans une voie expérimentale particulière, surtout après son expérience comme cinéaste. Tout d'abord, plusieurs de ses ciné-romans sont publiés après la réalisation des films, tels *Trans-Europ-Express* (1966) et *Glissement progressif du plaisir* (1974), et sont davantage une nouvelle intervention à partir du film réalisé que la publication de son scénario proprement dit ou d'un roman qui n'aurait aucun rapport avec le film. D'autre part, Clerc associe l'écriture du ciné-roman à « la recherche d'une troisième voie d'expérimentation », située entre les domaines de la littérature et du cinéma. Cette idée est, me semble-t-il, particulièrement fructueuse afin d'attribuer au cinéroman et, surtout, au scénario cinématographique de manière générale (tel que je

l'aborderai dans le prochain chapitre) un espace de réflexion et d'analyse lui-aussi multiple et expérimental. Le ciné-roman de Robbe-Grillet joue avec la forme du roman mais réalise également une expérience avec la forme du scénario, troublant sa visualité, multipliant les interférences d'une performativité dominante de l'énonciation, transformant la présence d'un narrateur en « locuteur » :

(...) il ne raconte pas, il est censé agir sur la parole. Ce que pointent les mots du ciné-roman, ce sont moins les images du film que ces « marges », incluses de plus en plus implicitement dans le texte, et destinées à fournir des indications sur le statut de ce qui est dit. De fait, c'est, en dernière analyse, avec le sens, la référence elle-même qui se trouve brouillée, c'est-à-dire l'image, par ce développement proliférant, contradictoire et discontinu de l'aspect pragmatique du langage. La visualité n'y est plus invoquée comme garantie réaliste mais, à l'inverse, comme instrument de recherche aléatoire (ibid : 117).

L'écriture des ciné-romans de Robbe-Grillet, ainsi que ceux de Marguerite Duras, comme nous le verrons plus tard, expérimente l'expansion des possibilités littéraires en parcourant les perceptions cinématographiques, en les incorporant à l'écriture, en les remaniant dans leur discours littéraire. De même que Robbe-Grillet, Claude Simon manifeste l'influence que le cinéma exerce sur son écriture, tout particulièrement sur la nécessité de construire un ou plusieurs points de vue déterminés dans le texte littéraire, limitant et justifiant le regard de qui perçoit les événements dans la diégétique littéraire, dépourvu ainsi de toute omniscience :

Il est certain que la photographie et le cinéma ont modifié radicalement chez chacun de nous [les nouveaux romanciers] la façon dont il appréhende le monde... Je ne peux écrire mes romans qu'en précisant les diverses positions qu'occupent dans l'espace le ou les narrateurs (champ de la vision, distance, mobilité par rapport à la scène décrite — ou, si l'on préfère, dans un autre langage : angle de prise de vues, gros plan, panoramique, plan fixe, travelling, etc...). Mes narrateurs... se trouvent toujours dans une position d'observateur aux connaissances et aux vues bornées voyant les faits, les gestes, sous un éclairage particulier et limitatif (1961 : 32).

On retrouve la construction de ces points de vue chez Robbe-Grillet, ainsi que chez Duras, Butor et d'autres.

Par ailleurs, le terme ciné-roman était employé également pour désigner un ouvrage écrit en raison du succès d'un film reprenant le scénario de celui-ci sous une forme romancée. Cette pratique éditoriale, courante au temps du cinéma muet, a donné lieu à des ciné-romans populaires à l'époque, comme par exemple *Fantômas* de Louis Feuillade (1913) et *Les mystères de New York* de Louis Gasnier (1915), publiés par des

maisons d'édition telles que Hachette ou Gallimard (Viswanathan, 1999). Le cinéroman en tant que catégorie éditorial présente un large éventail esthétique, allant d'une expérimentation radicale de l'écriture chez Robbe-Grillet et Duras dans un texte, antérieure ou postérieure à un film (ou même indépendamment de sa réalisation), à la pratique de la novellisation qui, dans un but commercial, reprend le récit filmique sous la forme d'un roman en éliminant toute trace de la forme cinématographique. On retrouve, par exemple, un roman tiré du film *A bout de souffle* de Godard remplissant les espaces vides ou trop cinématographiques du film par des outils littéraires conventionnels, telle que la psychologisation des personnages ou des situations, donnant lieu à un récit littéraire didactique et plat, qui, au bout du compte, a très peu à voir avec le film dont il fait l'usage. Malgré tout, la novellisation continue d'exister comme pratique éditoriale⁵² et participe à une dynamique semblable à celle de l'adaptation de romans connus au cinéma, revenant cette fois du film au roman.

Lors des dernières décennies, le cinéma hollywoodien, dont la production est fortement marquée par l'adaptation de textes littéraires, a formé son panthéon d'écrivains dont les romans sont en rapport direct avec la réalisation de *blockbusters* appartenant à des genres cinématographiques spécifiques. En effet, la production d'écrivains tels que Stephen King, Tom Clancy, John Grisham, Michael Crichton, dont les romans s'alignent souvent à des genres filmiques établis (l'*action movie* ou le *thriller*), est adaptée en films d'une manière assez systématique. Certains de ces ouvrages, comme par exemple *Le dossier pélican* de John Grisham, sont écrits en sachant que tel comédien, en l'occurrence Julia Roberts, jouera le rôle du personnage principal. Le studio achète les droits d'adapter le roman avant même que celui-ci soit écrit (Boozar, 2008). Le rapport avec le cinéma devient fondamental car il est pré-existant à l'écriture du roman lui-même. Ces auteurs écrivent avec les possibilités et les codes cinématographiques hollywoodiens en tête, les situations de suspense qui atteignent le public avec succès, les nouvelles technologies d'effets spéciaux qui amplifient les possibilités créatives et la projection de nouvelles réalités. On pourrait faire mention de la saga Harry Potter qui, après les premiers films adaptés de romans

⁵² La maison d'édition Pocket publie en 1994 une version romancée du film *Philadelphia* (réalisé par Jonathan Demme en 1993) écrite par Christopher Davis à partir du scénario de Ron Nyswaner ; en 1998, Deborah Chiel publie le roman *Great expectations* édité par St. Martin's Press adapté du scénario écrit par Mitch Glazer et réalisé par Alfonso Cuarón en 1998, lui même adapté du roman de Charles Dickens.

déjà écrits, s'est construite parallèlement à l'écriture des nouvelles aventures ; le film, dans l'attente du nouveau livre afin d'être réalisé, le livre qu'il faut écrire pour que le nouveau film puisse être produit. Tous ces enjeux, évoqués dans le premier chapitre, gravitent autour du scénario, médiateur créatif qui rendra possible le processus du roman au film.

Il existe enfin d'autres formes d'écrits que l'on pourrait nommer *cinéphiles* et qui réalisent une réécriture du cinéma, de films, par l'utilisation de thèmes cinématographiques comme motif d'écriture dans une perspective littéraire. Loin de l'intention plate de la novellisation, ces romans incorporent l'univers cinématographique, parfois dans un esprit de jeu, parfois comme un thème inhérent à la diégèse littéraire. Tanguy Viel est un exemple significatif de ce type d'écriture motivée par le cinéma. Dans son livre *Cinéma*, Viel construit tout un récit autour d'un personnage obsédé par un film de Mankiewicz (*Sleuth*). Cet homme raconte sans arrêt chaque détail du film, prenant des notes à n'en plus finir dans un cahier réservé à cet effet. Sa vie est totalement conditionnée par le film, ses rapports, ses amitiés sont mesurés en fonction de l'opinion que les personnes se font du film, sur ce qu'elles en disent. Comme cela est annoncé dans la quatrième de couverture du livre : « A vrai dire, sa vie ne tient qu'à un film ».

D'autres auteurs, tels que Robert Coover, Don DeLillo, Alice Ferney, développent également des récits littéraires où le cinéma occupe une place centrale (dans le cas de Ferney, le roman *Paradis conjugal* incorpore le film *Chaînes conjugales* de Mankiewicz). Cléder élabore la notion de *cinémato-graphies* pour désigner des formes d'écriture où la médiation filmique joue un rôle central. Dans les cas des écrivains cités ci-dessus, le cinéma est un thème ou une forme que le roman digère, commente, fragmente, amplifie et transforme en expérience de lecture et d'écriture. Ces romans explorent une dimension du cinéma peu connue qui se rapporte à la perception d'un spectateur, l'effet d'un film sur la sensibilité, le travail de la mémoire et l'interprétation personnelle d'un récit filmique.

Dans un contexte latino-américain, singulièrement, l'écrivain argentin Manuel Puig met également en avant un espace littéraire imprégné de cinéma avec ses romans *La trahison de Rita Hayworth* (1968) et le plus connu, *Le baiser de la femme araignée* (1976) qu'Hector Babenco transformera en film en 1985. Dans ce dernier, le cinéma est

évoqué explicitement par le personnage principal Molina, qui occupe le temps et l'espace de la cellule qu'il partage avec un prisonnier politique en lui racontant, dans les plus infimes détails, des films qu'il a vu. Le récit des films, cette fiction projetée dans la fiction, joue un rôle fondamental dans le roman car il agit sensiblement sur la dynamique de la prison et de ses deux occupants au moyen d'un jeu de reflets, de pistes, de métaphores et d'anticipation.

Manuel Puig était lui-même scénariste, aspirant réalisateur à Cinecittà avant de se lancer dans l'écriture de roman. Son entrée dans l'écriture s'est produite par et pour le cinéma. D'autres auteurs nommés ici, tels que Robbe-Grillet ou Duras circulent entre diverses positions: écriture de romans, pièces de théâtre, scénarios ou ciné-romans, réalisation de film pour la télévision, pour le cinéma. L'expérimentation intervient dans tous les domaines qu'ils traversent et témoigne de leur circulation entre les formes, transportant certains éléments de l'une dans l'autre, jouant avec leur plasticité, les hypertrophiant dans un désir d'expression personnelle. Duras est, sans doute, le cas le plus impressionnant de ce flux entre les formes artistiques et je consacrerai les prochaines pages à établir un parallèle entre son écriture romanesque et scénaristique, pour que l'on se rapproche à nouveau du scénario après ces pages théoriques sur les rapports entre écriture et cinéma.

8. Duras dit-elle : analyse de *L'amant*

La mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, voyez, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture.

Marguerite Duras

L'œuvre de Marguerite Duras est multiple et multimédiale. Au-delà de l'importance de ses romans et de sa participation cinématographique, reconnue surtout grâce au succès du film *Hiroshima mon amour* (1958), réalisé par Alain Resnais et dont

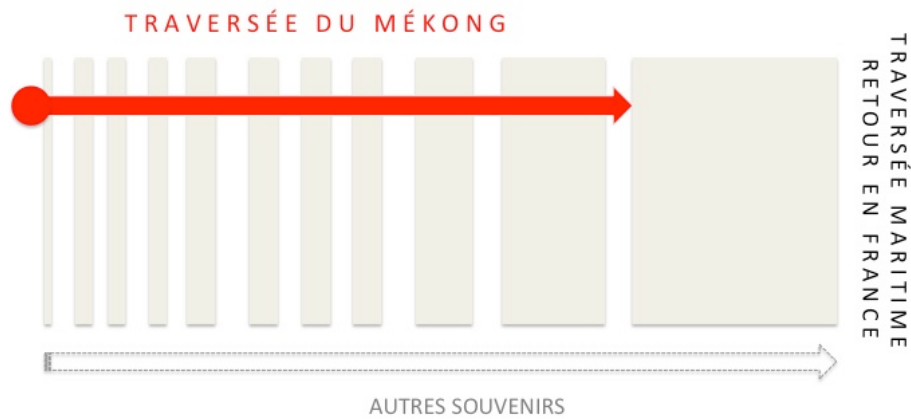
elle signe le scénario, sa carrière de scénariste-réalisatrice est souvent méconnue, parfois insoupçonnée à l'étranger ou bien rangée dans les recoins des expériences cinématographiques des plus atypiques et dont l'accès reste encore très difficile.⁵³ Pourtant sa filmographie compte sur un nombre considérable de films tels que *India Song* (1975), *Des journées entières dans les arbres* (1976), *Le camion* (1977) ou encore *Le navire night* (1979) qui illustrent une recherche cinématographique formelle tout à fait singulière, en dehors des sentiers du cinéma que l'on appelle narratif. Nous avons pu comprendre, à partir de son commentaire sur la réalisation filmique de son roman *Le navire night*, que Duras s'intéresse davantage à montrer l'intention d'un récit, à mettre en scène un discours qui tourne autour de la construction du film qu'à *tourner* le récit lui-même. Pour cela, et pour fuir la simple représentation audiovisuelle de son roman, elle décide de tourner la caméra vers les coulisses de la réalisation, cadrant les projecteurs, l'appareillage cinématographique, les acteurs en répétition : un *making of*.

Dans le prolongement de la discussion sur cinéma et écriture, je m'intéresserai ici à analyser chez Duras les traces d'une forme cinématographique et cela dans deux échantillons textuels : le roman *L'amant* (1984) et le scénario (ou *ciné-roman* tel qu'il apparaît dans l'édition) *Hiroshima mon amour* (1960). La lecture de *L'amant*, roman sur l'enfance d'une jeune fille en Indochine française et sa relation amoureuse avec un homme plus âgé, donne le sentiment que le texte possède une forte identification, à divers degrés, à la forme cinématographique. Je réaliserai un bref relevé d'extraits pour retracer les moments qui rapprochent son écriture de procédés cinématographiques, tels qu'un usage particulier du récit, la photographie, les effets sonores et le montage.

Le récit de *L'amant* accompagne les mouvements de la mémoire, composé de fragments, de souvenirs qui s'interrompent, ressurgissent, surperposant des temporalités distinctes dans un flux narratif continu. Loin de vouloir le réduire à un simple schéma, je me permets de représenter visuellement ma perception du flux du récit de la manière suivante :

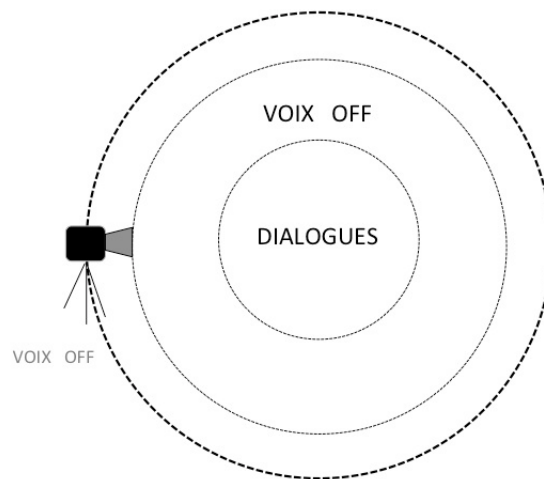
⁵³ Cette observation provient notamment des difficultés d'accès à la filmographie et aux écrits de Duras au Brésil.

Figure 4 : structure du récit de *L'amant* (1984)



Pour être plus exact, la scène « primordiale » du récit nous montre la jeune fille sur le bac qui traverse le Mékong. Cette scène reviendra à maintes reprises pendant presque tout le roman, interrompue par d'autres événements, des souvenirs de moments antérieurs ou postérieurs à la traversée du fleuve, faisant déboucher le récit en France où tout s'achève, mais aussi d'où tout surgit, en mode retrospectif. Comme je l'ai montré ci-dessus, la scène fondamentale du Mékong traverse et provoque la réminiscence de plusieurs autres scènes qui affleurent au rythme des sauts temporels, suivant une logique non-linéaire. Tous ces épisodes sont décrits d'une manière concise à l'aide de phrases courtes, proférées par un narrateur qui oscille entre première et troisième personne. Le point de vue narratif est multiple, assumant souvent la position de « camera eye », décrivant le déroulement des scènes comme le ferait une voix off d'une spectatrice/commentatrice placée devant un écran. Pour mieux comprendre ces différents points de vue, je propose à nouveau une approche visuelle :

Figure 5 : points de vue narratifs dans *L'amant* (1984)



J'essaie ici de représenter, à partir d'outils et de termes cinématographiques, les diverses strates narratives présentes dans le roman. La strate des dialogues, du récit et une couche narrative supplémentaire qui indique un troisième régime de la narration, là où une narratrice décrit sa propre présence et les images qu'elle met en scène. Ce procédé s'approche significativement du mode d'écriture du scénario qui vise, avant toute chose, à rendre présent, par moyen de l'écriture, un film. Si le scénario obéit à un régime textuel de monstration, à un discours construit comme un appareil audiovisuel exhibant des images et des sons, *L'amant* s'écrit souvent dans un rapport similaire à un imaginaire audiovisuel. Pour illustrer cela, je propose d'examiner des extraits du scénario d'*Hiroshima mon amour*, suivis de passages de *L'amant*:

L'image dure très peu de temps.

Elle est figée dans sa pose, adossée à la fenêtre. Il se réveille. Il lui sourit. Elle, ne lui sourit pas immédiatement. Elle continue à le regarder attentivement, sans changer de pose. Puis elle lui apporte le café.

ELLE. – Tu veux du café?

Il acquiesce. Il prend une tasse. Un temps.

ELLE. – A quoi tu rêvais?

LUI. – Je ne sais plus... Pourquoi?

Elle est redevenue naturelle, très très gentille.

ELLE. – Je regardais tes mains. Elles bougent quand tu dors.

(extrait d'*Hiroshima mon amour*, 1960 : 34)

C'est le passage d'un bac sur le Mékong.
L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.
J'ai quinze ans et demi (...) (p.11)

Dans la limousine, il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. Il me regarde (p.25).

L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau (p.19).

Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore (p.24).

L'image commence bien avant qu'il ait abordé l'enfant blanche près du bastingage (...) (p.45)

L'image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre. Elle apparaît enfin comme l'enfant (p.50).

Ils sont tous les deux dans la tombe. Eux deux seulement. C'est juste.
L'image est d'une intolérable splendeur (p.99).

(extraits de *L'amant*, 1984)

Au-delà du style direct, des phrases courtes qu'on retrouve dans les textes, la présence du mot *image*, utilisé à plusieurs reprises, nous montre que le point de vue narratif se met en retrait, à distance de la « camera eye », afin de décrire une image qui se déroule devant les yeux et de la commenter ; il nous dit où se trouve l'ambiguïté de l'image ou bien quand elle est chargée d' « intolérable splendeur », nous informe que l'image dure ou qu'elle a commencé avant qu'elle ne se fasse présente dans le récit, avant qu'on y ait accès, nous, toujours un peu dans l'esprit du *making of*. Le roman s'intéresse peu au régime de la représentation, mais davantage à celui de la présentation, de la présentification. La narratrice, qui tour à tour voit son personnage de l'intérieur, associant un « je » à la jeune fille sur le Mékong, et à distance, intouchable comme sur un écran, nous la montre et semble nous inviter à la regarder ensemble.

D'autres indices dans le texte de *L'amant* suggèrent des structures similaires à celles du scénario, comme par exemple la description des personnages : « Marie-Claude Carpenter. Elle était américaine, elle était, je crois me souvenir, de Boston. Les yeux étaient très clairs, gris-bleus. 1943. Marie-Claude Carpenter était blonde » (79-81). Un peu plus loin, page 82 : « Betty Fernandez. Etrangère elle aussi ». Plusieurs personnages sont décrits de la sorte, à la manière concise d'un scénario, indiquant quelques traits caractéristiques ainsi que leur identité. La photographie a également un rôle important et

se met en place dans l'écriture au cours d'indications, assez fréquentes, définissant les cadrages et, surtout, une qualité de l'image, sa lumière et la tonalité des scènes :

La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve, seule sur le pont du bac, accoudée au bastingage. Le chapeau d'homme colore de rose toute la scène. C'est la seule couleur (p.29-30).

Elle entre dans l'auto noire. La portière se referme. Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue, la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine (p.44).

Sur les stores on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs (...) Les ombres sont régulièrement striées par les raies des persiennes (p.52).

L'éclairement solaire ternissait les couleurs, écrasait. Des nuits, je me souviens. Le bleu était plus loin que le ciel, il était derrière toutes les épaisseurs, il recouvrait le fond du monde. Le ciel, pour moi, c'était cette traînée de pure brillance qui traverse le bleu, cette fusion froide au-delà de toute couleur. (...) La lumière tombait du ciel dans des cataractes de pure transparence, dans les trombes de silence et d'immobilité. L'air était bleu, on le prenait dans la main. Bleu. Le ciel était cette palpitation continue de la brillance de la lumière (p.100).

Dans le dortoir la lumière est bleue (p.124).

Les extraits ci-dessus montrent un jeu intensif avec les couleurs, surtout le bleu, répété avec insistance dans un même paragraphe. Dans un autre passage, c'est le rose du chapeau d'homme qui donne le ton à toute la scène, « c'est la seule couleur », comme si le rose du chapeau gagnait la texture de l'image, le fleuve, le bac, le ciel et rendait toute la composition monochromatique. A nouveau, cette indication semble provenir d'un regard externe à la scène, comme si la narration, dont le recul permet d'interférer sur le déroulement et la représentation du récit, appliquait un filtre de couleur à l'image au moyen d'un effet spécial de post-production. Il y a donc là un outil de montage et de manipulation de la qualité de l'image sur lequel je reviendrai d'ici peu.

On lit également des indications très précises concernant la composition d'une bande sonore, proches de ce qui est attendu d'un scénario, décrivant les dialogues, bien sûr, mais aussi les bruitages et les silences, ce qui contribue à transmettre une impression vivace de mise-en-scène :

Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps. Pas de vent au-dehors de l'eau. Le moteur du bac, le seul bruit de la scène, celui du vieux moteur déglingué aux bielles coulées. De temps en temps, par rafales légères, des bruits de voix. Et puis les aboiements des chiens, ils viennent de partout, de derrière la brume, de tous les villages (p.30).

Une surdité très légère aussi, un brouillard, partout (p.44).

Le bruit de la ville est très fort, dans le souvenir il est le son d'un film mis trop haut, qui assourdit (p.52).

Les effets sonores sont décomposés comme si la narration les séparait en différentes pistes sonores, d'abord le silence du fleuve, puis le silence du vent, puis le moteur du bac « seul bruit de la scène », puis des bruits de voix qui viennent « par rafales légères », puis finalement les aboiements qui viennent de partout, tel un effet *surround*, « de derrière la brume ». La bande sonore de la « scène » est créée en séparant chaque source sonore, en les coordonnant dans le temps (on a l'impression d'entendre ce silence, puis un bruit et puis un autre, et puis ce son qui s'en va et qui revient, etc.) et en les égalisant, leur donnant un volume une par rapport à l'autre ainsi qu'une texture (les aboiements au loin à travers la brume) et une manière d'occuper l'espace (l'effet *surround* des aboiements qui viennent de tous les villages des alentours). Dans le dernier extrait, la mémoire agit sur le souvenir des sons et les déforme. La narration compare cette distortion à un film dont le son est « mis trop haut, qui assourdit » et là, un lien est établi avec le cinéma, qui suppose un rapport entre le travail de la mémoire et la mise-en-scène cinématographique de ces souvenirs dans le roman, déformés, aux couleurs retouchées, à la bande sonore rééqualisée.

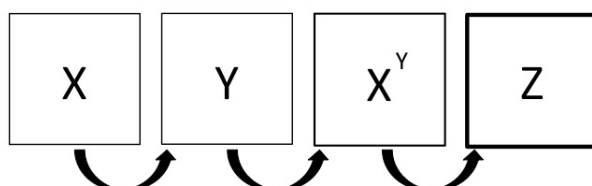
De même, l'écriture de Duras manipule l'image, mettant en œuvre des procédés de montage dans le texte au moyen de fondus, de coupures et d'un montage parallèle. A partir du premier schéma, j'ai pu montrer que le récit s'organise en sauts temporels constants. Par moment, la narration réalise des ellipses au moyen de coupures qui semblent provoquer une accélération de l'image, comme par exemple dans l'extrait suivant : « Ça a commencé nous avions dix ans. Et puis nous avons eu douze ans. Et puis treize ans. Et puis quatorze ans, quinze. Et puis seize ans, dix-sept ans. » (p.70). Ce procédé, de condensation temporelle, courant au cinéma, produit un effet surprenant dans le texte de Duras. Les personnages paraissent en effet grandir sous les yeux du lecteur alors que les années défilent en accéléré, par à-coups, nous faisant traverser les âges sans s'y attarder, comme si la narration appuyait sur une touche à la recherche d'une plage biographique spécifique au milieu d'un menu de scènes.

A d'autres moments, comme dans l'extrait déjà cité, « la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine » (p.44), on a l'impression d'un fondu au noir, c'est-à-dire, de

l'effacement progressif de l'image. Cependant, le recours le plus significatif, me semble-t-il, est celui d'un montage parallèle, suivant le concept du montage intellectuel d'Eisenstein dont nous avons eu un aperçu antérieurement. Je le rappelle, chez Eisenstein le montage au cinéma présuppose le conflit, c'est-à-dire, à une échelle minime, que la discontinuité entre les photogrammes fait surgir l'illusion de mouvement. Deux immobilités juxtaposées gèrent une perception de mobilité, mais c'est, en fait, de la superposition de l'impression gardée de la première image à l'apparition de la deuxième image que survient l'effet.

Par ailleurs, toujours en suivant la pensée d'Eisenstein, le phénomène de stéréoscopie est d'une extrême importance pour son idée de montage car il désigne l'obtention d'un effet de profondeur dû à la superposition de deux images non-identitiques. Ce montage est aussi nommé métaphorique car il a pour but de créer une idée, un concept, qui se dégage de la juxtaposition d'images sans être directement présent dans celles-ci. Le conflit entre les images (et pour ainsi dire, leur sens dénotatif) suscite donc un concept abstrait, une *profondeur* métaphorique. Pour mieux revenir aux exemples du texte durassien, je propose de représenter ce phénomène visuellement:

Figure 6 : montage métaphorique



Nous avons donc une image X, suivie de Y. A partir du sens de ces deux images consécutives, et toujours dans la perspective du montage métaphorique, Y succède à X tout en le potentialisant, créant, à partir de cette friction, un concept Z (souvenons-nous de la fameuse scène d'Eisenstein où l'image d'une statue de lion, intercalée avec des images du peuple, se lève, construisant l'idée d'une révolte populaire). Dans le texte de Duras, l'extrait suivant semble construire de même une semblable juxtaposition d'images distinctes pour qu'un effet en ressorte à la manière d'un montage d'Eisenstein:

(...) elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.

La mer, sans forme, simplement incomparable.

Déjà, sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé de cet instant.

L'image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre (p.50).

Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient.

Je lui avais demandé de le faire encore et encore (p.55).

On observe, dans ces deux passages, la juxtaposition d'images appartenant à des scènes, ou du moins des thématiques, différentes : d'un côté, les détails d'un rapport sexuel et de l'autre la présence de la mer, ainsi qu'une mention rapide de la scène centrale du bac. Plus nettement dans le deuxième passage, la mer et son mouvement de va-et-vient succède à la scène d'amour. Néanmoins, la première scène est affectée par la seconde, créant un effet poétique qui, à la fois, ouvre un horizon infini dans l'acte sexuel et provoque une forte érotisation de la mer. Un effet métaphorique, certes plus indéfinissable, plus poétique que les métaphores idéologiques d'Eisenstein, émane de cette séquence. La scène primordiale, celle de la jeune fille sur le bac, là où elle rencontre son futur (et premier) amant, est aussi resignifiée par la métaphore qui relie l'eau à l'érotisme à partir d'un procédé de montage intellectuel.

Le montage, qui chez Eisenstein est basé sur la notion de conflit entre des éléments distincts, articule, chez Duras, une multiplicité de points de vue, de régimes narratifs, non pas de manière additionnelle, mais conflictuelle (Grange, 1992). L'écriture entraîne, de par sa discontinuité, des bousclements de sens, des failles et des zones de superposition où lisible et visible se confondent. Elle dira au sujet de son roman *Détruire dit-elle* (1969) :

C'est un livre cassé du point de vue romanesque. Je crois qu'il n'y a plus de phrases. Et par ailleurs, il y a des indications scéniques qui rappellent les scripts : «soleil», «septième jour», «chaleur»: ce sont des indications de scénarios d'habitude... c'est-à-dire que je voudrais qu'il y ait la matière à lire le plus décantée possible du style [...]. Il n'y avait pas d'idée de film, mais il y avait l'idée d'un livre, comment dire ça — d'un livre qui pouvait être à la fois soit lu, soit joué, soit filmé (p.45).

Si elle emprunte un style caractéristique de l'écriture « décantée » du scénario, l'idée d'un livre s'ouvre aux multiples possibilités d'un film, du théâtre et de lecture. Le texte ne se ferme pas sur lui-même ; porté par un mouvement d'indécibilité formelle, il laisse

supposer que, s'il existe un accomplissement du sens du récit, celui-ci se trouve en dehors du texte, dans la potentialité. Le roman *Les yeux bleus cheveux noirs* (1969) illustre de manière évidente le commentaire de Duras à propos de *Détruire dit-elle*. Ici, le récit de la rencontre d'une femme et d'un homme est occasionnellement suspendu et, on peut lire dans ces brèches, qui sont graphiquement marquées dans la page, des suggestions destinées à une hypothétique pièce de théâtre qui mettrait en scène les personnages du roman :

Elle regarde la colère retenue dans la bouche serrée, dans les yeux. Elle rit. Elle se tait. La peur arrive dans la chambre parfois mais cette nuit-là davantage encore, ce n'est pas la peur de mourir, c'est celle d'être mise à mal, comme par une bête, d'être griffée, défigurée.

La salle serait dans le noir, dirait l'acteur. La pièce commencerait sans cesse. A chaque phrase, à chaque mot.

Les acteurs pourraient ne pas être nécessairement des acteurs de théâtre. Ils devraient toujours lire le livre à voix haute et claire, se tenir de toutes leurs forces exempts de toute mémoire de l'avoir jamais lu, dans la conviction de n'en connaître rien, et cela chaque soir.

Les deux héros de l'histoire occuperaient la place centrale de la scène près de la rampe. Il ferait toujours une lumière indécise, sauf à cet endroit du lieu des héros où une lumière serait violente et égale. Autour, les formes vêtues de blanc qui tournent.

Il ne peut pas la laisser dormir. Elle est dans la maison, enfermée avec lui dans sa maison (p.49-50).

Dans ce passage, l'utilisation du « serait », « commencerait » indique une possibilité sur laquelle la narration se penche, donnant tous les détails de la mise-en-scène, le jeu des acteurs à partir de la lecture du « livre ». Le récit dans le livre se suspend pour imaginer sa propre mise-en-scène théâtrale, sous la forme d'une pièce qui « commencerait sans cesse ». Le temps du conditionnel prédomine également dans l'écriture du scénario de *Le camion* (1977) : « G.D. : C'est un film ? – M.D. : Ç'aurait été un film. (*Temps*.) C'est un film, oui » (p.11-12). Marcela Groppo, dans son article intitulé « Marguerite Duras. La escritura de la imagen » (2006), analyse le style de Duras et son rapport à l'image pour en arriver à son affinité avec l'écriture du scénario. Selon Groppo, le texte durassien, à la manière d'un scénario, est animé par la potentialité et le mouvement. Par conséquent, il n'existe pas d'idée de clôture car l'écriture, telle la textualité du scénario, « se elabora a partir de la presunción de lo que todavía no es » (p.55)⁵⁴, de l'ordre donc de l'imagination, du conditionnel.

⁵⁴ « s'élabore à partir de la présomption de ce qui n'existe pas encore » (m.t.)

Le texte de Duras, ainsi que son flux et son reflux constant entre l'écriture et l'audiovisuel, nous permet de nous placer un peu davantage dans l'interstice, sous « une lumière indécise », où un flux d'échanges a transformé, tour à tour, cinéma et littérature en leur permettant d'expérimenter des formes inédites que ni l'un ni l'autre n'aurait réalisé séparément. Ce parcours nous aura également permis de trouver dans le texte du scénario une sorte d'intervalle où les divers contacts établis entre écriture et cinéma se matérialisent. En gardant à l'esprit l'idée de *troisième voie* au sujet des ciné-romans de Robbe-Grillet, je poursuis ce travail en abordant le texte scénaristique proprement dit.

[CHAPITRE TROIS]
TEMPS DE SCENARIOS

9. Shoot as written

10. Picturing Eye

11. Anatomies de l'entertainment

EXT. NIGHT – MULHOLLAND DRIVE

Gliding we follow the car – an older black Cadillac limousine – as it winds its way up Mulholland Drive through the darkness of the Hollywood Hills. There is no one else on the road. As we drift closer to the car...

CUT TO :⁵⁵

David Lynch, Mulholland drive

9. Shoot as written : scénario et industrie du cinéma

Dans les grands studios hollywoodiens, la distribution des rôles et la segmentation de la chaîne de production ont fait du scénario une pratique codifiée et institutionnalisée. Située dans la phase dite de pré-production, l'écriture de scénario

⁵⁵ EXT. NUIT – MULHOLLAND DRIVE

Nous suivons le mouvement de la voiture – une vieille Cadillac limousine noire – qui remonte Mulholland Drive dans l'obscurité des collines d'Hollywood. Il n'y a personne d'autre sur la route. Alors que nous nous approchons de la voiture...

COUPER :

prend place dans une logique de séparation entre *conception* et *exécution* lors de la production d'un film (Maras, 2009). Si l'étape de l'élaboration du scénario correspond à la phase fondamentale pendant laquelle se concentre l'effort créatif majeur, le tournage et la post-production, quant à eux, ne font que matérialiser l'univers filmique développé dans le scénario. Cette manière d'envisager la production d'un film, dans un contexte industriel, a géré le mythe du *shoot as written*, sorte de consigne tamponnée sur la couverture des scénarios prêts à être filmés et qui ne laissait que très peu de liberté au metteur-en-scène, afin qu'il puisse en modifier le contenu au cours du tournage. Ainsi, le travail de la réalisation se limitait à un exercice d'interprétation et d'illustration correspondant au scénario, ce qui a d'ailleurs engendré de nombreux litiges dans le panorama hollywoodien des années 1930 et 1940 (dit « old Hollywood »). En effet, la mise en valeur du rôle créatif du scénariste posait le problème de l'attribution des crédits de la réalisation même du film, allant jusqu'à associer le titre « un film de » au nom du scénariste en question. L'anecdote du *shoot as written* est évidemment davantage un mythe, ou bien encore une tendance, qui a marqué l'apogée de la reconnaissance du scénario en tant qu'instrument contenant toutes les décisions créatives. Le film était ainsi écrit, dans le sens de « créé », par les professionnels du scénario, puis mis en forme par toute une équipe de techniciens spécialisés, dont le réalisateur faisait en quelque sorte partie. Ce mythe, même s'il met évidemment de côté le rôle des grands réalisateurs de l'époque (Griffith y compris), nous aide à comprendre la force que le scénario a exercée et exerce encore, sur l'imaginaire et sur la logistique de l'industrie cinématographique hollywoodienne.

L'expression « shoot as written », qui signifie « tournez tel que c'est écrit », représente le pouvoir du *studio system* à son âge d'or, où la machine hollywoodienne ne donnait que très peu de champ de manœuvre à la plupart de ses réalisateurs. Néanmoins, ce mythe réduit le rôle décisif que les réalisateurs ont joué dans le cinéma hollywoodien. Cette équation entre scénario et réalisation et les rapports de force entre studios et réalisateurs s'équilibre alors que le savoir-faire artistique et la personnalité des metteurs-en-scène apportent à leur tour un attractif au potentiel commercial du film. Assayas commente à ce sujet :

Comme toujours le scénario est le produit de l'industrie, l'objet de ses tergiversations, de ses calculs, de ses stratégies. Mais au moment où finalement vient le feu vert, où le film entre en production, ce qu'on attend du réalisateur – et là le pragmatisme aide – ce n'est pas de transposer fidèlement le scénario à l'écran, mais plutôt de lui donner une existence en y imprimant une personnalité, un style, une écriture, considérés, et à juste titre, comme autant d'atouts commerciaux. Le cinéma américain sait (quelquefois/en principe) qu'un scénario filmé est un scénario mort. Un scénario est une combinaison de personnages et d'évènements dont il s'agit d'extraire une vie (dans *Les cahiers du cinéma*, 1985 : 8).

Les propos d'Assayas soulignent l'apport fondamental du metteur-en-scène et la fonction instrumentale du scénario dans le processus de réalisation. Néanmoins, cela soulève un autre type de question. Alors que la situation du scénario semble dépendre des rapports de force entre le *studio system* et la liberté créatrice des professionnels impliqués dans la réalisation d'un film, qu'en est-il du scénario dans sa concrétude textuelle ?

Toujours dans le contexte étatsunien, le scénario est très vite associé au concept de *blueprint*⁵⁶. Ce terme, qui trouve son origine dans le jargon des ingénieurs et son usage dans le cinéma étatsunien aux alentours de 1915, voue au scénario un rôle de texte pré-filmique proche d'un plan technique détaillé du film à venir. Cette métaphore, utilisée jusqu'à nos jours dans plusieurs ouvrages dédiés au scénario, reproduit avec précision l'idée du scénario dans un contexte d'industrie cinématographique. Maras développe le terme *blueprint* ainsi :

While the blueprint evokes images of a master architect (often the screenwriter) it also conjures up images of teams of people, engaged in the process of construction, poring over a single set of diagrams and schematics that determine the production. (...) At the same time, the notion of the blueprint suggests a fixed master plan (2009 : 118).⁵⁷

Quels sont les problèmes qu'une telle métaphore engendre ? Premièrement, elle présuppose une nette séparation entre idéalisation – le scénario – et réalisation – le film,

⁵⁶ Sternberg apporte une définition du terme : « A blueprint is a photographic print of the final stage of engineering or other plans in white on blue background, or a detailed plan, esp. in the early stages of a project or idea » (dans Price, 2010 : 45) (Le *blueprint* est une impression photographique d'un plan final d'ingénierie ou d'autres plans imprimés en blanc sur un fond bleu, ou bien un plan détaillé, particulièrement dans les étapes initiales d'un projet ou d'une idée (m.t.)).

⁵⁷ En même temps que le *blueprint* évoque l'image centrale d'un architecte (souvent le scénariste), il suggère également l'idée d'autres personnes et des équipes sont impliquées dans le processus de construction, plongées dans un ensemble de diagrammes et de schémas qui déterminent la production. (...) La notion de *blueprint* suggère à la fois un plan fixe centralisateur. (m.t.)

en compartimentant le processus de création d'un film en étapes et rôles distincts, en accord avec une pensée technique. Or, comme nous l'avons vu, même dans un contexte de production industrielle, le rôle de la réalisation dépasse une mise en forme mécanique du « fixed master plan » présent dans le scénario. Ceci donnerait, en reprenant les paroles d'Assayas, un « scénario mort ». Outre les possibles interventions de la part de celle ou de celui qui réalise le film, il existe une multitude d'interférences, de modifications, d'ajouts gérés par le travail de toutes les personnes impliquées dans le projet (acteurs/actrices, équipe technique, productrices/producteurs, etc) et occasionnés également par tous les aléas qui entourent une situation de tournage (improvisation, conditions météorologiques, etc).

Deuxièmement, en établissant un tel partage de rôles, la métaphore *blueprint* paralyse la dynamique existant entre scénario et film. Elle fige le scénario dans un « fixed master plan » utopique puisque ce texte, lui, continuera à se modifier, à se réviser, dans une logique de palimpseste qui va très souvent au-delà du tournage. Par ailleurs, associer le scénario à un plan technique de travail a un double effet contradictoire. D'un côté, c'est le placer dans la situation privilégiée de la phase créative en opposition à la phase interprétative que représente la réalisation du film. Dans cette optique, on fait un film comme on construit une maison, à partir du plan détaillé de l'architecte. Néanmoins, une fois la construction, la machine, réalisée, le « master plan » s'efface, car il perd toute fonction, donc tout intérêt esthétique. Le texte scénaristique disparaît et, du coup, emporte avec lui l'intérêt qu'on lui portait, alors qu'il était au centre des attentions et que sur lui pesait la responsabilité de la création. Malgré que la réalité du scénario obéisse la plupart du temps à la logique du plan et de sa disparition, la métaphore de *blueprint* limite le scénario à une fonction structurelle dont le modèle est repris de production en production sans engendrer un intérêt particulier à l'égard de l'activité artistique du scénariste ou du travail particulier de l'écriture scénaristique. Par conséquent, la notion dominante de *blueprint* agit également au sein des études sur le cinéma, perpétuant une tradition qui attribue un rapport de succession entre scénario et film et un intérêt réduit en ce qui concerne l'activité artistique du scénariste. Par ailleurs, la division des étapes en pré-production, production et post-production, dont dépend la métaphore du *blueprint*, est aujourd'hui contestée par les nouvelles pratiques du cinéma, dû notamment aux effets de la

technologie numérique qui réorganise la production dans une dynamique non-linéaire. L'écriture du scénario n'échappe pas à la simultanéité des étapes et c'est justement la question que se pose Katherine Millard dans son article « After the typewriter : the screenplay in a digital era » quand elle affirme : « Perhaps in this environment it is more appropriate to consider the screenplay as an open text that sketches out possibilities and remains fluid through the film-making process » (2010 : 15).⁵⁸ En somme, le concept de *blueprint* écarte la possibilité d'un processus d'écriture fluide, en accord avec un mode de réalisation différent du modèle conventionnel de production. Or, à l'exemple du cinéma d'animation et des films réalisés majoritairement à l'aide d'effets spéciaux numériques, l'écriture du scénario se mélange à d'autres aspects de la réalisation qui obéissent désormais à une logique de production distincte, faisant du *blueprint* une idée peu représentative de la pratique du scénario.

Dans le contexte français, le discours est d'une nature tout à fait différente. Loin d'être ancré dans les mœurs de la production cinématographique française, la reconnaissance des scénaristes et du scénario dans l'activité cinématographique est profondément marquée par un « avant » et « après » Nouvelle Vague. Du cinéma « de la tradition » des années 1940 (qui est aussi l'âge de la tradition des scénaristes), avec ses scénarios et ses dialogues minutieusement construits, au bouleversement esthétique et fonctionnel provoqué par l'idée d'un nouveau cinéma, le scénario est atteint à différents degrés. D'une part, il subit une transformation formelle importante qui, selon Jean-Claude Carrière (1990) provoque un changement dans le mode de production. Les scénarios étaient, jusqu'alors, écrits sur mesure pour des films qui, la plupart du temps, étaient tournés en studio, donc dans un environnement contrôlé et adapté au besoin du scénario (la configuration des décors, l'espace pour les mouvements et angles de caméra, la position des acteurs, la lumière, etc). Tout détail technique figurait préalablement dans le texte du scénario afin de permettre, par la suite, de planifier le découpage des plans et la construction des décors. La Nouvelle Vague produit un impact considérable sur l'écriture lorsqu'elle lance le film dans des décors naturels⁵⁹, faisant en sorte que

⁵⁸ Dans ce panorama, il serait peut-être plus juste de considérer le scénario en tant qu'un texte ouvert qui esquisse des possibilités et reste fluide durant tout le processus de réalisation du film. (m.t.)

⁵⁹ Carrière attribue l'utilisation de décors naturels à la Nouvelle Vague, néanmoins cette caractéristique esthétique se manifeste déjà dans le néo-réalisme italien (par exemple, *Roma città aperta*, de Rossellini en 1945), influencé par l'esthétique du documentaire.

toute exigence technique et spatiale figurant dans le scénario soit encombrante et, bien des fois, obsolète. Pour ces raisons d'ordre pratique, le scénario s'écrit en évitant les références techniques explicites telles que la description d'angles et les mouvements de caméra, le type de cadrage, les mouvements exacts des comédiens dans les décors, etc. La difficulté du scénario réside alors à décrire uniquement ce qui paraît essentiel dans les décors, les costumes, le mouvement des personnages, tout en assurant une lecture rapide et agréable.

D'autre part, l'idée de scénario change à partir du moment où des cinéastes tels que Truffaut ou Godard mettent l'accent sur le tournage comme phase créative majeure du film. Ce déplacement bouleverse considérablement la place du scénario car il engendre l'assimilation de l'écriture scénaristique à l'ensemble du processus de réalisation cinématographique. Comme nous l'avons vu précédemment, la « politique des auteurs », formulée par les critiques et les cinéastes de la Nouvelle Vague, adopte un point de vue particulier par rapport au scénario et au rôle du scénariste. Cette rupture, qui a pour cible le cinéma français dans son ensemble, provoque un malaise important alors que les scénaristes semblent perdre leur rôle dans la création du film, ou du moins, ont le sentiment de se retrouver dans une position de servitude par rapport au réalisateur-*auteur*, détenteur de tous les pouvoirs sur le film. Bernard Trémège, dans son ouvrage *Le livre du scénario* (s/d), représente ce discours qui attribue ouvertement à la Nouvelle Vague la crise du scénario français qui, selon lui, se perpétue jusqu'à nos jours. Dans ses propos, Trémège associe la Nouvelle Vague à un « coup d'Etat » dont les méfaits « dynamitèrent » le scénario, sa place se retrouvant ainsi « décapitée » au sein de la réalisation du film. Il est clair que Trémège se place du côté des scénaristes en tant que catégorie d'artistes et décrit, avec une rancœur apparente, la perte d'une place fondamentale conquise dans le système de production du cinéma français des années 1940. Cet avis n'est cependant pas partagé par tous. Marc Chevré examine dans son article « Pas d'histoire ! » le parcours du scénario et ses aléas dans l'histoire du cinéma français. Son point de vue, à propos des rapports entre la Nouvelle Vague et le scénario, révèle davantage d'effets que de méfaits :

Si la Nouvelle Vague a remis en question le scénario et sa fonction, elle lui a aussi permis de se renouveler et d'échapper à la sclérose. La politique des auteurs et la primauté de la mise en scène, c'était la maîtrise ou la réappropriation du scénario *dans* et *par* la mise en scène (1985 : 10).

On retrouve dans les propos de Chevré, ci-dessus, les échos de Deleuze quand ce dernier parle d'une idée *en* cinéma. On y voit une volonté de réconciliation entre forme et contenu. Si l'idée filmique prend sa première forme dans un support textuel, à l'aide d'une écriture spécialisée, elle ne doit pas s'y figer, car c'est lors du tournage (et du montage, pour garder en tête les trois étapes tirées du commentaire de Godard) que le film se concrétise. Assayas parlera du *scénario d'auteur* et de sa nouvelle vocation :

L'influence du littéraire et du cinéma littéraire a été déterminante pour la Nouvelle Vague qui a établi la nature particulière du film d'auteur, c'est-à-dire du film écrit par son réalisateur. La notion de scénario se gomme dans la volonté d'expression singulière. L'unité ne s'établit plus de façon centrifuge à l'intérieur d'une chaîne fermée de compétences. Mais de façon centripète, à partir de l'inspiration d'un cinéaste. Qui dispose dès lors de la liberté, et du devoir, d'être toujours en mouvement. Le scénario d'auteur est un scénario ouvert (1985 : 8).

Le scénario s'ouvre et se maintient en mouvement pour donner un élan au film, rapprochant le moment du scénario de celui du tournage, sous le regard d'une figure créatrice centrale personnellement impliquée dans toutes les étapes de la production du film. Cependant, si la Nouvelle Vague propose le terme *film d'auteur*, l'idée de *scénario d'auteur* n'en est qu'une dérivation, formulée après coup (les propos d'Assayas ci-dessus paraissent dans les années 1980), afin de caractériser une forme particulière de scénario.

D'autre part, Assayas nous rappelle l'influence du champ littéraire sur les cinéastes et les critiques qui empruntent la notion d'*auteur*, ainsi qu'un lien avec le geste d'écriture, pour revendiquer leur cinéma. Malgré l'insistance portée sur le moment du tournage en tant que véritable instance créative cinématographique (en tant que moment de corps à corps filmique), l'archétype de l'*auteur* et le concept de *caméra-stylo*, formulé par Astruc⁶⁰, sont bien des symptômes de l'attachement à l'*écrit* comme véhicule de création artistique accomplie et sans autres compromis que celui de l'inspiration personnelle. Même si le cinéaste ne réalise pas son film seul, si une équipe, même minime, est encore nécessaire, il propage son idée de façon « centripète », pour reprendre le terme d'Assayas. La revendication de la figure irradiante du cinéaste, qui « écrit avec la caméra comme un écrivain avec son stylo » (Astruc, [1948] 1992: 327),

⁶⁰ L'expression apparaît dans son article « Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo », paru en 1948 dans la revue *L'écran français*.

repose sur une idée littéraire d'*auteur* et d'*œuvre* que les théories de Barthes et de Foucault remettront en question par la suite⁶¹. Or, ces notions s'adressent ici au champ du cinéma et plus particulièrement au réalisateur et au film. Le scénario, quant à lui, est dissout dans l'ensemble de l'expérience filmique. Il n'est pas une *œuvre*, un texte fermé et autonome, mais plutôt un texte au sens barthésien du terme, qui se mélange à l'activité créatrice du tournage (sous diverses formes plus ou moins éloignées du format conventionnel du scénario), sans lui imposer de contrainte, de contrat à remplir, tout à l'inverse du « fixed master plan ». Néanmoins, c'est justement à partir de 1959 que le Centre National de la Cinématographie, sur lequel le mouvement de la Nouvelle Vague a une grande influence à ce moment-là, décide de subventionner les premiers films de jeunes réalisateurs ayant pour seul critère l'évaluation de leur scénario. De toute évidence, le scénario, en tant que pratique institutionnelle et document qui représente le potentiel du futur film subsiste dans certains contextes du cinéma français, surtout à l'égard des jeunes réalisateurs qui n'ont pas encore atteint le status d'« auteur ». Dans les cas, le rejet du scénario attribué aux cinéastes fondateurs de la Nouvelle Vague est en réalité le rejet d'une pratique conventionnelle du scénario, symptôme d'un *modus operandi* de l'industrie cinématographique française, et du cinéma commercial en général. Cette réforme affecte significativement les rapports entre les « compétences » traditionnellement en vigueur dans le milieu cinématographique, engendrant de nombreux cas de scénaristes-réalisateurs, ainsi que d'autres accumulations de postes, tels que la production ou le montage, exercés parfois par le metteur-en-scène. Trémège, par contre, manifeste son désaccord envers l'idée qu'une même personne puisse assumer autant de responsabilités sans mettre automatiquement en péril la qualité du film :

Il en est du scénario comme de la vie; le cumul des mandats n'est pas la meilleure des choses. Etre l'auteur d'un film, de la mise en place de sa réalisation à la maîtrise de sa mise en scène est déjà une lourde tâche. Si, à quelques exceptions près, tel le récit personnel, l'auteur peut se risquer à cumuler la double casquette de scénariste et de réalisateur, il devient grotesque de voir des metteurs en scène cumuler la triple activité de producteur/scénariste/réalisateur. Lorsqu'on connaît la charge de travail, de responsabilité, et de risque que cela représente, on comprend mieux la "petitesse" que prête l'intérêt du public à certains films. (s.d : 552)

⁶¹ Le texte « La mort de l'auteur » de Barthes paraît en 1968. La conférence de Foucault où il présente son discours « Qu'est-ce qu'un auteur ? » a lieu en 1969.

Il n'est pas question ici de juger si l'exercice d'autres fonctions de la part du metteur-en-scène est favorable au film ou pas. Le fait est que cette pratique récurrente à l'heure de la Nouvelle Vague, et des « nouveaux cinémas » de par le monde, change la manière d'envisager le texte du scénario et sa fonction. La tradition du cinéma étatsunien, dont le productivité a reposé essentiellement sur la valeur accordée à ses scénaristes et à la fonction-clé du scénario dans la chaîne de production, nous aide à comprendre la trajectoire du scénario, la formation d'une classe de scénaristes, ainsi que la stabilisation d'un format spécifique de scénario en accord avec les besoins d'une production cinématographique graduellement devenue un *standard*. Le concept de scénario *blueprint*, proche de ce qu'Assayas appelle « scénario fermé », a pour but de prévoir tout le film et de le conditionner à l'heure du tournage. Différemment d'un « cinéma de scénariste » dont le style est davantage le résultat d'un ensemble de facteurs et du « génie du système », comme l'affirmait Bazin à propos du cinéma étatsunien, la Nouvelle Vague et d'autres mouvements, visant un renouveau cinématographique, propagent un désir d'expérimentation qui gagne indéniablement le champ de l'écriture du scénario et son rapport à la mise-en-scène.

De « l'écriture invisible » mentionnée par Carrière, l'invisibilité de l'écriture du scénario des auteurs de la Nouvelle Vague prépare l'écriture de la matière filmique visible. Godard, tout particulièrement, s'interrogera à plusieurs reprises sur les rapports scénario/film et transformera ces réflexions en films-scénarios expérimentaux. Parmi eux, *Le scénario du film Passion* (1982), réalisé et lancé après le film *Passion* (1982) en question, nous montre Godard seul face à un écran qui nous parle de la création du film alors que des scènes de *Passion* sont projetées, telle une sorte de scénario post-filmique. A cette occasion, il attribue une fonction particulière au scénario dans son processus créatif qui reste assez emblématique des cinéastes de la Nouvelle Vague :

Passion, y avait certaines données mais il fallait les voir, fallait voir si elles pouvaient exister, si ce monde pouvait exister, c'est ça le travail du scénario, ensuite on fait le film mais il faut non pas créer un monde, mais créer la possibilité d'un monde. La caméra fera ce travail, rendra ce possible probable, ce probable possible plutôt. Ce qu'il faut c'est créer une probabilité dans le scénario et la caméra rend ce travail possible après. Alors créer ce probable, voir l'invisible, voir ce qu'il y a, si l'invisible était visible qu'est-ce qu'on pourrait voir. Voir un scénario. (extrait de *Scénario du film La passion*)

Pour Godard, le scénario est un laboratoire où s'exerce le regard, où la possibilité du film s'esquisse afin de lui donner une forme « probable » dont la matérialité tient encore de l'ordre de l'invisibilité. Si le rapport demeure paradoxal entre ces champs créatifs, il nous reste néanmoins le visible textuel, ou plus précisément, le *scriptible* du texte barthésien, en présent perpétuel qui inscrit la potentialité filmique dans les paroles du scénario (Barthes, 1970).

10. Picturing Eye : émergence d'une tradition scénaristique

*Baby's shoes. Edison, Vitagraph, Universal and other companies have worked out all the sentiment attached to them. Bannister Merwin, Robert E. Coffey and other authors have reunited separated couples by means of baby's shoes. Don't do it any more.*⁶²

Esenwein et Leeds

Godard, toujours dans *Scénario du film Passion*, nous rappelle que le scénario n'est pas antérieur à l'image et qu'il a surgi aux débuts du cinéma pour « tenir les comptes », faire une liste de toutes les dépenses engendrées par le film, alors que le cinéma artisanal gagnait une dimension industrielle importante. L'anecdote sur Mack Sennett, à ses débuts de réalisateur dans les Keystone Studios, qu'il fonda en 1912 en Californie, nous décrit ce passage :

(...) il partait avec une voiture avec un copain déguisé en flic, une fille déguisée en baigneuse et puis un jeune homme qui faisait l'amoureux. Il partait, il tournait et puis petit à petit avec le succès il en faisait de plus en plus, chaque jour ça lui coûtait de l'argent, puis le comptable s'affolait parce qu'il savait pas comment était passé l'argent. Alors le comptable, il a écrit : une baigneuse - 100 francs, un flic - 50 francs, un amoureux - 3 dollars. Et puis petit à petit c'est ça, un flic, une amoureuxse, mais : un flic est amoureux d'une baigneuse qui est poursuivie par son amoureux. Le scénario vient de la comptabilité (1982 : s.p).

D'un mode de production amateur et spontané, le succès et le nombre croissant de films exigent non seulement un outil de préparation au tournage, mais aussi du matériel

⁶² Des chaussons de bébé. Edison, Vitagraph, Universal et d'autres studios ont déjà exploité les sentiments qu'ils évoquent. Bannister, Merwin, Robert E. Coffey et d'autres auteurs ont réuni des couples séparés grâce à des chaussons. Nous recommandons de ne plus le faire. (m.t.)

créatif pour ne pas dépendre seulement de l'improvisation du moment. Le cinéma découvre ses possibilités narratives et de brèves synopsis écrites font leur apparition. Celle de *Pillow Fight* (« Bataille de Polochons ») en 1897, figurant dans le catalogue des studios Edison, résume le film en deux phrases : « Four young ladies, in their nightgowns, are having a romp. One of the pillows gets torn, and the feathers fly all over the room ». ⁶³ Le degré de sophistication du synopsis varie en fonction de l'ambition et de la durée de la production, comme par exemple pour le film *Le voyage dans la lune* (1902) de Méliès, où la préparation au tournage atteint un degré de détails inédit à ce stade du cinéma :

1. The scientific congress at the Astronomic Club.
2. Planning the trip. Appointing the explorers and servants. Farewell.
3. The Workshops. Constructing the projectile.
4. The foundries. The chimney-stack. The casting of the monster gun/cannon.
5. The astronomers-scientists enter the shell.
6. Loading the gun.
7. The monster gun. March past the gunners. Fire!!! Saluting the flag.
8. The flight through space. Approaching the moon.
9. Landing right in the moon's eye!!!
10. Flight of the rocket shell into the moon. Appearance of the earth From the moon.
11. The plain of craters. Volcanic eruption.
12. The dream (the Bolies, the Great Bear, Phoebus, the Twin Stars, Saturna).
13. The snowstorm.
14. 40 degrees below zero. Descent a lunar crater.
15. Into the interior of the moon. The giant mushroom grotto.
16. Encounter with the selenites. Homeric fight !
17. Prisoners!!
18. The kingdom of the moon. The Selenite army.
19. The flight.
20. Wild pursuit.
21. The astronomers find the shell again. Departure from the moon.
22. Vertical drop into space.
23. Splashing into the open sea.
24. At the bottom of the ocean.
25. The rescue. Return to port.
26. The great fetes and Triumphal march past.
27. Crowning and decorating the heroes of the trip.
28. Procession of marines and fire brigade.
29. Inauguration of the commemorative statue by the manager and the council.
30. Public rejoicings (dans Boon, 2008 : 5). ⁶⁴

⁶³ Quatre jeunes filles, en chemise de nuit, font un bataille de polochons. Un des oreillers se déchire et les plumes volent partout dans la chambre. (m.t.)

⁶⁴ 1. Le congrès scientifique au club Astronomique. 2. Préparation du voyage. Choix des explorateurs et des participants. Adieux. 3. Les ateliers. Construction du projectile. 4. Les fonderies. Les cheminées. La préparation du canon géant. 5. Les astronomes entrent dans la capsule. 6. Le canon est chargé. 7. Le canon géant. Les artilleurs. Feu!!! On salue le drapeau. 8. Le vol dans l'espace. Approche de la lune. 9. Atterissage juste dans l'oeil!!! 10. Vol de la capsule sur la lune. La terre vue de la lune. 11. La plaine aux

Bien au-delà du synopsis, Méliès prépare de manière plus méthodique un tournage ambitieux à l'aide d'un découpage du film en scènes principales qui contiennent une brève description de l'action ou du sujet de chaque partie. Dans l'année qui suit, en 1903, le scénario de *The great train robbery* (« Le vol du grand rapide »), écrit par Scott Marble et réalisé par Edwin S. Porter, fournit une description complète de chaque scène qui s'approche déjà du format standard de scénario tel qu'il est conçu aujourd'hui :

1 INTERIOR OF RAILROAD TELEGRAPH OFFICE. Two masked robbers enter and compel the operator to get the "signal block" to stop the approaching train, and make him write a fictitious order to the engineer to take water at this station, instead of "Red Lodge," the regular watering stop. The train comes to a standstill (seen through window of office); the conductor comes to the window, and the frightened operator delivers the order while the bandits crouch out of sight, at the same time keeping him covered with their revolvers. As soon as the conductor leaves, they fall upon the operator, bind and gag him, and hastily depart to catch the moving train (ibid : 6).⁶⁵

On trouve dans l'extrait ci-dessus l'apparition de l'en-tête de scène « INTERIOR ... » qui détermine l'espace scénique. Au-delà des différents plans suggérés de manière implicite par l'écriture, on peut y lire une référence explicite à la manière de montrer le mouvement d'arrêt du train, « (vu par la fenêtre du bureau) » (« (seen through window of office)»). L'innovation textuelle de Marble reste frappante dans la mesure où la plupart des films sont encore réalisés à partir de simples synopsis.

C'est à partir des années 1910 que l'activité cinématographique prend réellement l'ampleur d'une industrie, avec, notamment, la création de nombreux studios, comme le studio Keystone de Mack Sennett, mentionné précédemment, et le studio Inceville créé par Thomas Ince. Ce dernier, établi également en Californie, organise la

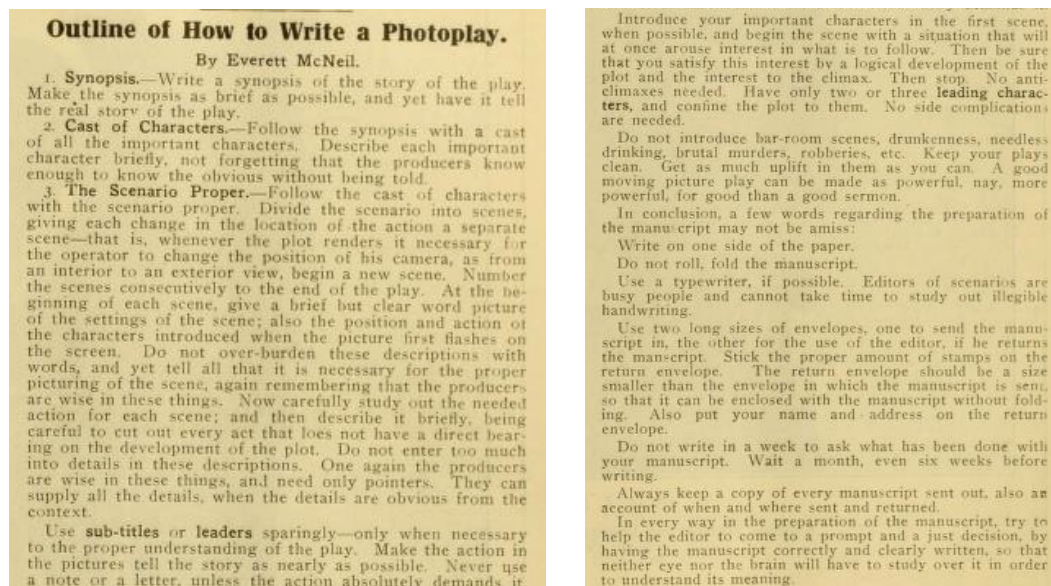
cratères. Eruptions volcaniques. 12. Le rêve (Solies, la Grande Ourse, Phoebus, les Soeurs Jumelles, Saturna). 13. La tempête de neige. 14. 40 degrés négatifs. Descente dans un cratère lunaire. 15. A l'intérieur de la lune. La grotte du champignon géant. 16. Rencontre avec les Sélénites. Combat homérique. 17. Faits prisonniers!!! 18. Le royaume de la lune. L'armée des Sélénites. 19. Le vol. 20. Poursuite folle. 21. Les astronomes retrouvent la capsule. Départ de la lune. Chute verticale dans l'espace. 23. Plongeon en pleine mer. 24. Au fond de l'océan. 25. Le sauvetage. Retour au port. 26. La grande fête. Défilé triomphal. 27. Couronnement et décoration des héros du voyage. 28. Défilé de la marine et des pompiers. 29. Inauguration de la statue commémorative par le président et le conseil. 30. Public réjouit. (m.t.)

⁶⁵ 1. INTERIEUR DU BUREAU DES TELEGRAPHES DE LA GARE. Deux hommes masqués entrent et obligent le fonctionnaire à mettre le signal pour arrêter le train en approche et le font écrire un ordre fictif destiné à l'ingénieur en lui disant de prendre de l'eau à cette station au lieu de "Red Lodge", le lieu de ravitaillement habituel. Le train se met à l'arrêt (vu à travers la fenêtre du bureau); le conducteur vient à la fenêtre et le fonctionnaire effrayé lui tend l'ordre pendant que les bandits cachés continuent à pointer leurs armes. Aussitôt que le conducteur part, ils attaquent le fonctionnaire, le ligotent et le bâillonnent, puis ils courent prendre le train en mouvement. (m.t.)

production de ses films selon un modèle de ligne de montage fordien. Sous la même forme qu'un plan technique précis pour la fabrication d'un véhicule, le scénario acquiert une précision technique inédite afin d'optimiser le tournage et, par conséquent, d'augmenter la production. De ce contexte, le concept de scénario *blueprint* apparaît comme un plan d'exécution du film. De plus, l'évolution technologique des caméras et du temps de tournage rendent possible la réalisation de films plus longs. Néanmoins, le problème de la continuité de l'action se pose et dépend davantage du rôle minutieux du scénario pour rassembler les informations narratives, techniques et logistiques du film. La continuité fournit une description scène par scène ainsi que des informations concernant les décors et les types de plans, permettant l'élaboration d'un budget et d'un chronogramme de tournage (Maras, 2009). C'est aussi à partir des années 1910 et du boom du Nickelodeon que l'écriture, destinée à la production de films, se structure plus systématiquement dans l'ensemble de l'activité cinématographique. Les premiers manuels d'écriture, les fameux ouvrages « how to », surgissent à un moment de croissance vertigineuse de la production et de la consommation de films. Les studios se trouvent ainsi débordés et, contrairement aux autres domaines tels la réalisation et le montage qui demeurent réservés à une main d'œuvre professionnelle, cherchent auprès du grand public un nouveau réservoir d'idées. L'initiative, comptant sur un nombre croissant de passionnés de la nouvelle forme d'*entertainment*, inaugure une longue période durant laquelle des amateurs contribueront à la création de nouveaux films. Pour accompagner cette campagne d'appel à contribution, il est cependant nécessaire d'encadrer les potentiels collaborateurs dans l'apprentissage d'une écriture appliquée à une forme d'expression toute nouvelle. Une fièvre de cours par correspondance et d'espaces de discussion réunit alors professionnels et amateurs autour de l'écriture pour le cinéma, mais ce sont surtout les publications spécialisées, telles que *Moving Picture World* et *Photoplay*, qui promeuvent une discussion prolifique à ce sujet. Le rôle de ces entités intermédiaires, servant de lien entre les studios et un public d'amateurs, jouera un rôle essentiel dans le développement et la définition de l'écriture du scénario au moment de l'expansion de l'industrie cinématographique (Liepa, 2011). On trouve dans ces journaux à peu près tout ce qui touche à l'activité cinématographique : petites annonces de toutes sortes, divulgation des premières, catalogues de films, articles sur différents sujets, reportages sur les personnalités du moment. Parmi ces articles, la

colonne d'Everett McNeil, parue dans l'édition de juillet 1911 *Moving Picture World*, aborde en détail l'écriture du scénario :

Figure 7 : article sur l'écriture du *photoplay*

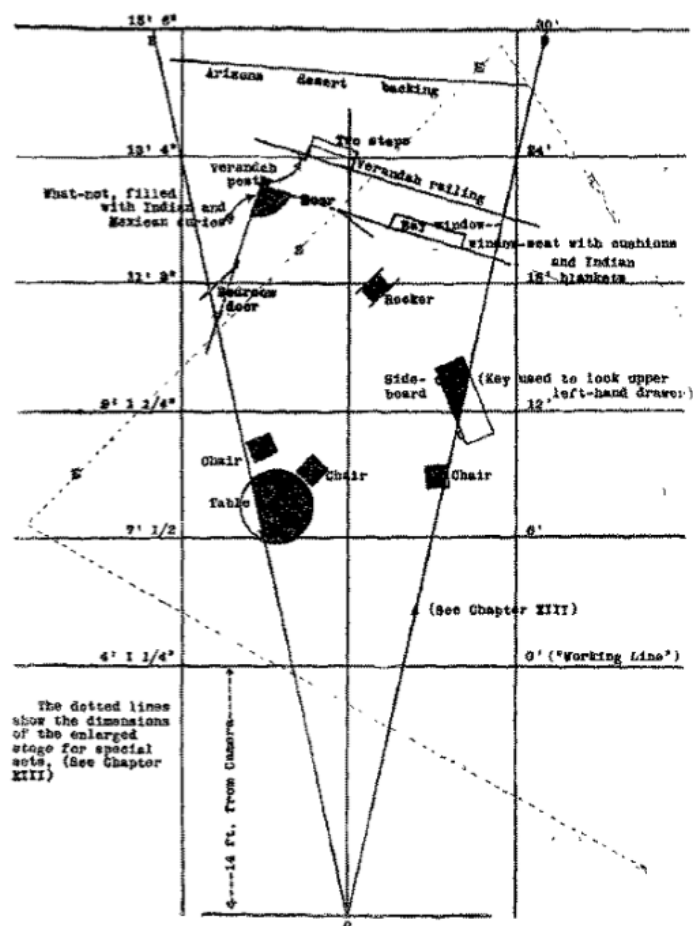


(Source : Internet archives)

Le terme « photoplay » utilisé par McNeil cherche à distinguer une catégorie parmi l'ensemble des « moving pictures » (images animées). En opposition aux films d'actualité ou de scènes quotidiennes, le « photoplay » appartient au champ de la fiction, avec des acteurs et une histoire qui se déroule grâce à leurs actions et à l'éventuel recours à des titres (Esenwein et Leeds, 2007). Non sans ambiguïté, le titre de l'article utilise le terme aussi bien pour indiquer le support textuel que le résultat filmique. Cette même assimilation se produit dans l'ouvrage *Writing the Photoplay* ([1913] 2007), de J. Berg Esenwein et Arthur Leeds témoigne du rôle indispensable de l'écriture pour la création du film dans l'activité cinématographique de l'époque. Néanmoins, le terme « photoplay » fait plus spécifiquement référence au produit filmé et projeté en salle, alors que le « photoplay script » désigne le produit de l'activité du scénariste (dit le *photoplaywright*). Le photoplay script, ou simplement *script*, contient les parties suivantes : synopsis, liste des personnages (« cast of characters »), scénario (en anglais, « scenario ») et, parfois en supplément, une liste des scènes (« scene plot ») qui consiste à faire une liste des scènes pour chaque décor, les organisant en externes et internes.

Par ailleurs, la technicité de certains scripts atteint un degré impressionnant d'anticipation du tournage, comme dans le cas du script de *Sun, Sand and Solitude* (1912) où le scénariste fournit, outre la liste des scènes, un plan détaillé des décors :

Figure 8 : diagramme extrait du *photoplay* de *Sun, sand and solitude* (1912)



(Source : Esenwein et Leeds, 1913 : 151)

Le diagramme ci-dessus avait pour but d'aider à visualiser les actions décrites dans le scénario au sein d'un espace scénique concret, rendant la tâche plus facile au réalisateur (vu comme quelqu'un de très occupé, sachant que la plupart des films étaient tournés en une semaine) et à l'équipe chargée de construire les décors. Malgré que ce document n'apparaisse pas dans la plupart des scripts, il était tout de même le bienvenu car il démontrait la compétence et l'affinité du scénariste avec les conditions de production.

Cependant, au-delà du synopsis, de nature plutôt littéraire, et des autres paratextes tels que les listes de personnages et des scènes (et occasionnellement le

diagramme montré antérieurement), le scénario demeure le cœur du travail spécifique du scénariste, là où l'écriture particulière prend forme. Esenwein et Leeds définissent le terme ainsi :

SCENARIO : Correctly applied only to that part of the photoplay manuscript which describes the development of the plot, scene by scene and situation by situation ; the complete story is swiftly outlined in the synopsis, but in the scenario it is told – that is, worked out – in action. The continuity of action ; often called « the continuity » (ibid : 18).⁶⁶

Le *scénario*, contenu dans le *script*, présente l'histoire décrite dans le synopsis sous la forme destinée au film, en actions avec la division des scènes (internes ou externes) et une suggestion de découpage des plans (comme nous l'avons vu avec Ince et le scénario sous forme de *continuité*). Ce format dominera la production cinématographique jusqu'à la grande crise des studios au tournant des années 1950. Voici, ci-dessous, un extrait de *continuité* de Satan McAllister's heir, écrit par C. Gardner Sullivan et Thomas H. Ince en 1914 :

(...)

24. BANK OF SMALL CREEK

Dolly comes on romping with Rags and starts to fill the canteen --

25. CLOSE UP ON SATAN, BOB AND HATTIE AT SCHOONER

Satan is coldly telling them they will have to get out -- they look at him and at each other apprehensively -- he speaks -- INSERT TITLE --

"I AIN'T WHAT YOU MIGHT CALL A SOCIABLE CUSS AND I AIN'T ENCOURAGIN' NEIGHBORS."

BACK TO ACTION -- Satan continues to gaze at Bob with a deadly contempt -- the latter looks at him but says nothing --

(...) (s/p)

Dans la *continuité*, le scénariste numérote et décrit avec minutie chaque plan (« shot ») du film imaginé, en déterminant le type de cadrage (s'il s'agit d'un gros plan (« CLOSE UP ») ou d'un plan plus général) pour chacun d'entre eux. Il prévoit également l'insertion des cartons contenant les dialogues. La mise en page est aussi particulière, avec l'utilisation de majuscules pour le nom de chaque plan (« 24. BANK OF SMALL CREEK ») ainsi que pour les indications techniques (« INSERT TITLES », « BACK

⁶⁶ SCENARIO : L'emploi correct désigne uniquement la partie du manuscrit du *photoplay* qui décrit le développement de la trame, scène par scène et situation par situation; l'histoire complète est décrite brièvement dans le synopsis mais dans le scénario elle est racontée, c'est à dire, retravaillée en actions. La continuité d'action ; souvent nommée « continuité ». (m.t.)

TO ACTION ») et les dialogues des intertitres (« I AIN'T WHAT YOU MIGHT CALL... »). Les différents éléments qui constituent le texte de la continuité apparaissent donc graphiquement distincts sur la page, ce qui a pour but de les rendre rapidement identifiables à la lecture d'un éditeur, d'un producteur ou d'un réalisateur.

L'aspect normatif du script est clairement lié à son développement au sein de la production industrielle cinématographique. Au-delà de l'exigence concernant les divisions du *script* en parties, chacune d'entre elles obéit à des contraintes très précises qui vont de la technique d'écriture, comme dans l'extrait de continuité examiné plus haut, au type de papier utilisé. Le respect des normes est la première preuve de professionnalisme et l'application de celles-ci, visant la clarté d'expression et une lecture plus aisée, donnera au script plus d'atouts commerciaux. Pour cela, il doit être obligatoirement tapé à la machine, sur un papier « 8-1/2 par 11 » blanc, plié deux fois au maximum, les feuilles regroupées sans perforations, pour que l'éditeur puisse les lire et les manipuler comme il lui convient le mieux (Esenwein et Leed, 1913). De même, un ensemble de préceptes guide le futur scénariste dans le choix d'un thème (par exemple, éviter le motif des chaussons de nouveau-né pour faire en sorte que les amants perdus se retrouvent), pour structurer la narration avec l'intensité dramatique voulue, et pour maîtriser les techniques de l'écriture pour le cinéma. Or, ces conseils proviennent de plusieurs horizons. Ils sont d'abord le fruit des particularités du cinéma en tant que nouveau dispositif et visent à explorer et systématiser cette forme d'expression.

D'autre part, les qualités narratives et performatives, rapidement intégrées à l'expression filmique, intègrent au discours sur le scénario des outils critiques issus de la littérature et du théâtre. En ce qui concerne la spécificité du dispositif cinématographique, la possibilité de montrer des situations et leur degré de complexité évoluent à mesure où les films gagnent en longueur, passant de courts sketches à des récits plus complets, ce qui exige aussi une structure narrative plus élaborée. Par ailleurs, l'absence de son et la force visuelle de l'image en mouvement placent l'action comme moteur fondamental du cinéma :

Dialogue and descriptions are for the fiction writer ; the photoplaywright depends upon his ability to *think* and *write* in action, for the postures, grouping, gestures, movements and facial expressions of the characters must be shown in action, and no described as in prose fiction.

Action is the most important word in the vocabulary of the photoplaywright. To be able to see in fancy his thoughts transformed into action is to have gained one goal for which every photoplay writers strives (Esenwein et Leeds, 1913 : 3).⁶⁷

Ici, l'écriture du scénariste se distingue des autres car elle a pour but de traduire en actions tous les conflits, les désirs et les événements d'une situation imaginée. Le recours aux cartons explicatifs ou de dialogues n'étant pas encouragé, l'action doit donner à voir au maximum les pensées et les conflits entre les personnages. Ce n'est donc pas par hasard que l'expression « Action ! » est proférée, en anglais et aussi dans d'autres langues, pour donner l'ordre au tournage de commencer et qu'elle continue à servir de déclencheur, un peu mythique, jusqu'à nos jours. Dans l'ouvrage *Scenario writing today* (1921), Grace Lytton définit dans l'index ce qui rend l'écriture de scénario unique :

I. HOW SCENARIOS WRITING IS DIFFERENT

There are picturizing words ; select them and reject abstract words. Nouns, adjectives, and verbs are your chief tools ; use them wisely. Make a marionette play – put them through acts – using only these three kinds of words. Scenery and action tell the story – the characters show it ; the thing of chief importance is *action* (p.3).⁶⁸

De nouveau, l'*action* est le mot-clé du scénario. Dans cet extrait, Lytton caractérise également de quelle manière l'écriture doit se constituer pour atteindre son objectif avec succès. Au départ, l'écriture du scénario est avant tout un exercice poussé de l'imagination qui, à la fois, précède et accompagne l'écriture. Lytton parle d'une « vision intérieure poussée » (« deep inward vision ») et la compare à la capacité qu'ont les enfants de projeter et matérialiser leurs fantaisies à l'aide des choses qui les

⁶⁷ Le dialogue et les descriptions sont réservés à l'écrivain de roman; l'écrivain de *photoplay* dépend de son habilité à penser et écrire en actions, car les postures, le positionnement, les gestes, les mouvements et les expressions faciales des personnages doivent être montrées par l'action et non pas décrites sous la forme de la prose.

Action est le mot le plus important du vocabulaire de l'écrivain de *photoplay*. Être capable de voir par le biais de l'imagination ses pensées transformées en action est l'un des buts que tout écrivain de photoplay cherche à atteindre. (m.t.)

⁶⁸ I. EN QUOI L'ECRITURE DE SCENARIO EST DIFFERENTE

Il y a des mots qui suscitent des images ; choisissez-les et rejetez les mots abstraits. Les noms communs, les adjectifs et les verbes sont vos principaux outils ; faites-en un bon usage. Faites une pièce avec des marionnettes – faites-les agir – en utilisant uniquement ces trois types de mots. Le décor et l'action racontent l'histoire – les personnages la montrent ; la chose la plus importante est l'*action*. (m.t.)

entourent. Ils s'efforcent de faire, en quelque sorte, correspondre au maximum une forme concrète qu'ils ont sous les yeux à celle qu'ils imaginent ou ont imaginée. D'après elle, le scénariste opère de la même façon. Esenwein et Leeds évoquent l'importance de cultiver le « picturing eye » (on pourrait traduire approximativement par « regard filmique » ou bien « regard écranique ») qu'ils définissent ainsi : « (...) it is simply to be able to visualize your story as you write it – yes, even before you write it » (1913 : 94).⁶⁹ Ici, le rapport entre l'écriture et l'imaginaire filmique est simultané (le scénariste écrit le film qu'il se fait mentalement) mais aussi successif (la visualisation du film précède l'écriture). Cette dernière opération se rapproche du point de vue de Godard exprimé dans *Le scénario du film Passion*, quand il affirme que « d'abord on voit ». Cette idée apparaît également dans un autre extrait de Lytton : « Work it out bit by bit in mental pictures until every incident, every scene, is as vivid to him as if it existed in actual color and form before him » (1921 : 108).⁷⁰ La complexité de l'écriture scénaristique exige un exercice poussé de l'imagination, mais sous une forme spécifique filmique (en rappelant ici que le scénario décrivait chaque plan du film), allié à un travail d'écriture qui donne forme à l'idée selon des normes d'expression précises. En effet, l'emploi de mots dénotatifs doit dominer le texte, car tout langage abstrait pourrait difficilement être rendu en images et en actions. A la manière de l'idéal de l'écriture journalistique, le scénario doit être un texte clair et sans l'excès de subjectivité ou de métaphores qui la rapprocherait de la prose littéraire. La précision du scénario a, en fait, une double mission. D'abord, il passe par la lecture de différents collaborateurs qui, en principe, doivent comprendre et visualiser de manière univoque l'idée du film qui émane du texte. Bien que chacun lance un regard spécialisé afin de détecter avant tout les aspects qui touchent à son domaine, tout le monde doit « voir » le même film latent sur papier « pure white ». D'autre part, le scénario prépare le film qui, lui aussi, doit atteindre, à son tour, un objectif transparent auprès du public. Selon Trémège, « le cinéma, art populaire par excellence, se doit d'être compris de tous. » (p.398). Or, si cette idée persiste encore aujourd'hui, une préoccupation didactique était encore plus forte à l'époque des Nickelodeon, étant donnée la forme de divertissement populaire

⁶⁹ « (...) c'est simplement être capable de visualiser votre histoire en même temps que vous l'écrivez – oui, même avant que vous l'écriviez ». (m.t.)

⁷⁰ « Développer peu à peu sous la forme d'images mentales jusqu'à ce que chaque incident, chaque scène, semblent aussi vivaces que si leurs formes et leurs couleurs existaient réellement devant les yeux ». (m.t.)

que représentait le cinéma. De plus, l'interprétation de la *trame* des films muets dépendait essentiellement d'une perception claire des actions des personnages, de leurs désirs, de leurs intentions. Dans cette chaîne complexe de re-présentations, de l'idée du film au script, du script au film, du film à la réception du public, le rôle instrumental et discipliné du scénario garantissait que le « message » atteindrait son objectif.

Au-delà d'une capacité créative et d'une imagination entraînée, le scénariste doit assimiler et suivre des directives thématiques et narratives (n'oublions pas qu'il existait un comité de censure très efficace qui contrôlait le contenu des films à Hollywood, principalement à partir des années 1930). L'influence qu'exercent la littérature et le théâtre sur le développement du cinéma à ses débuts lui fournit des schémas narratifs et dramaturgiques qui s'adapteront aux particularités de la forme filmique. Les principes classiques de la dramaturgie sont notamment rapidement incorporés au cinéma, de la même façon le terme *photoplay* (le film) porte en lui le mot *play* (la pièce de théâtre) :

Dramatic principle is that apparently mysterious quality of a play, whether for the stage or the screen, which vitalizes it with an interest for the spectator or auditor holding him enthralled, uncertain of the results, sympathizing with the emotions and efforts of the characters, hoping and mentally fighting with them for the successful denouement, and ultimately satisfied with, or reconciled because of, certain natural laws of justice, to the completion of the action of the play.

The life-germ of dramatic principle is STRUGGLE (Ball, 1917 : 27).⁷¹

La structure narrative des *photoplays* adopte ainsi le principe du *conflit*, la division en trois actes – début, milieu, fin - et la triple unité d'espace, de temps et d'action selon les principes classiques d'Aristote. Le film doit montrer une histoire organisée telle une courbe dramatique croissante qui évolue linéairement selon une logique de cause et d'effet et qui, après avoir atteint un climax, résout les conflits des personnages en un dénouement satisfaisant (selon les principales morales de justice, récompense, punition, etc.). La trame (« plot ») est le fil que le scénariste tisse afin de permettre à l'histoire d'aller d'un point de départ à un point d'arrivée à l'aide des conventions dramatiques:

⁷¹ Le principe dramatique est ce trait apparemment mystérieux d'une pièce, qu'elle soit destinée à la scène ou à l'écran, qui donne de la vitalité grâce à l'intérêt du spectateur ou de l'auditeur, le tenant en haleine sans savoir ce qui va se passer, adhérant aux émotions et aux efforts des personnages, les soutenant et luttant avec eux mentalement en vue d'un dénouement heureux, et qui se sente finalement satisfait et réconcilié à cause des lois naturelles de justice qu'il retrouve au bout des actions de la pièce. L'élément vital du principe dramatique est le CONFLIT. (m.t.)

Remember always that the photoplay is nothing but a series of scenes in action which make up a story. How can you expect to have action without a sufficient cause for every effect shown and the scenes arranged in such order as to produce a complete illusion of a connected, progressive, climax-reaching story (Esenwein et Leed, 1913 : 22-23) ?⁷²

Les différents ouvrages utilisés fournissent un discours très semblable à propos des aspects fondamentaux de l'écriture scénaristique. La capacité intuitive du scénariste à avoir des idées passe par l'exercice de la visualisation de ces idées en un discours filmique ordonné, qui doit aussi répondre à des exigences de l'industrie qui sont, quant à elles, d'ordre technique, narratif et moral. Certains mots clés apparus dans ces textes seront rapidement naturalisés à l'idée de cinéma en général, comme par exemple la prédominance de l'histoire (« story »), de l'action et du conflit.

Le discours critique des années 1910-1920 donne au scénario une forme et un rôle qui traverseront les diverses phases de l'industrie cinématographique sans trop subir de modifications. Malgré l'apparition des *talkies* – les films parlant, l'introduction du son synchronisé en 1927 avec la projection de *The Jazz Singer* (réalisé par Alan Crosland) a, dans un premier temps, davantage d'impact sur la réalisation du film que sur la structure du scénario en soi. D'une manière générale, l'insertion des dialogues dans l'espace réservé aux cartons de dialogues n'engendre pas de problème formel majeur pour le scénario. La question qui se pose avec la venue du son est plutôt d'ordre narratif et technique. En effet, alors que la règle d'or était de miser sur l'expressivité de l'image et d'utiliser le moins possible les cartons de dialogues⁷³, l'arrivée du son ouvre les possibilités narratives et reconfigure sensiblement la performance des acteurs de cinéma. Durant cette première phase sonore, le cinéma tend à reprendre le théâtre comme modèle et fait appel à des dramaturges newyorkais pour l'élaboration des dialogues. Les premiers résultats cependant démontrent un excès de dialogues et un texte dont la théâtralité semble déplacée à l'écran. De plus, les premiers systèmes de son encore limités obligent les réalisateurs à immobiliser les scènes de dialogues afin de les enregistrer sans coupures, bien souvent captant la voix des comédiens de manière

⁷² Il faut toujours se rappeler que le *photoplay* n'est rien d'autre qu'une série de scène en action qui compose une histoire. Comment espérer avoir de l'action sans une cause qui rende possible chacun des effets présentés et sans des scènes disposées de manière à produire l'illusion totale d'une histoire qui progresse de manière cohérente vers un climax ? (m.t.)

⁷³ Il est important de rappeler qu'il était courant au temps du cinéma muet qu'une grande partie du public soit analphabète. Le recours aux intertitres devait donc être minime, faisant en sorte que les images soient autant que possibles auto-explicatives.

succcessive dû aux limitations des premiers microphones. Face à autant de défis techniques et à la nouveauté des dialogues parlés, le cinéma sonore passe par une période d'expérimentation et d'adaptation où, principalement à cause de l'effet « théâtre filmé », il semble faire machine arrière en termes esthétiques. Les nouveaux défis de la réalisation font en sorte que le modèle de *continuité* d'Ince s'adapte graduellement aux besoins du nouveau dispositif sonore, devant assouplir sa technique d'écriture jusqu'alors rigoureusement conditionnée par une division plan par plan qui ne correspond plus aux conditions du tournage. Le cinéma cherche encore à trouver les moyens techniques et esthétiques d'intégrer les dialogues aux films sans pour autant lui ôter sa mobilité.

Le format de continuité se modèle durant l'adaptation au cinéma parlant mais demeure dominant jusqu'à la crise des grands studios à la fin de années 1940 aux Etats-Unis⁷⁴. La perte du monopole des grands studios change sensiblement la configuration de la production. La conception d'un film, qui était alors entièrement développée au sein du studio, compte davantage sur l'action de producteurs indépendants qui, munis d'un scénario sous le bras, prospectent auprès des différents studios dans l'espoir de trouver des financements. Le scénario augmente son cercle de potentiels « lecteurs » et doit se montrer plus attrayant à une lecture rapide. Par conséquent, son langage devient moins technique pour gagner en fluidité, la division en plans fait place à la division en scènes donnant lieu au format *master-scene* qui, progressivement, surtout à partir des années 1960 et 1970, remplace la *continuité* d'Ince et devient le format standard. La *continuité*, où chaque plan était rigoureusement défini, devient l'exclusivité du *shooting script* élaboré à partir du scénario (sous format *master-scene*) par le metteur-en-scène et le directeur de photographie spécifiquement pour les demandes du tournage. Ci-dessous, voici un extrait du scénario de *Pirates*, écrit par Gérard Brach et qui illustre le format *master-scene* qui reste le plus depuis les années 1960 jusqu'à nos jours :

⁷⁴ Après dix ans de menace, le gouvernement des Etats-Unis, suite à un procès accusant les grands studios de monopole, oblige en 1948 le studio Paramount à se défaire de ses salles de cinéma en faveur d'entreprises indépendantes. En effet, les grands studios hollywoodiens étaient propriétaires de la majorité des salles de projection, contrôlant de bout en bout l'activité cinématographique (Kokonis, 2009).

5. EXT. RADEAU. GALION. JOUR

Exténués, couverts de sueur, CAPTAIN RED et THE FROG ont réussi. Le radeau est placé face à la proue du galion.

De leur point de vue, ils ne distinguent pas la moindre silhouette humaine à son bord. La distance s'amenuise.

THE FROG bredouille en pâlisant :

THE FROG

C'est peut-être...

CAPTAIN RED

Quoi ?

THE FROG

... le Bateau-Fantôme ?

CAPTAIN RED se signe, les yeux levés sur la masse énorme qui ne cesse de s'approcher. D'un coup, il réagit et gueule, furieux :

CAPTAIN RED

Fantôme ou pas, tonnerre de Dieu,
Nous somme naufragés !...
Holà, holà, du navire !... Enfants
de putain ! Maquereaux d'eau douce !
Par la vérole de saint Antoine...

Quelque part sur le galion, un abominable hurlement à faire dresser les cheveux sur la tête retentit comme une réponse. CAPTAIN RED et THE FROG se regardent, anxieux.

Quand... l'inévitable se produit : l'étrave du galion heurte le radeau.

CAPTAIN RED bondit sur son coffre. Le tenant sous le bras, de sa main libre il saisit un hauban du mât de beaupré dominé par la figure de proue.

Pendant ce temps, persuadé que son capitaine agit de même, THE FROG commence à grimper avec souplesse et rapidité. Après un acrobatique rétablissement, il se retrouve sur le Neptune de la figure de proue.

Un cri, s'élève à nouveau du galion, aussi horrible que le premier (dans *Les cahiers du cinéma*, 1985 : 64).

Bien que de nombreuses caractéristiques de l'écriture scénaristique demeurent les mêmes, le style épuré, l'absence de découpage de plans et d'indications techniques rendent la lecture plus aisée. Il continue jusqu'à nos jours à représenter une manière adéquate d'écrire un scénario et c'est du format *master-scene* que traiteront les nombreux ouvrages didactiques dédiés à l'écriture scénaristique que je présente à présent.

11. Anatomies de l'*entertainment* : panorama des manuels « how to »

The BRIDE on the porch ; we do a quick Shaw Brothers-style Zoom into her eyes.

FLASHBACK – SPAGHETTI-WESTERN STYLE

(That means our Heroine is remembering, and we see it with an orange filter). We're back inside the wedding chapel. The Bride is taking the beating of her life by four people in black suits. A black woman PUNCHES HER in the face... WE see it's the black housewife, five years earlier.⁷⁵

Quentin Tarantino, Kill Bill

Particulièrement populaires aux Etats-Unis, les manuels d'écriture ressurgissent à partir des années 1970 et 1980. Alliés à une tendance moins technique du scénario après la décentralisation du *studio system*, plusieurs événements contribuent à ce phénomène. Selon Maras (2009), le champ du scénario subit un renouveau pour deux motifs principaux. Premièrement, la « politique des auteurs » et l'idée du *film d'auteur* défendue et mise en place par la Nouvelle Vague produit aussi ses effets aux Etats-Unis où le rôle des scénaristes était plus solidement ancré dans l'industrie cinématographique. Néanmoins, le passage au format *master-scene* a aussi été l'occasion de redonner du pouvoir au réalisateur au détriment du scénariste qui se trouve un peu en dehors du jargon spécifique cinématographique. Un écart est creusé entre la version du scénariste et la version du réalisateur (*shooting script*) et le scénario perd de son autorité (dans le sens d'*auteur*) face à celle du réalisateur. D'autre part, une nouvelle génération de réalisateurs et de scénaristes, issue des écoles et des divers cours de cinéma, bouscule la stratification du « Old Hollywood » et met l'accent sur l'aspect créatif du scénario. Les scénaristes *free lance* se multiplient et prennent part à un grand marché spéculatif où des scénarios circulent dans l'espoir d'accrocher un producteur, un réalisateur et permettre ainsi la production d'un film. Un peu de manière semblable au phénomène

⁷⁵ LA MARIEE sous le porche ; nous faisons un zoom rapide à la Frères Shaw sur ses yeux.

FLASHBACK – STYLE WESTERN-SPAGHETTI

(Cela veut dire que notre Heroïne est en train de se souvenir et nous voyons ça à travers un filtre orange). Nous sommes de retour dans la chapelle de mariage. La Mariée est en train de se prendre la rousse de sa vie par quatre personnes en costumes noirs. Une femme noire LUI DONNE UN COUP DE POING dans la figure.... NOUS voyons que c'est la ménagère noire de cinq ans auparavant. (m.t.)

des années 1910 et 1920, l'intérêt pour le scénario se popularise et de nombreux guides d'écriture paraissent, souvent comme un moyen de rendre accessible au grand public le contenu didactique d'ateliers d'écriture de scénario et de cours donnés dans les différentes formations en cinéma. D'autres types d'ouvrages font aussi leur apparition, rassemblant en trois grands axes ce qui a été écrit sur le scénario au cours des dernières vingt-cinq années : les guides d'écriture, les ouvrages qui traitent plus particulièrement de la structure narrative du scénario et ceux qui abordent de manière plus panoramique le travail du scénario dans l'industrie du cinéma (Boon, 2008). Ce sont néanmoins les livres à vocation didactique qui occupent un espace privilégié et d'influence depuis les années 1980. Syd Field, l'une des principales sommités de l'enseignement du scénario, décrit l'importance du scénario (et de son premier livre à ce sujet) dans le panorama culturel étatsunien :

Since that day in the early spring of 1979 when *Screenplay* first arrived on bookstore shelves, there has been a tremendous upsurge in the evolution of writing for the screen. Today, the popularity of screenwriting and filmmaking is an integral part of our culture and cannot be ignored ([1979] 2005 : 2).⁷⁶

A l'instar de Field, d'autres auteurs, dits aussi *script doctors*, pour la plupart issus du milieu académique (spécialisés en étude du scénario ou en dramaturgie), se lancent dans des projets similaires. D'autres encore marquent un passage professionnel par le milieu cinématographique en tant que scénaristes ou dans une fonction liée à une expertise dans le domaine du scénario. Dans tous les cas, ces experts du scénario proposent des méthodes d'écriture en partant du principe que chacun peut transformer ses idées en un bon scénario à condition d'en apprendre correctement les techniques. C'est le discours que propose un grand nombre d'ouvrages et les extraits ci-dessous exposent les intentions de leurs auteurs :

⁷⁶ Depuis ce jour de début de printemps 1979 lorsque *Screenplay* est arrivé dans les étagères des librairies, il y a eu une incroyable dans l'évolution de l'écriture destinée à l'écran. Aujourd'hui, la popularité de l'écriture scénaristique et de la réalisation filmique fait entièrement partie de notre culture et cela ne peut pas être ignoré. (m.t.)

The craft of screenwriting is a creative process that can be learned. To tell a story, you have to set up your characters, introduce the dramatic premise (what the story is about) and the dramatic situation (the circumstances surrounding the action), create obstacles for your characters to confront and overcome, then resolve the story. You know, boy meets girl, boy gets girl, boy loses girl. All stories, from Aristotle through all the constellations of civilization, embody the same dramatic principles (Field, 2005 : 3).⁷⁷

In this book, I want to show you a better way. My goal is to explain how a great story works, along with the techniques needed to create one, so that you will have the best chance of writing a great story of your own. Some would argue that it's impossible to teach someone how to tell a great story. I believe it can be done, but it requires that we think and talk about story differently than in the past (Truby, 2008 : 5).⁷⁸

I have developed this step-by-step system over fifteen years at the Writers' Lab. For me it certainly works. I believe that if you follow these steps, in order, you will end up with a well-structured screenplay. I have devised this system as a complement to your own intuitive storytelling ability (Grove, 2009 :128).⁷⁹

A partir de ces extraits, il est possible d'identifier deux principaux objectifs. D'une part, il faut maîtriser les aspects techniques de l'écriture du scénario et il faut, d'autre part, apprendre à bien raconter une histoire, c'est à dire, une histoire qui puisse donner lieu à un bon film. Pour cela, il est important avant tout de comprendre ce qui constitue les bonnes histoires qui nous entourent, comprendre leurs mécanismes et la structure implicite qui les font marcher avec succès. Le *style* et la *structure* sont donc les deux fronts que la majorité des publications sur le scénario proposent d'aborder et de dévoiler. Le discours de départ est très semblable aux premiers guides du début du siècle analysés antérieurement. L'écriture du scénario est une activité qui exige une discipline d'écriture et l'assimilation de nombreux préceptes, mais elle reste à la portée de tous, n'importe qui peut devenir scénariste, vendre son scénario et devenir connu à condition d'en connaître d'abord le fonctionnement. Nous le savons déjà, le scénario est une

⁷⁷ Le travail de l'écriture du scénario est un processus créatif qui peut s'apprendre. Pour raconter une histoire, vous devez préparer vos personnages, introduisez une prémisse dramatique (de quoi parle l'histoire) et une situation dramatique (les circonstances de l'action), créez des obstacles à vos personnages pour qu'ils les affrontent et se surpassent, puis résolvez l'histoire. Vous voyez ce que je veux dire, « boy meets girl, boy gets girls, boy loses girl ». Toutes les histoires, depuis Aristote en passant par toutes les constellations de la civilisation, incarnent les mêmes principes dramatiques. (m.t.)

⁷⁸ Dans ce livre, je veux vous montrer un meilleur chemin. Mon but est d'expliquer de quelle manière une bonne histoire fonctionne, accompagné des techniques nécessaires pour en créer une, de sorte que vous ayez toutes les chances d'écrire une histoire remarquable par vous-même. Certains diront que c'est impossible d'apprendre à quelqu'un comment raconter une bonne histoire. Je crois au contraire que c'est faisable, mais pour cela il faut envisager l'histoire de manière différente que dans le passé. (m.t.)

⁷⁹ J'ai développé ce système pas à pas pendant plus de quinze ans au Writer's Lab. Pour ma part, ça marche. J'ai la certitude que si vous suivez ces étapes dans l'ordre vous réussirez à avoir un scénario bien structuré. J'ai élaboré ce système en complément à votre habilité intuitive à raconter une histoire. (m.t.)

écriture extrêmement standardisée et les manuels jouent le rôle important de fournir aux apprentis scénaristes des outils afin qu'ils puissent écrire un scénario selon les normes de l'industrie. L'accent sur le format est depuis les premiers manuels une préoccupation centrale des auteurs. Rappelons-nous que les premiers guides jouaient réellement un rôle d'intermédiaire entre les studios qui cherchaient de nouveaux scénarios et un public amateur qui souhaitaient se lancer dans cette nouvelle carrière. Ces ouvrages préparaient les futurs scénaristes à écrire en accord avec les normes stipulées par l'industrie cinématographique qui avaient pour but d'optimiser la lecture et la sélection des textes. L'importance du format et de la mise en page persiste jusqu'à nos jours, sans avoir subi de modifications significatives. Les manuels récents se chargent donc de souligner l'adéquation aux codes du marché :

When you submit a script to an agent, movie company or network, it must be written in script format. The first sign of an amateur is when he or she submits a script with the improper format. In a script there are basic rudiments, specific number of pages, certain line spacing for your script format. (...) It is essential that you have the correct format or your script won't even get read. Your script should read like any well-written piece of writing. Make it flow and involve the reader, so he or she won't want to put it down (Ballon, 2005 : 96-97).⁸⁰

Le scénario, en tant que forme textuelle, doit visiblement accomplir la double mission d'être un texte captivant à la lecture d'un agent, producteur, réalisateur, tout en respectant un ensemble complexe de règles afin de lui donner un maximum de crédibilité. Il est donc important de voir de quelle manière les différents ouvrages définissent le scénario :

The screenplay [...] is the record of an idea for a screenwork, written in a highly stylized form. It is constrained by the rules of its form on the page, and is the subject of industrial norms and convention (Macdonald dans Millard, 2011 : 81).⁸¹

Short form: A screenplay is a filmed, enacted, immediate, sequential symbolic imitation of an action with a complete Beginning, Middle, and End that falls within the larger fundamental story pattern, possessing an inherent significance, generated by the action of characters attempting to and

⁸⁰ Quand vous soumettez un scénario à un agent, un studio ou à une chaîne de télévision, il doit suivre le format du scénario. La pire signe que vous êtes vraiment amateur est d'envoyer un scénario mal formaté. Dans un scénario il y a des notions de base, un nombre spécifique de pages, un espacement de lignes particulier au scénario. (...) Il est essentiel de suivre le bon format sinon votre scénario ne sera même pas lu. Votre scénario devra être lu comme n'importe quel texte bien écrit. Faites en sorte qu'il soit facile à lire et qu'il captive le lecteur, de manière à ce qu'il ou elle ne veuille pas le lâcher. (m.t.)

⁸¹ Le scénario [...] est le registre d'une idée destinée à l'écran, écrite dans une forme hautement stylisée. Il est encadré de règles qui définissent sa mise en page et est sujet aux normes et conventions industrielles. (m.t.)

ultimately resolving conflict- generating problems, whose outcome embodies the vision of the screenwriter, whose purpose is to please, divert, illumine, master, and resolve crucial innate drives in each audience member (Lee, 2001 : 30).⁸²

The nature of the screenplay deals in pictures, and if we wanted to define it, we could say that a screenplay is a *story told with pictures, in dialogue and description, and placed within the context of dramatic structure* (Field, 2005 : 20-21).⁸³

Nous retrouvons dans les définitions ci-dessus un clair prolongement du discours des premiers manuels : le respect des normes de l'industrie et l'application de formes narratives classiques afin d'atteindre un résultat qui répondent aux attentes d'un public. D'ailleurs, leurs propos démontrent que le scénario avant même d'être écrit doit satisfaire des attentes qui sont de natures diverses. Nous avons vu que, en premier lieu, le scénario est un exercice de style, le scénariste n'invente pas un style d'écriture, ce qu'il invente c'est une histoire au moyen des techniques conventionnelles d'écriture scénaristique. Deuxièmement, l'histoire qu'il invente doit elle-même s'inspirer de modèles narratifs pré-existants puisque ceux-ci ont fait leur preuve auprès d'un public et suggèrent qu'une histoire fonctionne justement parce qu'elle reprend implicitement une tradition dramatique. Par conséquent, le scénario doit montrer qu'il s'adresse potentiellement à un grand public, ce qui veut dire qu'il promet un film à succès. Au-delà de cette dimension commerciale, la définition de Lee attribue une mission éthique au scénariste qui doit non seulement divertir un futur public, mais aussi l'éduquer et éventuellement l'aider à résoudre des pulsions intimes (nous retrouvons là la *catarsis* de la tragédie grecque). Tous ces aspects pré-existent avant que la première ligne d'un scénario soit écrite et les guides *how to* se chargent de rappeler à un aspirant scénariste qu'il s'apprête à collaborer à d'une pratique institutionnalisée et à participer d'une longue tradition.

Plus récemment, quelques ouvrages, parallèles aux manuels déjà classiques de Field ou McKee, proposent des sujets néanmoins différents sur le scénario. Sans prétendre enseigner les techniques basiques d'écriture, ces lectures complètent les

⁸² Résumé : un scénario est une imitation symbolique séquentielle, filmée, jouée, immédiate, d'une action contenant début, milieu et fin qui obéit à un modèle fondamental de récit, possédant une signification implicite engendrée par les actions de personnages qui cherchent essentiellement à résoudre des conflits, ce qui cause des problèmes. Le résultat incarne la vision d'un scénariste, dont la mission est de plaire, divertir, inspirer, enseigner et régler les pulsions innées de chaque spectateur. (m.t.)

⁸³ La nature du scénario a un rapport avec les images et si nous voulions le définir, nous pourrions dire qu'un scénario est une histoire racontée avec des images, en dialogues et descriptions et placée dans le contexte d'une structure dramatique. (m.t.)

connaissances d'un public déjà initié. Par exemple, *Screenwriting with a Conscience – Ethics for screenwriter* de Marilyn Beker (2004) aborde des aspects liés à la thématique du scénario (questions de genre, d'ethnie, etc.), suggérant des solutions afin d'écrire de manière plus « éthique ». D'autres ouvrages fournissent des analyses de films à succès et de films « ratés » afin de dévoiler les raisons intrinsèques de leur succès ou de leur échec au *box office* et d'en tirer des leçons pour l'amélioration de nos scénarios. C'est le cas de *Screen Plays : How 25 Scripts Made it to a Theater near You – for Better or Worse* (2008) de David S. Cohen et *Good scripts Bad scripts* (1998) de Thomas Pope. D'autres, encore, cherchent à combler les espaces que les manuels les plus réputés ne couvrent pas en analysant des tendances alternatives de narration du cinéma contemporain. Ainsi, on trouve dans *Alternative Scriptwriting : Successfully Breaking the Rules* (2007), de Ken Dancyger et Jeff Rush, un chapitre sur la « structure » suivi du chapitre « contre-structure », un peu plus loin apparaît une partie dédiée au narratif et à l'anti-narratif, et encore un chapitre sur le film « non-linéaire ». Les ouvrages traditionnels, quant à eux, poursuivent leur rôle normatif en sophistiquant les structures et les règles classiques du scénario, au cours de nouvelles éditions.

Tout d'abord, le format *master-scene* est encore pris comme modèle d'écriture standard dans les manuels. A partir de Field, voici un extrait de scénario décomposé afin de comprendre les principaux éléments qui le constituent :

Figure 9 : démonstration du format scénaristique

(1) EXT. ARIZONA DESERT-DAY

(2) A blazing sun scorches the earth. Everything is flat, barren. In the distance, a cloud of dust rises as a jeep makes its way across the landscape .

(3) MOVING
A jeep races through sagebrush and cactus.

(4) INT. JEEP-FAVORING JOE CHACO

(5) Joe drives recklessly. ANDI sits next to him, an attractive girl in her mid-twenties.

(6) ANDI (7) (shouting)
(8) How much longer?

JOE Couple
o' hours. You okay?

(9) She smiles wearily.

ANDI
I'll make it.

(10) Suddenly, the motor SPUTTERS. They look at each other, concerned.

(11) CUT TO:

(Source : Field, 2005 : 220)

D'abord, en (1) l'entête (slug line) ou titre de la scène définit l'espace et le temps où se déroule l'action. S'il s'agit d'un espace à l'extérieur (EXT) ou à l'intérieur, suivi d'une définition générale (ARIZONA) et/ou spécifique (DESERT), ainsi que d'une indication temporelle (DAY-JOUR). En (2), après un double espace, suit la description de la scène (didascalie) écrite en espace simple qui contient généralement des informations au sujet des personnages, des lieux et des actions. En (3), après un double espace, le terme MOVING (en mouvement) suggère un changement de point de vue de la caméra. En (4), après un espace double, l'entête « INT » indique que nous avons changé d'espace, changement d'espace et que nous sommes à l'intérieur de la jeep et que la caméra cadre surtout le personnage Joe. En (5), un nouveau personnage fait son apparition et il est convenu de mettre son nom en majuscules (ANDY). En (6), le nom du personnage qui parle apparaît toujours en majuscules et au centre sur la page. En (7), les indications destinées à l'interprétation des acteurs sont écrites entre parenthèses sous le nom du personnage qui parle, en espace simple. En (8), les dialogues sont placés au centre sur la page, en recul des deux marges, écrits en espace simple. En (9), les indications intercalées avec les dialogues déterminent de quelle manière les personnages agissent et

réagissent pendant la scène. En (10), les *effets sonores* (bruitages, musique) qui ont une importance scénique ou narrative doivent apparaître en majuscules. En (11), l'indication technique du type de coupure marque explicitement de quelle manière la fin d'une scène enchaîne sur la suivante, pouvant par exemple indiquer un effet de transition (EN FONDU) (ibid : 221-223). Il est possible d'observer que, même si le format *master-scene* élimine la division des plans et la plupart des indications techniques, le texte reste écrit de manière à suggérer des possibilités de cadrages et de mouvement de caméra (par exemple, « In the distance, a cloud of dust (...) » suggère un plan très ouvert de la jeep qui apparaît au loin et « MOVING » suggère que la caméra accompagne la jeep en mouvement). Le sens de montage, très précis dans le mode d'écriture de la *continuité*, subsiste ici de manière plus diffuse, se construisant surtout implicitement, à l'aide de phrases courtes condensées et de sauts à la ligne (notamment entre les parties (2) et (3) du scénario ci-dessus) qui signalisent un changement de plan. C'est surtout dans les didascalies (ou *descriptions*), en anglais *exposition* ou encore le *business* du scénario, que se concentrent la spécificité de l'écriture du scénario et les normes de mise en page. Dans le but d'écrire le *business* comme il faut, Grove établit une liste de règles basiques :

1. Ecrire l'action, pas la description
2. Attention aux détails
3. Imprimer du mouvement
4. Niveau de langue de lycée
5. Augmenter le vocabulaire
6. Eviter les verbes trop vagues
7. Style de « petites annonces »
8. Trouver l'émotion
9. Eviter la poésie
10. La règle des quatre lignes (pas de description plus longue que ça)
11. Style personnel
12. Personnages (les définir en trois mots)
13. Verbes d'action
14. Eviter les mots "veufs" (le mot isolé qui dépasse sur la ligne suivante)
15. Pas de "et" ou "mais" (impact des phrases)
16. Confiance en soi
17. Tourner la page (créer si possible l'intensité d'une page à l'autre)
18. Couper (relire et couper les excès du texte) (2009 : 92-98).

Le style littéraire, l'excès et le manque de précision sont présentés ici comme les principaux ennemis de l'écriture scénaristique. Il faut savoir écrire dans un style

personnel et séduisant qui soit capable de porter l'émotion de la trame, sans pour autant perdre en objectivité. Ballon insiste également sur ce point :

The directions never tell what a character is THINKING OR FEELING, only what the character is DOING. Nothing else should be included. Don't depend on directions or lengthy explanations to carry your script. Only use directions when absolutely necessary. Remember, you're not writing a novel (2005 : 100).⁸⁴

Dans la description, il ne doit seulement figurer seulement ce qui est visible et audible, ce qui possède une extériorité apparente à l'écran. Toute la psychologie des personnages, les sentiments et les désirs, le « THINKING » et le « FEELING », doit se manifester en actions, « DOING » et, aussi peu que possible, en paroles. De plus, le respect de la « feuille de style » a pour but de donner au scénario une temporalité équivalente à celle du futur film selon la ratio 1 page de scénario = 1 minute de film. Cette convention, malgré qu'elle ne soit pas vraiment une donnée vérifiable, justifie l'importance de la mise en page, des marges, des sauts à la ligne, de la police adéquate, car tous ces éléments ensemble donneront au scénario une durée fidèle à celle du film.

L'écriture des dialogues est, elle aussi, prise dans une toile de restrictions et de recommandations que Grove rassemble en quinze points que je résume ci-dessous :

1. Faire dans la simplicité
2. Faire court
3. Créer une voix unique pour chaque personnage
4. Oublier les dialectes
5. Pas de mots difficiles
6. Ne pas souligner
7. Pas de "..."
8. Pas d'indications entre parenthèses
9. Rythme
10. Pas de longs discours
11. Pas de ponctuation atypique
12. Pas de dialogues « téléphonés »
13. Commencer tard, finir tôt (dire l'essentiel d'une manière dynamique)
14. Eviter le réalisme (les tics des dialogues quotidiens)
15. Commencer à la page trois (éviter les dialogues avant) (2009 : 105-110)

⁸⁴ Les indications ne doivent jamais dire ce qu'un personnage PENSE OU RESSENT, seulement ce que le personnage FAIT. Rien d'autre ne doit être inclu. Ne dépendez pas d'indications ou de longues explications pour faire avancer votre scénario. Utilisez les indications seulement si elles sont absolument nécessaires. Rappelez-vous, vous n'écrivez pas un roman. (m.t.)

L'opinion des différents ouvrages est semblable quant à l'utilisation des dialogues : y avoir recours quand on ne peut pas faire autrement, quand seul le dialogue pourra faire avancer la situation des personnages. Ainsi, ne pas commencer le scénario par un dialogue, pas de dialogues téléphonés qui illustrent une action évidente, pas de conversations trop anodines qui ne font pas avancer la trame, pas de vocabulaire trop sophistiqué ou trop spécifique qui risque d'agacer le public.

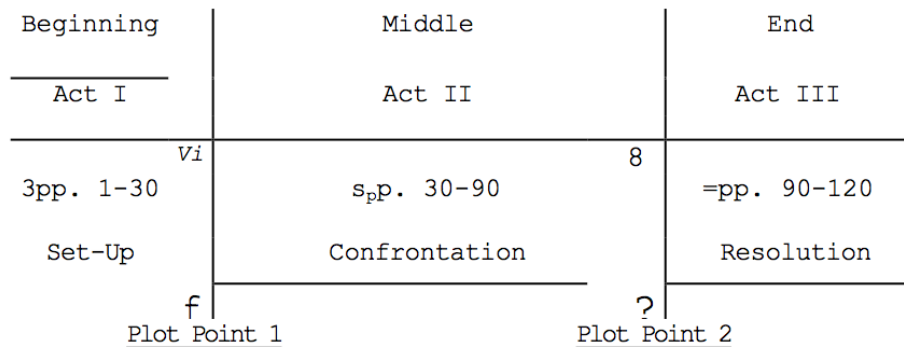
Il est évident que toutes ces règles visent un projet spécifique de cinéma et, par conséquent, un genre de scénario qui lui est destiné. Grove lui-même exprime son admiration pour la forme classique hollywoodienne au début de son livre :

And when Hollywood succeeds and tells a story that compels the viewer, that elicits emotion in the audience, that brings a lump to the throat, or a gasp of laughter, Hollywood is fantastic! It also follows that one of the best ways to write for the screen is to study Hollywood movies (ibid : 9).⁸⁵

Hollywood, en tant que mythe et en tant que « machine » à bien raconter des histoires, réapparaît dans le discours des experts du scénario, qui voient dans ce système, au-delà de possibles critiques, un mode solide de production d'une cinématographie à échelle universelle. Le modèle est d'autant plus efficace et vrai qu'il se base sur des principes dramaturgiques classiques, tels ceux d'Aristote, qui apparaissent déjà dans les premiers manuels. Syd Field, particulièrement attaché aux principes aristoteliens, reprend la structure en trois actes comme base de sa méthode et l'adapte au scénario afin d'en extraire un modèle idéal :

⁸⁵ Et quand Hollywood réussit à raconter une histoire qui séduit le spectateur, qui suscite des émotions au public, qui provoque un état d'angoisse ou une exclamation ou un fou rire, Hollywood est fantastique! Il s'avère d'ailleurs que la meilleure manière d'apprendre à écrire pour le cinéma est d'étudier les films hollywoodiens. (m.t.)

Figure 10 : la structure en trois actes selon Field

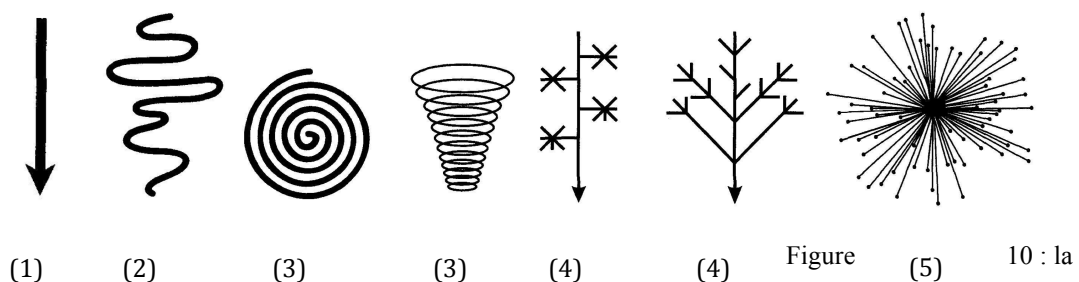


(Source : Field, 2005 : 21)

Le schéma ci-dessus part du scénario d'un film standard hollywoodien d'une durée moyenne de deux heures et le partage en trois parties égales à partir du ratio 1 page = 1mn mentionné antérieurement. Nous avons donc *début*, *milieu* et *fin* correspondant à *exposition*, *confrontation* et *résolution*. Chacune des parties se développe au cours d'une trentaine de pages et le passage de l'une à l'autre se produit grâce à un *rebondissement*, dit aussi ou *nœud dramatique* (« plot point »). La maîtrise du modèle de Field garantit au scénario une tension dramatique ainsi qu'une structure équilibrée. Le savoir-faire créatif du scénariste consiste donc à savoir trouver un bon sujet et le développer de manière adéquate, par des techniques d'écriture et de narration efficaces.

D'autres ouvrages plus récents, comme ceux de Truby et de Grove, tentent d'assouplir le modèle de Field, prédominant depuis les années 1980, et proposent d'autres interprétations de la structure narrative. Truby, lui, s'oppose à la rigidité des trois actes et, après l'analyse d'une grande quantité de films, nous propose un point de vue diversifié qu'il présente à l'aide de dessins :

Figure 11 : Structures narratives selon Truby



(Source : Truby, 2008)

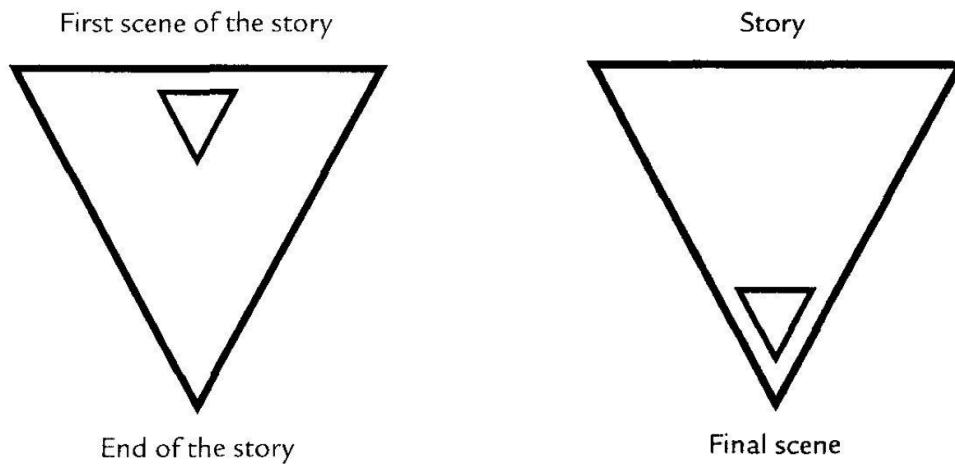
D'après lui, la plupart des histoires racontées dans les films correspondent à un de ces formats, c'est-à-dire, respectivement, à une forme *linéaire* (1), *sinueuse* (2), *en spirale* (3), *ramifiée* (4) ou encore *explosive* (5), dite aussi *en dent-de-lion* (2008 : 7-9). Dans ces divers *designs* narratifs, les histoires recyclent des éléments dramatiques récurrents qui poussent implicitement l'action et les personnages au cours de la narration. D'après lui, ils sont au nombre de sept :

1. Faiblesse et nécessité (*Weakness and need*)
2. Désir (*Desire*)
3. Adversaire (*Opponent*)
4. Plan (*Plan*)
5. Affrontement (*Battle*)
6. Découverte de soi (*Self-revelation*)
7. Nouvel équilibre (*New equilibrium*) (ibid : 20).

Truby met à nu les possibilités narratives ainsi que les thèmes qui constituent la plupart des scènes d'un scénario. L'apprenti scénariste devra savoir quelle structure convient le mieux à son idée et apprendre à travailler les grands axes thématiques, présentés ci-dessus, et les agencer dans sa trame.

En ce qui concerne l'évolution de la trame en soi, indépendamment du *design* narratif, Truby utilise l'image du triangle pour schématiser son évolution. Le triangle inversé représente une structure qui va du général vers le spécifique, l'effet « entonnoir » fonctionne donc pour donner, autant à la scène qu'à l'histoire dans son ensemble (la scène étant idéalement le reflet du film dans son intégralité), un mouvement qui pointe vers un objectif précis :

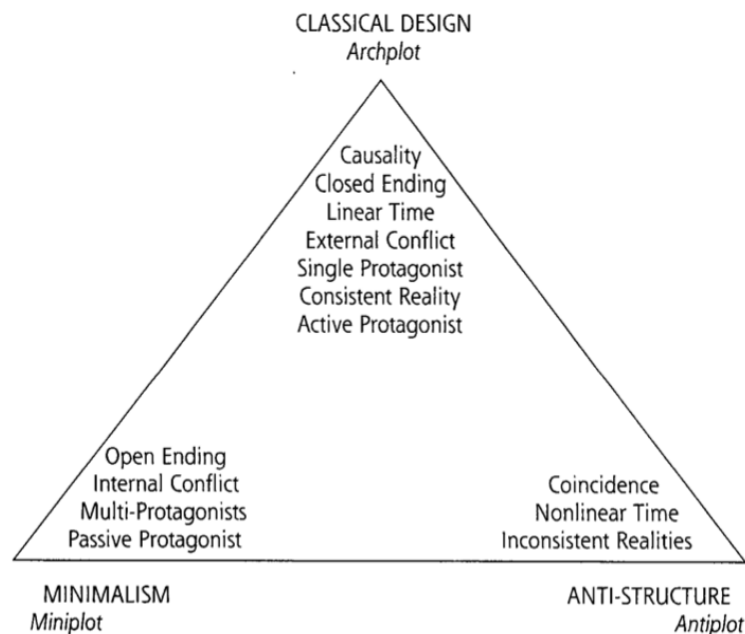
Figure 12 : Evolution narrative selon Truby



(Source : ibid :183,191)

Inspiré également du format triangulaire, Robert McKee, un autre grand nom du scénario, construit un tout autre type de schéma à partir de différentes approches de la trame (« plot ») :

Figure 13 : Types de récit selon McKee



(Source : McKee, 1997 : 45)

D'après McKee, l' *Archplot* (l' « Architrème ») est depuis toujours une structure narrative inhérente à l'expérience humaine car elle provient d'un rapport empirique

entre l'être humain et le monde qui l'entoure. « The Archplot is neither ancient nor modern, Western nor Eastern ; it is human » (p.62). Diverses perceptions organisent l'« Architrave » universelle, telles la croyance en un conflit externe, à la linéarité temporelle, à un rapport de cause/conséquence entre les phénomènes de la réalité, à l'action du sujet sur son environnement. Pour cette raison, une histoire structurée selon un « modèle classique » aura plus de chance de toucher un grand public. En lisant les propos de McKee, une étrange idéologie opère dans le texte alors qu'il tente de démontrer, à partir d'une dichotomie entre « film hollywoodien » et « film d'art », entre « Amérique » et Europe, que la tendance de chacun des pôles à adopter différentes structures narratives traduit un profond trait historico-culturel. Il le résume ainsi :

The result is our polarized attitude toward story : The ingenuous optimism of Hollywood (not naive about change but about its insistence on positive change) versus the equally ingenuous pessimism of the art film (not naive about the human condition but about its insistence that it will never be other than negative or static) (ibid : 60).⁸⁶

Il prend *L'année dernière à Marienbad*, réalisé par Alain Resnais et écrit par Alain Robbe-Grillet en 1961, comme exemple du film d'art se situant du côté « Anti-structure » de la base du triangle. Selon MacKee, malgré le mérite artistique d'un tel projet, le public susceptible d'aller voir ce film est déterminé à l'avance par le type de structure adoptée. Donc, les caractéristiques de l'« Antitrave » attirent un profil restreint de spectateurs, ces « loyal, cinephile intellectuals who like to have their realities twisted once in a while » (63). En associant les deux angles de la base du triangle à un public limité, MacKee, bien qu'il reconnaisse que l'on peut faire un bon film dans n'importe quel coin du triangle, nous rappelle que la fonction vitale du cinéma (et donc du scénariste) repose en fin de compte sur la rentabilité des films :

⁸⁶ Le résultat de cette attitude polarisée à l'égard du récit : l'optimisme candide d'Hollywood (pas naïf par rapport au changement mais à son insistance à chercher un changement positif) contre le pessimisme tout aussi candide du film d'art (pas naïf par rapport à la condition humaine mais à son insistance à croire qu'elle est toujours négative ou statique). (m.t.)

Why should investors place millions at enormous jeopardy when they can put it into real estate and at least have a building when they're done, not something that's shown in a couple of film festivals, shoved into a refrigerated vault, and forgotten ? If a Hollywood studio is going to take this wild ride with you, you must write a film that has at least a chance of recouping its huge risk. In other words, a film that leans toward the Archplot (63-64).⁸⁷

Le point de vue de McKee, pour plus partial qu'il soit, reflète le discours essentialiste et prescriptif à propos du scénario en rapport avec une certaine idée de cinéma, synonyme de cinéma standard, de films à succès, d'industrie cinématographique, d'*entertainment*. Or, un survol historique de près d'un siècle nous a montré que le discours des différents guides d'écriture actuels n'est que le prolongement de celui des premiers ouvrages dédiés au *photoplay script* à l'heure où le cinéma s'affirmait en tant qu'industrie. Les différents ouvrages analysés présupposent une idée d'universalité du cinéma qui est issue, en définitive, d'un processus historique et d'un environnement socio-culturel spécifiques. Si le cinéma en tant qu'industrie s'est développé en Occident, l'universalité des concepts et des schémas narratifs demeurent aussi occidentales dans la mesure où d'autres types de cinémas expérimentent des structures dramatiques distinctes en accord avec une vision du monde et des pratiques culturelles locales. Par exemple, dans le cinéma de différents pays d'Asie du sud-est, la présence d'un héros individuel et le moteur dramatique du *conflit* n'occupent pas une place fondamentale dans la composition du récit, étant donné que ces aspects sont peu représentatifs d'une culture fortement orientée par la pensée bouddhiste (Clayton, 2011). Dans ce cas précis, la structure narrative tend à privilégier un trait méditatif à l'action, à développer un récit qui mette en valeur la collectivité plutôt que l'aventure individuelle, ou qui encore, à partir de la caractéristique illusionniste du cinéma, porte à l'écran une réflexion sur le concept-clé de *samsara* qui considère le monde lui-même, tel que nous le percevons, comme une illusion. Cet exemple, parmi tant d'autres (nous pourrions également parler du cinéma indien dont les structures narratives échappent souvent au modèle aristotélien), démontre que le discours dominant sur le scénario est partial et qu'il contribue à perpétuer une pratique cinématographique spécifique. De plus, en dépit des

⁸⁷ Pourquoi des investisseurs devraient risquer des millions quand ils pourraient investir dans l'immobilier et avoir au moins un immeuble une fois que tout est fini, et pas quelque chose qui circule dans quelques festivals de cinéma, puis gardé dans une chambre réfrigérée ? Si un studio hollywoodien va vous suivre dans cette aventure folle, vous devez écrire un film qui a au moins le potentiel de couvrir ses dépenses, un film qui tend vers l'*Architrème*. (m.t.)

schémas et des consignes qui composent le cœur de ces ouvrages, le scénario extrapole souvent les conventions industrielles et prend différents visages selon les nécessités d'expression d'un projet filmique (rappelons-nous ici de l'intervention de la Nouvelle Vague et de ses effets sur le scénario). Comme nous le verrons aussi, les dogmes figés du scénario passent à côté des innovations technologiques et des nouveaux supports qui exigent d'autres formes narratives, d'autres modes de production qui ne sont plus consécutifs et linéaires. Le concept de scénario se multiplie en dépit d'une idée de scénario unique et standard. « Temps de scénarios », c'est pour aussi dire *tant* de scénarios possibles, pour autant de films et de cinémas possibles.

12. Scénario-Tempo

13. Kinetexte

14. Texte hanté / Texte hantant

15. Scénario-Projet

12. Scénario-Tempo : temporalités de l'écriture scénaristique

Imagen del body color carne en el suelo de la habitación, como la piel de una serpiente que acabara de mudarla. Al lado, en desorden, el traje del tigre.

Esta imagen nos sirve de elipsis.

Pedro Almodóvar, La piel que habito

La lecture du scénario est guidée par l'a priori selon lequel le texte écrit nous donne accès à autre chose, à la projection d'un film qui ne peut être concrètement vu, mais seulement lu et imaginé. En ce sens, le texte n'est pas un aboutissement en soi, il présuppose une autre opération, autant dans son écriture que dans sa lecture à posteriori. Or toutes deux, l'écriture et la lecture, sont cadencées par le temps filmique. Nous avons parlé antérieurement du rapport entre le nombre de pages d'un scénario et la durée du film. Il est d'ailleurs couramment recommandé de lire un scénario de bout en bout sans s'arrêter afin de respecter la durée filmique construite, comme nous avons pu le voir antérieurement, selon un type de mise en page spécifique. Il y a donc là une écriture et une lecture calées sur un *tempo* imaginaire. Tous ces aspects formels reproduisent une

sorte de feuille de style qui remonte à l'époque des *photoplays* où les scénaristes tapaient leurs textes à la machine à écrire. Il est curieux de remarquer que, même s'il existe aujourd'hui des logiciels spécialisés dans l'écriture de scénario (*Final draft* ou *Celtx*, par exemple), ils maintiennent encore visuellement l'effet « machine à écrire ». Créés pour justement fournir une mise en page préconfigurée selon les normes d'espace/durée, ces logiciels reproduisent sur l'écran numérique une pratique d'écriture du scénario dont le format demeure le même depuis pratiquement un siècle. Le style d'écriture *Courier*, créé par IBM dans les années 1950 et qui se popularise rapidement sur le marché déjà très développé des machines à écrire, devient la police standard pour le scénario, ainsi que pour les services administratifs du gouvernement des Etats-Unis (Millard, 2010). Le discours publicitaire d'IBM exalte la dignité, le prestige et la stabilité qui se dégagent du style *Courier* et qui transforment une simple lettre en *Courier*, c'est-à-dire en messenger, en porteur d'un message important.

Avec l'arrivée des ordinateurs domestiques dans les années 1980, *Courier* s'adapte aisément au nouveau support en raison de sa simplicité et au peu de mémoire qui est demandé. De plus, le style *Courier* permet aux usagers de passer en douceur à l'informatique, car il leur est encore possible d'écrire leurs lettres et documents divers dans le style familier et standard du *Courier*. Il en est de même pour l'écriture du scénario, qui fait couramment usage de cette police depuis les années 1950. Néanmoins, l'ère informatique, en multipliant considérablement la quantité de polices disponibles pour le traitement de texte, pousse l'industrie cinématographique à rendre officielle une pratique qui s'installait, alors, implicitement. La consigne d'usage exclusif du *Courier*, destinée aux scénaristes, apparaît dans divers manuels d'écriture de scénario, ainsi que dans les règlements de concours et de festivals, ou encore dans le discours institutionnel, tel que le guide officiel Nicholl Fellowship Guidelines en 2008, sponsorisé par l'US Academy of Motion Pictures (sorte d'institution régulatrice du cinéma) (Millard, 2010). Dans son article « *Courier*, dispatched » (2004), Vanderbilt analyse la trajectoire du *Courier* au cours de l'histoire à l'heure où le gouvernement des Etats-Unis abandonne officiellement le *Courier* en faveur du *Times New Roman* en 2004 pour des raisons de « modernisation » et d'une plus grande clarté à la lecture. D'après lui, la police *Courier* est « a visual symbol of typewritten anonymity, the widespread dissemination of information (and a classification of documents), stark factuality, and streamlined

efficiency ».⁸⁸ L'industrie cinématographique, quant à elle, justifie le maintien du *Courier* pour le scénario en raison de sa disposition espacée, rendant la lecture plus agréable, et de sa régularité, sachant que chaque lettre occupe un même espace sur la page. Le style permet donc, d'une part, d'optimiser la lecture et, d'autre part, de mettre en place le ratio idéal 1page = 1mn de film. Par ailleurs, en suivant les propos de Vanderbilt, les notions d'objectivité, d'efficacité et d'anonymat, évoquées par le style *Courier*, travaillent en faveur de la conception de scénario standard construite dans les manuels au cours de l'histoire.

L'écriture du scénario demeure, en somme, le dernier bastion du *Courier*, ce qui produit inévitablement, et au-delà de toutes justificatives, un effet de nostalgie. On écrit, certes, à l'aide d'un clavier d'ordinateur ou d'un écran tactile, mais on rejoint, au moyen de la graphie du texte, un espace commun, un peu mythique, qui nous vient d'un autre temps. La fétichisation de la machine à écrire évoque la figure du scénariste de l'âge d'or d'Hollywood, enfermé dans une chambre d'hôtel avec sa machine, seul face à la feuille blanche. Cette image emblématique, centrale dans le film *Barton Fink* (1991) des frères Cohen, produit une tradition de l'imaginaire du scénariste et du processus d'écriture du scénario. Quand on écrit en *Courier*, on fait partie d'une tradition d'écriture du scénario. On n'écrit pas vraiment un scénario si on écrit en *Arial* ou en *Times New Roman*, c'est autre chose. Bien que la machine à écrire servait à élaborer tous les genres de textes (documents administratifs, articles de journaux, romans, poèmes, thèses), il semblerait étrange de nos jours un « effet de machine à écrire », au moyen d'une police spécifique sur un logiciel de traitement de texte informatique, pour écrire un article de journal, un roman, un poème ou une thèse, à moins qu'on ne veuille délibérément produire un effet esthétique. Cependant, les logiciels d'écriture de scénario reproduisent uniquement la suprématie du *Courier*. Pour plus naturel que ce détail graphique puisse paraître, il reste néanmoins un indicateur selon lequel le scénario se trouve dans une tradition bien ancrée, avec ses manies, sa police (autant en terme de style d'écriture que d'un système régulateur) et son imaginaire. Le *Courier* est porteur d'un important message idéologique qui accroche chaque lettre du scénario à une tradition cinématographique.

⁸⁸ « un symbole visuel de l'anonymat de la machine à écrire, la divulgation d'information (et le classement de documents) à grande échelle, la factualité pure et l'efficacité ». (m.t.)

Toujours selon Vanderbilt, l'association du *Courier* aux documents officiels gouvernementaux l'entoure d'une connotation mystérieuse liée aux secrets d'Etat, à tous les rapports et documents classés « top secret » qui circulent dans l'invisibilité et qui, éventuellement, se révèlent au grand jour. Ainsi, le style est utilisé dans les titres d'affiches de films ou de programmes de télévision qui parlent d'espionnage ou de théories de conspiration. La police *Courier* a donc, selon Vanderbilt, une double présence, celle du discours informatif officiel et des formulaires administratifs et celle des documents cachés, disparus ou encore détruits. Or, les tensions entre visibilité et invisibilité, stabilité et impermanence sont inhérentes à l'écriture du scénario, et il est curieux d'observer que les caractéristiques du *Courier* telles qu'elles sont perçues aujourd'hui renforcent davantage la condition ambiguë du scénario. Nous y reviendrons en détail plus loin. Quoi qu'il en soit, l'effet *vintage* du *Courier* nous séduit car il nous fait entrer dans le cercle intemporel des scénaristes. On est, alors, tentés de répondre affirmativement à la question posée par Millard : « might we see *Courier* as a font maintained by a nostalgic film industry to keep itself aligned with the era of classic Hollywood? » (2010 : 22).⁸⁹

Revenons au texte scénaristique et à son rapport avec la temporalité que j'examinerai plus en détail. A la lecture, c'est un texte qui se déroule comme une pellicule, dirais-je assez nostalgiquement, ou comme une séquence de frames numériques :

All is white. Flat snows caps have formed along the tops of car roofs. A CARETAKER is briskly sweeping the snow from the pathways which run between the apartment blocks. Two men in the distance walk towards the camera. One is pulling a toboggan, while the other supports a refrigerator which has been precariously balanced on top. The CARETAKER briefly pauses from his work on catching sight of the two men, but resumes almost immediately and with his next stroke uncovers a frozen rabbit from beneath the thick layers of snow. It has presumably fallen from one of the windows or balconies. The CARETAKER cranes his neck upwards, his gaze finally coming to rest on a small balcony which is slightly different from all the others: entirely glazed over with small, bright yellow panes of glass, it serves as a household conservatory (Kieslowski et Piesiewicz, *Decalogue two*, 1991 : 33).⁹⁰

⁸⁹ « pourrions-nous voir dans la préservation du style *Courier* la nostalgie d'une industrie du cinéma qui désire elle-même rester à l'image de l'âge d'or d'Hollywood ? » (m.t.)

⁹⁰ Tout est blanc. Des couches plates de neige se sont formées sur les toits des voitures. Un GARDE balaye rapidement la neige des passages qui séparent les blocs d'appartements. Deux hommes au loin marchent vers la caméra. L'un d'entre eux traîne une luge pendant que l'autre tient un réfrigérateur en équilibre sur celle-ci. Le GARDE arrête son travail pendant un instant alors qu'il aperçoit les deux

La scène présentée ci-dessus se déroule dans une temporalité précise, avec des pauses, des gestes dont la durée est palpable. C'est un rythme qui donne à la scène une forme et des significations particulières. Dans ce cas, la forme filmique est déjà imbriquée dans le processus d'écriture, ce qui permet d'observer que le scénario opère comme un procédé esthétique à part entière, en accord avec une idée filmique très développée. Eric Rohmer, lors d'un entretien réalisé pour un numéro spécial des *Cahiers du Cinéma* dédié au scénario, parle du rapport entre son écriture et la temporalité :

Quand j'écris, je ne pense ni au montage ni au découpage par plans, je pense simplement à la durée du film... (...) Je me sers toujours de la même machine, avec le même nombre de lignes par page, de sorte que je sais quel est l'équivalent entre la longueur de mon texte et la durée du film, et je ne me trompe pas, à cinq minutes près. Le rapport temps/texte est d'environ une minute et demie par page. Mes scénarios sont donc, en général, entre soixante cinq et soixante douze pages, pour une durée allant de 1h34 (Pauline) à 1h44 (La femme de l'aviateur). C'est très important de tourner un film qui, au montage, ne pose pas de choix douloureux ; une histoire ne peut pas se tenir si on la coupe de ci de-là, il faut que le film soit pensé dans son rythme et dans sa durée (1985 : 91).

Le témoignage de Rohmer surprend par la maîtrise qu'il exerce sur le temps, conséquence d'un travail méthodique et d'une longue expérience de scénariste-réalisateur. Jean-Claude Carrière dira d'ailleurs qu'un scénariste doit s'habituer à chronométrer chaque scène écrite (1990), réalisant un exercice constant de simulation du film et de quantification temporelle de l'écriture. Au delà de la durée, il démontre, au passage, que l'écriture est le moment de *penser* le film, donc de déjà lui donner une forme. Un autre scénariste-cinéaste, Stanley Kubrick, écrit littéralement la durée (et l'utilise comme élément central) dans une scène du scénario de *Napoleon*, un film qui n'a jamais vu le jour :

NAPOLEON
(drawing his pistol)
Monsieur Varlac, I will count slowly
to five, and if you have not begun to
get down from the cart by then, I
will carry out your execution, on
the spot.

hommes, puis reprend presque immédiatement et d'un coup de balais découvre un lapin congelé sous une épaisse couche de neige. Il a dû tomber d'une des fenêtres ou des balcons. Le GARDE levé la tête, son regard se pose finalement sur un petit balcon qui est légèrement différent des autres : il a été entièrement recouvert de petits panneaux de verre jaune, il sert de serre domestique. (m.t.)

Without giving Varlac time for further discussion, he begins the count.

NAPOLEON
One..... Two..... Three.....

Several of the committee move away from Varlac.

NAPOLEON
Four..... This is your last chance,
Monsieur Varlac.

Varlac is frightened, but makes an obscene gesture. The crowd
Laughs nervously.

NAPOLEON
Five.....

Napoleon rides up to the cart, carefully aims his revolver and
Shoots Varlac in the head. His entourage leap to safety.

A gasp of astonishment from the stunned crowd, who stand
hypnotized.

NAPOLEON
A confessed muderer has just been
shot. Now let all honest men
return to their homes.

FADEOUT

(2011 : 665).⁹¹

L'écoulement du temps donne ici, à la scène, une durée et un rythme définis, supposant un découpage de plans qui accompagne le compte-à-rebours jusqu'à son terme (« Several of the committee move away from Varlac » / « Varlac is frightened, but makes an obscene gesture. » / « The crowd laughs nervously. » / « Napoleon rides up to the cart (...) »). L'écriture doit alors inventer l'espace et le temps fictionnels (ceux du

⁹¹ NAPOLEON (prenant son pistolet) – Monsieur Varlac, je vais compter lentement jusqu'à cinq et si vous n'avez pas commencé à descendre du fiacre jusqu'à là, je vous exécuterai sur le champ. Sans laisser à Varlac le temps de dire quoi ce soit, il commence à compter.

NAPOLEON – Un.....Deux.....Trois.....

Plusieurs personnes d'éloignent de Varlac.

NAPOLEON – Quatre..... C'est votre dernière chance, Monsieur Varlac.

Varlac est effrayé mais il lui fait un geste obscène. La foule rit nerveusement.

NAPOLEON – Cinq.....

Napoléon grimpe sur le fiacre, pointe soigneusement son arme et lui tire dans la tête. Son entourage court au loin.

Un cri d'effroi de la foule abasourdie qui reste hypnotisée.

NAPOLEON – Un assassin assumé vient d'être abattu. A présente, laissez tous les honnêtes hommes rentrer chez eux.

FONDU AU NOIR. (m.t.)

récit) et à la fois leur représentation sur la page. Nous pouvons ainsi envisager le scénario comme une partition musicale qui donne, outre tous les éléments présents dans la composition, un rythme, un *tempo* précis. Certains scénarios incluront en première page l'observation « This piece must be played *molto furioso* » (MacDonald In Millard, 2010 :17)!⁹² Néanmoins, le ratio 1 page = 1mn de film ne s'applique pas toujours et reste une recommandation difficile à suivre à la lettre selon le type de film et le style personnel du scénariste. Millard démontre que la règle est, avant tout, une exigence du marché pour rendre plus aisés la lecture et le tri de la grande quantité de scénarios en circulation. Il s'agit plutôt d'une norme d'ordre logistique qui finit par restreindre les possibilités créatives du scénario dans un modèle préétabli (Millard, 2010).

D'autre part, le scénario développe une autre caractéristique temporelle qui lui est propre. En effet, l'univers filmique émane du texte scénaristique par l'utilisation majeure du présent de l'indicatif. Regardons un extrait du scénario de *Inglorious Basterds* écrit par Quentin Tarantino :

L'officier nazi ouvre la porte d'entrée, et fait signe en silence à ses hommes de s'approcher de la maison.

COLONEL LANDA. – Madame LaPadite, je vous remercie du temps que vous m'avez consacré, nous ne devrions plus importuner votre famille.

Les soldats entrent, le colonel Landa, en silence, leur indique à quel endroit les Juifs se cachent.

COLONEL LANDA. – Donc, monsieur, madame LaPadite, je vous dis adieu.

De l'index, il désigne l'endroit à l'intention des soldats.

Ils ARRACHENT tout le plancher à coups de BALLES DE MITRAILLETES.

La fermette n'est plus que FUMÉE, POUSSIÈRE, ÉCLATS DE BOIS, CRIS, CARTOUCHES ; il y a même un peu de SANG.

D'un geste de la main, le colonel ordonne l'arrêt des tirs. Le colonel garde le doigt en l'air, indiquant qu'il exige le silence (2009 : 28-29).

Dans le scénario, tout est présent, car c'est un moyen de présentifier le film. Celui-ci se déroule pendant que l'on lit « Les soldats entrent », « le colonel ordonne », « il y a même un peu de sang ». Cependant, ce *direct*, et je pense ici au langage de la télévision, de l'univers filmique dans la texture scénaristique est un présent fictif, car le présent effectif du film - le tournage, le film inscrit dans la pellicule - est en fait à venir. Le présent du film, évoqué dans l'écriture du scénario, est décidément ailleurs. Le scénario

⁹² « Ce morceau doit être joué *molto furioso*! » (m.t.)

articule donc dans son écriture le temps du *direct* et celui du *différé* – dans le sens de reporter l'événement à un temps postérieur - par rapport à ce film où les soldats *entreront*, le colonel *ordonnera*, où il y *aura* même un peu de sang. Toujours dans l'esprit durassien, nous pourrions dire que le film *pourrait* être comme cela : les soldats *entreraient*, le colonel *ordonnerait*, qu'il y *aurait* même un peu de sang. Si l'on prend en compte les différents temps de l'écriture, du tournage et, ne l'oublions pas, du montage, le présent indicatif du scénario contribue à l'effet de visualisation du film sous l'acte de l'écriture et de la lecture, mais il ne s'agit pas d'un présent absolu. C'est un présent imaginé que l'on installe dans le texte et qui indique un temps futur ou encore un conditionnel du film. Après tout, la plupart des scénarios écrits ne sont pas réalisés et restent pris dans un état de *présent conditionnel*, cherchant à présentifier quelque chose qui, dans la plupart des cas, ne prendra jamais forme à l'écran. D'autres, encore, donnent lieu à des films qui leur échappe, le scénario servant davantage d'élan créatif que d'univers filmique à matérialiser entièrement, comme nous avons pu le constater avec la Nouvelle Vague ou encore les films de Duras. Encore un fois, « la scène pourrait commencer comme ça », mais la scène tournée peut devenir autre chose à partir de la potentialité de la scène écrite.

D'autre part, l'écriture du scénario est une constante réécriture au cours d'innombrables versions. Le scénario est sans cesse en transformation et cela se poursuit au cours du tournage. Ensuite, la plupart des scénarios disparaît une fois le film terminé, peu d'entre eux sont ultérieurement publiés et même quand c'est le cas, leur publication se confronte toujours au problème de devoir décider quelle est la « bonne » version. Le choix d'une forme définitive d'un scénario est souvent arbitraire car elle doit faire face à un complexe flux textuel qui s'écoule d'un bout à l'autre de la production d'un film. On choisit, soit la version la plus proche du résultat filmique, soit un mélange de plusieurs versions, ou encore – et là il ne s'agit même pas de scénario proprement dit, on reconstitue un texte à partir d'une transcription du film terminé. Dans tous les cas, la nécessité d'extraire une forme « stable » publiable n'efface pas la nature du scénario qui demeure une forme textuelle constamment différée.

13. Kinetexte : le double jeu du scénario

Elle se retourne, si bien qu'à présent elle le chevauche. Ils sont maintenant face à face.

SHOSHANNA.

– Mais nous n'allons pas nous contenter de ça. Est-ce que le matériel de tournage du grenier fonctionne encore ? Je sais que la caméra est encore en état. Et le magnétophone ?

MARCEL.

– Il fonctionne plutôt bien. J'ai enregistré un nouveau guitariste rencontré dans un café la semaine dernière. Impeccable. Pourquoi avons-nous besoin de matériel de tournage ?

SHOSHANNA.

– Parce que Marcel, mon cher, nous allons faire un film. Uniquement pour les nazis.

Elle l'embrasse goulûment avec la langue.

FONDU AU NOIR.

NOIR À L'ÉCRAN.

LE TITRE DU CHAPITRE APPARAÎT.

Chapitre quatre « Opération Kino »

OUVERTURE AU NOIR.

Quentin Tarantino, *Inglorious Basterds*

Le scénario se trouve, dans la plupart des cas, dans une zone d'invisibilité, instrument crucial à la réalisation de la plupart des films, il est cependant discret et s'efface aussitôt le film fini. Quelques collections spécialisées le publieront, surtout dans les cas où le scénariste soit un réalisateur dont la notoriété justifie la publication d'ouvrages qui attirera un public de connaisseurs (entretiens, journal de tournage, articles, etc). Comme nous avons pu le voir lors de l'analyse des manuels d'écriture, la plupart des ouvrages sur le scénario est destinée à l'enseignement des techniques d'écriture, ainsi qu'à l'analyse des structures narratives et à la fonction du scénario dans l'industrie cinématographique. Dans un contexte plus académique, une nouvelle tendance, issue principalement de traditions académiques anglophones (surtout aux Etats-Unis, en Grande Bretagne et en Australie), se penche plus sérieusement sur la

condition du texte scénaristique, son statut particulier parmi les autres formes textuelles ainsi que son éventuel caractère littéraire. La critique sur le scénario identifie deux grandes tendances. Premièrement, le scénario n'est qu'une étape dans la réalisation d'un film, ce qui fait de ce dernier le seul objet digne d'intérêt pour le champ d'études du cinéma. Ce point de vue contribue, de toute évidence, à l'effacement du scénario et à une éventuelle analyse de sa forme textuelle. D'autre part, et en réaction à la première tendance, d'autres critiques cherchent à « sauver » le scénario de l'oubli en lui conférant une nature littéraire.

En effet, dès 1943, la publication de l'anthologie *Twenty best film plays* par John Gassner et Dudley Nichols ⁹³ a marqué le début d'une tradition théorique qui cherche à revendiquer le statut d'écrivain au scénariste et, ainsi, à défendre le scénario contre la machine industrielle cinématographique. Leur plus grande contribution a été de rendre possible une publication régulière de scénarios sous forme de collections spécialisées, ainsi que d'ouvrir un champ critique dans lequel d'autres ouvrages se reconnaîtront au cours des décennies suivantes. Ainsi, en 1973, Douglas Garrett Winston publie le livre *The screenplay as literature* en reprenant le titre de l'essai de Gassner paru trente ans plus tôt. Winston, très influencé par les nouveaux cinémas, recycle l'idée de la valeur littéraire du scénario en s'appuyant sur trois observations. En premier lieu, le fait que les scénarios soient publiés sous forme de livres montre bien qu'ils possèdent une qualité littéraire. Deuxièmement, le cinéma post-deuxième guerre mondiale atteint un niveau de sophistication artistique digne des meilleures œuvres littéraires, ce qui s'applique, par conséquent, à leurs scénarios. Troisièmement, les nouvelles configurations de ce cinéma permettent au scénariste/réalisateur d'écrire son propre scénario (dans Maras, 2009). Winston oppose donc un ancien régime cinématographique à de nouvelles conditions qui permettent un processus de production plus engagé artistiquement et moins sujet à la logique industrielle :

⁹³ L'anthologie contient les essais « The screenplay as literature » de Gassner et « The writer of the film » de Nichols, textes fondamentaux de la tradition du scénario comme forme littéraire.

While traditional Hollywood production divides the process into distinct stages, with each stage overseen by a specific figure – writer, director, editor, with the producer in a supervision and co-ordination role – in the new system filmmaking constitutes a continuous creative process typified by increased interaction between writing and directing (thinking and shooting) in particular (dans Maras, 2009 : 60).⁹⁴

La défense du littéraire dans le scénario est construite selon la perspective d'un cinéma élevé au rang d'*art* et d'un cinéaste à celui d'*auteur*. Néanmoins, l'intérêt de Winston envers le scénario ne se concrétise pas réellement en une étude du texte scénaristique qui soit distincte, par exemple, de l'analyse du roman littéraire ou qui permette une analyse de scénario sans devoir l'atteler obligatoirement à l'analyse du film qui lui correspond. C'est surtout chez Gassner et Winston que ce point de vue tend à isoler le scénario du contexte de réalisation cinématographique et pose les problèmes propres au domaine de la littérature, à savoir, la définition des critères de ce qui est littéraire ou pas, de ce qui constitue le canon de ce nouveau genre littéraire, ou bien encore, quelle version du scénario est prise en compte pour réaliser cette opération. De plus, ce débat transfère dans le contexte du scénario des notions telles que celles d'*auteur* ou d'*œuvre*, désormais affaiblies dans le domaine littéraire après les travaux critiques de Barthes et de Foucault, entre autres, depuis la fin des années 1960. Sans avoir la prétention de m'approfondir sur ce terrain déjà bien exploré, il est tout de même important de reconnaître, dans l'espace atypique qu'occupent le scénario et le scénariste, un terrain propice au débat autour des notions de *texte* et de *fonction auteur*. Le scénario partage avec la notion de *texte* de Barthes de nombreux aspects, dont un mode de production et de relation avec d'autres textes, ainsi que la participation active d'une lecture qui entraîne le scénario dans un constant mouvement de réécriture (Price, 2010). N'oublions pas qu'il était très courant, dans le *studio system*, d'avoir plusieurs scénaristiques travaillant sur différents aspects du même scénario (dialogues, descriptions, etc) et que l'écriture du scénario à plusieurs mains reste encore une pratique très courante. Qu'il soit écrit par une seule personne ou plusieurs, le scénario est un processus collaboratif dont la forme se modifie tout au long de la production du film. Ainsi, on envisage difficilement une notion d'*auteur* de scénario selon les caractéristiques définies par

⁹⁴ Alors que la production hollywoodienne traditionnelle divise le processus en différentes étapes, qui sont elles-mêmes sous la responsabilité d'un figure spécifique – le scénariste, le réalisateur, le monteur, avec le producteur qui supervise et coordonne le tout – dans le nouveau système la production cinématographique est un processus créatif continu marqué par l'interaction entre tout particulièrement la scénarisation et la réalisation (penser et tourner). (m.t.)

Foucault, pour qui l'auteur moderne est la construction, à différents niveaux, d'une instance d'autorité discursive qui précède et transcende le texte, donnant lieu à une figure au-delà de la concrétude du livre et de l'écrivain réel qui le produit. Il résume les principaux traits de cette notion ainsi :

La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs égos, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper ([1969] 1983 : 17).

Le scénariste, lui, assume rarement ce rôle d'auteur. Même s'il s'agit d'un écrivain déjà reconnu du domaine littéraire, l'effet de la fonction-auteur est considérablement neutralisé dans le cadre du scénario et de l'ensemble de la production du film (à moins qu'il ne s'agisse d'un projet entièrement réalisé par l'écrivain, comme dans le cas de *Le sang d'un poète* de Cocteau, mais alors, la notion d'auteur dépasse largement le champ du scénario). Dans le cas du *cinéma d'auteur* de la Nouvelle Vague, la suprématie de la mise-en-scène sur le scénario fait qu'il soit difficile de parler de *scénario d'auteur*, mais plutôt de scénario d'un *auteur* de cinéma, étant donné que le scénario est assimilé à l'ensemble du projet filmique.

Pour le reste, le scénariste correspond davantage à ce que Barthes nomme « scripteur » :

Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement ici et maintenant. ([1968] 1984, p.64)

Le scénariste doit fournir les clés afin que le lecteur réussisse à visualiser quelque chose. Dans le scénario, la figure de l'auteur n'est pas ce qui précède ou transcende le texte, c'est le film qui exerce ce pouvoir, à la fois sur le scénariste et sur le lecteur. Le scénariste se dépossède d'une possible *fonction auteur* afin d'être possédé par la présence du film, qui reste, contre tout jeu d'egos, l'idéal à atteindre. Celui ou celle qui écrit un *script*, le *scripteur*, n'existe que pour rendre possible la présence du film dans

l'ici et maintenant du texte. S'il y a bien mort de l'auteur en tant qu'autorité et aura extratextuelle, le scénario représente le lieu de la naissance du film :

Comme institution l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son oeuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à « babiller ») (ibid : 45-46).

Si, d'après Barthes, le besoin de la figure de l'auteur résonne encore dans l'écriture et la lecture, dans le scénario on pourrait dire : *je désire* le film. La projection dépasse le champ textuel puisque ce n'est pas dans le texte en soi que le scripteur et le lecteur cherchent à se retrouver. La rencontre se passe ailleurs ; à travers les contours perméables du texte du scénario, la projection du film se faufile et stimule tous les efforts d'écriture et de lecture. Face à un régime si particulier d'écriture et de lecture, la tentative de classer le scénario en tant que genre littéraire paraît alors un contresens dans la mesure où ses caractéristiques déstabilisent, en dialogue avec les théories présentées antérieurement, les notions courantes d'auteur et d'œuvre, autrefois si chères à l'établissement de la littérature comme tradition et discipline académique.

Par ailleurs, la « tradition littéraire » du scénario n'a que peu modifié le discours académique et le champ d'analyse filmique en ce qui concerne le texte scénaristique. Bien que le cinéma ait, grâce à cela, conquis un espace considérable dans les départements littéraires, le scénario demeure ce texte étrange dont on ne sait que faire, si ce n'est de renforcer son invisibilité et de passer directement au film. Dans ce sens, parmi les écrits sur le scénario, le point de vue de Pasolini, dans son article « The screenplay as 'a structure that wants to be another structure' »⁹⁵, semble le plus intéressant, car il suggère une approche critique du texte scénaristique qui lui est propre, qui lui attribue une valeur esthétique sans pour cela revendiquer un statut littéraire. L'idée du scénario comme « structure qui veut être une autre structure » met l'accent sur son aspect dynamique et sur une potentialité qui suscite l'écriture. D'après lui, le scénario se distingue par rapport à d'autres formes d'écriture par un « desire for form », c'est-à-dire, que c'est un processus entre deux structures, deux formes (l'écrit et le

⁹⁵ « Le scénario comme 'structure tendant à être une autre structure' ». (m.t.)

filmique) et qu'il indique vectoriellement une forme future. Pasolini définit cette idée en tant que « processus » :

But a specific process, in that it is not a question of an evolution, of a passage from a phase A to a phase B, but of a pure and simple "dynamism," of a "tension" which moves, without departing or arriving, from a stylistic structure—that of narrative—to another stylistic structure—that of cinema—and, more deeply, from one linguistic system to another ([1972] 2005 : 193).⁹⁶

Ainsi, il s'agit de mettre davantage l'accent sur un processus que sur des structures identifiables (A, B), soulignant le caractère dynamique du scénario. Or, si le scénario est en constante tension entre différentes formes, une approche particulière doit être envisagée, plus flexible, moins catégorisante, ce qui ne représente un défi dans la mesure où le scénario demeure un territoire mouvant. D'un côté, les instruments d'analyse du texte littéraire sont disponibles et, d'un autre, ceux de l'analyse filmique. Il faut chercher une forme d'approche qui puisse rendre justice à la complexité et à la richesse du texte scénaristique :

In this sense a critique of a screenplay as an autonomous technique will obviously require particular conditions so complex, so predetermined by an ideological tangle which has no connections either with traditional literary criticism or with the recent tradition of film criticism, that it will actually require the assistance of potential new codes (Ibid : 188).⁹⁷

En suivant encore l'idée deleuzienne en cinéma, la potentialité est aussi un mot clé chez Pasolini. Elle est, en effet, inhérente à l'écriture du scénario. Cette potentialité exige de nouveaux codes et un regard qui en tienne constamment compte lors de l'analyse de scénarios.

Pour Pasolini, il est question d'une sorte d'à priori idéologique qui ne doit pas surgir du détail de l'analyse du scénario, mais qui doit la précéder comme un état d'esprit. Ce parti pris doit se construire en dehors du discours conventionnel à propos de l'écriture scénaristique et des approches structurantes habituelles ; celles qui le

⁹⁶ Mais un processus particulier, dans lequel il n'est pas question d'une évolution, d'un passage d'un passage d'une phase A à une phase B, mais d'un « dynamisme » pure et simple, d'une « tension » qui se déplace, sans départ ou arrivée, d'une structure stylistique – celle de l'écrit – à une autre structure stylistique – celle du cinéma – et, plus en profondeur, d'un système linguistique à un autre. (m.t.)

⁹⁷ En ce sens, une critique du scénario en tant que technique autonome devra exiger de toute évidence des conditions particulières, si complexes, si pré-déterminées par une position idéologique qui n'ait aucun lien ni avec la tradition de la critique littéraire ni la récente tradition de la critique de film, qu'elle devra certainement avoir recours à de nouveaux codes. (m.t.)

considèrent comme un texte-guide avec ses techniques et son langage institutionnalisés et celles qui le voient comme un genre littéraire à part entière. Pour cela, il suggère :

If instead he accepts the allusion to a "potential" visualizable cinematographic work as substantive element, as structure of his "work in the form of a screenplay" then it can be said that his work is both typical (it has aspects that are truly similar to all actual, functional screenplays) and autonomous at the same time. (Ibid : 187)

Les scénarios sont donc des textes qui partagent certaines caractéristiques formelles mais qui sont à la fois distincts puisque chacun s'écrit en rapport avec l'idée d'un film *en particulier*. Il est ainsi important d'approcher le scénario en tant que texte autonome et non pas comme la confirmation de structures formelles pré-existantes.

Par ailleurs, le rapport du scénario avec les champs de l'écriture et du filmique est ambivalent, à la fois synchronique et diachronique, c'est-à-dire, qu'ils possèdent un rapport à la fois de coexistence dans le temps (l'idée du scénario et de la visualisation du film) et de succession temporelle (le scénario et le film en tant que « corps » perceptibles se manifestent à des moments distincts). Pour cela, le scénario doit être abordé dans la perspective du mouvement et non de la fixation. Pasolini invente à cet effet le terme *screenplay-text* et souligne l'importance de sortir de la nomenclature traditionnelle afin de trouver d'autres formes de pensée et de nouvelles approches. Je propose à mon tour le terme *kinetexte*, que je construis à partir du mouvement, non comme un concept définitif qui vise à remplacer le terme *scénario*, mais pour décrire les enjeux qui configurent le processus de l'écriture scénaristique.

Kinetexte permet de juxtaposer l'idée du mouvement *kine-* au substantif *texte*. C'est aussi un moyen de mettre en relief le présent objet d'étude qui est pris avant tout dans une perspective textuelle. L'idée du texte mouvant est inhérente au scénario, dans la manière dont il apparaît, de prendre tour à tour des formes, de jouer avec (et se jouer de) la forme textuelle en y développant un espace filmique. Donc, *kinetexte* c'est aussi *qui-naît-texte*, une gestation cinématographique qui se produit au sein de l'écriture et grâce à elle. Si l'on part du principe que la plupart des films réalisés passent par l'écriture d'un support textuel, il est possible, alors, de parler du scénario comme première manifestation de l'idée filmique dans le ce sens de *naissance* sous une première forme – corporalité/textualité. Néanmoins, comme nous l'avons annoncé, le scénario joue un double jeu. *Kinetexte* est aussi, et à la fois, *qui-n'est-texte*. *Qui-n'est-*

texte dans la suggestion de la négation, c'est-à-dire que ce texte, en fait, n'en est pas un, ou mieux, il n'est pas *que* texte, dans le sens de ne pas avoir le support écrit comme forme/format final de l'idée. Il est autre chose, il regarde ailleurs (c'est un texte qui voit son propre corps ailleurs, qui désire une autre forme, comme nous dit Pasolini). Néanmoins, comme je l'ai mentionné antérieurement, la matière filmique n'est qu'une vision et c'est justement l'événement du texte qui lui donne ses premiers contours. Ceci nous ramène donc à la dualité du scénario dans sa dynamique de présence-absence par rapport au film, entre *qui-naît-texte* et *qui-n'est-texte*.

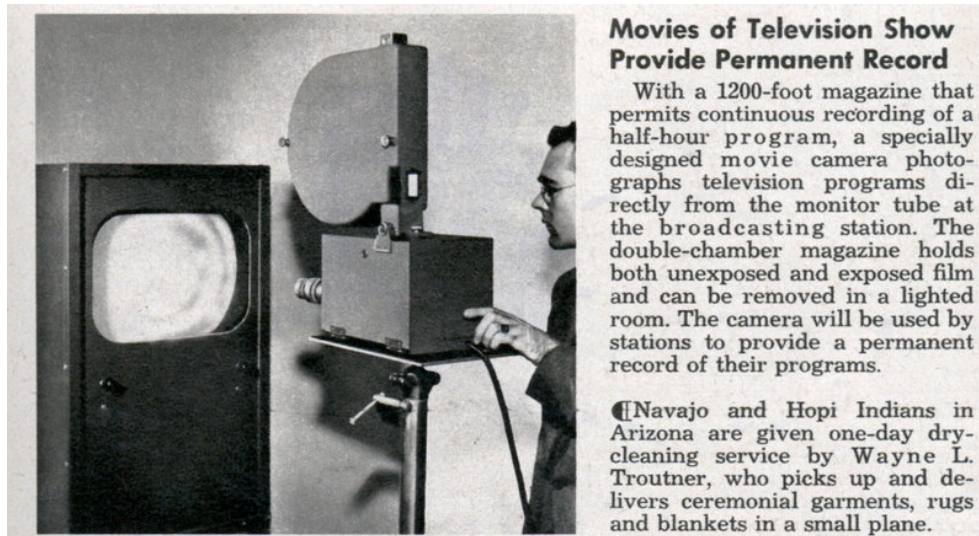
Kinetexte m'a fait également découvrir un dispositif technologique tout à fait particulier : le *kinescope*. Je le présente brièvement :

Figure 14 : le kinescope



(Source : <http://en.wikipedia.org/wiki/Kinescope>)

Figure 15 : article sur le kinescope



(Source: journal *Popular Mechanics*, consulté en ligne)

Selon l'article, le *kinescope* était un dispositif qui permettait d'enregistrer les émissions télévisées produites *en direct*, c'est-à-dire, qu'il rendait possible de créer un archive d'une émission telle qu'elle passait sur les écrans. Rappelons-nous qu'aux débuts de la télévision, les caméras filmaient en direct sans emmagasiner les images. L'ensemble des images captées par les caméras était retransmis directement sur les postes de télévision dans les foyers. Le principe de base du kinescope était donc de filmer un écran sur lequel défilait un « film » fini – l'émission en direct, synthèse de plusieurs points de vue, d'intervention de montage, d'insertion de bande sonore et de titres, permettant d'obtenir ainsi un enregistrement de l'événement tel qu'il apparaissait aux téléspectateurs. Procédons à une brève étude des définitions des termes. D'un point de vue étymologique, *scope* (dans le domaine du cinéma) signifie un procédé basé sur l'anamorphose horizontale de l'image. L'anamorphose signifie à son tour la transformation d'une image plane en une image reconnaissable par réflexion dans un miroir courbe. Ce qui nous intéresse dans ces définitions, et dans le dispositif du *kinescope*, c'est, d'une part, le processus d'enregistrement d'un film abouti qui passe sur un écran et, d'autre part, l'idée d'une image reconnaissable qui est capturée à partir d'une autre image venant d'un autre plan - l'*anamorphose*.

Dans le premier cas, et là où il est pertinent de rapprocher le kinescope de l'écriture du scénario et au *kinetexte*, le registre d'un film a lieu grâce à un dispositif qui lui prête toute son attention (la caméra du kinescope, la sensibilité du scénariste) et qui, par conséquent, en garde les traces, aussi bien celles de contenu (histoire, informations, dialogues, etc) que celles se rapportant à sa forme (montage, photographie, bande sonore, etc). Il est courant de dire qu'écrire un scénario est, en quelque sorte, imaginer un film et lui donner une forme sur papier, pour que les futur(e)s lecteurs-lectrices/collaborateurs-collaboratrices puissent à leur tour, en le lisant, visualiser le film imaginé. Néanmoins, écrire un scénario ne peut évidemment pas être résumé à la transcription d'un film qui défile, tout prêt, sur un écran mental.

C'est là où intervient le deuxième aspect, celui de l'anamorphose présenté antérieurement. Une transformation de l'image se produit afin qu'elle puisse être « reconnaissable », par un jeu de « miroirs », de « courbes ». Il existe un espace entre l'écran et la caméra du dispositif du kinescope, entre l'idéal d'un film imaginaire et sa manifestation dans le texte scénaristique. Dans le cas de l'écriture du scénario, cet espace est un lieu de tension et d'ambivalence, dans lequel l'idée en cinéma imaginée s'anamorphose pour surgir dans l'écriture et par l'écriture. Cette dernière n'est pas un réceptacle passif voué à accueillir le film (comme une sorte de processus de psychographie qui transcrirait un film sous la dictée), mais un dispositif actif qui ne sépare plus vraiment flux audiovisuel et flux d'écriture. Le régime créatif du scénariste se rapproche du kinescope dans son intégralité, c'est-à-dire, écran et caméra à la fois, visualisation, création, enregistrement, visualisation, tour à tour dans un processus où le recul - cette zone entre l'œil et l'écran, entre le filmique et l'écrit -est inhérent à la création et à l'écriture scénaristiques.

Par ailleurs, le kinescope nous renvoie à la thématique de la temporalité. En effet, une de ses principales fonctions, et prouesses, a été de pouvoir visualiser à posteriori, grâce au dispositif d'enregistrement, les émissions réalisées jadis en direct et d'en garder une trace. Nous avons donc en lui la double présence du *direct* et du *différé*. Or, le scénario réalise, par moyen de l'écriture, un travail de présentification d'une forme filmique qui est encore à venir et que Pasolini définit avec le mouvement double anachronique et diachronique du scénario par rapport au film. N'y a-t-il pas là une

tension entre différents temps ? N'y a-t-il pas là quelque chose qui plane sur l'écriture et sur le film et qui les lie l'une à l'autre malgré leurs différentes formes d'expression ?

14. Texte hanté/texte hantant : scénario/film et la spectralité

Silence. Elle le regarde. Ils se regardent. Elle se tait. Il demande :

- Vous avez fini l'image ?
- ... oui...
- Le dialogue était donc fait... ?
- Oui, il y en avait déjà un, je l'avais écrit avant de faire l'image.

Ils ne se regardent pas. Le trouble devient visible. Il dit à voix basse :

- Le film commencerait ici, maintenant, à cette heure-ci... de la disparition de la lumière.
- Non. Le film a déjà commencé ici, avec votre question sur l'image.

Temps. Le trouble grandit.

Marguerite Duras, Ecrire

Au-delà de la forme textuelle que l'on pourrait aisément prendre pour un scénario, l'extrait de Duras ci-dessus met en scène un dialogue troublant à propos de la généalogie d'un film. Le film n'est pas encore réalisé mais il a déjà commencé quand on en a parlé, quand on a écrit son dialogue, quand on a anticipé l'image (et le son) par l'écriture. Ce trouble, qui naît et qui grandit, est l'évidence d'une zone floue dans laquelle se développe l'idée d'un film dans un support textuel. Le film n'existe encore pas en tant que matière, pellicule, photogramme, frame, pixels, cependant, on assiste à la naissance d'un spectre filmique que l'écriture évoque. Ainsi, dès le départ, le scénario, tel qu'il a été illustré auparavant avec le déploiement *kinetexte* = *qui-naît-texte/qui-n'est-texte*, est pris (et s'écrit) dans une dynamique de présence/absence du film (je parle ici du film en tant qu'idée filmique, en tant qu'imaginaire audiovisuel qui pousse à l'écriture). Le film y est partout et, en même temps, nulle part car il n'est pas encore, il n'est pas un *corps* – en tant que celluloïd, en tant que pixels. Le film, quant à lui, rendra au scénario la pareille une fois réalisé et projeté. Dans le corps lumineux filmique, le scénario, englouti dans le film, deviendra, à son tour, cet étrange spectre qui hante une

autre texture - la surface de l'écran - mais qui demeure invisible et muet. Derrida observe ainsi le retour des mots dans le film :

Certains de ces vocables précédaient et orientaient d'avance le tournage, d'autres sont venus s'imposer, comme à l'improviste, en cours de tournage. Ils ont parfois réclamé le droit au retour, ils ont exigé de revenir pour se faufiler *dans* le tissu et même pour faufiler la trame, si je puis dire, de la pellicule : comme si, plus forts que nous deux, plus insistants que nous tous, plus nécessaires que l'Auteur, ou que l'Acteur devenu *figurant*, plus impérieux et plus anciens que tous les sujets du film, ils ordonnaient de se faire filmer (2000 : 20).

Price évoque ce phénomène fantomatique à partir d'une analyse du film *Sunset Boulevard* et de son personnage scénariste Gillis :

Screenwriting, as Gillis knows and as its history attests, is 'ghost writing' (p.46), and the text of *Sunset Boulevard* is the autobiography of a corpse. In its creative exploitation of its own instability, its knowledge of an afterlife in which it circulates unpredictably, and its demonstration of the potential of a pointlessly malignant form, it is the definitive, or definitively provisional, parable of the death and resurrection of the screenplay (2010 : 170).⁹⁸

La mort et la résurrection du scénario se rapprochent de ce que Bresson décrivait comme étant, selon lui, les trois étapes dans le processus de réalisation d'un film. Le film naît d'abord dans la tête puis meurt sur le papier, il est ensuite ressuscité par les personnes et les objets réels du tournage qui à leur tour meurent sur la pellicule ; finalement placé dans un certain ordre et projeté à l'écran, le film reprend soudain vie (ibid). Or, si le rapport entre le scénario et le film est marqué par le spectre, il est donc difficile d'identifier un objet délimité et autonome, que ce soit d'un côté ou de l'autre. Les deux instances de l'idée du film, le scénario et le film sont liées et ne peuvent être complètement déstituées l'une de l'autre.

Il ne s'agit pas non plus de prendre le scénario en tant qu'objet au même titre que le film, mais, à partir de Pasolini, d'observer de quelle manière le scénario passe d'une forme à l'autre. Le scénario cherche à construire un sens en relation avec quelque chose qui lui est externe, à la différence de la littérature ou du film auxquels on attribue habituellement un sens intrinsèque et une autosuffisance. Ce manque est le moteur de l'écriture scénaristique, qui s'écrit, se réécrit avec la hantise de donner forme à un film.

⁹⁸ L'écriture scénaristique, telle que Gillis la connaît et telle que le prouve son histoire personnelle, est une « écriture fantôme » (p.46), et le texte de *Sunset Boulevard* est l'autobiographie d'un cadavre. Dans l'exploitation créative de sa propre instabilité, sa connaissance d'une vie après la mort où il circule de manière imprévisible, ainsi que la démonstration du potentiel d'une forme pernieuse, c'est la parabole définitive, ou du moins définitivement provisoire, de la mort et résurrection du scénario. (m.t.)

Ceci dit, il est difficile de parler de *fantôme*, de *spectre*, sans se rapporter à Derrida et à l'*hantologie*⁹⁹ qu'il formule à partir de son ouvrage *Spectres de Marx*¹⁰⁰ en 1993. Il étendra la notion de *spectralité* à d'autres champs tels que la peinture, les médias, ainsi que le cinéma qui, selon lui, appartient de part en part à la spectralité. Dans un entretien intitulé « Le cinéma et ses fantômes », paru dans *Les cahiers du cinéma* en avril 2001, Derrida attribue l'invention du cinéma à « un certain désir de rapport aux fantômes » (p.80) qu'aucune forme artistique n'avait pu concrétiser jusqu'alors. Le spectre est avant toute chose visible, mais c'est un visible invisible, qui ne se montre pas en chair et en os, qui n'est pas *tangible* ([1996] 2002). Dans la perspective du cinéma, et plus particulièrement du scénario, les traits de la spectralité derridienne font écho à ce que Godard nous dit du texte scénaristique : « Alors, créer ce probable, voir l'invisible, voir ce qu'il y a, si l'invisible était visible qu'est-ce qu'on pourrait voir. Voir un scénario ». On pourrait penser que le scénario et le film fonctionnent selon la logique de la *spectralité*. Godard cherche à voir l'invisible, c'est-à-dire, voir la potentialité d'un film, ce qu'il pourrait être, à quoi pourrait ressembler cette figure hésitante entre présence et absence. Si, pour Godard, le scénario est la création d'un « probable », Derrida, lui, ajoute au sujet de la *spectralité* : « penser la possibilité du spectre, le spectre comme possibilité » (1993 : 34). Or, le scénario est justement voué à la possibilité d'un film, à sa potentialité. Le « ghost writing », mentionné par Price au sujet du personnage Gillis de *Sunset Boulevard*, n'est pas seulement lié à l'idée de l'anonymat de la profession et au mouvement d'apparition et de disparition du scénario en tant que forme textuelle. L'écriture n'est pas seulement fantôme parce que c'est un fantôme qui l'écrit – le scénariste invisible, ou parce qu'un scénariste écrit un texte fantôme – le scénario invisible. C'est aussi parce que le scénario entreprend d'*écrire* le fantôme – le spectre du film, d'en garder au moins une trace. Le spectre est une trace qui marque le présent en annonçant déjà son absence (Derrida, 1993). Le scénario tente donc de rendre présent

⁹⁹ Derrida définit le terme ainsi: Répétition *et* première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme : *qu'est-ce* qu'un fantôme ? qu'est-ce que *l'effectivité* ou *la présence* d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre ? Y a-t-il là, entre la chose même et son simulacre, une opposition qui tienne ? Répétition *et* première fois mais aussi répétition *et* dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi une *dernière fois*. Chaque fois, c'est l'événement même, une première fois est une dernière fois. Toute autre. Mise en scène pour une fin de l'histoire. Appelons cela une *hantologie*! (p.31).

¹⁰⁰ Dans l'ouvrage, Derrida fait une analyse du marxisme et de son héritage à partir des paroles de Marx du *Manifeste communiste* « Un spectre hante l'Europe – le spectre du communisme » et de l'apparition du spectre dans *Hamlet* de Shakespeare.

le film, d'être possédé par sa présence – au moyen de l'effet de monstration et de l'utilisation du présent de l'indicatif - mais le film ne laisse qu'une trace de lui-même qui suggère déjà son absence au sein du texte scénaristique. Le régime d'écriture du scénario se différencie ainsi sensiblement des autres écritures, car il guette une vision, *écrire en levant la tête* pour reprendre l'idée de Barthes au sujet de la lecture.¹⁰¹ Esenwein et Leeds disait en 1913, à propos du « picturing eye », qu'il fallait être capable de visualiser l'histoire avant même de commencer à l'écrire. Pourrait-on ainsi penser que le scénario produit une écriture *visionnaire*, dans le sens d'anticipation, d'une intuition de l'avenir ? *Voir un scénario*, nous dit Godard.

Par ailleurs, lors de la projection, c'est le film terminé que le public verra. Malgré tout, le scénario pourra éventuellement se faire sentir, soit par l'apparition de titres indiquant des lieux géographiques ou des dates, soit par les dialogues ou la voix d'un narrateur omniscient qui marque la manifestation la plus évidente de la matière première scénaristique¹⁰². Néanmoins, lorsque le scénario affleure, ces moments où le public peut se dire que quelqu'un a bien dû écrire cela avant en prévoyant que cela réapparaîtrait à l'écran, il est ressenti plutôt comme un effet du film que sa cause. Le scénario peut ainsi être associé à un *doppelgänger*, c'est-à-dire un double, fantôme, séparé du film, qui lui est attaché en arrière-plan et ne peut être complètement inhibé. En effet, un excès de visibilité du scénario briserait l'effet réaliste de la fiction du film, à moins que la mise-en-scène du scénario ou du tournage soit un objectif esthétique en soi, comme nous l'avons vu dans Duras ou encore dans Godard.

La spectralité, qui agit sur l'écriture du scénario, a un rapport, certes, avec le *spectacle*, le film à venir, mais aussi avec le spectateur qui reste toujours dans l'horizon du texte. On peut dire qu'une *spectatorialité* agit sur l'écriture du scénario. A la manière du fonctionnement du kinoscope, le scénariste est simultanément producteur et spectateur, caméra et écran, de la forme filmique qu'il met en oeuvre à l'aide du texte. Le scénario s'écrit « en levant la tête » dans l'intention d'appréhender le film et

¹⁰¹ « Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire *en levant la tête*? » (1993-1995 : 961)

¹⁰² A l'exception bien sûr d'une minorité de films dont la construction des dialogues se fait au cours de répétitions entre réalisateur et acteurs au moment du tournage, comme par exemple dans les films de John Cassavetes, de Mike Leigh ou encore dans la tendance « Mumblecore movies », films à petits budgets réalisées par des groupes d'amis au sujet de leurs situations quotidiennes).

d'anticiper la perception d'un spectateur virtuel. Rappelons-nous, à partir de Barthes, que la projection exercée par le texte scénaristique se passe en dehors de lui-même, là où les désirs du *scripteur* et du lecteur/spectateur se rejoignent. Cependant, il est important de voir à qui exactement le texte du scénario est destiné. En utilisant le terme lecteur/spectateur, je définis un sujet ambivalent, mais aussi, la possibilité de deux sujets appartenant à deux moments distincts. Disons d'abord que le scénario s'adresse à un groupe de lecteurs (producteurs, réalisateurs, autres scénaristes, comédiens) qui le liront dans l'intention d'y voir le potentiel filmique. Il est évidemment difficile de séparer lecteur et spectateur, dans la mesure où la nature du texte scénaristique invite le lecteur à s'investir en tant que spectateur virtuel du film. Cependant, certains éléments de la construction d'un scénario s'adressent exclusivement à un groupe de lecteurs et indiquent que le scénario se compose de différents discours qui oscillent entre l'espace diégétique et la construction de ce dernier. En effet, en même temps que l'on écrit une scène, un personnage, un dialogue, on met en évidence la mise-en-scène, et de ce fait, la mise-en-scène de l'écriture elle-même, de sorte que ces éléments du texte interfèrent constamment sur l'illusion d'un monde fictionnel et attire l'attention du lecteur sur la construction de cette fiction. Afin d'observer la dynamique des discours dans le scénario, prenons comme exemple un extrait du scénario de *Kill Bill* (2006) de Quentin Tarantino :

BLACK AND WHITE CU of a WOMAN

Lying on the floor, looking up. The woman on the floor has just taken a severe spaghetti-western style gang beating. Her face is bloody, beaten up, and torn. The high contrast B/W turning the red blood into black blood.

A hand belonging to the offscreen Man's Voice ENTERS FRAME holding a white handkerchief with the name « BILL » sewn in the corner, and begins tenderly wiping away the blood from the young woman's face. Little by little as the Male Voice speaks, the beautiful face underneath is revealed to the audience. But what can't be wiped away, is the white hot hate that shines in both eyes at the man who stands over her, the « BILL » of the title (p.7).¹⁰³

¹⁰³ NOIR ET BLANC GROS PLAN d'une FEMME

Couché au sol, regardant en l'air. La femme au sol vient juste de se prendre une raclée digne d'une scène de western-spaghetti. Son visage est en sang, enflé et déchiré. Le N&B très contrasté rend le sang rouge en sang noir.

Une main appartenant à la voix d'HOMME hors-champ ENTRE dans le CADRE tenant un mouchoir blanc sur lequel est cousu le nom « BILL » dans un coin, puis commence à enlever gentiment le sang du visage de la jeune femme. Petit à petit, pendant que la voix de l'Homme parle, le beau visage couvert est révélé au public. Mais ce qui ne peut être enlevé c'est la haine blanche et brûlante qui brille dans les yeux fixés vers l'homme penché sur elle, le « BILL » du titre. (m.t.)

Le texte de Tarantino fournit une description très détaillée de ce qu'il veut de la scène. Dès le départ, il définit un type de cadrage (« CU », c'est-à-dire *Close-Up*) et de photographie (« BLACK AND WHITE » - NOIR ET BLANC, « The high contrast B/W » - N/B très contrasté), et compose minutieusement la mise-en-scène (de quelle manière les personnages apparaissent, leurs gestes, etc). Toutes ces précisions réunies font que l'univers fictif du film prenne forme lors de la lecture. De plus, un rapport entre l'écriture-film et le public encore virtuel est explicitement établi lorsque le texte annonce : « the beautiful face underneath is revealed to the audience ». Il y donc une mise en évidence de l'artifice dans l'écriture par l'exposition du dispositif cinématographique. La scène apparaît en même temps que le texte explique sa construction, ses échafaudages, ses coulisses, comptant ainsi sur une lecture collaborative qui peut imaginer la scène en ayant conscience de ses mécanismes intrinsèques. Dans le cas de Tarantino, le scénario fournit également des informations concernant des événements que l'action du scénario ne nous montre pas. Il s'agit de cela lorsque le texte nous raconte que le personnage féminin, qui nous est présenté déjà au sol et couvert de sang, a reçu une raclée à la « western-spaghetti ». Le commentaire nous aide à comprendre la scène, mais il s'agit-là d'aider le lecteur à en savoir plus que ce qui apparaît à l'écran. Le spectateur, à ce moment initial du film, ne disposera pas d'informations qui expliquent l'état du personnage baignant dans son sang. Il devra attendre l'explication qui viendra, en fait, plus tard, sous la forme de flashbacks.

Le texte joue également avec l'anonymat qui entoure les personnages au début du récit, comme s'il désirait transférer l'expérience du spectateur qui ne sait pas encore qui est cette femme au sol, qui est cet homme hors-champ. Dans le texte, ils sont nommés de mode générique « LA FEMME », « L'HOMME ». Le scénario joue le jeu mené par le film. « L'HOMME » sera nommé « BILL » après que le nom apparaisse brodé sur le coin du mouchoir, rendant possible l'association entre l'objet et son propriétaire, renforcée par la présence du nom « Bill » dans le titre du film (« the 'BILL' of the title »). Cependant, dans l'espace diégétique du scénario, le titre du film n'est annoncé que quelques pages plus tard. Le commentaire nous sort de la fiction et nous rappelle alors la matérialité du scénario avec le titre *Kill Bill* en couverture et le suspense annoncé autour du prénom « Bill ». De même, le commentaire pourrait s'appliquer à l'expérience du spectateur qui verra le film en connaissance du titre, et

dans l'attente impatiente du moment où le suspense suggéré lui sera enfin dévoilé. Un procédé similaire transforme le personnage « LA FEMME » en « LA MARIÉE » (« The BRIDE ») :

OVERHEAD SHOT

We see for a moment, A WIDE SHOT looking down at the woman on the floor. Bill (from behind) bend down over her. Four others in black suits, standing over her (three are female, one is male). And about four DEAD BODIES lying in their own blood. We also see we're in a wedding chapel that's been redecorated by blood death and gunfire. And firstly or lastly, depending on the viewer, that the woman on the floor is dressed in a white bridal gown. This woman is our Heroine, and from this moment forth she will only be referred to as The BRIDE (p.8).¹⁰⁴

Le « nous/on », bien que déconseillé par de nombreux manuels d'écriture, est fréquent dans l'écriture des didascalies de nombreux scénarios. Dans la description ci-dessus, le narrateur *nous* nous transporte au cœur de la scène. Nous y sommes en même temps : narrateur et lecteur/spectateur. Le texte cherche à synchroniser les perceptions de la scène, de là l'importance du pronom nous/on, et à anticiper une éventuelle disparité dans l'attention des spectateurs : « Dès le début ou en dernier, selon le spectateur, que la femme au sol porte une robe de mariée blanche. » De cette observation, le lecteur/spectateur associe le personnage féminin à une fiancée et le texte annonce lui-même que « Cette femme est notre Héroïne, et, désormais, nous l'appellerons toujours LA MARIÉE ». Quelques pages plus loin, le narrateur nous donne une nouvelle information concernant le nom du personnage féminin :

¹⁰⁴ PLAN PAR-DESSUS LA TÊTE

Nous voyons pendant un moment, UNE PLAN OUVERT regarder vers le bas la femme par terre. Bill (de derrière) se penche sur elle. Quatre autres personnes en costumes noirs, debout autour d'elle (trois femmes et un homme). Et plus ou moins quatre CORPS MORTS baignant dans leur sang. Nous voyons aussi que nous sommes dans une chapelle de mariage qui a été redécorée à coup d'armes à feu et de sang. Puis finalement ou premièrement, dépendant du spectateur, que la femme au sol porte une robe blanche de mariée. Cette femme est notre Héroïne et désormais nous l'appellerons toujours LA MARIÉE. (m.t.)

The bride smiles at the confused Little Girl.

The HOUSEWIFE
This is a old friend of Mommy's I ain't seen in a long time.

The BRIDE
Hello sweetie, I'm * (BLEEP), what's your name ?

*Whenever during the picture somebody says The Bride's real name, it will be BLEEPED OUT ON THE SOUNDTRACK,... that is, till I want you to know * (p.17).¹⁰⁵

La censure sonore, imaginée pour le film (le « BLEEP ») couvrant la voix du personnage, est reproduite dans le texte à l'aide d'un « * » qui efface totalement le nom de la Mariée. Le narrateur nous fait savoir clairement qu'il contrôle notre lecture de la même manière qu'il contrôle le spectateur. Il nous fournit les informations lorsqu'il décide que le moment est venu ou quand il s'avère qu'une information peut donner un contexte plus ample à une situation ou à un personnage. C'est le cas du personnage Bill, quand il est décrit ainsi :

In another age men who shook the world for their own purposes were called conquerers. In our age, the men who shake the planet for their own power and greed are called corrupters. And of the world's corrupters Bill stands alone. For while he corrupts the world, inside himself he is pure (p.7).¹⁰⁶

De toute évidence, cette parenthèse est adressée à qui lira le texte (on peut imaginer son utilité pour le comédien qui jouera le rôle de Bill) et ne sert pas directement au film, puisqu'elle n'est pas une description d'une action ni un dialogue. Le commentaire vise à donner plus de consistance au personnage et même, de lui attribuer une certaine « éthique ». Le spectateur, pourra éventuellement ressentir les effets de ses commentaires de manière indirecte dans le jeu de l'acteur, mais toujours est-il que cette divagation au sujet de Bill ne prend tout son sens que dans le cadre du scénario.

En somme, on peut, ainsi, dire que le scénario de Tarantino tente d'anticiper et de matérialiser des effets de l'expérience filmique au sein de l'écriture, en travaillant

¹⁰⁵ La mariée sourit à la Petite Fille perplexe.

La MAÎTRESSE DE MAISON – Voici une ancienne amie de Maman, je l'ai pas vue depuis très longtemps.

La MARIÉE – Bonjour ma chérie, je m'appelle * (BIP), comment tu t'appelles ?

* A chaque fois que durant le film quelqu'un dira le vrai nom de La Mariée, il sera BIPÉ SUR LA BANDE SON, enfin, jusqu'à ce que j'en décide autrement.

¹⁰⁶ A une autre époque, les hommes qui manipulaient le monde à des fins personnelles étaient appelés des conquérants. Maintenant, les hommes qui manipulent la planète poussés par un soif de pouvoir sont appelés des corrompus. Et dans ce monde de corrompus Bill est unique car pendant qu'il corrompt le monde, dans son intime il reste pure. (m.t.)

notamment avec le suspense dans la forme textuelle. Le texte n'hésite pas à nous ramener à la réalité du scénario comme construction d'un espace fictif, nous faisant transiter entre ses différentes couches et fonctions discursives. Néanmoins, comme on a pu l'observer à partir des noms des personnages, le scénario construit un jeu textuel (avec les différentes fonctions du texte, avec la figure d'un narrateur qui se fond dans un « nous/on » et à la fois se détache et se joue du lecteur en lui disant « till I want you to know ») qui, en définitive, suscite un plaisir du texte. Je veux dire ici, un plaisir du texte, non seulement dans le sens d'un plaisir calqué sur le plaisir engendré par l'expérience du film, mais également d'un plaisir que le texte engendre par lui-même, activé par la lecture active du lecteur/spectateur. Je reviens à Barthes à propos du plaisir et du jeu :

Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire ? Écrire dans le plaisir m'assure-t-il - moi, écrivain - du plaisir de mon lecteur? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le « drague »), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. (1973 : 11)

A partir des extraits de *Kill Bill*, on peut dire que le travail du narrateur met en place un jeu textuel, au sein duquel le lecteur/spectateur est appelé à construire avec lui (le « nous/on ») une expérience filmique. N'oublions pas que les premiers lecteurs du scénario sont en général des personnes qui font ou feront partie du projet du film. Chacun a ainsi son mot à dire et une entrée particulière sur le texte. Le nous/on se réfère ainsi à un travail collectif qui sera réalisé à partir du texte présenté, mais s'adresse aussi à ce spectateur invisible, cherchant à le captiver déjà par le texte. Les « jeux ne sont pas faits » dans le scénario, car rien en lui n'est donné d'avance, rien en lui n'est de l'ordre du définitif car il s'offre continuellement au changement et aux ratures. Le texte scénaristique ouvre un espace de jouissance basé sur un apriori : jouons ensemble à faire semblant que ce texte peut être un film. Le scénario a donc besoin d'un lecteur/spectateur qui joue le jeu :

(...) l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. (1984 : 66-67)

Néanmoins, le travail d'écriture du scénariste est lui-même marqué par la lecture puisque le texte scénaristique, au-delà de ses attributs artistiques, est une sorte de carte de visite du film. Dans la plupart des cas, c'est à partir de l'appréciation du scénario, de son efficacité en tant que *doppelgänger* du film, que sera donné le feu vert pour la réalisation du film, après quoi il deviendra un instrument de travail essentiel à toute l'équipe. Pour toutes ces raisons, la clarté de l'écriture est importante, indépendamment de la complexité du projet en soi. L'écriture du scénario dépend fortement de la complicité entre écriture et lecture car le scénariste doit toujours avoir à l'esprit un spectateur virtuel. Il doit ainsi s'assurer que le texte fonctionne, non seulement dans la clarté de l'expression écrite proprement dite, mais avant tout dans son effet de construction filmique. Tout cela conditionne l'écriture du scénario à constamment anticiper une expérience de lecture externe qui se rapproche, comme nous l'avons perçu, d'une expérience de *spectatorialité* du texte, liée à notre notion de *kinetexte*.

15. Scénario-Projet : les formes de scénarios

*A lot of my films start off with maps instead of scripts.*¹⁰⁷

Wim Wenders

L'écriture de Tarantino nous a permis de constater la complexité et la créativité du texte scénaristique, qui provoque, très souvent, la transgression des normes du scénario classique. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, Tarantino, ainsi que de nombreux scénaristes, se soucient peu de toutes les consignes d'écriture du scénario quand elles ne sont plus au service de l'expression de l'idée filmique et qu'elles inhibent la potentialité de l'écriture. Bien que l'exemple de Tarantino se situe encore dans un modèle de scénario encore reconnaissable, c'est pour nous l'occasion de nous pencher sur les variations et les formes à contre-courant du scénario standard qui

¹⁰⁷ Beaucoup de mes films surgissent sous la forme de cartes plutôt que de scénarios. (m.t.)

est, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, la construction d'une forme dominante de cinéma.

Le rapport entre l'écrit et l'image est une question inhérente à l'évolution du cinéma depuis ses débuts. Alors que la première tendance du cinéma était de produire des images de nature documentaire et de films dits d'*actualités*, en quelques années l'intérêt du public se porte sur les comédies et les drames, qui existaient déjà mais en proportion moindre. Par exemple aux Etats-Unis, l'année de 1904 marque, selon Loughney dans son article « Le cinéma américain en 1904 » (1993), le moment crucial où la quantité de films narratifs surpasse celle des bobines d'*actualités* (d'après un travail de recherche sur les registres de dépôts légaux). Cette tendance se confirme dans les années suivantes, où de nombreuses maisons de production, comme Biograph, se consacrent entièrement à la production de comédies et de drames. L'investissement de toute l'industrie cinématographique dans les films narratifs a pour conséquence de confirmer sa dépendance à l'écriture et aux formes narratives de scénarios, afin d'assurer la logistique et un flux constant de nouvelles « bobines ». Loughney soulève les questions suivantes à ce sujet :

(...) est que le scénario fut adapté pour le cinéma narratif dès les débuts de ce dernier, parce que les cinéastes d'alors étaient confrontés aux questions qui préoccupent les cinéastes de notre époque: où obtenir de l'argent pour faire un film? quelle histoire raconterons-nous quand nous aurons l'argent désiré ? combien nous en coûtera-t-il ? Comment procéderons-nous pour tourner le film? La réponse est la même de nos jours qu'en 1904: commencez par le scénario ! (p.55)

Le scénario étant un dénominateur commun entre le cinéma de l'époque et le cinéma commercial de nos jours, les films du cinéma muet étaient aussi liés de manière visuelle à un support textuel dû au recours aux cartons de texte (intertitres). Ceux-ci, comme nous l'avons vu, contribuaient à guider la narration et la trame du film. Cependant, la consolidation des conventions du cinéma narratif ne s'est pas faite sans l'apparition d'initiatives plus expérimentales, provenant aussi bien réalisateurs travaillant dans l'industrie que de réalisateurs indépendants. Dans l'ouvrage *Screen writings : scripts and texts by independent filmmakers* (1995), Scott McDonald fait un inventaire critique des expériences cinématographiques qui ont bousculé les conventions narratives du scénario depuis les débuts du cinéma. Il évoque de quelle manière le cinéma industriel a lui-même cherché à innover l'utilisation des intertitres, explorant des effets

d'animations du texte dans le but de renforcer les aspects dramatiques d'une scène et de lui donner plus de dynamisme, comme par exemple dans la scène de dispute par téléphone entre les deux amants dans le film *College bums* (1907) d'Edwin Porter, où les titres s'entrechoquent à mesure que le dialogue entre les personnages s'échauffe.

Les réalisateurs indépendants, qui seront ultérieurement regroupés sous l'étiquette d'*Avant-Garde*, font du cinéma un espace d'expérimentation esthétique et d'attaque de la formule narrative dominante. L'utilisation du texte dans l'image ne raconte plus une histoire, ni le film en soi d'ailleurs, comme par exemple dans *Manhatta* (1921) de Charles Sheeler et Paul Strand où des extraits de poèmes de Whitman et Sandburg se superposent à des images de New York créant une forme de « cinépoésie » (McDonald, 1995), ou encore dans *Anémic cinéma* (1926) de Marcel Duchamp où s'intercalent des dessins de spirales et des spirales de mots dans un mouvement hypnotique continu. Quelques années plus tard, l'expérience d'*Un chien andalou* (1929) de Salvador Dalí et Luis Buñuel détournera à son tour l'utilisation conventionnelle des intertitres en affichant à l'écran des indications temporelles discontinues, pulvérisant le caractère informatif habituellement attribué aux titres et contribuant à la nature déroutante du film.

L'arrivée du son au cinéma renforce davantage l'importance du texte dans le cinéma commercial, qui fait alors appel à des écrivains renommés pour la construction des dialogues dans le scénario. Le cinéma indépendant, privé de budget qui lui permet d'accéder à la technologie du son synchronisé, intensifie ses expérimentations formelles du texte à l'écran, creusant un fossé esthétique encore plus évident entre le cinéma commercial sonore et les films expérimentaux, lors des décennies suivantes. Même si le texte parlé fait apparition dans différents films, il n'aspire jamais à un rapport direct et synchronisé mais réalise, au contraire, une complexe multiplication des sens entre image et son, comme par exemple dans les travaux de Willard Maas, Sidney Peterson, Bruce Conner, Carmen d'Avino, parmi tant d'autres.

Il n'est pas question ici, de m'approfondir dans une étude du cinéma expérimental, cependant, je souhaiterais m'attarder sur quelques exemples qui traitent plus directement du scénario ou pour lesquels la forme scénaristique se différencie radicalement des formats conventionnels. Dans *Poetic Justice* (1972) de Hollis Frampton, 240 pages d'un scénario sont filmées une par une afin que les spectateurs

puissent « visualiser » le film eux-mêmes. Afin de mieux comprendre le fonctionnement du film, regardons ci-dessous les quatre premières pages présentées ici dans le film lui-même :

Figure 16 : extrait de *Poetic Justice*



(Source : dans McDonald, 1995 : 71)

Frampton déstabilise le rapport de dépendance entre le scénario et le film en le mettant justement en scène. Le « shoot as written » est pris ici au sens littéral puisque ce sont réellement les pages d'un scénario que l'on filme dans un plan immobile. Le film nous met face à un scénario qui décrit un film que l'on est supposés imaginer en le lisant. De plus, la mise en abîme est renforcée par le contenu du scénario où quelques détails correspondent avec ce qui apparaît effectivement à l'écran. Par exemple, le texte des trois premières pages décrit une fleur de lilas, puis, par une fusion, l'intérieur d'une pièce et la fleur aperçue maintenant par la fenêtre à l'extérieur. Ensuite, la page #4 décrit une petite table sous une fenêtre, un pot avec un cactus et une tasse de café. La page suivante décrit autre chose, des mains et un portrait en noir et blanc. La page #4 fait donc coïncider le contenu du texte du scénario filmé avec ce qui apparaît à l'écran (une table, un cactus, une tasse). A ce moment précis, le texte en scène (le scénario écrit et présent dans l'image) et la mise-en-scène de ce texte (le contenu du scénario rendu en

images) se rencontrent pour gérer un effet troublant. On est portés à croire, après la page #4, que le film contenu dans le scénario est bien là - il l'était d'ailleurs depuis le début avec le lilas dans le jardin, il est passé par l'image mais nous échappe déjà. Il nous tourne autour sans qu'on puisse vraiment le voir dans le champ de l'image. En somme, le film nous provoque et provoque l'idée de la dépendance au scénario pour visualiser le film, comme si le scénario créait un champ de vision figé, qui nous fige et le film extrapole toujours le cadre.

Dans un style beaucoup plus influencé par les arts plastiques et le mouvement Fluxus, les travaux cinématographiques de Yoko Ono font un usage particulier du texte en tant que projet filmique. Ses mini-scénarios sont regroupés sous le nom de « film scripts » et « film scores » avec la consigne suivante :

These scores were printed and made available to whoever was interested at the time or thereafter in making their own versions of the films, since these films, by nature, became a reality only when they were repeated and realized by other film-makers.

A dream you dream alone may be a dream, but a dream two people dream together is a reality (ibid : 19).¹⁰⁸

Ono expose ses scripts pour qu'ils soient appropriés par autant de réalisateurs et de films possibles, dans une perspective de circulation et prolifération des idées. Ses scripts incluent souvent un type d'intervention pour réaliser le film, que ce soit de la part du cinéaste ou de celle du public, dont la participation représente le moteur principal du projet. C'est le cas, par exemple, des mini-scripts ci-dessous :

FILM SCRIPT 3

Ask audience to cut the part of the image on the screen that they don't like.
Supply scissors (ibid : 19).¹⁰⁹

Film N°3. TOILET THOUGHTS [Thirteen film scores London, 1968]

Prepare 365 copies of a poster and paste them in bar toilets around the city. Leave them for a week and take pictures of all 365 copies. Leave them again for a month and take pictures of them. Go until you are satisfied, or until the poster disappear. Make a film stringing all the pictures together (ibid : 21-22).¹¹⁰

¹⁰⁸ Ces partitions ont été imprimées et disponibles à quiconque qui était intéressé à l'époque ou même après à faire sa propre version des films, étant donné que ces films se sont concrétisés seulement grâce au travail d'autres réalisateurs qui les ont repris.

Une rêve que l'on fait seul peut être un rêve, mais un rêve à deux devient une réalité. (m.t.)

¹⁰⁹ SCENARIO DE FILM 3

Demandez au public de couper une partie de l'image sur l'écran qu'il n'aime pas. Fournissez des ciseaux.

¹¹⁰ FILM N°3. REFLEXIONS DE TOILETTES

D'autres artistes, tels que Michael Snow, James Benning et Su Friedrich, réalisent des films où la présence textuelle est centrale et on l'on peut observer que le support écrit s'élabore dans un esprit de correspondance maximale entre l'aspect sur papier et la future présence à l'écran. Dans ces projets, la forme et le contenu textuels sont indissociables. Par exemple, dans *So is This* (1982) de Michael Snow, le projet du film prévoit le rythme et la durée de la projection de chaque mot à l'aide de numéros :

[illegible]

L'extrait ci-dessus fonctionne comme une partition qui détermine la durée des mots à l'écran, en leur attribuant un nombre de photogrammes (par exemple, « or » restera pendant 12 photogrammes, « sound » pendant 42, etc). Dans *Respect your flag* (1982), Benning construit un bloc de texte autour d'un rectangle-écran où une silhouette en mouvement rend lisible le texte manquant. Voici, ci-dessous, quatre extraits afin de comprendre comment le tout fonctionne :

158

Dans le cas de Friedrich, le script de *Ghosts* (1990) est écrit sous la forme d'une lettre tapée à la machine :

(Source : ibid : 251)

Le texte ci-dessus prévoit son apparition à l'écran en train d'être réellement écrit à la machine à écrire. Dans *(Script) for a Film without images* (1984), Friedrich présente un dialogue sous la forme d'un interview, en partageant le texte en deux colonnes, simulant, ainsi, la classique dynamique plan/contre plan du cinéma et de la télévision :

Figure 20 : extrait de *(Script) for a Film without images*

Shall we begin?	Yes.
All right.	<i>pause</i>
<i>pause</i>	<i>pause</i>
Yes?	I don't know why . . .
<i>pause</i>	<i>pause</i> Well, I'm not sure why . . .
Yes?	I was wondering . . .
Go on—	I was . . .
You must try to—	Why I'm so angry all the time.
Oh?	Yes. I want to know why I'm always so angry.
I see.	<i>pause</i>

(Source : ibid : 229)

Les exemples ci-dessus ouvrent un espace d'expérimentation et permettent une approche critique des traditionnels rapports entre formes textuelle et filmique représentées par le scénario standard. Bien qu'ils proviennent d'artistes indépendant appartenant davantage à l'espace expérimental des arts plastiques, les extraits présentés nous montrent que le script est la manifestation d'un projet esthétique, que sa forme se précise pendant le processus créatif au même titre que le contenu. Une forme de script fixée à l'avance serait, dans cette perspective artistique, un contresens.

Dans les contraintes plus strictes de l'industrie cinématographique, de nombreux scénaristes, pour la plupart cinéastes, ont développé leurs idées filmiques grâce à différentes approches. Il est clair que la double fonction du scénariste-cinéaste permet une plus grande souplesse à l'écriture du scénario. La frontière, souvent floue, entre l'écriture du scénario et le travail de réalisation n'a plus d'importance, la crainte d'empiéter sur le domaine de l'autre disparaît puisque les deux rôles se mélangent en une même personne. Ceci n'annule évidemment pas la présence des autres collaborateurs, la nécessité d'obtenir des financements pour le film et l'importance d'un

support lors du tournage. Mais, comme nous le verrons à l'aide de quelques exemples, différentes expériences cinématographiques élargissent l'horizon du scénario, ses possibilités d'expression et la nature variée des éléments qui le constituent. En ce qui concerne la forme textuelle, l'exemple de *Sunrise : a song of two humans* (1927) écrit par Carl Mayer¹¹¹, joue sur les caractéristiques du texte scénaristique tout en créant un style poétique :

Figure 21 : extrait du scénario de *Sunrise : a Song of Two Humans*

<u>Title:</u> Summer - Vacation time: Quick fade in: <u>INT. RAILROAD STATION</u> (1)	Vacation trains. Just leave. Overcrowded with perspiring, traveling public. Waving through windows. Then: The trains have left. One sees through tall, glass arches. The City Plaza in front of Rail- road station. With highest houses. Shops, automobiles, street cars. Auto busses, Elevated structure, people. In hot Asphalt vapor.¹¹²
--	---

(Source : 2003 : 32)

L'organisation en deux colonnes, ci-dessus, met en valeur la description composée de manière concise, de phrases cassées, « agrammaticales », suggérant bien sûr un montage de différents plans, mais disposant le texte dans l'espace de la page à la manière d'un

¹¹¹ Scénariste allemand, Carl Mayer a travaillé dans plusieurs classiques du cinéma expressionniste, notamment *Le cabinet du Dr. Calegari* (1920) et *Le dernier des hommes* (1924) réalisé par Murnau.

¹¹² Titre: / Eté – Vacances: / Fondu rapide: / INT. GARE (1) / Trains de vacances. / Partent. / Débordant de gens en sueur. / Saluant par les fenêtres. / Ensuite : les trains sont partis. / Quelqu'un voit au travers des grands arcs en verre. / La City Plaza devant la gare. / Avec les plus hautes maison. / Magasins, automobiles, tramways. / Autobus, structure élevée, gens. / Dans la vapeur d'asphalte chaud. (ma traduction)

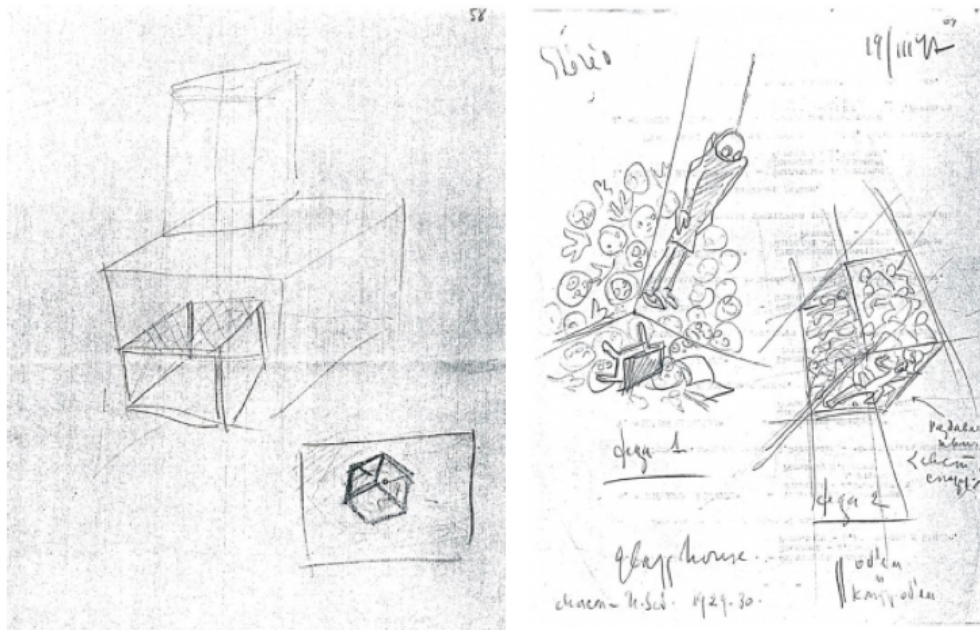
poème moderniste. La force cinématographique de la scène n'en est que plus frappante. L'extrait de Mayer ci-dessus a été écrit lors de sa brève collaboration à Hollywood et échappe, de toute évidence, au style de la *continuité* d'Ince, que nous avons vu en détail dans le chapitre précédent.

Au-delà de l'effet d'autres formes d'écriture, les scénaristes et/ou cinéastes ont eu souvent recours à d'autres formes d'expression que celle du texte écrit pour concevoir leurs projets de film. Le cas de *Glass house* d'Eisenstein est tout particulièrement digne d'intérêt. Un ouvrage portant le nom du projet et publié en 2009 réunit une grande quantité de notes et de croquis, provenant de différentes périodes, pendant lesquelles Eisenstein a travaillé sur ce film, qui ne sera jamais réalisé. Le projet, inspiré de l'architecture en verre des années 1920, imagine une expérience cinématographique conditionnée par l'espace d'un gratte-ciel en verre. Dans la présentation de l'ouvrage, François Albera nous rappelle que *Glass House* était l'une des idées, parmi d'autres possibilités, qu'Eisenstein avait proposée aux studios Paramount lorsqu'ils l'invitèrent à travailler à Hollywood en 1930. Néanmoins, la collaboration n'aboutira pas car *Glass house* se confronte à la logique hollywoodienne, qui privilégie le récit au décor, le second devant correspondre au premier. Dans *Glass house*, c'est tout l'inverse, le décor devenant l'élément central, la *story* passe à un plan secondaire, excentrée, fragmentée dans l'espace compartimenté de l'immeuble :

Il y a donc deux aspects dans ce film projeté : l'architecture avec ses prolongements sociaux et politiques, son utopie et l'échec de celle-ci, et le cinéma à créer, émancipé de la narration et de la représentation naturaliste, un cinéma à plusieurs points de vue, à multiples entrées. (Albera dans Eisenstein, 2009 : 8)

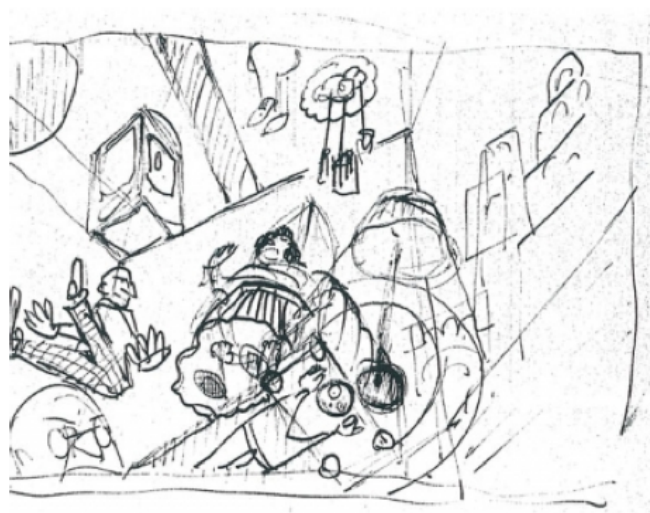
Par conséquent, afin d'inventer et d'explorer les possibilités esthétiques et idéologiques de l'espace en verre, Eisenstein dispose, avant tout, du recours visuel des croquis, même si le support écrit joue aussi un rôle important et une grande quantité de notes apparaissent dans le projet. Néanmoins, c'est l'esquisse de l'espace qui permet de projeter les corps et les événements qui y ont lieu, conséquences des caractéristiques du décor qui, tour à tour, permet la transparence et l'opacité. L'idée du film repose ainsi en majorité sur un support visuel, comme nous pouvons l'observer dans les fragments à suivre :

Figure 22 et 23 : extraits de *Glass House*



(Source : 2009 : 62,65)

Figure 24 : extrait de *Glass House*



(ibid : 20)

L'espace vertigineux, sans pied ni tête, de *Glass house* est un défi pour la forme cinématographique, l'occasion de « lui faire excéder 'ses limites', instituées dans une recherche de cinéma 'hors cinéma' » (ibid : 88). Antonio Somaini, dans son article « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, *Glass House*, et le cinématisme de

l'architecture de verre », nous fournit une analyse de ce projet de film qui, pour reprendre l'expression d'Albera, atteint la dimension de « film comme projet » :

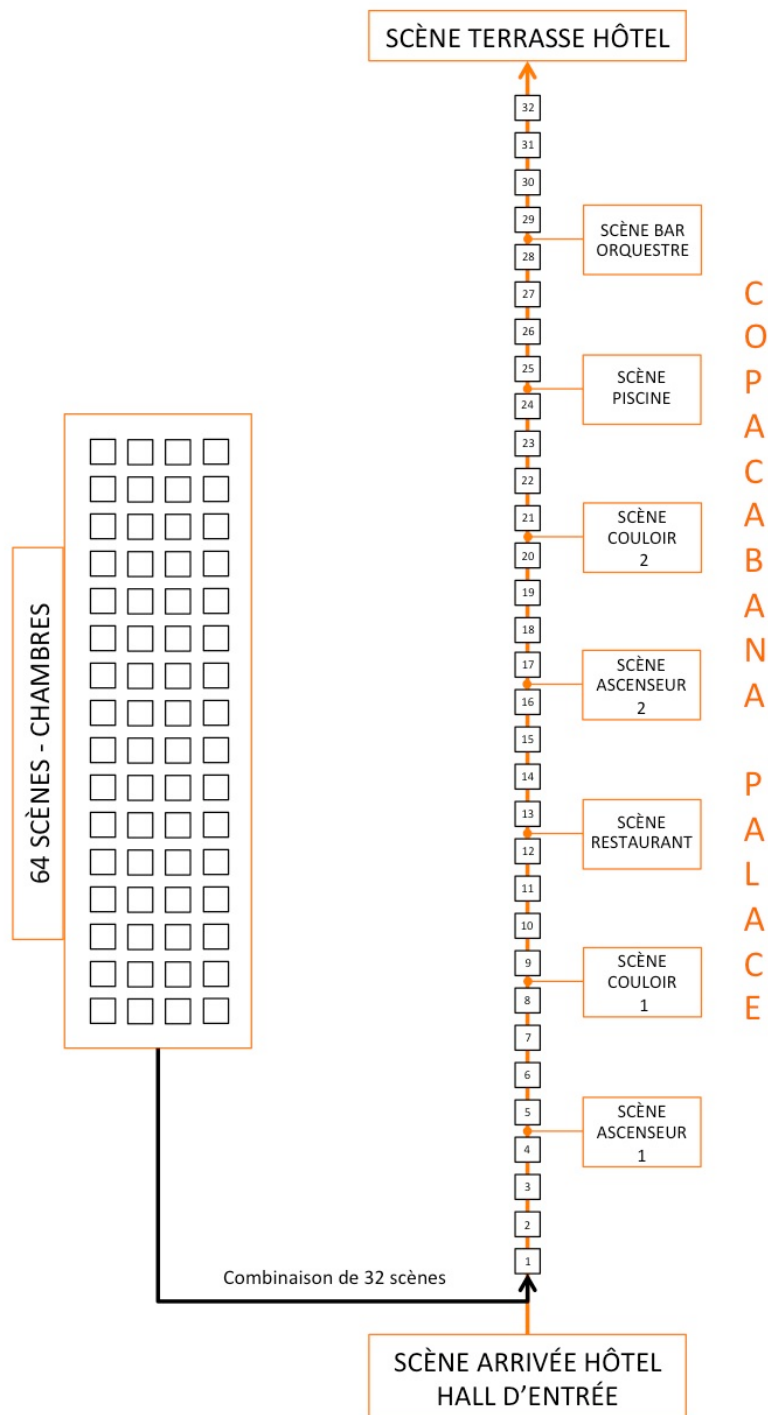
Inspirée par l'ouverture de l'architecture de verre, l'idée de cinéma qui émerge des notes et des dessins de Glass House est l'idée d'un cinéma lui-même ouvert. Un cinéma élargi : au sens littéral d'un élargissement des possibilités de composition du cadre dans toutes les directions, mais aussi au sens d'une pleine ouverture à toutes les sollicitations provenant des autres arts, en commençant par l'architecture. Un cinéma qui serait ni fermé sur lui-même ni voué à la défense de sa spécificité, mais qui serait à penser plutôt comme une présence latente dans tous les arts, une présence dont il s'agirait de découvrir encore tout le potentiel latent (ibid : 7).

Pour conceptualiser un « cinéma élargi », Eisenstein élargit, du même coup, les possibilités de rapports entre le film et sa préparation, sa projection. Le projet de Glass house n'est pas concevable en termes du scénario classique, car rien en lui ne correspond à ses conventions. Il n'est donc pas surprenant qu'un projet si expérimental n'ait pas abouti à Hollywood. Il subsiste, néanmoins, à nos yeux d'aujourd'hui, pour témoigner de sa potentialité en tant que projet.

Pour rester dans l'esprit architectural de *Glass house*, je souhaite présenter, à suivre, un projet cinématographique du collectif InTransIT, dont je fais parti, et qui me servira d'exemple d'une expérimentation filmique en dehors des formes conventionnelles du scénario. L'idée du film s'inspire d'un bâtiment historique : l'hôtel de luxe Copacabana Palace, à Rio de Janeiro. L'hôtel est lui-même le centre de gravitation du film, mettant en action tous les événements et personnages qu'il abrite. Le film se configure comme un passage par l'hôtel dans un sens ascendant, de l'entrée jusqu'aux terrasses suspendues à son sommet. Chaque espace de l'hôtel : les chambres, les couloirs, les ascenseurs, les restaurants, les halls, servent de décor correspondant à des mini-scènes, parmi lesquelles certaines sont fixes (couloirs, ascenseur, restaurant, etc) et d'autres non. Leur présence repose sur une dynamique d'interactivité avec le public. Par conséquent, le film n'obéit pas à un scénario linéaire, car sa forme dépend de l'intervention du public au moment de chaque projection. Différemment des films interactifs habituels, où l'action s'interrompt durant la projection pour donner au public le choix de telle ou telle alternative narrative, afin de continuer l'action, le public ne sera consulté qu'une seule fois, avant la projection, afin de décider « à l'aveuglette » quelle sera la forme du film *Copacabana Palace* à cette occasion. Le film est ainsi proposé au public grâce à un « menu de scènes », fournissant le numéro de la chambre

et un titre, plus ou moins suggestif ou énigmatique, comme : « Chambre 203 – Would like some tea ? », ou encore « Chambre 1101 – La visite inattendue de Mlle Fonseca ». Le menu est ainsi constitué d'un total de 64 mini-scènes et chaque personne, dans la salle, doit en choisir 32, à partir des titres présentés, selon des critères tout à fait personnels et intuitifs. Une des combinaisons, tirée au sort sans que le public sache exactement laquelle, forme la séquence des 32 scènes du film dans l'ordre précis, et cela à l'aide d'un logiciel informatique. L'apriori est que le film ne se réalise qu'au moment de la projection grâce à l'intervention d'un spectateur, qui n'a que très peu d'informations pour réellement faire un choix. Le film compte davantage sur les principes du hasard et de la mutabilité, puisque selon les probabilités, des milliers de *Copacabana Palace* sont possibles, plus qu'il nous est possible de le prévoir et qu'il sera possible de voir. Comment imaginer le scénario dans ce cas-là ? N'ayant pas de continuité fixe de scènes ni de scènes fixes, il n'existe que des connexions possibles, mais dont l'ordre et l'apparition ne sont pas contrôlables. Le scénario peut s'investir à déposer quelques éléments dans chaque scène qui, dans une certaine combinaison, peuvent suggérer une association, provoquer des effets ou une esquisse de narrative, mais au bout du compte, le film demeure impossible à prévoir. Or, comment écrire le scénario d'un film imprévisible ? Il n'est évidemment pas possible, ici, de compter sur une approche traditionnelle du scénario, puisque nous partons d'une structure filmique qui s'organise en fonction d'un espace – l'hôtel. Une façon de donner forme au projet est justement de représenter son rapport à l'espace ainsi que les particularités de sa structure. Je présente, ici, un schéma possible :

Figure 24 : structure du scénario de *Copacabana Palace*



Le mouvement du film commence par une scène fixe de l'entrée de l'hôtel et poursuit en entrecoupant la combinaison de scènes mutables par une scène fixe (après quatre scènes mutables des chambres suit une scène fixe, par exemple, Ascenseur 1, Couloir 1,

etc) et cela jusqu'à l'arrivée à la scène finale de la terrasse, fixe elle-aussi. Une approche plus architecturale et visuelle nous permet de mieux concevoir le film. Il est certain que le projet représente un défi en ce qui concerne le contenu des scènes et leur construction, la narration étant elle-aussi sujette à une éternelle métamorphose. On peut alors se poser la question de comment avoir une idée du film au final, même si dans notre cas, il ne sera qu'une des versions probables. Si le scénario vise à cela, à donner à voir ce que sera ou pourrait être le film, nous avons besoin ici d'un instrument qui puisse simuler la « réalisation » du film interactif juste avant la projection. Une solution envisagée est la création d'un logiciel informatique qui puisse réaliser l'opération de « tirer au sort » une combinaison particulière de scènes et de les mettre en séquence en les intégrant aux scènes fixes, de la manière décrite dans le schéma. Le logiciel contiendrait une base de données avec les 64 scènes des chambres, ainsi que les autres scènes stables, et rendraient lisibles différentes versions du scénario, simulant les différents films possibles. De toute évidence, le projet *Copacabana Palace* exige des solutions de conception qui dépassent les possibilités du scénario standard ou de l'approche habituelle de la pré-production d'un film. D'autres outils, d'autres termes sont nécessaires. On peut ici penser au scénario comme dispositif ou comme *prototype*, puisque son fonctionnement repose essentiellement sur le design d'un logiciel.

L'idée de scénario-prototype est présentée par Kathryn Millard dans son article « The screenplay as prototype » (2011). La définition qu'elle emprunte à Thomas Erickson, designer chez Apple, illustre ce rapprochement entre les deux termes : « Prototypes are concrete representations of the to-be-designed product » (146).¹¹³ Malgré le contexte industriel que cette comparaison peut suggérer, l'idée de prototype fait une référence à une diversification de l'écriture scénaristique et à de nouvelles dynamiques de travail lors de la création d'un film. Millard résume les avantages d'envisager le scénario comme prototype(s) :

¹¹³ « Des prototypes sont des représentations concrètes du produit en cours d'élaboration ». (m.t.)

1. places the emphasis firmly on the creative process and the generation and development of new ideas rather than pre-determined templates ;
2. privileges visual and sonic thinking ;
3. assumes that the materials that projects are generated in impacts their design ;
4. encourages 'cheap and dirty' solutions and rapid iteration and thus liberates screenwriters from the pursuit of the 'perfect script' ;
5. promotes collaboration across different specializations within filmmaking (ibid, 155).¹¹⁴

L'idée du *prototype* met l'accent sur l'aspect collaboratif du processus créatif et sur la simultanéité de la production, en opposition à la traditionnelle division en pré-production, production et post-production. Le croissant recours aux effets spéciaux et la non-linéarité des technologies numériques au cinéma (ainsi que dans d'autres domaines liés à l'audiovisuel, tels que la télévision numérique, les jeux vidéos, les productions destinées au web, etc) ont reconfiguré la logique de production, intégrant les différentes spécialités, superposant leurs actions dans un travail conjoint. C'est particulièrement vrai dans le cas de la production de long-métrages d'animations, où le processus d'écriture est inséparable de la création de story-boards¹¹⁵, de la bande sonore, de la création de personnages, etc. Millard donne l'exemple particulier du studio d'animation Pixar qui, ne possédant pas de département de création d'« histoires » (« story department »), réunit différentes équipes transdisciplinaires pour travailler sur de nouvelles idées. Ces équipes sont formées, généralement, de scénaristes (« writers »), d'artistes, de spécialistes de développement de story-boards, sous la supervision d'un réalisateur. Millard décrit la dynamique de travail de la forme suivante : « From the very early stages of development, the creative teams draw storyboards, digitize and edit them and add dialogue and temporary music to create story reels » (p.148). La phase d'écriture de l'histoire – le scénario proprement dit - n'est pas identifiable ici, puisque le travail s'organise autour de noyaux narratifs qui regroupent toutes les spécialités, dans le but de créer une simulation de la scène finie, voir si celle-ci fonctionne avant de lui

¹¹⁴ 1. Mettre l'accent sur le processus créatif et le surgissement et développement de nouvelles idées plutôt que sur des formules pré-déterminées ; 2. Privilégier des modes de pensée visuels et sonores ; 3. Assumer le fait que les matériaux des projets ont un impact sur leur conception ; 4. Encourager des solutions « bon marché et faciles » et les tentatives, soulageant ainsi les scénaristes du fardeau de devoir atteindre le « scénario parfait » ; 5. Stimuler la collaboration entre différentes spécialités de la production du film. (m.t.)

¹¹⁵ Suite de dessins correspondant chacun à un plan et permettant (lors de la préparation d'un film) de visualiser le découpage.

donner une forme finale. Dans le cas particulier des films d'animation, la notion de scénario comme « prototype » prend tout son sens.

Millard compare également certaines expériences filmiques à un procédé « cartographique ». A partir du commentaire de Wenders où il affirme avoir commencé à créer plusieurs de ses films à l'aide de cartes (« maps ») au lieu de scénarios, l'auteur réunit différents exemples de réalisateurs dont le processus créatif s'appuie sur la cartographie. C'est aussi le cas de Gus Van Sant dans *Elephant* (2002) ou encore *In this World* (2002), écrit par Tony Grisoni et réalisé par Michael Winterbottom, chez qui l'élaboration d'un plan géographique sert de support à la structure basique de l'histoire et à l'ajout de possibles dialogues. Dans le cas d'*Elephant*, Gus Van Sant affirme que « the sentences became, actually, lines on a map. And the map was the footprint of the school. » Dans ces exemples, on peut observer que la conception du film repose sur une approche plus intuitive et que la méthode utilisée incarne, en quelque sorte, des traits primordiaux du film. Par exemple, dans Wenders la notion de scénario-cartographie s'adapte à la forme du road-movie récurrent dans la filmographie du cinéaste (je pense ici, bien sûr, à *Paris Texas* (1984) mais aussi *Don't come knocking* (2005)). Dans *Gerry* (2002), écrit en collaboration avec les acteurs du film Matt Damon et Casey Affleck, Gus Van Sant suggère de manière plus évidente un scénario cartographié où le déplacement géographique des personnages définit les contours du film. Gus Van Sant cherche, dans ce cas, à atteindre un rapport organique entre la préparation et le tournage pour que le film reste ouvert à l'expérimentation et à l'intuition du moment. Les dialogues, par exemple, ne sont pas écrits préalablement et surgissent grâce à l'improvisation des acteurs qui sont, dans ce projet, profondément investis dans la création du film. C'est aussi le cas de *Tree of life* (2011), écrit et réalisé par Terrence Malick, où le tournage ne dispose pas d'un scénario fermé et compte, à tout instant, sur l'intervention créative. Dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma*, Brad Pitt, producteur et acteur du film, décrit la dynamique de travail de Malick :

On a commencé à préparer le tournage à partir d'un script très dense, mais là encore, ce n'était pour Terry qu'une suite d'idées. Chaque matin, il écrivait au moins une heure pour préciser chaque chose, chaque nuance des scènes à tourner. Ça faisait à peu près cinq ou six pages qui nous servaient pour la journée. On absorbait ce qu'on pouvait, et on se lançait quand la caméra tournait, sans savoir ce qui allait se passer (2011 : 27).

L'improvisation joue un rôle fondamental, ainsi qu'un flux d'écriture qui accompagne constamment le tournage et crée du matériel nouveau au film. Dans *Tree of life*, le tournage s'adapte aux conditions naturelles où la lumière, l'effet du vent dans la rivière inspirent de nouvelles scènes écrites et filmées sur l'heure pour profiter au maximum de ce que l'imprévisibilité de l'environnement peut offrir au film. Cette sensibilité au spectacle de la nature fait bien sûr partie des principes du projet du film et le travail du tournage et de l'écriture des scènes ne peuvent que se montrer réceptifs et flexibles à ces précieuses contributions.

Dans ce sens, le cinéma indépendant étatsunien ouvre la notion de scénario afin de l'intégrer organiquement à la réalisation du film, de manière similaire aux revendications des cinéastes de la Nouvelle Vague pour qui, en reprenant les propos d'Assayas, le scénario ne peut être qu'« ouvert » :

Le cinéma d'auteur, avec les années, a imposé sa propre esthétique du scénario. Je ne parle pas du *scénario rédigé*, parodiquement romanesque, qu'exige le système de lecture des différentes commissions, qui sont le parcours du combattant d'une grande part des projets auteuristes. Non, je reviens au scénario ouvert, au scénario prétexte, celui qui ne ferme pas sur lui-même mais répond aux exigences particulières du cinéaste. (...) Dispositif d'abord, il est l'instrument de la liberté du film. (1985 : 8)

Dans le cas de Godard, le scénario peut ressembler à un dossier qui réunit divers éléments pour conceptualiser le film. L'ouvrage *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (1985) nous présente un document intitulé « Passion – introduction à un scénario », sorte de projet du film *Passion*, auquel suivra le film *Scénario du film Passion* mentionné antérieurement dans ce travail. Le dossier en question s'organise de mode multimédial, regroupant des textes, des photos des acteurs choisis, des reproductions de tableaux célèbres, le tout mis en relation grâce à un procédé de découpage et de montage :

Figure 25 : extrait de *Passion* - introduction à un scénario



(Source : *Les cahiers du cinéma*, 1985 : 496)

Le scénario se déploie afin d'accueillir des idées de différentes natures tournées vers le même projet cinématographique. Le dossier scénaristique de *Passion* réalise, à travers sa technique de collage, les premières ébauches de ce qui restera au cœur du film : un essai sur la peinture et le cinéma.

En somme, si l'on considère que le scénario est un dispositif qui travaille pour « la liberté du film », sa forme ne peut être standard, mais, au contraire, en constante transformation selon les besoins créatifs particuliers d'un projet. Le scénario-projet, comme on pourrait l'appeler, convoque d'autres formes d'expression - collage,

cartographie, schéma, story-board – ainsi que d’autres formes de travail, plus collaboratives et intégrées à l’ensemble du processus de réalisation :

Throughout the more than one hundred years of history of the medium, many screenwriters and filmmakers – in art-house and independent cinema, animation and non-fiction – have developed their ideas off the page. Never as rigid as claimed, the boundaries between writing and production are increasingly stretched in a digital era, thereby offering new possibilities for collaboration and new modes of screen storytelling. As the very notion of writing shifts to embrace multi-modal texts (texts which incorporate images, sound and words), scriptwriting is being reimagined and repositioned (Millard : 155-156).

Après avoir réalisé ce panorama des scénarios possibles, je me consacrerai, au prochain chapitre, à l’étude de l’écriture scénaristique de deux scénaristes-cinéastes pour nous rapprocher, à la manière d’un *extreme close-up*, des particularités textuelles.

[CHAPITRE CINQ]

S C E N A R I S T E S – C I N E A S T E S

17. Pedro Almodóvar

18. Quentin Tarantino

a voz do sanfoneiro sobe outra vez cobrindo a voz de Corisco

corte

região de espinhos, mato cerrado

o bando deixa os cavalos e ruma caatinga a dentro: terra seca

o bando avança

o bando avança

o bando avança

o bando avança

corte

a volante encontra dois cavalos soltos

Glauber Rocha, A ira de Corisco

Dans ce chapitre, je me consacrerai à développer l'analyse de scénarios de Pedro Almodóvar et de Quentin Tarantino. Le choix de ces réalisateurs, qui sont eux-mêmes scénaristes de la plupart de leurs films, a été conditionné par plusieurs facteurs. Mais, en premier lieu, il est important de souligner le fait que l'accès aux scénarios publiés représente une réelle difficulté pour la recherche. La plupart des scénarios disponibles se trouvent en circulation libre sur internet sans que nous puissions, néanmoins, en connaître la source exacte. Ces cybertextes anonymes sont d'ailleurs très représentatifs de la condition passagère du scénario, qui disparaît presque systématiquement une fois le film terminé. L'internet fait ressurgir ces scénarios perdus dans des blogs spécialisés, cependant, leur utilité pour l'analyse demeure problématique en raison du manque d'informations concernant le texte (s'il est en effet écrit par le scénariste en question, à quelle version du scénario avons-nous affaire ? etc.). Les scénarios publiés, quant à eux, sont, en grande majorité, écrits par des réalisateurs connus (Visconti, Bergman, Pasolini, Fellini, Antonioni, Buñuel, entre autres), seuls ou en collaboration avec d'autres scénaristes. D'autres scénarios, encore, écrits exclusivement par des scénaristes ou non, paraissent habituellement sous forme de livres après à un succès commercial du film,

tout particulièrement si le film remporte un Oscar ou une nomination, à l'Oscar de meilleur scénario, ce qui justifie une publication destinée aussi bien à un public spécialisé (amateur de scénarios, étudiants de cinéma, etc) qu'au grand public. Ce panorama conditionne les possibilités de recherche, car il sera très fréquent. Toutes ces conditions réduisent considérablement les possibilités de recherche à un nombre minime de scénarios publiés parmi une multitude de scénarios fantômes, présents sur le net et d'une quantité encore plus impressionnante de textes à tout jamais disparus. Suite à la lecture d'un grand nombre de scénarios, l'idée de cette recherche est née de la lecture spécifique des scénarios d'Almodóvar, ainsi que, ultérieurement, de celle des scénarios de Tarantino. Toutes deux m'ont suggéré une condition singulière du texte scénaristique et de ses possibilités d'expression que je tâcherai de démontrer ici.

En termes méthodologiques plus spécifiques, l'analyse textuelle sera construite dans un mouvement double de lecture et d'argumentation : d'abord à partir de la lecture critique des scénarios publiés dans leur langue originale, en l'occurrence l'espagnol et l'anglais, puis de la lecture des versions publiées en langue française afin qu'elles soient utilisées pour composer mon argumentation. Ce choix a, avant tout, pour but de rendre la lecture plus aisée et le texte plus homogène. Comme nous le verrons, l'analyse minutieuse des scénarios reposera très souvent sur l'utilisation d'un mot, d'une expression ou de la présentation graphique du texte. Il est donc important de souligner que les versions traduites reconstruisent, d'une façon équivalente, les aspects textuels et sémantiques sur lesquels repose mon analyse, celle-ci provenant dans un premier moment de la lecture des scénarios dans leur langue originale.

16. Pedro Almodóvar : la métaphore scénaristique

A travers le rideau transparent, on peut apercevoir sa silhouette, le torse incliné sur la table. Sa tête repose sur le clavier de la machine à écrire, comme si Ignacio était obsédé par les mots, ou les lettres.

Pedro Almodóvar, La mauvaise éducation

La lecture des scénarios *Tout sur ma mère* (*Todo sobre mi madre* - 1999) et *La mauvaise éducation* (*La mala educación* - 2004) m'a immédiatement frappé par l'expressivité singulière que le texte construit. L'écriture y est débordante et hypertrophie la textualité du scénario au-delà de ses formats conventionnels, afin de déployer les possibilités de l'idée filmique. Le texte semble ainsi donner vie au film sans limites et les précieux dogmes de l'objectivité et de l'extériorité de l'écriture scénaristique font souvent place à un texte généreux qui, au moyen de métaphores, d'analogies et de commentaires, lui donne une force expressive et une dimension esthétique remarquables. Observons un court exemple (tous les extraits, rappelons-le, sont tirés d'une publication bilingue français/espagnol) :

[1]

Ils pénètrent dans le théâtre, après avoir présenté leurs billets au contrôle. Gros plan des yeux de Blanche, sur l'affiche. Un lent travelling arrière nous révèle, peu à peu, le visage dans son entier. Décors, témoin, façade : Blanche. Au début du travelling, on commence à entendre les voix des personnages qui interprètent la pièce. Puis ils apparaissent en surimpression sur le visage de Blanche. Pendant un moment on dirait que le visage de Blanche est le décor de sa propre histoire. Ce qui fait d'elle le témoin muet de son propre malheur (p.21-23).

Toute la composition de la scène est, bien sûr, décrite avec précision. On assiste à la mise en place du dispositif cinématographique (description du plan – gros plan, mouvement de caméra – travelling avant, effets de transition – surimpression, bande sonore – les voix des personnages) faisant souvent appel à un langage synthétique et poétique (« Décors, témoin, façade : Blanche »), ainsi qu'à la construction de métaphores (« on dirait que le visage de Blanche est le décor de sa propre histoire. »). Cet extrait nous montre qu'il est possible que le scénario prenne forme grâce à une textualité hétérogène qui mélange les références techniques et les commentaires subjectifs portant sur la création de la scène, c'est à dire, un texte qui vise à la fois une perception (ce qui sera effectivement vu et entendu) et une conception (dans le sens des idées qui donnent un élan à la scène). Je développerai davantage ces notions après l'étude d'autres extraits. Pour le moment, examinons les propos d'Almodóvar, au sujet de l'écriture scénaristique, publiés dans la préface du scénario de *La mauvaise éducation* (2004) :

Un scénario est écrit pour être lu par les personnes qui composent les différentes équipes chargées de le convertir en film. Il s'agit de leur donner le maximum d'informations techniques possibles pour qu'elles puissent accomplir leur travail.

L'écriture du scénario, en termes littéraires, est plate, directe, froide, presque autant qu'un acte notarial. Moi, pour ma part, je ne m'y résous pas, et j'ai de plus en plus tendance à les embellir un peu, pour éviter l'extrême aridité des scénarios classiques. Je multiplie les indications adressées essentiellement aux acteurs, afin qu'ils s'imprègnent bien du ton et du caractère de leur personnage. Tout le monde est sensible au « ton » d'un scénario (...) (p.25).

Mais ce qui compte le plus dans un scénario, sa raison d'être, ce qui en fait la pierre angulaire, irremplaçable, sur laquelle se construit tout le film, c'est sa « structure » (...) (p.25).

Et enfin, il n'y a rien de pire qu'un scénario qui se prend pour un roman. J'espère ne pas avoir cédé à la tentation. Et si tel était le cas, j'en demande pardon (p.29).

Almodóvar sait donc qu'il n'écrit pas dans le style classique qu'il considère aride et administratif. D'un autre côté, il ne s'identifie pas au littéraire et tente d'y échapper, même s'il s'excuse à l'avance de possibles dérapages. L'essentiel est de faire du moment du scénario une opportunité pour définir la structure filmique, partager le maximum de détails avec les différents collaborateurs et surtout les imprégner d'un « ton ». Ce dernier aspect joue sur la sensibilité des lecteurs et fonctionne justement dans le scénario grâce aux commentaires du narrateur et aux métaphores. Par conséquent, on dirait que la construction de ces métaphores sert davantage à l'espace du scénario (à l'exemple de la ligne blanche évoquée antérieurement ou au gros plan du visage d'Huma) qu'à la texture filmique à venir dans laquelle les métaphores pourront passer inaperçues. En d'autres termes, elles n'aspirent pas à une corporalité filmique (comme un dialogue ou une voix le pourrait, par exemple). Au lieu de cela, elles fonctionnent comme une présence spectrale qui a servi à donner forme au film, lui donnant du relief ou de la poésie, mais surtout, comme l'affirme Almodóvar, attribuant un ton et des états émotionnels au reste de l'équipe (comédiens, techniciens, producteurs, etc.). Dans son article « Character in the Screenplay », Steven Price analyse les trois modes narratifs de l'écriture scénaristique envisagés par Claudia Sternberg. Les deux premiers correspondent aux conventionnels *mode de la description* (« description mode »), qui apparaît dans les parties du texte dédiées aux détails de la production et à la réalisation, et au *mode du récit* (« report mode »), qui est la séquence temporelle d'actions. Le troisième, le *mode de commentaires* (« comment mode »), apparaît à chaque fois que le texte offre un commentaire sur les événements (2010: 204),

ce qui est d'ailleurs contraire aux recommandations des manuels « how to ». Price commente à ce propos :

As Sternberg observes, such commentary, akin to the authorial narration of prose fiction, is routinely prohibited in manuals. The assumption is that such comments cannot be filmed, and even if they could, they would be the province of the director rather than the writer. Sternberg easily refutes this by pointing out that her sample range of Hollywood screenplays contains innumerable figures of speech and other things that cannot be shown or seen. Indeed, according to Sternberg 'screenwriters rarely miss the opportunity to use the mode of comment' (Sternberg 1997: 74). This final remark seems to overstate the case, however, since most screenplays are sparing at best in direct comment (p.204-205).

Dans le cas d'Almodóvar, ce mode est d'une extrême importance pour la constitution du texte et pour que le scénario atteigne son objectif de sensibilisation. Reprenons l'analyse des scénarios afin de nous rendre du fonctionnement de ce mode :

[2]

Très gros plan de Manuela de dos ; au fond, on voit la scène. La tête de Manuela occupe la moitié du plan et cache donc l'action qui se déroule dans cette partie de la scène, celle de gauche. On n'entend que la voix de Kowalski (« Allez, poulette. Le pire est passé. ») et celle de Stella (« Ne me touche pas, ne me touche plus jamais, salaud. ») Stella se déplace vers la droite de la scène, donnant l'impression qu'elle sort de la tête de Manuela, ainsi que Kowalski, comme si Manuela les imaginait et les projetait sur la scène (p.87).

Dans cet extrait de *Tout sur ma mère*, on observe à nouveau la précision de la mise-en-scène (la définition du cadrage, la position des acteurs dans l'espace, les voix et le « timing » des dialogues par rapport aux gestes et déplacements scéniques), mais c'est surtout les dernières lignes qui attirent notre attention. On y lit la construction d'un point de vue métaphorique tout à fait singulier quand il est dit que les personnages semblent sortir de la tête de Manuela pendant qu'elle assiste au spectacle. La narration, par le moyen d'une illusion d'optique, suggère que les personnages sont littéralement les fruits de son imagination. Or, le cours de l'histoire et le passé des personnages nous apprennent qu'il existe une forte identification entre Manuela et la pièce *A streetcar named desire* dans laquelle Huma joue (Manuela avait joué dans la même pièce quand elle était plus jeune) et le scénario mêle constamment les fils de ces différentes couches fictionnelles, à la fois à un niveau perceptuel (ce qui peut être réellement vu et entendu : le gros plan de Manuela, l'acteur et l'actrice qui interprètent leur dialogue sans être visibles dans un premier temps, etc.) et conceptuel (la manière dont le narrateur fait part

au lecteur de l'idée qui se trouve derrière cette scène en particulier). Bien entendu, ces deux niveaux se confondent dans l'écriture et agissent l'un sur l'autre pour donner une dimension expressive à la scène. Néanmoins, sachant que l'écriture scénaristique est traditionnellement guidée par la prérogative de l'objectivité et un rapport direct et utilitaire entre ce qui est écrit et ce qui sera filmé, il est remarquable de voir que la domination du « ce qui peut être vu et entendu » est neutralisée dans l'écriture d'Almodóvar ou, pour le moins, étendue à « ce qui peut être ressenti », dans le sens d'activer une lecture (et une imagination) plus sensible chez le lecteur à partir d'un texte chargé d'affects. On est donc bien loin de l'« acte notarial » du scénario standard critiqué par Almodóvar !

D'autres scènes présentent un procédé similaire :

[3]

9 – Façade du théâtre. Ext. Nuit.

L'affiche de la pièce que l'on voit sur la façade du théâtre est un très gros plan de l'actrice principale Huma Rojo qui, évidemment, interprète le rôle de Blanche Dubois. De l'endroit où se trouve Esteban, on a l'impression que le visage démesuré d'Huma Rojo surveille le travail d'écriture de l'adolescent (p.19, 21).

D'une façon semblable à l'extrait [2], le texte décrit la composition de la scène (type de plan, photographie) et ajoute un commentaire sur l'impression que donne la combinaison des éléments de la scène. A partir de l'affiche et des yeux d'Huma, de l'adolescent qui écrit dans son journal intime et de sa position par rapport au poster, un effet d'interaction est prédit, *comme si* Huma était vraiment là, avec ses yeux géants qui surveillent les moindres gestes du garçon. La scène se poursuit:

[4]

Au-dessus de la marquise apparaissent les autres personnages, Nina Cruz et Mario Del Toro, ainsi que le titre de la pièce, Un Tramway nommé désir, de Tennessee Williams. Le visage de Blanche couvre toute la façade. Manuela apparaît. Elle se promène le long de la façade du théâtre et cherche son fils du regard. Esteban la regarde et continue à prendre des notes dans son carnet. De là où il se trouve, on a l'impression que Manuela se promène sur le visage de Blanche, faisant corps avec elle (p.21).

Une fois de plus, le texte associe la description de ce qui se passe à une *impression*, et cela à partir du point de vue spécifique du fils de Manuela. En alignant notre regard sur le sien, nous – lecteurs/spectateurs virtuels – pouvons avoir accès à cette impression. Cependant, cette fusion entre le visage géant d'Huma sur l'affiche et le corps de

Manuela crée une métaphore qui a davantage le rôle d'anticiper les événements que de révéler ce qui passait par la tête de l'adolescent à ce moment précis. Il semble que le point de vue du garçon serve de véhicule photographique pour convoquer une idée spécifique du moment, c'est-à-dire, le fait que les vies des deux femmes se trouvent sur le point de se croiser à jamais à cause de lui. Cette idée sera ouvertement montrée, quelques pages plus loin dans un commentaire, à l'aide d'un flashback :

[5]

Le souvenir est si vivace qu'il ressemble à une hallucination. (Quand Esteban a vu sa mère se promener et se confondre avec le visage d'Huma, une idée lui est venue à l'esprit, la dernière de sa vie : il a pensé que, tout comme Eve Harrington, sa mère se faufilerait ensuite dans la loge d'Huma et deviendrait, pour l'actrice, une présence indispensable) (p.85).

La prémonition du garçon est révélée plusieurs pages après l'événement ([4]) et, deux pages plus loin, Manuela parcourt le couloir des coulisses et frappe à la porte de la loge d'Huma, confirmant la prophétie de l'adolescent. Le commentaire, qui apparaît donc a posteriori, ne sert pas seulement à fournir des indications au comédien qui jouera le rôle d'Esteban. En fait, il nous fait glisser derrière les yeux du personnage et entrevoir ses dernières pensées, juste avant qu'il meure dans un accident. Si l'on prend tient compte des techniques d'écriture scénaristique, c'est une pensée silencieuse, hors de portée, non représentable à l'écran. Mais les dernières pensées d'Esteban, révélées dans le commentaire du narrateur pendant le flashback, investissent le scénario d'un ton et jouent avec le récit en l'anticipant constamment. Ici, il ne s'agit pas de savoir si cette pensée est représentable ou non à l'écran. Le but est de savoir si elle contribue à une compréhension plus approfondie et à une expérience de l'idée filmique, en nous donnant quelque chose de significatif concernant ses personnages et l'histoire elle-même.

Continuons avec d'autres exemples :

[6]

Manuela serre dans sa main droite le carnet, sale et humide, de son fils. C'est comme si elle serrait la main qui a pris ces notes. Les mots d'Esteban glissent entre ses doigts. (...) On dirait qu'elle n'a plus de cils, comme s'ils s'étaient dissous dans les larmes (p.33).

Le commentaire ci-dessus nous décrit l'état d'esprit de Manuela après la mort de son fils Esteban. L'image des mots qui glissent entre ses mains et celle des cils qui disparaissent dans ses larmes donnent une dimension poétique au texte à un moment

particulièrement tragique du récit. Néanmoins, et une fois de plus, ce commentaire est efficace dans le cadre du texte où il prend tout son sens. Même si le film à venir plane toujours sur le texte (et palpite dans son intérieur), l'image de la dissolution des cils en larmes est avant tout destinée à la lecture du scénario. Nous trouvons des constructions similaires dans les extraits suivants :

[7]

20 – Salle de l’U.S.I Hôpital. Int. Nuit.

Détails d’un électro-encéphalogramme. Le graphique qui s’imprime sur le papier qui défile est une ligne fine comme le tranchant d’une lame de rasoir, le trait mince qui sépare la vie de la mort. Esteban a franchi cette ligne. Son corps, relié à toute une série d’appareils, gît immobile. Sa poitrine se soulève légèrement, comme s’il respirait, mais ce n’est pas son âme d’adolescent qui l’anime. Une machine respire pour lui (p.33).

L'image de la ligne blanche (elle nous guide encore), lors de la scène du couloir du théâtre, apparaît d'abord dans cette scène de l'hôpital où elle est déjà décrite métaphoriquement. On observe de quelle manière la présence de la ligne, représentant le passage du garçon vers la mort, est ce qui guide ultérieurement Manuela jusqu'à la loge d'Huma. Comme il l'a été mentionné précédemment, le personnage d'Esteban représente le trait d'union entre les deux femmes ([4]) dont les images sont superposées. Son écriture sert à déclencher leur rencontre (voir l'importance du journal de l'adolescent dans [3], [4] et [6]) et on pourrait ajouter que c'est bien là l'origine de la ligne : le trait de l'écriture d'Esteban. La ligne revient métaphoriquement dans les scènes mentionnées telle une rime visuelle, un thème et, surtout, tel un indice de la structure (rappelons-nous que, pour Almodóvar, une des fonctions du scénario est justement celle de définir la structure du film). Dans les passages suivants, la présence de commentaires attribue une impression particulière à la scène, notamment au moyen d'indications concernant la photographie (et le rythme dans [9]) :

[8]

28 – Tunnel. Ext. Jour. Intérieur train.

Manuela se trouve dans le compartiment d’un train, seule, dans la pénombre, plongée dans ses pensées.

Image du long tunnel. L’état délabré et l’obscurité donnent l’impression qu’il s’agit d’un tunnel intérieur qui relie Manuela à son passé. (p.45)

[9]

Montrer de préférence le dispositif, plutôt que le corps du donneur, comme s’il s’agissait d’une opération militaire. (p.39)

Dans le scénario de *La mauvaise éducation*, nous retrouvons à nouveau l'utilisation de métaphores dans la composition des scènes, nous confirmant qu'il s'agit bien d'un trait récurrent dans le style d'Almodóvar. Certaines d'entre-elles sont particulièrement intéressantes, comme par exemple dans les extraits suivants :

[10]

(...) Les anciens camarades de classe tombent bruyamment dans les bras l'un de l'autre. Une vieille caméra de cinéma, montée sur un trépied en bois, est témoin de la rencontre. La caméra ne fonctionne plus depuis longtemps, elle n'est qu'un objet décoratif et symbolique (p.43).

Le commentaire nous décrit la caméra (la scène se passe dans le bureau d'une maison de production de cinéma) en la personnifiant, comme si elle pouvait témoigner de la rencontre des anciens camarades ou bien encore la filmer. La caméra apparaît à nouveau, cette fois-ci en fonctionnement, dans une autre scène et la narration nous révèle son intérieur pendant qu'elle tourne :

[11]

79. A L'INTERIEUR DE LA CAMERA.

Nous venons du noir.

L'obscurité abyssale du fondu au noir, s'éclaircit lentement, nous dévoilant l'intérieur d'une caméra cinématographique en action (en train de tourner). Nous découvrons par quel mécanisme, la pellicule est entraînée, et glisse, telle un serpent qui clignote, sur les pignons dentés (p.185).

Au-delà de la présence de la caméra, d'autres éléments scéniques font leur apparition dans d'autres passages pour renforcer le jeu que le récit construit à partir de ses différents niveaux de fictions :

[12]

Enrique dépose le texte sur une table ordinaire du grand salon de la villa qu'il vient de louer. La lumière d'une lampe d'architecte tombe droit sur le titre, « La Visite », comme celle d'un projecteur illuminant le rideau d'une scène (p.53).

[13]

Ignacio trébuche et tombe par terre. Il se blesse au front, et commence à saigner. Il lève la tête et regarde le prêtre d'un air défiant. En voix-off, on entend ses pensées. Tandis qu'on entend sa voix, à l'image le visage d'Ignacio se partage en deux. Chacune des deux moitiés, avec leur joue et leur oeil respectifs, se sépare, comme un rideau qui en s'écartant dévoile, au centre de l'image, le visage du Père Manolo en 1977, en train de lire avec horreur le récit de ce qui s'est passé treize ans plus tôt, raconté par Ignacio, sa victime adorée.

IGNACIO-ENFANT (OFF)

Un filet de sang divisait mon front en deux. J'eus le pressentiment que ma vie serait à cette image : toujours divisée sans que je puisse rien y faire (p.99,101).

La figure du rideau de scène, suggérée dans [12], refait surface dans [13] mais, cette fois-ci, de manière graphique. L'effet visuel qui partage le visage d'Ignacio en deux fait allusion à l'ouverture du rideau sans rendre cette association évidente. La voix off qui suit la description de l'effet spécial nous confirme que la division du visage par le filet de sang, puis la division du visage lui-même en deux parties qui s'écartent, représentent un avant et un après dans la vie de l'enfant. C'est aussi l'occasion de faire une transition entre la scène de l'agression, qui est à la fois un flashback et l'image que le Père Manolo se fait de la scène, en lisant le récit qu'Ignacio lui-même décrit des années plus tard, et la scène de la lecture de l'événement proprement dit. Cependant, l'allusion à l'ouverture du rideau, annoncée dans le scénario, donne une signification dramatique (dans son sens le plus théâtral) supplémentaire à la scène. D'autre part, le motif de l'affiche, fondamental dans *Tout sur ma mère*, réapparaît dans *La mauvaise éducation* pour nous montrer le passé artistique du personnage de Zahara (qui est en fait Ignacio adulte) et sert de passage entre les différentes temporalités du récit :

[14]

19. CINEMA OLYMPO. FACADE A L'ABANDON. EXT. AUBE. SUITE.

Il n'y a pas un chat dans les rues.

En route pour le collège, ils passent devant le cinéma Olympos. Zahara s'arrête et le contemple avec nostalgie. (Le mur actuel conserve encore un bout de l'affiche où l'on peut voir une partie de son visage. Le mur fonctionne comme un miroir du présent et du passé) (p.75).

Ainsi, le décor reçoit une signification au-delà de sa présence en scène (le mur devient un miroir). C'est aussi le cas de la scène nocturne du dortoir où les éléments du décor se transfigurent et créent un tableau expressif :

[15]

Les rectangles verticaux de bois blanc qui unissent les lits entre eux, forment avec le rectangle horizontal de bois sur lequel repose le matelas, une croix qui se multiplie dans toutes les directions. Dans la pénombre, le dortoir ressemble un peu à un cimetière américain (où toutes les croix sont identiques) (p.121).

[16]

Il s'élance furieux, vers la porte des toilettes. Le dortoir ressemble alors plus que jamais à un cimetière et le Père Manolo à un vampire dont on ne distingue que les yeux brillants de colère. La soutane se fond dans l'obscurité de la nuit (p.125).

La référence au cimetière américain contribue à la nature morbide et menaçante de la scène. A ce stade, nous savons déjà qu'Ignacio a été agressé par le Père Manolo et comparer le dortoir à un cimetière de guerre semble suggérer que ces enfants (et surtout Ignacio) sont des victimes innocentes et anonymes. La comparaison du Père Manolo à un vampire, qui rôde autour des lits, transforme d'autant plus les enfants en proies faciles. Le Père Manolo acquiert dans [16] une présence surnaturelle, réduite à « des yeux brillants de colère » et à une soutane qui se faufile dans l'obscurité. Une fois de plus, le texte construit un ton à l'aide de détails et de métaphores qui sont difficilement reproductibles (les caractéristiques surnaturelles du Père) ou perceptibles à l'écran (le cimetière américain). Néanmoins, la description de la scène permet de saisir une ambiance que la mise-en-scène se chargera de reconstituer à l'aide d'autres recours filmiques (par exemple, le travail de la bande sonore pourrait reconstruire l'ambiance ténébreuse du texte, etc).

D'autres métaphores établissent un état psychologique entre les personnages à un moment donné du récit, comme nous pouvons l'observer dans l'extrait suivant :

[17]

*Angel plonge par-dessus la tête d'Enrique. Son corps flotte dans l'air, au ralenti, à quelques centimètres de la tête d'Enrique. Ce dernier regarde en l'air, le corps d'Angel qui s'interpose entre lui et le ciel. Le corps massif, dilaté, léger, maintenu dans les airs par des centaines d'images à la seconde, devient un toit au-dessus de sa tête, un toit qui l'isole du monde, et le menace plus qu'il ne le protège.
Ellipse (p.147).*

La description fige les centaines d'images du plongeon d'Angel et le transforme en un corps qui s'interpose entre le ciel et le personnage d'Enrique. Un corps transformé en toit - pas de ceux qui protègent, mais un toit qui menace de lui tomber sur la tête. Cette image, que la narration construit, assombrit les retrouvailles entre les deux personnages (ils sont censés être d'anciens camarades d'école) et nous donne un fort indice quant au futur de leurs rapports. Bien entendu, ce commentaire fournit, à celui qui jouera le rôle d'Enrique, la sensation dominante de la scène. Dans un autre passage, c'est la bande sonore que la narration transforme en métaphore temporelle :

[18]

71. GRENIER. MAISON MERE D'IGNACIO. ORTIGUEIRA. INT. JOUR.

Enrique et la Mère furètent parmi les objets poussiéreux du grenier. Le plancher craque au moindre mouvement, c'est un bruit chargé de passé et de mystère. Un passé qui, loin de nous tourner son dos noir, nous réconforte et nous accompagne de sa musique (p.169).

Le commentaire du narrateur donne un attribut affectif au bruit du plancher, en le personnifiant (« son dos noir ») et en l'associant à une manifestation du passé. C'est le passé qui s'exprime par le bruitage et la scène nous invite, par l'utilisation du pronom « nous », à ressentir la musique et le réconfort que ce plancher apporte aux personnages d'Enrique et de la Mère.

Au-delà des métaphores audiovisuelles élaborées dans les commentaires, d'autres constructions sont typiques de l'écriture scénaristique d'Almodóvar et poursuivent le même objectif de composer des scènes chargées d'impressions et de significations. L'une d'entre-elles fournit des références spécifiques à partir d'un répertoire culturel partagé (films, chansons, pièces de théâtre). Les extraits suivants illustrent le recours à l'intertextualité :

[19]

Huma porte une robe longue et une cape de sibylle, de ces capes qui permettent de sortir les mains à la hauteur de la taille. La cape est un hommage à Gena Rowland dans Opening Night (p.93).

[20]

La photo montre une Manuela très jeune, en tenue de jeune premier, portant un chapeau melon, assise à califourchon sur une chaise, style Liza Minnelli dans Cabaret (p.13).

[21]

Le décor peut rappeler le dépouillement absolu de Bob Wilson, mais l'interprétation est d'un naturalisme hardcore (p.23).

[22]

C'est la nuit. La pluie menace, et Manuela s'est habillée en conséquence. Elle ressemble à la première apparition d'Anne Baxter dans All about Eve. Elle jette un regard vers le ciel. Elle porte la main à son bonnet et à ses cheveux comme pour s'assurer qu'ils sont restés en place depuis qu'elle est sortie de chez elle (p.21).

Les passages ci-dessus nous montrent comment l'écriture d'Almodóvar compose l'idée principale derrière chaque scène, aussi bien narrativement qu'esthétiquement. Les références intertextuelles sont d'une grande utilité à l'équipe puisqu'elles indiquent des

références concrètes (décor, costumes, maquillages, etc.) qui précèdent la réalisation du film. Elles servent aussi à inspirer les comédiens, en leur donnant un repère palpable concernant leur personnage à un moment donné du récit. Très probablement, ces références intertextuelles ne seront pas identifiées plus tard dans le film. Elles ne sont pas vraiment là pour cela, mais sont davantage des allusions et des clins d'œil qui aident à la construction du scénario, donnant plus de consistance à ses personnages et à certaines scènes (par exemple, le commentaire sur le décor de la pièce [21]). Bien entendu, l'intertextualité est caractéristique dans la cinématographie d'Almodóvar et elle se manifeste à différents niveaux dans ses films (personnages, musique, genre cinématographique, culture pop, etc.).

Dans *La mauvaise éducation*, nous retrouvons également de nombreuses références externes au film qui enrichissent la composition des scènes :

[23]

Enrique Serrano est un jeune homme de 25 ans environ, d'aspect provincial (un mélange de bandoléro et de rocker, avec un profil d'adolescent à la Cocteau) (p.55).

[24]

Enrique et la Mère fouillent dans ce bric-à-brac poussiéreux. Le vasistas percé dans le mur donne à la scène une lumière semblable à celle des natures mortes de Zurbarán (p.169).

[25]

M. Berenguer ressemble aux seconds rôles des films de Jean-Pierre Melville, dur, élégant, imposant, mais sans chapeau ni imperméable (p.205).

[26]

M. Berenguer arrive devant l'immeuble où habite Ignacio adulte, à Valence. La façade de l'immeuble est jolie, décorée d'une mosaïque abstraite de petits carreaux de céramique, clairement inspirée de Gaudi, mais réalisée avec grâce (p.207).

[27]

Pour la première fois, Juan cache ses yeux derrière d'immenses lunettes noires, en hommage à Barbara Stanwyck dans « Double Indemnity » (p.237).

[28]

Un rideau de pluie les sépare de l'extérieur. L'image ressemble à une carte postale des Tropiques, la pluie torrentielle s'abat sur les palmiers qui bordent les rues de Valence (p.249).

[29]

M. Berenguer planté au milieu de la rue, seul, les regarde s'installer dans la voiture. Il fait penser à une affiche pour une de ces campagnes : « chiens abandonnés par leur maître » (p.259).

[30]

Il est évident que leur couple repose sur une entente qui ne va pas au delà d'une entente purement physique. Etrangers l'un à l'autre, ils partagent un film et un lit, c'est tout. Passionnés sur le plan professionnel, mais sans complicité ni réciprocité sur le plan personnel. Ils ne sont pas plus proches que dans la première séquence. Si polis dans l'intimité, qu'on ne dirait pas des Espagnols, mais plutôt l'un des couples étranges que l'on trouve dans les romans suisses de Patricia Highsmith (p.183).

Almodóvar s'inspire principalement du cinéma (*Double indemnity*, les seconds rôles des films de Melville), mais ses clins d'œil s'adressent aussi à d'autres domaines artistiques, tels que la littérature (les personnages de Patricia Highsmith), les arts plastiques (les natures mortes de Zurbarán, les mosaïques de Gaudí, les dessins de Cocteau) et encore la production d'images qui font davantage partie du quotidien (la campagne publicitaire, la carte postale). Ce jeu entre différentes sources et l'assimilation de ces références à la texture de la trame apparaissent au grand jour dans le scénario et reflètent un procédé créatif, fondamental dans le cinéma almodovarrien.

L'écriture d'Almodóvar se différencie aussi dans sa manière d'explorer librement l'intériorité des personnages, leurs pensées et leurs souvenirs, contre toutes les consignes du scénario classique. Price commente, à propos de la construction de personnage dans le scénario par rapport à celle du roman :

A provisional conclusion is that screenplay character is, necessarily, generically distinct from novelistic character. For example, the relative lack of access to the screenplay character's inner world, or to its contemplation of the various discourses – legal, religious, educational, etc. – that may construct and define it as a social subject, makes him or her a more consistently existentialist being than an equivalent figure in realist prose fiction. In the screenplay we see only the actions through which the character responds to, and carves out and identify for itself within, this social world (2010 : 205).¹¹⁶

¹¹⁶ On peut provisoirement conclure que le personnage dans le scénario est par principe différent de celui roman. Par exemple, la tendance à ne pas nous donner accès à son univers intérieur, ou son opinion à propos des différents discours – légaux, religieux, éducatifs, etc. – qui pourrait le construire et le définir en tant que sujet social, fait de lui davantage un être existentialiste qu'une figure équivalente à la prose réaliste romanesque. Dans le scénario, nous voyons seulement le personnage réagir au monde social par ses actions, seul outil de composition et d'identification. (m.t.)

Il n'y a pas lieu d'affirmer qu'Almodóvar construit ses personnages à la manière d'un romancier, mais il n'hésite pas, comme je le montrerai dans les passages suivants, à utiliser d'autres recours, au-delà de l'extériorité des dialogues et des actions, pour définir les personnages. Au contraire, la narration plonge dans leurs pensées afin d'exprimer leurs états d'âme quand cela peut éclairer (pour les comédiens ainsi que pour les lecteurs en général) la tournure d'une scène, d'une réaction, d'une parole. En voici quelques exemples :

[31]

La scène a quelque chose de sinistre. Elle est très inquiétante, même s'il s'agit d'une simulation. Esteban ne peut s'empêcher de penser à son père mort. Mamen regarde le garçon de temps en temps, comme si elle devinait ses pensées (p.17, 19).

[32]

Manuela la regarde avec insolence. Elle se souvient de l'expression de la fille quand elle ordonnait au chauffeur de taxi de démarrer au moment où Esteban frappait à la vitre mouillée de la voiture. A ce souvenir, son visage se durcit. Ses yeux se tournent vers la flèche qui indique la direction des loges et elle s'y engage sans réfléchir. Elle n'obéit à aucun plan, Elle ne pense qu'à son fils. C'est Esteban qui conduit ses pas, de l'Au-delà. Ou de là où il se trouve. Et elle se laisse emporter (p.89).

[33]

Mamen appuie sur l'interrupteur comme si elle manifestait par là sa désapprobation totale. Elle est impressionnée par la maigreur et les cernes de Manuela. Elle réalise que son amie est au-delà de la douleur, quelque part où Manuela ne peut la reconnaître. Manuela regarde Mamen comme une étrangère (p.43).

Toutes les réflexions, souvenirs soudains, pensées secrètes des personnages, mis à nu par la narration, sont des motifs qui s'expriment en actes, en paroles dans ces scènes spécifiques. Ces indications ont évidemment une grande valeur pour celui qui lira les pages du scénario. Elles lui donnent une dimension affective et des informations sur les personnages qui, en général, ne figurent pas dans le scénario proprement dit, mais dans ses paratextes.¹¹⁷ Les souvenirs de la mort du père d'Estaban [31] sont un exemple du

¹¹⁷ Il est courant d'élaborer des fiches pour les personnages principaux, décrivant leur profil selon trois aspects : physique, psychologique et social. De même, la biographie des personnages est développée dans un texte nommé en anglais « backstory » et qui sert à l'écriture du récit du scénario en soi en lui donnant un « passé ». Le scénario n'étant qu'une tranche de vie, le backstory sert à lui donner plus de consistance en y développant la biographie des personnages et le contexte qui précède les événements qui ont lieu dans le temps diégétique du scénario.

rôle fondamental de ces indications, car elles alimentent la réaction des personnages en scène sans qu'aucune parole ne soit échangée.

Dans *La mauvaise éducation*, les commentaires au sujet des personnages et des événements jouent également un rôle important. En voici quelques exemples ci-dessous :

[34]

*Elle lit : Il est marié, il vit dans le bled d'à côté et il s'appelle Enrique Serrano !
Une mauvaise actrice aurait porté la main à sa bouche pour étouffer une exclamation.
Zahara est plus discrète mais la découverte a sur elle l'effet d'un coup de massue (p.65).*

[35]

Il contemple le calice et son précieux métal ciselé par un artisan qui ne se doutait pas que son travail finirait entre les mains pécheresses du Père Manolo.

CUT (p.131).

[36]

Deux heures plus tard (Qu'a fait Angel-Juan pendant ces deux heures ? Sans doute a-t-il fait du charme à l'habilleuse et trouvé un endroit où dormir) (p.259).

[37]

Enrique encaisse le coup en silence. Le serveur de « La Perla » l'a déjà probablement renseigné, c'est pourquoi il n'est pas totalement surpris. Cependant, la confirmation de la nouvelle lui fait atrocement mal (p.167).

Dans [34], le commentaire nous informe que Zahara n'est pas de ces mauvaises actrices qui réagissent de manière stéréotypée en portant la main à la bouche en signe de stupeur. Néanmoins, il est curieux de voir ici que le commentaire s'adresse autant à qui jouera le personnage de Zahara (qui est en fait le personnage d'Ignacio adulte travesti) qu'à Zahara en tant qu'actrice/performer elle-même (rapellons-nous qu'elle est artiste). Outre le fait d'évoquer, non sans humour, un geste caractéristique des mauvaises actrices que Zahara ne fait justement pas (le scénario décrit alors ce qui ne se passe pas à l'écran, allant contre toutes les consignes), le commentaire trouble les limites entre la réaction « naturelle » d'un personnage dans la diégèse et les gestes mesurés de celui qui joue la comédie. Plus tard dans le scénario, nous apprendrons que cette scène faisait partie d'un film – donc un film dans le film – sur la vie d'Ignacio et que, par conséquent,

la réaction de Zahara, alors qu'elle découvre l'identité d'Enrique Serrano, était doublement jouée : un comédien interprète le rôle d'un comédien – Angel - qui joue le rôle de Zahara. Le commentaire anticipe donc les événements du scénario sans nous en montrer clairement les différentes couches fictionnelles. Dans l'extrait [35], le commentaire décrit ironiquement l'objet sacré en évoquant l'artisan qui l'a fait sans pouvoir imaginer le destin du calice. Le commentaire est suprenant, car il ne paraît pas exprimer la pensée du personnage, alors que celui-ci est en train de voler l'objet dans l'église. C'est plutôt un commentaire du narrateur qui, curieusement, nous fait penser à l'ironie de la situation et à la naïveté de l'artisan, invisible et anonyme dans la narration. Les passages [36] et [37] nous montrent un autre exemple de transgression des consignes quand la description de la scène spéculé sur ce qui a dû se passer, au lieu de s'en tenir à écrire ce qui est représentable à l'écran. Dans [36], la description mentionne une ellipse de deux heures durant laquelle le narrateur se demande ce que le personnage Angel-Juan (Angel étant son nom d'artiste) a bien pu faire. Il a probablement « fait du charme à l'habilleuse et trouvé un endroit où dormir ». Ce commentaire correspond à l'éventualité d'une scène absente, à laquelle seulement nous - lecteurs du scénario – avons accès, et qui a pour but de nous en dire un peu plus sur la personnalité d'Angel-Juan et de ses besoins (on sait qu'il n'a pas où se loger à ce moment du récit et qu'il a pour habitude d'utiliser son charme pour obtenir des faveurs). De même dans [37], on apprend que le serveur a « probablement » déjà donné la mauvaise nouvelle à Enrique. Le manque de surprise de la part d'Enrique (ainsi que pour l'acteur qui l'interprète) n'est donc pas une surprise pour nous lecteurs, car nous sommes aussi bien témoins des scènes que de leur infimes intervalles, ces probables ellipses où se cachent quelques scènes supplémentaires. En allant à nouveau contre les préceptes de précision et d'objectivité, les commentaires ci-dessus ne nous font pas forcément voir ou entendre, mais aident le lecteur/spectateur à penser et à ressentir la potentialité des scènes à travers l'écriture.

Dans son blog, Almodóvar partage ses impressions durant le processus d'écriture de son long-métrage *Etreintes brisées* (2009):

Escribir un guión consiste básicamente en armar férreamente su estructura interna, y reescribir los elementos que lo cubren todas las veces que puedas hasta que empiece el rodaje, incluso durante el rodaje hay que seguir reescribiéndolo (Algunos directores, como Fellini, o Berlanga, continúan reescribiéndolo durante el doblaje).

Cuando más caña le he dado a la reescritura ha sido en diciembre y en enero. En estos meses ya conozco a fondo la historia que quiero contar y ahora me toca destilar, caracterizar, enriquecer, matizar, sintetizar, visualizar...etc. Un no parar.¹¹⁸

Toutes ces opérations de réécriture expriment le désir d'Almodóvar de définir et de peaufiner l'idée filmique autant que l'écriture puisse le lui permettre. Comme nous avons pu l'observer lors de l'analyse, l'utilisation des commentaires, des métaphores, ainsi que l'inséparabilité entre le contenu et la forme, élargissent le champ d'action de l'écriture scénaristique. Pour reprendre la notion de Godard, qui voit le film comme la superposition de penser, tourner et couper (dans le sens de pensée, tournage et montage), nous pourrions dire que le scénario, en tant que potentialité d'un film abouti, porte en lui les trois actions, les superposant dans le processus d'écriture, comme le fait Almodóvar. Or, on pourrait penser qu'Almodóvar se donne la liberté d'écrire le scénario comme il l'entend, car il se trouve dans la position privilégiée à la fois de scénariste et de réalisateur du film. Bien entendu, il serait naïf de faire abstraction du contexte de l'industrie cinématographique et de la définition des rôles entre l'écriture du scénario et la réalisation. Dans le cas d'Almodóvar, le fait qu'il écrive ses propres scénarios l'autorise à développer son style sans donner trop d'importance aux conventions (surtout celles qui ne lui conviennent pas) et aux possibles effractions attribuées aux scénaristes qui empiètent sur le terrain réservé à la réalisation. Cependant, cette liberté s'exprime avant tout par un style d'écriture scénaristique et par des procédés d'expression (commentaires, métaphores, etc) et non pas par un surplus d'indications techniques, qui, selon les manuels d'écriture, sont les signes irréfutables du scénariste qui se prendrait pour le réalisateur. En somme, Almodóvar adopte un style qui optimise l'expression d'une idée de film et son texte accomplit la mission de déployer et de partager cette potentialité avec les autres agents impliqués dans le projet.

¹¹⁸ Ecrire un scénario consiste essentiellement à construire sans relâche sa structure interne, récrire les éléments qui la recouvrent autant que possible, jusqu'au moment de commencer le tournage. D'ailleurs, pendant le tournage, il faut continuer à le récrire. (Certains réalisateurs, tels que Fellini ou Berlanga, continuaient à le récrire pendant le doublage). Je me suis particulièrement investi dans la réécriture en décembre et en janvier. Arrivé à ce stade, je connaissais à fond l'histoire que je voulais raconter et maintenant il me faut distiller, caractériser, enrichir, nuancer, synthétiser, visualiser, ... etc. Un travail sans fin. (m.t.)

Il y a sans doute quelque chose à retenir ici et qui élargit notre compréhension de l'écriture du scénario en général (en tant que pratique artistique et en tant que champ d'étude). A la notion conventionnelle de « ce qui peut être vu et entendu », on pourrait ajouter « ce qui peut être ressenti » et, finalement, « ce qui peut être pensé » pour disperser les consignes figées du scénario en une constellation plus hétérogène. Même si, pour cela, le magnétisme invisible d'une ligne blanche ne devait nous attirer que dans la textualité du scénario.

17. Quentin Tarantino : la performance scénaristique

If that embryonic substance seems to have enough strength to be made into film, I decide to materialize it. Then comes something very complicated and difficult : the transformation of rhythms, moods, atmosphere, tensions, sequences, tones and scents into words and sentences, into an understandable screenplay.

Ingmar Bergman

Dans le chapitre précédent, nous avons pu observer, au cours de l'analyse de différents extraits de scénarios de Tarantino, de quelle manière son écriture anticipait l'expérience filmique, en utilisant les outils propres du texte, afin de jouer avec les attentes du lecteur/spectateur. De la même façon qu'Almodóvar se sert pleinement de l'écriture pour développer au maximum l'idée du film, Tarantino construit son scénario au moyen de nombreux commentaires, interjections, parenthèses, tout cela dans un jeu textuel qui lui est propre. Dans un entretien accordé en 1994 à la revue *Studio* et paru, par la suite, dans l'édition française du scénario de *Pulp fiction* publiée en 1995, il parle du travail d'écriture du scénario :

Si la scène ne marche pas dans le scénario, je sais qu'il n'y aucune chance que j'arrive à la rattraper au moment du tournage. C'est pourquoi j'ai besoin d'avoir un scénario très solide pour tourner (1995 : 221).

Au-delà de la précision de la construction des scènes et de l'efficacité des dialogues, l'écriture de Tarantino occupe l'espace du scénario pour y instaurer un style qui est la

convergence de sources hétérogènes : le recyclage de genres cinématographiques dit mineurs (le western spaghetti, le film noir, le film de kung-fu, entre autres), ainsi que diverses références de la culture pop (musique, télévision, bande dessinée, etc.). Ces références apparaissent explicitement dans le texte scénaristique, comme nous l'avons démontré au cours de l'analyse des scénarios d'Almodóvar, mettent la narration en constant dialogue avec un répertoire externe, idéalement partagé avec le lecteur/spectateur et révèlent, avant tout, les influences qui stymulent l'imaginaire du scénariste-cinéaste. De plus, nous avons pu voir, à travers le jeu textuel de Tarantino, que le narrateur de ses scénarios a conscience d'avoir affaire en premier lieu à un lecteur. L'espace du textuel n'est pas uniquement une anticipation minutieuse de l'expérience filmique, mais c'est aussi l'occasion de commenter le film, de développer des idées sur les personnages et les événements, de spéculer et, particulièrement dans le cas de Tarantino, d'imprimer une voix au texte. Celle-ci n'est pas une voix « over », ni celle d'un personnage, mais celle d'un narrateur /commentateur qui nous interpelle par son humour, ironie ou irrévérence, afin de nous transmettre l'énergie latente du film. Je prendrai le scénario d'*Inglorious Basterds* (2009), écrit par Tarantino, comme principal objet d'analyse afin de mettre en relief différents aspects qui font de son texte un contre-exemple de modèle de scénario standard. Dans le prolongement du travail réalisé avec les scénarios d'Almodóvar, je propose un corps à corps similaire avec le texte de Tarantino, en organisant l'analyse des extraits suivant les différents aspects évoqués par le texte lui-même, tels que la présence de références, d'interventions diverses de la narration - que je regrouperai sous le terme de « commentaires » (sur les personnages, sur les événements, les interjections dirigées au lecteur, etc.), la construction d'un style, de métaphores, entre autres. Néanmoins, il est clair que ces balises, aidant à la composition de l'argumentation, n'ont, en aucun cas, un but définitif ou exclusif. On trouvera, à maintes reprises, ces catégories mélangées et/ou superposées dans l'analyse d'un même passage.

Pour commencer, je propose d'exposer un aspect qui a immédiatement attiré mon attention lors de la première lecture et qui place déjà le texte en dehors des normes de l'écriture scénaristique conventionnelle ; je veux parler des traces d'intertextualité qui apparaissent à plusieurs reprises dans les didascalies. Je retranscris les passages en question ci-dessous

[1]

Le Chasseur de Juifs sort une pipe et une blague à tabac. Étonnamment, il s'agit de la fameuse pipe calebasse, taillée dans une gourde en S jaune, rendue célèbre par Sherlock Holmes (p.25).

[2]

On entend la bande son, un air lyrique à la Enio Morricone. Ce sera le « Thème de Shosanna » (p.70).

[3]

Nous voyons des ouvriers avoir toutes les peines du monde à installer le fragile chandelier scintillant dans le cinéma de Shosanna, qui ressemble désormais à un film italien de Tinto Brass copiant honteusement *Les Damnés* de Visconti (p.116).

[4]

Un élégant lieutenant britannique, pétulant, impeccable dans son uniforme, entre dans la pièce. Cet officier qui se bat contre les Chleus depuis la fin des années trente, est le lieutenant ARCHIE HICOX. Son style fait penser à George Sanders jeune (des années *Le Saint* et *The Private Affairs of Bel Ami*).

(...)

En entrant, le lieutenant Hicox est estomaqué.

Debout devant lui se trouve un illustre génie militaire, le général ED FENECH, dont le style évoque George Sanders vieux (période *Le Village des Damnés*) (p.120-121).

[5]

PLAN EN LÉGÈRE CONTRE-PLONGÉE, si bien qu'à l'écran SHOSANNA regarde de haut les nazis, de même que Frederick regardait de haut les Russes. La façon dont CETTE IMAGE GÉANTE DU VISAGE DE SHOSANNA fixe les spectateurs nazis fait penser au Big Brother de 1984 (p.249).

[6]

HIRSCHBERG, avec sa bombe à la cheville, est pris dans une DÉBANDADE DE CORPS digne du *Jour du fléau* (p.252).

[7]

CABINE DE PROJECTION.

Telle l'héroïne allemande dans l'un des films montagnards avec Riefenstahl, SHOSANNA ESCALADE le projecteur 35mm comme si c'était le Piz Palù... (p.246).

[8]

Pendant que le commandant Hellstrom explique les dernières subtilités du jeu, la caméra s'écarte de lui, se déplace en travelling et se met à zoomer lentement vers STIGLITZ. Le monologue du commandant commence à S'ESTOMPER.

Jusqu'à ce qu'on se retrouve dans un FLASH-BACK DE WESTERN SPAGHETTI. Des images passées au filtre rouge montrant Hugo en train de se faire sauvagement FOUETTER par quelqu'un arborant un UNIFORME de la GESTAPO, en surimposition sur lui en GROS-PLAN.

Le flash-back disparaît. Stiglitz bout intérieurement : être si près d'un uniforme de la Gestapo et ne pas pouvoir y enfoncer son coutelas (p.161-162).

Les références ci-dessus font principalement appel à un répertoire cinématographique qui va du western spaghetti à Tinto Brass imitant Visconti, de Riefenstahl à la filmographie de l'acteur George Sanders, en passant par les bandes originales d'Enio Morricone et le film *Jour de fléau*. A cet éclectisme cinématographique s'ajoutent les mentions littéraires à Sherlock Holmes et au « Big Brother » du roman *1984* de George Orwell. L'incorporation de ces différentes présences dans le texte de Tarantino indique, en premier lieu, un goût personnel pour l'amalgame de bouts de films et de genres différents de la culture « pop » dans l'élaboration de son propre cinéma. D'autre part, il est important d'insister sur le fait que ces références travaillent davantage au profit de l'expressivité du scénario que directement à celle du film, si l'on considère que beaucoup d'entre-elles pourront passer inaperçues une fois à l'écran (ce sera certainement le cas des références évoquées dans [3], [4], [5], [6] et [7], qui sont bien trop subtiles ou spécifiques). L'intertextualité est, avant tout ici, un procédé scénaristique qui permet de partager avec le lecteur/spectateur les influences extérieures et antérieures à l'élaboration du scénario en question, nous rappelant que l'univers fictionnel du scénario est une construction (on peut penser même au terme *making of*) et que le scénariste est libre de convoquer des sources connues afin d'élaborer le sien. De plus, les exemples aident le lecteur/spectateur à rejoindre le scénariste au plus près de son idée d'une scène (quand il mentionne, par exemple, le style « western spaghetti » ou

nous rappelle la scène de *Jour de fléau*, etc.) ou d'un personnage (George Sanders jeune dans *Le saint*, George Sanders vieux dans *Le village des damnés*, etc.). La présence des références dans les descriptions n'hésite pas à briser l'illusion de la fiction et à fausser, par conséquent, le rythme de lecture/visualisation filmique basé sur le ratio 1 page = 1 mn de film. Alors que les consignes du scénario classique visent à respecter au maximum l'illusion du monde diégétique et l'expérience approximative du temps du film, l'écriture de Tarantino construit une performance textuelle en dialogue avec le lecteur/spectateur, qui devient alors complice de la création d'un film. Tarantino nous montre, sans pudeur, que le cinéma (et son cinéma en particulier) fait partie d'un processus cumulatif, constituant une longue lignée de films qui s'incorporent les uns aux autres. Le scénario de Tarantino (ainsi que, comme nous l'avons observé précédemment, celui d'Almodóvar) est donc la zone où la dynamique intertextuelle du cinéma se montre au grand jour. Elle en devient même un jeu qui fait appel à la connaissance encyclopédique du cinéma (à savoir que Tarantino a travaillé dans un vidéoclub pendant de nombreuses années avant de devenir acteur, puis scénariste et réalisateur) : vous souvenez-vous de *Jour de fléau*, du film de Tinto Brass qui imitait un film de Visconti, de *Le village des damnés* ? Au moyen de ce quiz sur le cinéma, ainsi que de citations diverses, Tarantino s'efforce, au maximum, de nous faire embarquer dans son scénario en imaginant le même film qu'il imagine.

D'autre part, les commentaires, comme dans Almodóvar, jouent un rôle fondamental dans la construction scénique. Ils sont de nature plurielle, allant de commentaires concernant des personnages, nous faisant part de leur pensée et d'informations supplémentaires, à des explications et divagations provoquées par les événements du récit. Leur fonction est, en effet, multiple. En premier lieu, elle semble informative puis, à la manière d'Almodóvar, les commentaires imprègnent le texte d'un ton et d'une dynamique qui configurent une expérience particulière au lecteur/spectateur. Il ne s'agit pas seulement d'anticiper textuellement la forme filmique, comme un texte-guide à la réalisation du film, mais d'utiliser l'espace textuel du scénario pour amplifier l'expérience de lecture. Dans ce sens, les commentaires jouent un rôle fondamental, car ils sont des interférences atypiques, si l'on considère le modèle et les objectifs du scénario classique qui produisent des effets dans le texte scénaristique.

Examinons, donc, quelques passages où apparaissent, par exemple, des commentaires sur les personnages :

[9]

Le colonel Landa propose à la jeune Juive en cavale un siège à une petite table du patio de chez Maxim's.

L'éloquence et l'inspiration poétique du Chasseur de Juifs en français révèlent au public que sa maladresse avec M. Lapadite dans la première scène du film était un subterfuge, une simple technique d'interrogatoire (p.105).

[10]

Après leur avoir indiqué leurs sièges, elle se tourne et s'apprête à s'en aller. Hirschberg...

... tend la main et lui saisit le poignet.

Il la regarde droit dans les yeux, rempli d'une atroce culpabilité, car si l'opération de ce soir réussit, il fera voler en éclats cette adorable jeune Française. Il s'adresse à elle :

HIRSCHBERG.

– Grazie

La charmante fille française regarde le garçon italien à l'air niais et aux cheveux noirs gominés qui lui donnent un air vaguement juif avec une terrible culpabilité, sachant que si elle mène à bien son opération de ce soir, par sa faute à elle il brûlera vif, et s'adresse à lui :

SHOSANNA.

– Prego (p.209).

Dans [9], la narration nous informe que le colonel Landa, surnommé « le Chasseur de juifs », parle en fait très bien le français et que, lors d'une scène antérieure, où il interrogeait un fermier français - M. Lapadite – suspect de cacher une famille juive, il faisait stratégiquement semblant de ne pas maîtriser la langue du fermier. Dans la scène présente, où le Chasseur de juifs rencontre « la jeune juive en cavale », le commentaire nous fait part de toute l'intelligence et de la ruse du personnage du colonel nazi et reinterprète, après coup, son comportement dans la scène de l'interrogatoire du fermier. Dans l'extrait [10], le commentaire nous donne accès aux pensées des deux personnages, Hirschberg et Shosanna, lors de leur rencontre dans le cinéma, sachant qu'ils ignorent totalement le fait que tous les deux sont là pour exécuter des plans parallèles de destruction du cinéma pleins de nazis pour l'occasion. La description de la scène nous donne une dimension intérieure des personnages, leur anticipation des événements qui suscite en eux un fort sentiment de culpabilité sans qu'aucun ne sache ce qui se trame

dans la pensée de l'autre. En somme, le commentaire construit un contexte psychologique important et nous montre, à nous lecteur/spectateur, mais aussi aux lecteurs/comédiens, ce qui est réellement en jeu dans ce bref échange cordial « Grazie », « Prego ».

Poursuivons l'observation des commentaires concernant les personnages à partir des extraits suivants :

[11]

FLASH-BACK

DANS UNE SALLE À MANGER PRIVÉE EN ALLEMAGNE, le Führer, alias Adolf Hitler, de son vrai nom Adolf Schicklgruber, alias "le Caporal bohémien", dîne en compagnie de Goebbels, à peine quelques jours plus tôt (p.190-191).

[12]

Les yeux d'Hicox se portent sur l'imposant bouledogue qui le scrute derrière son cigare. Cependant l'homme au cigare ne bouge pas d'un pouce, et le général ne fait pas la moindre allusion au gorille de trois cents livres qui se trouve dans la pièce. Le lieutenant Hicox a suffisamment d'expérience pour savoir que si Churchill n'est pas présenté, c'est comme s'il n'était pas là (p.121).

[13]

Vu que Shosanna a grandi dans une exploitation laitière, et que la dernière fois qu'elle s'est trouvée dans une ferme laitière, son compagnon de strudel a assassiné toute sa famille, le fait qu'il commande du lait est, pour le moins, déconcertant.

La grande force du colonel Landa, et/ou son charme, selon le point de vue où l'on se place, réside dans sa capacité à vous convaincre qu'il est au courant de vos secrets (p.106).

[14]

Le lieutenant HICOX observe Stiglitz tout seul dans son coin à l'autre bout de la pièce, en train d'aiguiser sa dague d'un air menaçant.

... Stiglitz est bizarre, putain...

Le lieutenant Hicox s'approche de Stiglitz...(p. 137).

Dans les passages ci-dessus, le mode de commentaire donne un relief significatif aux personnages, aussi bien en ce qui concerne leur identité que leur comportement au sein de la scène. Ce relief est, en général, donné sur un ton d'ironie ou d'humour, comme, par exemple, dans la manière de présenter Hitler ([11]) et Churchill ([12]). De même,

dans [13], le narrateur fait de l'ironie à propos du lait que le colonel Landa commande en présence de Shosanna et l'effet qu'il provoque psychologiquement sur la jeune fille, lui faisant croire que le colonel sait tout. Le commentaire ouvre une parenthèse à partir du verre de lait, nous rappelant ce qu'il représente pour les deux personnages présents et en profite pour souligner des traits importants du personnage de Landa : sa capacité à manipuler psychologiquement les autres personnages et son ironie. Cette tension, explicitée dans le scénario grâce aux commentaires, se manifestera d'une façon plus implicite dans le film, reposant davantage sur le jeu des acteurs. Néanmoins, il est possible de reconnaître le rôle fondamental des commentaires dans la signification et la préparation de la scène.

Dans [14], la description de Stiglitz fait surgir une interjection (« ... Stiglitz est bizarre, putain... ») qui semble s'échapper de la bouche du narrateur alors qu'il regarde, en même temps que nous, lecteurs/spectateurs, le personnage en question. Une fois de plus, il ne s'agit pas d'une voix « over » ou d'un dialogue. Le texte est intégré dans les didascalies au même titre que la description du personnage qui « est en train d'aiguiser sa dague d'un air menaçant ». Dans cette utilisation tout fait créative des didascalies, la narration donne un accès à la voix d'un narrateur qui commente ce qui se déroule d'un point de vue privilégié, tel un éclaireur hissé sur un mur qui nous décrirait ce qui se passe de l'autre côté. En effet, nous savons, par la description, que le personnage de Stiglitz aiguisé sa dague « d'un air menaçant ». Néanmoins, le lecteur/spectateur est porté à croire que le personnage est vraiment « bizarre » à partir de la réaction du narrateur qui semble, lui-même, frappé par l'air menaçant du personnage, comme s'il contemplait lui-même le personnage de l'extérieur, au même titre qu'un spectateur. Ainsi, ce recours expressif appelle le lecteur/spectateur à adhérer à la réaction du narrateur d'une manière beaucoup plus dynamique qu'une éventuelle description impersonnelle « Stiglitz est bizarre. », qui semblerait plutôt plate et sans impact. Or, le texte de Tarantino cherche justement le plus grand impact sur le lecteur/spectateur, sans se soucier si le style d'écriture enfreindrait des consignes du scénario standard.

Un commentaire semblable intervient dans l'extrait suivant :

[15]

Le colonel Landa tend son Luger et sa DAGUE SS (qui a vraiment de la gueule) (p.255).

A nouveau, la narration ouvre une parenthèse pour y glisser un commentaire à propos d'un détail tout à fait secondaire, mais qui semble digne d'intérêt aux yeux du narrateur. L'aspect de la dague SS en soi est moins significatif que l'intervention irrévérente du narrateur qui nous fait part, au passage, qu'il est en admiration devant l'arme. Ce commentaire indique, à nouveau, une capacité de la narration à se replier sur elle-même, ou encore, à transiter aisément entre différentes couches narratives, rendant possible à un narrateur de réagir au moment même où la narration est en train de construire la scène. Cette dynamique narrative, mélangeant description de scène et commentaires de la scène, constitue un moteur fondamental pour l'ensemble de l'écriture du scénario de Tarantino.

Nous retrouvons ce procédé à différentes reprises, comme il est possible de l'observer dans les passages ci-dessous :

[16]

SOLDAT BUTZ (*voix off*).

- ... Ensuite ils leur ont enlevé leurs bottes...

GROS PLAN SUR LES BOTTES DE COMBAT ALLEMANDES
lacets défaits... bottes enlevées...

CHAUSSETTES

Ôtées, révélant les pieds nus du mort...

LES SALOPARDS

Jettent les bottes du haut d'une colline.

SOLDAT BUTZ (*voix off*).

- Et les ont jetées loin des corps...

DES ALLEMANDS MORTS

scalpés, aux pieds nus roses...

SOLDAT BUTZ (*voix off*).

- Les Salopards leur ont pris leur vie, leurs cheveux, leurs objets de valeur, leur identité et pour finir leur dignité dans la mort.

Pas faux. La vision de ces soldats morts pieds nus enlève au tableau une partie de la dignité normalement associée aux images de champs de bataille (p.41).

Ici, le soldat allemand Butz témoigne de ce qui est arrivé à son bataillon et la scène illustre le récit en off de Butz avec des images des Salopards enlevant les bottes aux soldats allemands, etc. Le commentaire intervient après que Butz affirme que les soldats ont été privés de leur dignité dans la mort, c'est-à-dire, que leurs bottes leur ont été enlevées. C'est alors que la narration réagit au témoignage de Butz en donnant raison à son indignation (« Pas faux. »), que l'image que nous voyons des soldats aux pieds nus roses n'inspire, effectivement, pas beaucoup de dignité. Cet accord nous permet de penser à l'inventivité d'une telle construction. En effet, le commentaire rejoint ce que le personnage affirme, comme si l'opinion du personnage précédait celle de la narration, comme s'il ne lui était pas subordonné. Nous confirmerons plus tard, au cours de l'analyse d'autres extraits, l'apparente autonomie accordée aux personnages et ses effets sur l'expérience de lecture du scénario.

En ce qui concerne la présence d'une voix active dans la narration, nous la retrouvons dans toute son expression dans les passages ci-dessous :

[17]

Shosanna retourne devant le miroir en pied, place un élégant chapeau très années quarante, puis laisse tomber devant son visage une voilette tout à fait époque. Elle sort un petit PISTOLET qu'elle dissimule dans la poche de sa robe. Et action. Elle sort par la porte de l'appartement pour se joindre aux festivités. À partir de maintenant, plus question de faire marche arrière, c'est parti mon kiki, et putain, elle ira jusqu'au bout (p.198).

[18]

Notre jeune héroïne juive gît dans la cabine de projection dans une mare de sang, son sang, le corps criblé de balles, traversée de spasmes tant la douleur est insupportable, HANDICAPÉE, AGONISANTE...

LORSQUE...

... le petit signal sonore du premier projecteur retentit, informant la projectionniste que c'est le moment de procéder au CHANGEMENT DE BOBINE.

Agonisante ou pas, si Shosanna a l'intention de se venger, va falloir qu'elle lève son cul et qu'elle exécute ce putain de changement de bobine (p.245).

Dans les deux extraits, les commentaires du narrateur - toujours très informel - s'enflamment car l'heure est décisive. Dans [17], c'est la nuit tant attendue, où Shosanna va exécuter le plan de brûler son cinéma avec le haut commandement nazi dedans. Alors qu'elle sort de son appartement, le commentaire intervient en s'inquiétant de l'irréversibilité de la situation et en exprimant sa foi en Shosanna, qui ne reculera

devient rien et qui ira « jusqu'au bout ». Cet engouement du narrateur apparaît également dans [18], bien que, cette fois-ci, il soit plus proche de l'exaspération que de l'espoir. En effet, Shosanna, blessée par balle et mourante, doit effectuer le changement de bobine pour que le plan soit mené à terme. Le narrateur s'emporte car l'heure est grave. L'aboutissement de la vengeance de Shosanna ne dépend que d'un dernier effort et, donc, la narration s'exaspère en même temps qu'elle nous fait comprendre que Shosanna n'a pas vraiment le choix, « agonisante ou pas », elle trouvera la force de faire cet ultime effort. Les commentaires ci-dessus contribuent à rendre l'écriture des didascalies aussi vibrantes que les événements auxquels elles font mention. Le narrateur, grâce à ces commentaires, incorpore la température et l'excitation du récit, afin d'interpeler le lecteur/spectateur avec plus d'impact.

Toujours au sujet de l'impact du texte, observons dans le scénario de Tarantino sa manière très particulière d'utiliser les majuscules dans l'écriture des didascalies :

[19]

Le LIEUTENANT ALDO RAINE, un péquenaud des montagnes du Tennessee, passe en revue les gars. Il recrute les hommes que les Allemands appelleront ultérieurement « Les Salopards ». Le lieutenant Aldo a un signe particulier, une trace de BRÛLURE DE CORDE autour du cou. Comme s'il avait jadis survécu à un LYNCHAGE. Pas une seule fois il ne sera fait allusion à cette cicatrice (p.33).

Dans cet extrait, ainsi que dans de nombreux passages du texte, nous retrouvons l'utilisation d'un code pour les majuscules, qui sert habituellement à identifier les éléments scéniques pertinents à la lecture des différents collaborateurs de la production du film. Par exemple, il est courant que le nom ou l'identification d'un personnage figure en majuscule lorsque celui-ci ou celle-ci apparaît pour la première fois dans le récit, comme dans le cas du « LIEUTENANT ALDO RAINE » ci-dessus. D'autres éléments, tels qu'un objet ou un détail important, un cadrage de caméra, un type de transition entre deux scènes, un effet sonore particulier ou encore, une action importante, peuvent également être écrits en majuscules pour « sauter aux yeux » de celui qui doit, par exemple, produire les effets sonores ou prévoir les objets scéniques, etc. Cette convention a donc un rapport avec une logistique de production, signalisant l'apparition d'éléments dignes d'intérêt dans le but d'optimiser le travail de l'équipe. Dans le cas de Tarantino, le recours aux majuscules varie entre un mode conventionnel lié à la

production (le nom du lieutenant, le détail de la trace de « BRÛLURE DE CORDE ») et un mode purement expressif lié à la force des images émanées du texte et, à certains moments, semble-t-il, à la propre visualité des mots sur la page du scénario. Examinons donc ces variantes du recours aux majuscules. Toujours dans [19], lors du commentaire concernant la cicatrice du lieutenant Aldo, la narration nous dit, à propos de la trace, qu'elle semble être le résultat d'un « LYNCHAGE » auquel le personnage aurait réussi à survivre. Il est curieux de voir cet usage particulier des majuscules dans le cas d'un mot qui fait partie d'une comparaison, voire d'une spéculation. Le lynchage n'étant pas un élément scénique en soi, puisqu'il n'est pas montré, ni même le souvenir d'un événement passé réel, puisqu'il est incertain, l'utilisation des majuscules est déplacée de son champ habituel pour attirer notre attention au-delà de l'immédiateté tangible de la scène. C'est l'immédiateté du texte qui est en jeu ici. Le mot est mis en relief pour nous faire ressentir, au moyen d'un exemple d'une extrême violence, l'impression que donne la cicatrice du personnage et imprime aussi un mystère définitif sur sa cause réelle (« Pas une seule fois il ne sera fait allusion à cette cicatrice »). L'expressivité graphique « LYNCHAGE » nous frappe à travers l'image d'un corps torturé, lynché et rescapé. D'une manière encore plus graphique, nous retrouvons, dans les deux extraits suivants, la présence des majuscules dans les didascalies qui mélangent l'usage le plus courant au plus expressif :

[20]

Ils ARRACHENT tout le plancher à coups de BALLES DE MITRAILLEUSES.
La fermette n'est plus que FUMÉE, POUSSIÈRE, ÉCLATS DE BOIS, CRIS, CARTOUCHES ; il y a même un peu de SANG (p.29).

[21]

GROS PLAN SUR LE VISAGE DE SHOSANNA
comme un animal traqué par un prédateur. FUITE-PANIQUE-PEUR.
Caméra subjective SHOSANNA.
Bientôt le couvert des arbres, elle s'en approche (p.30).

Dans [20], l'utilisation abondante des majuscules correspond à un moment de tension dans le récit, lorsque les soldats allemands soupçonnent que le fermier français cache des juifs sous le plancher. La description met en majuscules les actions et les éléments les plus expressifs et visuels de la scène : « ARRACHENT », « BALLES DE

MITRAILLEUSES », « FUMÉE », « POUSSIÈRE », « ÉCLATS DE BOIS », « CRIS », « CARTOUCHES », « SANG ». La scène se condense en une série de mots particulièrement évocateurs pour lui donner un impact visuel et sonore. Cette construction se répète, de manière encore plus synthétique, dans l'extrait [21] où la fillette Shosanna réussit à échapper aux mitraillettes allemandes « comme un animal traqué par un prédateur ». Le parallèle avec la situation de chasse se trouve dans la phrase : « FUIITE-PANIQUE-PEUR ». Nous sommes très loin de l'utilisation des majuscules destinées à la production et la série de mots synthétise à la fois l'action de Shosanna (« FUIITE ») et les sensations qui l'habitent alors qu'elle est traquée (« PANIQUE » et « PEUR »). Bien qu'atypique, cette structure, qui joue avec la visualité des mots sur la page, est particulièrement efficace et expressive afin de rendre compte de la situation de Shosanna en quelques mots-clé qui, les majuscules aidant, nous sautent littéralement aux yeux. C'est aussi le cas de l'extrait suivant :

[22]

Assis sur une chaise en bois face à l'écran et à la pile de films, il allume une cigarette, ce qui est formellement interdit dans un cinéma à cette époque, mais ce soir, qu'est-ce que ça peut bien faire?

Il fume en attendant le signal pour ... TOUT BRÛLER ! (p.236)

L'expression « TOUT BRÛLER ! » apparaît ici de manière très curieuse. Le personnage – Marcel – attend le signal pour mettre le feu aux bobines et ainsi brûler le cinéma tout entier avec les nazis enfermés à l'intérieur. La voix du narrateur est particulièrement présente dans la description, faisant de l'humour sur le fait que la nuit en question n'obéit à aucune règle, surtout pas à celle qui interdit de fumer en présence du celluloïd hautement inflammable. Ainsi, nous pouvons sentir que la narration se délecte à nous annoncer, après une courte pause (« ... »), que l'objectif du personnage est justement de « TOUT BRÛLER ! ». La narration incarne la chaleur des événements quand elle nous décrit les détails du plan diabolique. On pourrait parler d'une performativité du narrateur qui se montre aussi présente que les événements et les personnages eux-mêmes, imprégnant la narration d'humour noir et d'ironie. En voici un autre exemple :

[23]

Le sergent BEETHOVEN (la femme) et STIGLITZ se visent l'un l'autre et TIRENT. CHACUN TIRE ET REÇOIT TELLEMENT DE BALLES que c'en est presque romantique de les voir s'effondrer à terre, MORTS (p.173).

Observons, d'abord, que les majuscules sont utilisées une fois de plus dans un but expressif plutôt que pratique. Par ailleurs, la description du chassé-croisé de tirs est suivie d'un commentaire qui nous suggère que ce massacre prend des allures romantiques tant les corps sont secoués par une pluie de coups de feu. De nouveau, le recours à l'exagération transfigure la violence en un événement esthétique capable de susciter d'autres réactions : le rire, le plaisir esthétique, la dérision. Ces traits sont devenus inséparables du style des films de Tarantino ; il est néanmoins intéressant d'observer qu'ils sont formulés explicitement à partir du texte scénarique où ils jouent un rôle fondamental dans l'expérience de lecture.

D'autres commentaires, davantage tournés vers les personnages, interviennent de manière récurrente tout au long du scénario, côtoyant et se mélangeant à d'autres manifestations du narrateur sur le déroulement du récit. Parmi eux, nous retrouvons de nombreux commentaires se rapportant aux événements présents dans la scène, comme dans les exemples suivants :

[23]

... L'adjudant allemand balance CINQUANTE BALLES en direction de la porte...

Personne ne la franchit.

Nous sommes dans la situation dite du « terrier de lapin ». Impossible pour ceux qui sont à l'intérieur de sortir. Impossible pour ceux qui sont à l'extérieur de rentrer (p.174).

[24]

SOUS LA TABLE

nous voyons les trois flingues pointés sur les entrejambes adverses, les jambes de Bridget sont juste à côté de celles du commandant nazi. En cas de fusillade, ses charmantes gambettes ne seront pas épargnées (p.169).

[25]

Donny SORT de son lit le vieil homme dans sa chemise de nuit presque comique (ce qui le rend plus délicat, de sorte que la brutalité à son encontre semble d'autant plus douloureuse) et le TRAÎNE jusqu'à la porte..." (p.182).

[26]

INTÉRIEUR NUIT – LOGEMENT de SHOSANNA ET MARCEL.
Nous sommes dans l'appartement privé de Shosanna et Marcel, au-dessus du cinéma. Nous n'y sommes encore jamais venus (p.196-197).

Le commentaire dans [23] nous donne une explication didactique de l'action en cours en l'associant à la situation du « terrier de lapin ». Cet éclaircissement sur les contraintes de la situation transmet une dimension ludique à la violence de la scène. De même, la description des « CINQUANTE BALLES » que l'adjudant allemand « balance » donne à l'acte violent une allure presque comique. Pourquoi définir le nombre de balles d'une rafale de mitraillette dans le scénario au lieu de tout simplement décrire « UNE RAFALE DE BALLES » ? Cette information n'est vraisemblablement pas pertinente pour l'équipe responsable de la production et si nous admettons qu'au moment du tournage le réalisateur tienne absolument à filmer une rafale composée de cinquante balles exactement, qui du public serait capable d'identifier ce détail ? Manifestement, la définition du nombre de balles contribue à donner, par son côté invraisemblable et exagéré, un ton ludique à la violence des événements. Dans l'extrait [24], la narration nous expose une situation critique où les personnages sont au bord de la fusillade, puis elle se met à imaginer les effets de cet éventuel échange de tirs sur les « charmantes gambettes » de l'actrice allemande Bridget qui, par malchance, se trouve proche d'une des cibles. Le commentaire nous fait anticiper les événements et le fait que Bridget, contrairement à nous, ne sait pas encore que ses jambes n'échapperont pas au massacre. Dans [25], le commentaire entre parenthèses souligne l'aspect grotesque de la scène qui nous montre un vieil homme en chemise de nuit en train de se faire sortir du lit par le personnage de Donny. Si la scène en soi nous montre la violence qui prend par surprise un vieil homme sans défense, le commentaire nous invite à observer la situation fragile dans laquelle l'homme en chemise se trouve et stimule chez le lecteur/spectateur une certaine compassion (« la brutalité à son encontre semble d'autant plus douloureuse »). Ainsi, la narration va bien au-delà de la description des événements; elle nous suggère, en mettant en évidence le trait grotesque de la scène,

une réaction et un sentiment d'empathie envers le personnage. Dans le passage [26], le commentaire a un but sensiblement différent. C'est la première fois qu'une scène se déroule à l'intérieur de l'appartement de Shosanna et Marcel et le commentaire prend le temps de nous le rappeler : « Nous n'y sommes jamais encore venus. ». Or, d'après les techniques d'écriture du scénario et suivant les principes de l'efficacité et de l'économie, tout élément qui n'apparaît pas dans le scénario n'existe pas dans le monde diégétique. C'est-à-dire que, en reprenant notre exemple, le simple fait qu'aucune scène ne se soit encore déroulée dans l'appartement en question signifie que c'est automatiquement la première fois que l'appartement est montré. L'observation de la narration serait donc a priori redondante et dispensable. Néanmoins, le commentaire peut être interprété, de nouveau, dans une perspective d'identification avec le lecteur/spectateur, surtout si l'on prend en compte l'usage explicite du « nous ». Il se place justement du côté de l'expérience de la réception pour noter que, malgré le stade avancé du récit, c'est bien la première fois que nous avons accès à cet espace intime des personnages. C'est aussi une manière de nous dire « c'est la première fois que je vous y emmène, c'est le moment que j'ai choisi pour que « nous » soyons ensemble ici ». Ce n'est donc pas anodin, mais, au contraire, délibéré, et la narration, au risque de paraître redondante, nous remet cette information en tête. Il est donc très stimulant de penser que ce commentaire constitue un régime d'écriture qui n'hésite pas à s'adresser à ce qui est absent dans le récit, dans un souci de rectification ou de ressignification des espaces laissés en blanc dans le courant de l'action. Cela démontre bien que le scénario n'est pas forcément constitué d'un flot textuel selon un objectif et un mouvement uniformes précis. De fait, il n'obéit pas seulement à une discipline de définition de l'extériorité de la forme filmique par le champ textuel, mais des mouvements distincts le traversent et diversifient ses mécanismes d'écriture.

Observons, à présent, d'autres exemples où les commentaires du narrateur jouent un rôle significatif :

[27]

BRDIGET (en *ALLEMAND*).

- La seule chose que je reconnaîtrai c'est ma volonté de vous résister...

(En *ANGLAIS* :)
Fils de putes...

(En *ALLEMAND* :)
... jusqu'à mon dernier souffle.

COLONEL LANDA (en *ALLEMAND*).
– « Résister jusqu'à votre dernier souffle » ?
(...)

D'un mouvement violent il la fait tomber de sa chaise et la plaque AU SOL, sans un seul instant cesser de l'étrangler. À présent complètement sur elle, il APPUIE DE TOUT SON POIDS, et la fait suffoquer, lui ÔTANT LITTÉRALEMENT LA VIE JUSQU'À SON DERNIER SOUFFLE. Il pèse de toute son âme sur le cou de l'élégante dame.

Puis, pour l'achever, il se met à lui cogner violemment l'arrière du crâne au sol...

BOUM !

BOUM !

BOUM !

Elle est morte (p.214).

Dans cet extrait, plusieurs aspects sont dignes d'être soulignés. Tout d'abord, nous retrouvons l'utilisation expressive des majuscules, notamment quand la description « lui ÔTANT LITTÉRALEMENT LA VIE JUSQU'À SON DERNIER SOUFFLE » apparaît en majuscules comme pour renvoyer aux dernières paroles échangées entre le colonel Landa et Bridget, alors qu'il est sur le point de l'étrangler. Ainsi, à nouveau, les majuscules n'ont pas ici une fonction déterminante en termes de production. Elles représentent encore un recours expressif pour insister sur le fait, qu'effectivement, l'actrice allemande succombe après avoir résisté jusqu'au bout, comme il a été annoncé dans le dialogue. Par ailleurs, alors que la scène de l'étranglement se déroule et que le personnage de Landa achève sauvagement Bridget en frappant sa tête contre le sol, la narration produit des effets sonores au sein des disdascalies « BOUM ! BOUM ! BOUM ! » et les met en évidence sur la page (en majuscules et saut à la ligne après chaque mot). Comme nous l'avons vu antérieurement, il est courant de mettre les effets sonores significatifs en majuscules, néanmoins, ici, la narration ne décrit pas un bruit particulier (par exemple : BRUIT SOURD, FRACAS DE VERRE, BRUIT DE MOTEUR, etc..) pour donner à la production l'information sur la nature du son en scène. L'effet sonore vient, ici, comme conséquence de l'acte de violence déjà décrit précédemment (« il se met à cogner violemment l'arrière du crâne au sol... ») et pour donner un climax à la scène d'étranglement qui est suivi du constat : « Elle est morte ».

A la manière des effets sonores représentés textuellement dans les bandes dessinées, l'onomathopée trouve ici sa place dans les didascalies dans le but de donner un impact textuel et graphique à un moment critique du récit : « BOUM ! BOUM ! BOUM ! ». Nous retrouvons d'ailleurs le même procédé dans le passage suivant :

[28]

... Le corps de Frederick bouge un peu, il laisse échapper un GÉMISSEMENT de douleur...
Il est certes EN TRAIN DE MOURIR, mais pour l'instant, Frederick est encore VIVANT...
Shosanna s'approche de lui...
... Elle le touche, et il pousse un autre GÉMISSEMENT...
... Elle retourne le corps du soldat sur le dos...
... Il a un LUGER à la main...
... Il TIRE DEUX FOIS...
BOUM BOUM (p.244).

De nouveau, le recours à l'onomathopée « BOUM BOUM » fait suite à la description de l'action « Il TIRE DEUX FOIS » pour lui donner une voix et un impact textuel. Un peu avant dans le même extrait, alors que la narration nous décrit l'état agonisant du personnage Frederick sur qui Shosanna vient de tirer, l'utilisation des majuscules représente une fois de plus un moyen de créer des mots-clé qui synthétisent les tensions de la scène. Dans ce cas précis, la tension de la scène se trouve sur le fait que le soldat Frederick n'est pas encore mort et qu'il est encore capable de contre-attaquer, comme le prouve le dénouement de la scène. Le recours aux majuscules, dans « EN TRAIN DE MOURIR » et « VIVANT », fait sauter aux yeux du lecteur du scénario l'imminence de la riposte du soldat allemand qui risque de mettre en échec tout le plan de Shosanna.

Revenons brièvement sur la scène de l'étranglement montrée dans l'extrait [27] afin d'analyser un autre aspect. Celle-ci continue de la forme suivante :

[29]

Il relâche son emprise. Ses mains TREMBLENT...
Il se relève.

Étrangler à mort quelqu'un à mains nues est l'acte le plus violent qu'un humain puisse commettre.

D'ailleurs, seuls les humains pratiquent la strangulation, le pouce opposable étant une condition sine qua non pour mener à bien tel acte. La pure violence dont il a eu besoin pour accomplir cette besogne afflue encore en lui. Il essaye de se contrôler et de faire cesser les tremblements qui lui traversent le corps. Il sort une FLASQUE SS en argent (remplie d'alcool de pêche), et s'envoie deux bonnes rasades. Il étend la main devant lui. Le TREMBLEMENT commence à s'estomper. Il décroche le téléphone et parle en allemand (p.215).

Dans le passage ci-dessus, la narration ouvre une courte parenthèse pour faire un commentaire sur la pratique de l'étranglement de manière générale. Employant un discours didactique proche de l'encyclopédique, la narration explique au lecteur les raisons anatomiques qui font qu'elle demeure une pratique exclusivement réservée aux êtres humains et la qualifie comme étant « l'acte le plus violent qu'un humain puisse commettre ». Après cette curieuse interruption, la narration revient au colonel Landa qui tente de contrôler son explosion de violence. Le commentaire a pour effet de nous faire ressentir deux choses : en premier lieu, le colonel Landa vient de réaliser l'acte le plus violent qui soit ; deuxièmement, il est lui-même bouleversé par cet incroyable flot de violence qui le parcourt toujours une fois l'étranglement exécuté, comme si le commentaire de la narration, à propos de l'horreur de l'étranglement, était une vérité qui s'imposait également au personnage du colonel après être passé à l'acte. Il lui faut, en effet, du temps et deux bonnes rasades d'alcool de pêches pour s'en remettre. D'ailleurs, il est aussi curieux que la narration nous donne le détail de l'alcool contenu dans la flasque SS, puisqu'a priori ce détail ne possède aucune fonction scénique particulière (quel spectateur saurait dire quel est le contenu exact de la flasque ?). Néanmoins, après la digression sur l'étranglement et la réaction du colonel Landa, la mention à l'alcool de pêche dans la flasque SS d'argent nous renvoie à l'apparente sophistication et délicatesse du personnage nazi. Ce supplément renforce ainsi les différentes dimensions du personnage de Landa, abritant à la fois la plus grande violence qui soit et la finesse presque innocente d'un alcool de pêche.

A présent, observons le passage suivant :

[30]

Les cinq nazis sont assis à la table, ils boivent tout en jouant à un jeu très amusant avec – devinez qui! – la Fräulein du moment, la diva de l'UFA, BRIDGET VON HAMMERSMARK. Elle s'est mise sur son trente et un, arborant un ensemble très chic typique des années quarante avec feutre mou. Voilà en quoi consiste leur jeu : chaque joueur dispose d'une carte avec le nom d'une personne connue, réelle ou imaginaire, collée au front. Le joueur ne sait pas quel nom figure sur son front. Donc chacun pose des questions aux autres pour savoir qui il est.

Les cartes des cinq Allemands sont les suivantes: ADJUDANT N°1 : POLA NEGRI ; LA FEMME DU SERGENT N°2 : BEETHOVEN ; SOLDAT DE PREMIÈRE CLASSE N°3 : MATA HARI ; SOLDAT DE PREMIÈRE CLASSE N°4 : EDGAR WALLACE ; SOLDAT DE PREMIÈRE CLASSE N°5 : WINNETOU. Et Bridget von Hammersmark, qui a calé sa carte dans le rebord de son couvre-chef, est GENGIS KHAN (p. 142).

La scène ci-dessus est particulièrement riche en commentaires. Tout d'abord, le narrateur nous interpelle directement (« - devinez qui ! - ») lorsqu'il décrit, non sans ironie, le jeu et la participation de l'actrice allemande Bridget Von Hammersmark, « la Fräulein du moment, la diva de l'UFA ». Puis, la narration nous explique en détails les règles du jeu de devinette pour que nous puissions, sans problème, suivre la scène. Cette parenthèse didactique reste, bien entendu, le privilège du lecteur du scénario. Une fois les personnages célèbres définis pour chacun, le jeu commence et le scénario joue aussi le jeu en rebaptisant les personnages, qui apparaissent dans les dialogues sous leur nouvelle identité (Beethoven, Gengis Khan, etc.) :

[31]

C'est au tour de l'allemand n°5 (WINNETOU) de poser des questions.

LE DIALOGUE sera en ALLEMAND, SOUS-TITRÉ en ANGLAIS.

WINNETOU.

- ... D'accord, je ne suis pas allemand. Est-ce que je suis américain ?

Toute la table éclate de rire.

LA FEMME SERGENT/BEETHOVEN

- Oui !

EDGAR WALLACE

- Enfin, pas vraiment.

ADJUDANT POLA NEGRI

- Comment ça, pas vraiment ? Bien sûr que si (p.142-143).

Il en est de même dans les descriptions où la narration s'adresse aux personnages en utilisant leur nouvelle identité :

[32]

Stiglitz SE LÈVE et HURLE à l'attention de l'autre table :

STIGLITZ.

- Vous...

(Montrant Winnetou du doigt)

... et vous...

(Montrant Edgar Wallace)

... je vous tiens pour responsables de lui.

(Montrant du doigt l'adjudant Pola)

Je vous suggère d'empoigner votre ami, sinon il va passer le jour de la naissance de Max au trou pour ébriété en public ! (p.154-155)

Nous avons déjà pu observer ce procédé lors de l'analyse d'un extrait du scénario de *Kill Bill* où le nom, l'identité des personnages se précisait à mesure que la scène nous fournissait plus de détails sur eux. Dans la scène du jeu de devinette, le scénario incorpore la dynamique du jeu de rôles lorsque l'action se passe entre les joueurs. Néanmoins, dès qu'un élément extérieur intervient, lorsque par exemple Bridget/Gengis Khan s'adresse aux soldats civils qui ne participent pas au jeu, son nom redevient automatiquement « BRIDGET ». Il est possible d'observer cette oscillation du nom dans les deux extraits suivants :

[33]

BRIDGET/GENGIS.

– Non, pas controversé. La nationalité de l'auteur n'a rien à voir avec la nationalité du personnage. Le personnage, c'est le personnage. Hamlet n'est pas britannique, il est danois. Donc oui, ce personnage est né en Amérique (p.143).

[34]

BRIDGET.

– Bonsoir, mes chéris, je vous rejoins dans un instant. Je termine un jeu avec mes cinq nouveaux amis.

LIEUTENANT HICOX.

– On n'est pas pressés, Frau von Hammersmark. Prenez votre temps, amusez-vous (p.144).

Ce changement dans le texte n'a vraisemblablement pas une fonction pratique précise pour la production. Au contraire, ce changement de noms pourrait confondre le lecteur/spectateur si l'on part du principe qu'un scénario doit donner la priorité à la clarté et à la simplicité. Cependant, le changement de noms donne au lecteur/spectateur l'opportunité de participer à la dynamique du jeu de rôle des personnages comme dans une sorte d'immersion. C'est encore l'occasion pour le narrateur d'exercer son plaisir à jouer avec le texte et de nous signaler, déjà au moyen du nom des personnages, le champ d'action du jeu de rôles au sein de la scène en question.

A un autre moment du récit, un autre type de jeu occupe un espace narratif important et produit, dans le texte, des effets particuliers. Observons les deux passages suivants qui font partie d'une même séquence :

[35]

DONOWITZ ET HIRSCHBERG

sont assis à leurs places, ils regardent le film, entourés de Nazis en tenus de cérémonie. Ils ont trouvé un moyen de communiquer ensemble dans cet environnement hostile.

En gros, ils parlent un charabia italien consistant à utiliser des mots anglais en y ajoutant des terminaisons en "I", "A" ou "O", s'exprimant avec un accent italien outré accompagné de grands gestes.

Donowitz se penche vers Hirschberg et lui chuchote (ils parlent dans leur CHARABIA ITALIEN SOUS-TITRÉ EN ANGLAIS) :

SERGEANT DONOWITZ (en CHARABITALIEN).

– Je vais-a aux toilletta activa la bomba (Je vais aux toilettes activer la bombe) (p.232).

[36]

Donowitz se lève de son siège et sort de la salle obscure, débouche dans le vestibule. Les portiers / membres du service d'ordre ne sont plus là, le vestibule est entièrement désert. Il aperçoit l'escalier qui conduit aux WC/LAVABOS et le descend pour y poser la bombe-a, euh je veux dire la bombe (p.234).

Dans le passage [35], le commentaire nous explique la manière selon laquelle les personnages, camouflés en italiens, ont trouvée pour communiquer entre eux tout en faisant semblant d'être en train de parler l'italien. Le narrateur donne même un nom à cette langue de fortune : le « CHARABIEN » (« Italian-ish », dans le texte original). De cette prémisse comique, la scène se déroule et Donowitz et Hirschberg mettent en pratique leur charabien afin d'accomplir l'opération qui vise à faire exploser le cinéma. L'extrait [36] décrit Donowitz qui, comme convenu, va déposer la bombe dans les toilettes. Néanmoins, la narration commet un dérapage en intégrant elle-aussi le charabien dans la description de la scène, se reprenant aussitôt : « et le descend pour y poser la bombe-a, euh je veux dire la bombe ». Ce lapsus volontaire, qui est lui-aussi destiné à produire un effet comique, montre bien que la narration possède une vocation au jeu, donc capable d'incorporer, grâce à sa grande plasticité formelle, l'oralité de ces personnages à l'intérieur des didascalies, afin de susciter un plus grand plaisir du texte.

De la même façon que dans le scénario d'Almodóvar, les commentaires, dans le texte de Tarantino, ont aussi recours à la construction de métaphores afin d'illustrer une situation scénique et de lui donner un sens plus expressif et symbolique, comme il est possible de l'observer dans les passages suivants :

[37]

Le colonel LANDA change d'avis. Il observe le rongeur qui échappe au piège à rats et lui crie en FRANÇAIS SOUS-TITRÉ EN ANGLAIS :

COLONEL LANDA.

– Au revoir, Shosanna ! (p.31)

[38]

À L'ÉCRAN, LE VISAGE GÉANT DE SHOSANNA ÉCLATE D'UN RIRE HISTÉRIQUE en voyant les petits nazis qui s'agitent et s'affolent, pris de panique, tandis que les FLAMMES JAILLISSENT DU VISAGE DE SHOSANNA COMME D'UN HAUT FOURNEAU ET LÈCHENT LES MURS du cinéma (p.251).

[39]

LA BOMBE À SA CHEVILLE EXPLOSE sous tous les corps affolés. L'effet que cela a sur les gens dans la salle est très similaire à l'effet qu'aurait sur les fourmis un M-80 faisant exploser une fourmilière. C'est littéralement une pluie rouge de jambes, de bras, de têtes, de torsos, et de culs (p.252).

Dans [37], la métaphore de la chasse symbolise le rapport entre le colonel Landa, appelé aussi « chasseur de juifs », et Shosanna, fillette juive qui réussit à échapper aux tirs nazis. Cette relation emblématique prédateur/proie reviendra à plusieurs reprises au cours du scénario, surtout pour indiquer le fond d'animalité qui guide les actes du colonel Landa malgré son apparente rationalité.

Les extraits [38] et [39] évoquent des images spectaculaires (« LES FLAMMES JAILLISSENT DU VISAGE DE SHOSANNA COMME D'UN HAUT FOURNEAU.. », « l'effet qu'aurait sur les fourmis un M-80 faisant exploser une fourmilière. ») afin de nous donner une idée plus précise de l'action qui se déroule dans le cinéma, dans ses détails les plus invraisemblables et crus (« une pluie rouge de jambes, de bras... »).

Nous retrouvons, chez Tarantino, les commentaires spéculatifs présents dans les didascalies d'Almodóvar, à savoir, lorsque la narration ne se consacre pas à décrire ce

qui est présent ou de nous montrer son omniscience par rapport au récit. Au contraire, la narration prend momentanément le parti du lecteur/spectateur qui ne possède que les informations du récit pour interpréter les événements. C'est le cas des passages ci-dessous :

[40]

EXTÉRIEUR NUIT – CAMION (QUI ROULE).

Nous voyons le camion sortir de Paris sous le voile de la nuit.
Il semble également que nous quittions le théâtre de l'Opération Kino (p.218).

[41]

Le propriétaire français, un FERMIER FRANÇAIS costaud comme un taureau, frappe à coups de hache une souche d'arbre qui entache sa propriété. Cependant, à le voir se démener, impossible de savoir s'il a passé toute l'année dernière à besogner sur cette souche ou s'il vient juste de s'y mettre (p.8).

Dans [40], il est curieux de voir que la description n'affirme pas l'itinéraire exact du camion, mais prend plutôt le parti d'incorporer le point de vue nocturne et incertain de la scène (« Il semble également que nous quittions le théâtre »). Dans [41], la narration joue avec le fait que la scène s'ouvre sur le personnage du fermier déjà en train de couper le bois à coups de hache. Impossible de connaître donc la durée exacte de l'action, si le fermier vient juste de se mettre au travail ou si « il a passé toute l'année dernière à besogner sur cette souche ». Néanmoins, si l'on part du principe que le scénario doit maîtriser tous les éléments qu'il met en scène à travers l'écriture, ce commentaire nous indique que la description scénique ne résout pas toutes les ambiguïtés et, qu'au contraire, elle désire exploiter l'indicibilité de l'image, en dépit des consignes d'objectivité. Or, il est clair que le commentaire utilise l'ambiguïté et surtout l'exagération (le fermier se serait acharné toute une année sur une même souche !) pour renforcer la description du personnage, « costaud comme un taureau », présenté en pleine démonstration de force. Ainsi, la narration quitte le lieu de l'omniscience pour jouer avec les possibilités que la description de l'image suscite, se rapprochant de la réception du lecteur/spectateur. Tarantino semble nous dire : le fermier que l'on voit là en action avec sa hache pourrait très bien frapper cette souche pendant toute une année tant il est fort. Bien que l'action du fermier, une fois à l'écran, contiendra sans doute une ambiguïté quant à la durée et au commencement « invisible » du geste, le

commentaire dans le scénario donne à la scène une dimension plus dynamique car, spéculative. En effet, on trouve dans l'ambiguïté, l'élan et l'excitation de la potentialité. Rappelons-nous de l'idée selon laquelle, dans l'écriture scénaristique de Tarantino, les jeux ne sont pas entièrement faits. C'est aussi l'occasion de voir que, dans le scénario, le narrateur peut se permettre de simuler une méconnaissance du récit au profit d'une empathie avec le lecteur/spectateur, dans le but d'optimiser l'impact d'une scène ou d'un personnage, comme dans le cas du fermier français. Nous retrouvons un commentaire similaire dans le passage suivant :

[42]

CINQ ÊTRES HUMAINS

serrés les uns contre les autres sous le plancher du fermier. Il s'agit des Dreyfus, qui vivent là depuis un an. Mais difficile de savoir quoi que ce soit concernant leurs activités depuis un an. Ils ont fait la seule chose à faire : se cacher de l'armée d'occupation qui veut les exterminer (p.19).

Ci-dessus, la narration nous informe sur l'identité des cinq personnages cachés – les Dreyfus, ainsi que le temps qu'ils ont passé sous le plancher – un an. Néanmoins, juste après nous avoir donné ces précisions qui sont, disons, extra-scéniques, la narration affirme ignorer les activités exactes de la famille pendant cette période. Nous avons donc à nouveau un retrait de l'omniscience et du contrôle de la narration, comme si les personnages pouvaient échapper par moments au récit et avoir une vie propre au-delà du savoir du narrateur. Par cet artifice narratif, qui suggère la transcendance des personnages au texte, l'expérience de lecture du scénario gagne en relief et en vivacité. Dans un entretien publié avec le scénario de *Reservoir dogs* (1994), Tarantino affirme, à propos de son écriture, qu'il a pour habitude de laisser les personnages « prendre les rênes » (p.12) et ainsi les surprendre au cours de l'évolution du texte. Cette prise de parti s'inspire de son expérience de comédien, elle-même antérieure à celle de scénariste, qu'il embrassa par la suite de manière autodidacte :

I never went to a screenwriting or creative writing class, but I did study acting for about six years and I actually approach writing the way an actor approaches acting (p.12).¹¹⁹

¹¹⁹ Je n'ai jamais suivi de cours d'écriture ou d'ateliers de scénario, par contre j'ai fait du théâtre pendant six ans et mon approche de l'écriture ressemble à l'approche que le comédien a d'un rôle. (p-12, m.t.)

Le jeu d'acteur que Tarantino prend comme méthode d'écriture du scénario illustre le jeu qu'il construit tour à tour avec le lecteur/spectateur et avec la forme du scénario avec laquelle il possède un rapport empirique marqué par l'éclectisme et la spontanéité. Ainsi, l'espace du scénario représente un terrain de jeu pour le scénariste-cinéaste Tarantino qui y construit son cinéma, mais aussi, son style d'écriture scénaristique. Dans ce sens, j'ai cherché à démontrer par l'analyse de différents passages, que son écriture, dûe notamment à l'abondance de commentaires et à la performativité de la narration dont le rôle est aussi significatif que le récit lui-même, s'éloigne définitivement des pratiques objectives et pragmatiques du scénario classique. Les multiples interventions (et inventions) produisent, dans le champ textuel, l'attraction d'un style qui interpelle le lecteur/spectateur et nous fait sentir qu'une performance y a lieu. Le trait performatif du texte scénaristique de Tarantino ne signifie pas, toutefois, qu'il dépend de la performance (de la réalisation) du film pour être opérant. Au contraire, l'analyse minutieuse du scénario d'*Inglorious Basterds* a démontré que la performance de la narration vibre bel et bien dans le champ du scénario et grâce à lui (sa plasticité, son potentiel d'expérimentation et d'expression et l'usage que le scénariste fait de cet espace créatif unique) et démontre qu'il y a bien une intention – et un plaisir, rappelons-le - tourné vers le texte lui-même. Ce n'est donc pas une performance qui attend que le tournage l'active pour exister. Elle palpite déjà dans le scénario car elle a justement pris forme dans cet espace. Le film en soi demeure une autre étape où toute l'énergie investie dans l'écriture du scénario sera, bien entendu, reconvertie, retravaillée, distillée pour que le film prenne forme. Néanmoins, l'énergie qui se dégage du texte de Tarantino nous montre l'importance et la pertinence de se pencher sur la textualité scénaristique ; non pas celle prêchée par les dogmes des manuels d'écriture liés à l'industrie, mais la textualité vivante, ouverte à l'improvisation, qui amplifie les possibilités du scénario et la réflexion sur le rôle qu'il occupe dans le processus créatif d'un film. Toujours dans le même entretien, Tarantino affirme au sujet du scénario :

J'ai été pris par surprise. Cela arrive tout le temps lorsque j'écris. J'associe ça au métier d'acteur. Si tu improvises, d'un coup tu dis ou fais quelque chose qui transmet cette empreinte à la scène. C'est comme dans l'écriture. Une autre chose que j'ai apprise en jouant la comédie c'est que si quelque chose t'affecte ce jour-là il faut trouver un moyen de la canaliser dans le travail en cours. Parce qu'au sinon, tu es dans le déni (p.17).¹²⁰

Les propos de Tarantino rejoignent l'argument que j'ai cherché à construire jusqu'ici, à partir de réflexions théoriques et d'analyses de scénarios, à propos de la potentialité du scénario et de l'importance d'une écriture scénaristique qui s'adapte aux nécessités d'expression d'une idée filmique en opposition à une pratique d'écriture, figée sur des formats pré-établis, où l'idée est censée s'accomoder selon une liste de consignes narratives et formelles. Aussi bien chez Tarantino que chez Almodóvar, un travail minutieux d'écriture catalyse, dans le texte et grâce au texte, toutes les possibilités créatives envisagées pour la création du film. Leurs écritures reformulent le concept de scénario standard, consacré à la construction d'une extériorité objective visuelle et sonore, et font place à une textualité maléable qui joue sans relâche sur la sensibilité, l'intellect et la participation d'un lecteur/spectateur. Leurs expériences, prises ici comme exemples et objets d'analyse, font, du scénario, une forme textuelle surprenante, marquée par la polyvalence et l'expérimentation. Il est donc possible de se demander si le scénario n'aurait pas plus à nous dire que le film lui-même, ou d'une manière générale, si le scénario peut faire des choses que le film ne peut pas réaliser.

¹²⁰ I was surprised. That happens all the time when I'm writing. I equate it to acting. If you're improvising, all of a sudden you say or do something that puts this charge into a scene. That's why it's like writing. The other thing I've learned through acting is that whatever's affecting you that day needs to find a way to be filtered into the work that you're doing. Because if it doesn't, you're denying it. (p.17, m.t.)

[CONCLUSION]

Judit is the one who is most deeply moved. She may cry, but this time her tears will be happy tears, welcome tears.

JUDIT

It's wonderful, Mateo. We should re-release it.

MATEO

The important thing is to finish it. Films must be finished.

Judit keeps crying.

THE END.

Pedro Almodóvar, *Les étreintes brisées*

Si tous les genres de rapports entre scénariste et réalisateur ont été possibles au cours de l'histoire du cinéma (on pourrait penser notamment à la longue et fructueuse collaboration entre le scénariste Jean-Claude Carrière et le réalisateur Luis Buñuel), la position particulière et polyvalente de Tarantino et d'Almodóvar, tous deux scénaristes de la plupart de leurs films, se reflète dans une manière singulière d'envisager le scénario et d'en explorer les possibilités expressives. Almodóvar, dans un entretien paru dans *Le nouvel observateur* à propos de son dernier film *Amants passagers* (2013), répond au sujet de la double fonction de scénariste-réalisateur et de ses conséquences au moment du tournage :

Les deux cohabitent dans la même personne, malheureusement, et j'ai bien peur de devoir gérer le conflit jusqu'à la fin ! Plus le temps passe et plus le réalisateur et scénariste dévorent mon existence, ils sont condamnés à vivre ensemble, et chaque film prend de plus en plus de temps, mais je sais que, par ailleurs, la vie existe, et cette vie me manque (p.78).

La réalisation et la scénarisation ne sont pas des domaines hermétiques, leurs champs d'actions se superposent et sont en relation jusqu'à la finalisation du film. Le double rôle de scénariste-réalisateur ne représente donc pas réellement deux fonctions distinctes, mais concentre en une même figure la continuité d'un processus qui

commence sur la page et termine sur l'écran. Ces caractéristiques sont aussi valables pour le scénariste « tout court » dont le travail consiste à développer, sous forme écrite, une idée de film en accord avec sa future/conditionnelle présence à l'écran. Nous savons que le scénariste n'est pas un écrivain comme les autres, qu'il est un *scripteur*, pour reprendre la notion de Barthes, qu'il rassemble son énergie créative pour prédire un film et que celui-ci attendra de passer par le regard d'un autre, le réalisateur, pour qu'il accomplisse sa destinée filmique. Or, sans doute, la position de Tarantino et d'Almodóvar modifie l'écriture scénaristique et la rapproche plus librement de la mise-en-scène. Tarantino dit à ce sujet :

I think in the screenplay there is too damn much importance given to the page count. It's structural thing. I mean, when it came to *Jackie Brown*, it was like you know what? I'm in a position now I can just say fuck the page count. I know the movie's gonna be about two-and-a-half hours long. All this page count stuff is for the production manager. It has nothing to do with me. So I'm not gonna dumb down my writing to keep the page count down. (...) Also because now my scripts are getting published now, this is gonna be the fucking document. I'm not writing novels, these screenplays are my novels, so I'm gonna write it the best that I can. If the movie never gets made, it'd almost be okay because I did it. It's there on the page (2006, p.432).¹²¹

L'entretien avec Tarantino démontre bien le peu d'importance qu'il accorde à des aspects formels du scénario, tel que le nombre de page, quand ceux-ci représentent un frein à son processus créatif. De plus, il prend à cœur la modalité textuelle du scénario, la comparant au roman dans la mesure où la publication de ses scénarios leur confère une forme définitive et accessible. Écrire un scénario du mieux possible est la garantie qu'un projet de film non réalisé ne se perdra pas, qu'à travers le texte son potentiel sera exploré et inscrit ; que le film sera là, représenté dans les pages. Il est donc intéressant de remarquer que pour lui, et l'on peut affirmer qu'il en est de même pour Almodóvar, l'écriture du scénario est importante en soi et n'est pas seulement un *prétexte* qui sert à réaliser le film. Il paraîtrait logique que les deux scénaristes, sachant qu'ils filmeront leurs propres scénarios, développent de manière concise l'idée du film, en se concentrant davantage sur les aspects techniques (types de plans, mouvements de

¹²¹ Je crois que l'on donne trop d'importance au fait de compter les pages dans un scénario. C'est une chose structurelle. Je veux dire, quand j'en suis arrivé à *Jackie Brown*, je me suis dit tu sais quoi? Je suis à un niveau où je peux juste envoyer valser le comptage de pages. Je sais que le film fera plus ou moins deux heures et demie. Toute cette histoire de compter les pages c'est pour le responsable de production. Ça me regarde pas. Alors, je vais pas freiner mon écriture rien que pour rester dans le compte. (...) Une autre raison, c'est parce que mes scénarios sont publiés maintenant, ça va devenir un document p*! Je n'écris pas de romans, ces scénarios sont comme mes romans à moi, alors je vais écrire du mieux que je peux. Si le film ne se fait pas, à la limite c'est pas grave parce que je l'ai écrit. C'est là sur papier. (m.t.)

caméra, etc.) ou sur ce qui a trait à la production. Au contraire, l'analyse de leurs scénarios a démontré qu'ils investissent, dans l'espace textuel, un effort remarquable d'écriture dans le but de déployer le potentiel du film et d'impliquer au maximum le lecteur/spectateur. Pour cela, ils ont recours à une écriture qui échappe au modèle du scénario classique - à la froideur et à l'aridité de l'acte notarial, dirait Almodóvar –, marquée par l'intervention de commentaires qui complètent le récit et l'emprennent d'un ton et d'un style en accord avec leur imaginaire filmique. Le texte scénaristique atteint alors une complexité particulière, constitué de plusieurs régimes narratifs, comme par exemple le récit proprement dit, les commentaires le concernant, les interpellations de la narration destinées directement au lecteur, ainsi qu'un jeu avec les attentes du lecteur/spectateur et les codes graphiques habituels du scénario, comme dans le cas de Tarantino et de son utilisation créative (et par moments poétique) des majuscules. L'utilisation des métaphores, tout particulièrement chez Almodóvar, et la constante assimilation de références de la culture *pop*, donnent un relief significatif au texte du scénario qui l'éloigne de sa fonction *standard* qui est de nous montrer l'extériorité d'un récit, c'est-à-dire, de décrire ce qui est représentable à l'écran, ce qui est impérativement visible et audible dans le présent immédiat de l'action. Le scénario est pris comme une zone d'expérimentation, de plaisir textuel et de multiplication des sens dont la manifestation dans le film à venir n'est pas obligatoirement en vue (par exemple les nombreuses références implicites, les métaphores, les jeux textuels, les différents commentaires). Ainsi, de nombreuses informations fonctionnent en priorité dans le champ d'action du scénario dans le but d'explorer et de partager au maximum les différents aspects qui composent l'idée filmique. En opposition aux études comparatives entre film et scénario et aux approches structurantes des manuels *how to*, j'ai voulu mettre en évidence le travail du scénario et les effets d'écriture qu'il crée au sein de sa propre textualité. Comme affirme Price : « At best (or worst), anything that remains in the screenplay but is not found in the film has the status of an indigestible residue, and nobody wants to write about shit » (2010 : 56).¹²²

¹²² Dans le meilleur (ou pire) des cas, tout ce qu'il reste dans le scénario, mais qui n'apparaît pas dans le film, possède le statut d'un résidu indigeste, et personne n'a envie d'écrire à propos de la merde.¹²² (2010, p.56)

Au-delà du fait de mettre en valeur le texte scénaristique, j'ai démontré, au moyen d'une recherche historique sur les ouvrages consacrés à l'écriture du scénario, qu'un discours hérité et construit au long d'un siècle de cinéma industriel continue à être dominant, aussi bien dans le milieu de la production cinématographique que dans les espaces académiques. Le prolongement de ce discours, flagrant dans les nombreuses publications qui visent à nous apprendre comment bien écrire, enferme le scénario dans un modèle préfabriqué, cerné de consignes, mettant clairement l'accent sur l'aspect commercial du texte, sur son potentiel de vente et le besoin urgent de respecter les exigences d'une industrie cinématographique de l'*entertainment*. Le point de vue de Millard résume cette problématique en affirmant que : « These handbooks serve the needs of particularly cultural interests : the United States/Hollywood view of the world and filmmaking » (2011 : 145).¹²³ En effet, l'étude sur le scénario a été l'occasion de comprendre qu'il existe un rapport entre une vision figée du scénario et une vision figée du cinéma, un type de scénario en vigueur qui sert à un type de cinéma dominant en vigueur, et cela depuis plus d'un siècle d'industrie cinématographique. En traversant le discours des gourous du scénario, tels que les ouvrages références de McKee et de Field, une vision essentialiste de la dramaturgie préconise l'application systématique de structures narratives et de techniques d'écriture comme si elles répondaient à des lois universelles immuables alors qu'elles sont le fruit d'un contexte historico-culturel spécifique. Il est important, d'ailleurs, de souligner que les effets de ce discours dépassent largement le contexte étatsunien et qu'ils prédominent toujours un peu partout, influençant les cursus universitaires, alimentant toujours les ateliers d'écriture de scénario, les règlements des concours d'écriture de scénario ainsi que les étagères des librairies de par le monde depuis plusieurs décennies. Cette recherche a voulu démontrer que la construction d'une idée amplifiée de scénario est une prise de position éthique et politique à l'encontre d'un scénario standard qui reproduit, en boucle, une conception hégémonique de cinéma. La forme du scénario représente donc un enjeu essentiel pour interférer sur le mode de production cinématographique car, comme nous l'avons observé, la réalisation de la majorité des films se base, à différents degrés, sur le support écrit du scénario. Walter Benjamin, dans son texte « Qu'est-ce que le théâtre

¹²³ Ces guides servent à des intérêts culturels particuliers: les Etats-Unis/Hollywood et leur vision du monde et du cinéma. (m.t)

épique : une étude sur Brecht », analyse, à partir du point de vue du dramaturge allemand, les enjeux politiques qui conditionnent le rapport entre forme et contenu au théâtre :

Essa falta de clareza sobre sua situação, que hoje predomina entre músicos, escritores e críticos, acarreta consequências graves, que não são suficientemente consideradas. Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõe de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor. » Com essas palavras, Brecht liquida a ilusão de que o teatro se funda na literatura. Isso não é verdade nem para o teatro comercial nem para o brechtiano. O texto tem uma função instrumental nos dois casos : no primeiro, ele está a serviço da preservação da atividade teatral e no segundo, a serviço de sua modificação (1987 : 78-79).¹²⁴

Il est possible de tirer deux observations importantes de cet extrait. D'une part, il y a une réflexion importante sur le rapport entre le dispositif et le « producteur » (le musicien, les écrivains, etc) et le fait que le producteur soit esclave, sans s'en rendre compte, d'un dispositif figé. Brecht aurait justement rompu avec une tradition dramatique à partir d'une rupture de la forme (le mode de production), au-delà d'une innovation dans le contenu. D'autre part, Benjamin insiste sur le fait que cette capacité à perpétuer une activité théâtrale courante ou à chercher à la modifier dépend justement du texte. Or, « l'appareil » du scénario reproduit une situation semblable à celle décrite par Benjamin. Dans ce cas précis, le scénariste a la possibilité de se servir de l'instrument du scénario tel qu'il est, sous sa forme conventionnelle, en imaginant que la maîtrise de cet ensemble de normes et de structures lui permettra d'atteindre une liberté d'expression, ou au contraire de s'investir de façon à modifier l'appareil de production en soi, donc le format du scénario, en partant du principe qu'on ne peut pas obtenir de résultats différents en utilisant toujours les mêmes formules. En somme, penser le scénario autrement, expérimenter ses possibilités d'expression, est une forme de résistance et de défense en faveur d'une notion élargie de cinéma.

¹²⁴ « Ce manque de clarté sur leur situation, très courante entre les musiciens, les écrivains et les critiques, a de graves conséquences qui ne sont pas assez prises en compte. En croyant posséder un appareil qui en fait les possède, ils défendent cet appareil, sur lequel ils n'ont aucun contrôle et qui n'est plus, comme ils le pensent, un instrument au service du producteur mais au contraire un instrument contre le producteur. » Sur ces mots, Brecht défait l'illusion que le théâtre se base sur la littérature. Ceci n'est pas vrai ni au théâtre commercial ni au brechtien. Le texte a une fonction instrumentale dans les deux cas : dans le premier, il est au service de la préservation de l'activité théâtrale et dans le second, au service de sa modification. (m.t.)

Au-delà d'une prise de parti politique concernant le scénario, j'ai cherché à comprendre la dynamique complexe qu'il établit textuellement avec la forme filmique. Le film, en tant que présence spectrale, ainsi que son futur spectateur, restent toujours à l'horizon de la composition du texte, lui vouant une dynamique d'écriture *sui generis* que j'ai tentée de représenter dans mon travail à l'aide du concept de *kinetexte*. Cette mouvance du scénario, indice de son rapport dialectique au temps et aux formes d'expression qui le composent, présentifie une forme filmique conditionnelle, projetant à l'extérieur de lui-même la potentialité d'un film qui se faufile déjà dans la concrétude du texte. Le scénariste est créateur et médiateur car il guide le lecteur à être aussi spectateur, à lui faire voir et entendre le film qui hante les pages du scénario. La notion d'*interzones*, encore neuve et malléable, me revient donc à l'esprit dans la mesure où elle semble convenir à une situation *en marge*. Or, j'ai cherché, au cours de la thèse, à comprendre justement la marginalité du scénario - *hors* littérature, *hors* cinéma, *hors* texte technique, *hors* champ d'étude – et à reconnaître dans son statut *hors normes* son plus grand potentiel créatif. L'espace fluide de l'*interzones* stimule un contact multiple entre différentes zones d'attraction, par superposition, par oscillation entre une chose et l'autre, par assemblage, par montage, par incorporation. Dans les cas des scénaristes, la pratique créative d'écriture du scénario se trouve prise entre les régimes de l'écriture proprement dits et liée à la matérialité du texte écrit et du régime filmique (le tournage, la pellicule, le jeu des acteurs etc.). Si tout scénariste est pris dans cette interzone, le cas des scénaristes-cinéastes analysés a révélé une expérimentation de l'espace pré-filmique/déjà-filmique du scénario en marge des normes de l'écriture institutionnalisée du scénario lui-même ; donc doublement en marge. Nous pourrions penser de l'*interzones* du scénario qu'elle est un lieu de *friction* entre les différentes sphères, les mots en contact avec la matière cinématographique imaginée, amplifiant la potentialité de l'écriture. L'*interzones* du scénario est animée par un sens d'expérimentation de l'hétérogénéité et de la simultanéité des formes pour en extraire des univers possibles : de la friction, la *fiction*.

Par ailleurs, dans une perspective barthésienne, le scénario est, comme tout texte, le fruit d'une multiplicité d'écritures et de références culturelles :

Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit

jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture (1984 : 69).

Dans l'écriture du scénario, qui est une écriture « en coulisses », un texte caché où sont exposés l'artifice et les mécanismes du film, l'intertextualité y apparaît de manière explicite, à l'exemple de Tarantino et d'Almodóvar, constituant un *modus operandi* artistique. Tous ces textes se croisent dans l'*interzones* du scénario qui est un lieu de passage et le scénariste un passeur qui guide le lecteur/spectateur entre les marges textuelle et audiovisuelle. Le scénario est d'ailleurs lui-même passage – *visitation*, pour reprendre l'idée de Badiou, puisqu'il est par définition traversé par la matière filmique. Celle-ci prend forme sous l'écriture du scénario, la constitue, mais pointe toujours vers un devenir qui se trouve au-delà de la forme écrite, à l'horizon de la projection du film que le scénariste/passeur et le lecteur/spectateur appréhendent ensemble. Pour cela, nous pourrions dire que le scénario n'est pas simplement marqué par une forte intertextualité, il est aussi *transtextuel* ; un espace de transit des sens dont la textualité est en constant changement, en constante réécriture, et cela indéfiniment puisque toute forme définitive du scénario semble arbitraire et faite dans un but précis de publication une fois le film fini. La forme ouverte et mouvante du scénario le rapproche des idées de Blanchot dans sa manière d'envisager la littérature et l'écriture dans *Le livre à venir* :

Le livre qui recueille l'esprit recueille donc un pouvoir extrême d'éclatement, une inquiétude sans limite et que le livre ne peut contenir, qui exclut de lui tout contenu, tout sens limité, défini et complet. Mouvement de diaspora qui ne doit jamais être réprimé, mais préservé et accueilli comme tel dans l'espace qui se projette à partir de lui et auquel ce mouvement ne fait que répondre, réponse à un vide indéfiniment multiplié où la dispersion prend forme et apparence d'unité. Un tel livre, toujours en mouvement, toujours à la limite de l'épars, sera aussi toujours rassemblé dans toutes les directions, de par la dispersion même et selon la division qui lui est essentielle, qu'il ne fait pas disparaître, mais apparaître en la maintenant pour s'y accomplir (1959 : 344).

Sans vouloir, bien sûr, détourner le concept, il est néanmoins possible d'entendre des échos du « livre à venir » dans les réflexions sur le scénario, sa condition de texte éphémère, provisoire, la difficulté de le figer dans le temps pour qu'il devienne *livre*, puisqu'il est toujours en décalage, en chassé-croisé avec la forme filmique « définitive » qu'il s'imagine atteindre. On y retrouve l'inquiétude que j'ai associée à une hantise d'anticiper textuellement l'expérience filmique qui est elle-même « à la limite de

l'épars », rassemblée dans le champ du scénario où elle « prend forme et une apparence d'unité ». Toujours dans Blanchot :

Le livre est ainsi centré sur l'entente que forme l'alternance presque simultanée de la lecture comme vision et de la vision comme transparence lisible. Mais il est aussi constamment décentré par rapport à lui-même, non seulement parce qu'il s'agit d'une œuvre à la fois tout présente et tout en mouvement, mais parce que c'est en elle que s'élabore et d'elle que dépend le *devenir* même qui la déploie (ibid : 354).

A nouveau, il est possible de penser au scénario, au rôle qu'il joue, dans le processus de production du film, qui n'est jamais qu'« éclats », car il est à plusieurs reprises appelé à représenter le film, à convaincre les autres, à donner des directives de travail à une équipe, à donner le ton à des comédiens. Pour cela, il doit afficher, par moments, une forme « définitive », se montrer *tout présent*, telle une statue vivante qui improvise des pauses, avant de reprendre son mouvement de réécriture qui dure au-delà du tournage, moment où l'éclatement du scénario, en tant que support textuel, a plus concrètement lieu : des pages raturées, des scènes coupées, des dialogues improvisés, certainement des pages qui manquent. Comme l'annonce Almodóvar dans la préface du scénario de *La mauvaise éducation* :

(...) le scénario que vous avez devant les yeux, est à quelques détails près, celui qui a été remis à l'équipe au moment de la préparation du tournage du film. Je lui donne le nom « d'avant-dernière version », parce que la dernière s'est éparpillée dans les corbeilles à papier des différents lieux qui m'ont servi de bureau, au cours de nos multiples déplacements (2004 : 27-29).

Il n'y a donc pas de « dernière version » d'un scénario, mais un flux d'écriture qui s'étend à perte de vue ; un texte sans clôture donc les variantes et la potentialité demeurent encore méconnues. Tout en ayant conscience de ses limites, cette thèse a voulu rendre apparentes les qualités du texte scénaristique et mettre en œuvre une analyse minutieuse à partir du contact avec un répertoire de scénarios. Ce travail se joint aux efforts récents qui visent à comprendre sous un nouveau jour le texte scénaristique, non plus en accord avec un discours prédéfini mais à partir de ce que les scénarios, en tant que phénomène esthétique et forme d'écriture, ont à nous montrer eux-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

1. Générale¹²⁵

Albera, François. « Archéologie de l'intermédialité. » *Cinémas: revue d'études cinématographiques* 10. 2-3 (2000) : 27–38.

Allen, Graham. *Intertextuality*. London/New York: Routledge, 2000. Imprimé.

Almodóvar, Pedro. « Les amants passagers ». Interview de Pascal Mérigeau. *Le Nouvel Observateur* 2524 (2013) : 77-78. Imprimé.

Andrade, Paulo. “O cinema sem imagens.” *Aletria : Revista de Estudos de Literatura - UFMG* 8.1 (2001) : 109–115. Imprimé.

Astruc, Alexandre. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*. Paris: L'Archipel, 1992. Imprimé.

Avellar, José Carlos. *O chão da palavra : cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. Imprimé.

Badiou, Alain. « Le cinéma comme faux mouvement. » 1993. Web. 24 oct. 2012.

Bakhtin, Mikael. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Imprimé.

Barthes, Roland. « En sortant du cinéma. » *Communications* 23 (1975) : 104–107. Imprimé.

---. *Le bruissement de la langue, Essais complets IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984. Imprimé.

---. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973. Imprimé.

---. *Oeuvres complètes II*. Ed. Eric Marty. Paris: Seuil, 2002. Imprimé.

---. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. Imprimé.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1976. Imprimé.

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1987. Imprimé.

¹²⁵ N.B. : Dans le but de rendre la consultation plus aisée, les références bibliographiques seront regroupées en quatre parties.

- . *Oeuvres tome III*. Paris: Éditions Gallimard, 2000. Imprimé.
- Bergson, Henri. *La Pensée et le mouvant*. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France, 1998. Imprimé.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959. Imprimé.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Ed. University of California Press. Berkeley, 1957. Imprimé.
- Buck-Morss, Susan. "The Cinema Screen as a Prothesis of Perception: An Historical Account." *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Ed. Nadia Seremetakis. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Imprimé.
- Campos, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica." *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970. Imprimé.
- Cléder, Jean. *Entre littérature et cinéma - Les affinités électives*. Paris: Armand Colin, 2012. Imprimé.
- . « Entre littérature et cinéma - Les Affinités Électives (entretien avec Frank Wagner). » *revue Vox Poetica*. 2013. Web. 12 Juillet 2013.
- Clerc, Jean Marie. *Littérature et cinéma*. Tours: Editions Nathan, 1993. Imprimé.
- Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. Imprimé.
- . *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. Imprimé.
- . « Qu'est-ce que l'acte de création? » Web. 10 juil. 2013.
- Derrida, Jacques. « Le Cinéma et ses fantômes. » *Les Cahiers du Cinéma* 556 (2001) : 74–85. Imprimé.
- . *Spectres de Marx*. Paris : Éditions Galilée, 1993. Imprimé.
- Derrida, Jacques, and Safaa Fathy. *Tourner les mots : au bord d'un film*. Paris: Éditions Galilée/Arte Éditions, 2001. Imprimé.
- Derrida, Jacques, and Bernard Stiegler. *Echographies of Television*. Cambridge: Polity, 2002. Imprimé.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992. Imprimé.
- Donald, James. "The City, the Cinema : Modern Spaces." *Visual Culture*. London: Routledge, 1995. 77–95. Imprimé.
- Duras, Marguerite. *Détruire dit-elle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. Imprimé.
- . *L'amant*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984. Imprimé.
- . *Les yeux bleus cheveux noirs*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986. Imprimé.
- . *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997. Imprimé.
- Eisenstein, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. Imprimé.

- . *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. Imprimé.
- . *Cinématisme. Peinture et cinéma*. Ed. François Albera. Paris: Complexe, 1980. Imprimé.
- . *Le film: sa forme/son sens*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1976. Imprimé.
- Eric Lange. « Les appareils muets en France, 1895-1930. » *Cinématographes*. Web. 10 juil. 2013.
- Fabris, Mariarosaria. “Neo-realismo italiano.” *História do cinema mundial*. Ed. Fernando (org) Mascarello. Campinas: Papirus, 2006. Imprimé.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. 1857. Web. 9 juin 2013.
- Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur. » Web. 5 mai 2013.
- Genette, Gérard. « Vertige Figé. » *Dans le labyrinthe - Robbe-Grillet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1962. Imprimé.
- Gomes, Renato Cordeiro. “Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana.” *Comunicação, mídia e consumo* 5.12 (2008) : 131–148. Imprimé.
- . “Tecnologias, instante e metropolização: mídia e vida urbana em progresso no início do século XX.” *XVI COMPOS (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação)* juin (2007): 52-68. Imprimé.
- Grange, Marie-Françoise. « Corps filmique entre lisible et visible chez Marguerite Duras. » *Cinemas: revue d'études cinématographiques* 3.1 (1992) : p.115–124. Imprimé.
- Grosso, Marcela. “Marguerite Duras. La escritura de la imagen.” *Deslindes : ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Ed. Claudia Kozak. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006. Imprimé.
- Heller, Leonid. « Cinéma, cinématisme et ciné-littérature en Russie. » *Cinemas: revue d'études cinématographiques* 11.2-3 (2001) : 167–196.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006. Imprimé.
- Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970. Imprimé.
- Johnson, Randal. “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de ‘Vidas secas’.” *Literatura, cinema e televisão*. Ed. Tânia Pelligrini. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. Imprimé.
- Machado, Antônio de Alcântara. *Pathé-Baby e prosa turística: o viajante europeu e platino*. Ed. Francisco de (Dir) Assis Barbosa & Cecília de (Org) Lara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Imprimé.
- Maciel, Maria Esther. “Poesia à flor da tela.” *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. Imprimé.
- Michalis Kokonis. “Hollywood’s Major Crisis and the American Film ‘Renaissance’.” *A Certain Tendency of Hollywood Cinema, 1930-1980*. Athènes: Aristotle University of Thessaloniki Press, 2009.

- Morrisette, Bruce. « Problèmes du roman cinématographique. » *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 20 (1968) : 275–289.
- Naremore, James. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. Imprimé.
- Ondaatje, Michael. *L'homme flambé*. Paris: Editions de l'Olivier, 1993. Imprimé.
- . *The English Patient*. Toronto: Vintage Books Canada Editions, 1993. Imprimé.
- Pitt, Brad. « Entre hasard et perfection ». Entretien réalisé par Jean-Philippe Tessé. *Les Cahiers du Cinéma* 668 (2011) : 26-27. Imprimé.
- Plaza, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. Imprimé.
- Pollock, Jonathan. « Le littoral en tant qu'interzone. » *Charting the Interzone*. Bergamo : site internet officiel EMJD Interzones, 2011. 50-58.
- Rio, João do. *Cinematógrafo : crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. Imprimé.
- Rocha, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012. Imprimé.
- Sakai, Naoki. “How Do We Count a Language? Translation and Discontinuity.” *Translation Studies* 2:1 (2009) : 71–88. Imprimé.
- Schollhammer, Kal Erik. “Regimes representativos da modernidade.” *Léngua & Meia: revista de literatura e diversidade cultural* 1 (2002) : 20–34. Imprimé.
- Simon, Claude. « Réponse à une enquête. » *Premier Plan « Alain Resnais »* 18 (1961) : 32–33. Imprimé.
- Somaini, Antonio. « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, Glass House, et le cinématisme de l'architecture de verre. » *Revue Appareil* 7 (2011) : s.p. Web. 9 mai 2013.
- Stam, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003. Imprimé.
- . “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation.” *Literature and Film : a Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Ed. Robert Stam & Raengo Alessandra. Oxford, 2005. Imprimé.
- . “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade.” *Ilha do Desterro* 51 (2006): 19–53. Imprimé.
- Todorov, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Editora Martin Fontes, 2003. Imprimé.
- Truffaut, François. « Une certaine tendance du cinéma français. » *Les Cahiers du Cinéma* 31 (1954) : 15-28.
- Vacher, Pascal. « Eisenstein comparatiste : du montage-manifeste au cinématisme. » *Revue de littérature comparée* 298 (2001/2) : 310–316. Imprimé.
- Vanderbilt, Tom. “Courier, Dispatched.” *Slate*. 2004. Web. 10 juil. 2013.
- Viel, Tanguy. *Cinéma*. Paris: Les Éditions de Minuit. Imprimé.

Viswanathan, Jacqueline. « Ciné-romans : le livre du film. » *Cinémas: revue d'études cinématographiques* 9.2-3 (1999) : 13–36. Imprimé.

Wenders, Wim. *The Logic of Images*. London: Faber and Faber, 1991. Imprimé.

Xavier, Ismail. “Do texto ao filme : a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.” *Literatura, cinema e televisão*. Ed. Tânia Pelligrini. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. Imprimé.

Zeni, Bruno. “Alcântara Machado - Dossiê Cult.” *Revista Cult* junho (2001) : 45–63. Imprimé.

2. Sur le scénario

Assayas, Olivier. « Du scénario achevé au scénario ouvert. » *Les Cahiers du Cinéma* 371/372 (1985) : 6–8. Imprimé.

Ball, Eustace Hale. *Photoplay Scenarios*. New York: Hearst's International Library Company, 1917. Imprimé.

Ballon, Rachel. *Blueprint for Screenwriting*. Mahwah/London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2005. Imprimé.

Beker, Marilyn. *Screenwriting with a Conscience - Ethics for Screenwriters*. Mahwah/London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2004. Imprimé.

Boon, Kevin Alexander. *Script Culture and the American Screenplay*. Detroit: Wayne State University Press, 2008. Imprimé.

Boozar, Jack. “Introduction: The Screenplay and Authorship in Adaptation.” *Authorship in Film Adaptation*. Austin: University of Texas Press, 2008. Imprimé.

Brach, Gérard. « L'art de surprendre. » *Les Cahiers du Cinéma* 371/372 (1985) : 62–64. Imprimé.

Carrière, Jean-Claude, et Pascal Bonitzer. *Exercice du scénario*. Paris: Femis, 1990. Imprimé.

---. *Prática do roteiro*. São Paulo: JSN Editora, 1996. Imprimé.

Chevrie, Marc. « Pas d'histoire! » *Les Cahiers du Cinéma* 371-372 (1985) : 9-11. Imprimé.

Clayton, Sue. “On Screenwriting Outside the West.” Ed. Jill Nelmes. London/New York: Routledge, 2011. Imprimé.

Cohen, David S. *Screenplays : How 25 Scripts Made It to a Theater Near You - for Better or Worse*. New York: HarperCollins, 2008. Imprimé.

Comparato, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983. Imprimé.

- Dancyger, Ken, and Jeff Rush. *Alternative Scriptwriting : Successfully Breaking the Rules*. Burlington: Focal Press. Imprimé.
- Esenwein, J. Berg, et Arthur Leeds. *Writing the Photoplay*. Gloucester: Dodo Press, 1913. Imprimé.
- Field, Syd. *Screenplay : the Foundations of Screenwriting*. New York: Delta Trade Paperback, 2005. Imprimé.
- Girondi, Ariane. “A concepção de roteiros para artefatos audiovisuais digitais interativos na forma de mapa conceitual para aprimorar a disseminação do conhecimento.” Mémoire de Master. Universidade Federal de Santa Catarina, 2012. Imprimé.
- Grove, Ellit. *Raindance Writer’s Lab : Write and Sell the Hot Screenplay*. Burlington: Focal Press, 2009. Imprimé.
- Gulino, Paul. *Screenwriting : the Sequence Approach*. New York: Continuum, 2004. Imprimé.
- Howard, David, and Edward Mabley. *The Tools of Screenwriting*. New York: St.Martin’s Griffin, 1993. Imprimé.
- Langford, Barry. “Beyond McKee.” *Analysing the Screenplay*. Ed. Jill Nelmes. London/New York: Routledge, 2011. Imprimé.
- Lee, Lance. *A Poetics for Screenwriters*. Austin: University of Texas Press, 2001. Imprimé.
- Liepa, Torey. “Entertaining the Public Option : the Popular Film Writing Movement and the Emergence of Writing for the American Silent Cinema.” *Analysing the Screenplay*. Ed. Jill Nelmes. Abingdon, 2011. Imprimé.
- Loughney, Patrick. « Le scénario américain en 1904. » *Etudes littéraires* 26.2 (1993) : 47–55. Imprimé.
- Lytton, Grace. *Scenario Writing Today*. Boston /NewYork: The Riverside Press Cambridge, 1921. Imprimé.
- MacDonald, Scott. *Screen Writings: Scripts and Texts by Independent Filmmakers*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995. Imprimé.
- Maras, Steven. *Screenwriting: History, Theory and Practice*. Londres: Wallflower Press, 2009. Imprimé.
- McKee, Robert. *Story : Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: ReganBooks, 1997. Imprimé.
- McNeil, Everett. “Outline of How to Write a Photoplay.” *Moving picture world* 31 (1911) : 27. Imprimé.
- Millard, Kathryn. “After the Typewriter : the Screenplay in a Digital Era.” *Journal of screenwriting* 1.1 (2010) : 11-25. Imprimé.
- . “The Screenplay as Prototype.” *Analysing the Screenplay*. Ed. Jill Nelmes. London/New York : Routledge, 2011. Imprimé.
- Murphy, J.J. *Me and You and Memento and Fargo*. Continuum, 2012. Imprimé.
- Nelmes, Jill. *Analysing the Screenplay*. Abingdon: Routledge, 2011. Imprimé.

- Pasolini, Pier Paolo. "The Screenplay as a 'Structure That Wants to Be Another Structure'." *Heretical Empiricism*. Washington D.C: New Academia Publishing, 2005. Imprimé.
- Pope, Thomas. *Good Scripts, Bad Scripts*. New York: Three Rivers Press, 1998. Imprimé.
- Price, Steven. "Character in the Screenplay Text." *Analysing the Screenplay*. Ed. Jill Nelmes. London/New York: Routledge, 2011. Imprimé.
- . *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. Imprimé.
- Rey, Marcos. *O Roteirista profissional: televisão e cinema*. São Paulo: Ática, 1997. Imprimé.
- Rohmer, Eric. « Secret de laboratoire. » *Les Cahiers du Cinéma* 371/372 (1985) : 90-93. Imprimé.
- Roy, Lucie. « Marguerite Duras, scénariste exilée. » *Etudes littéraires* 26.2 (1993) : 67-76.
- Ruiz, Raoul. « Révélation et paradoxes. » *Les Cahiers du Cinéma* 371/372 (1985) : 100-102. Imprimé.
- Tarantino, Quentin. Interview avec Eric Bauer. *Best of Creative Screenwriting Interviews, 1994-2004* (2006) : 425-442. Imprimé.
- Trémège, Bernard. *Le Livre du scénario*. Web. 5 mai 2013.
- Truby, John. *The Anatomy of Story : 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. London: Faber and Faber, 2008. Imprimé.

3. Scénarios

- Almodóvar, Pedro. *La mauvaise éducation*. Paris: Les Cahiers du Cinéma, 2004. Imprimé.
- . *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama, 2012. Imprimé.
- . *Tout Sur Ma Mère*. Paris: Les Cahiers du cinéma, 1999. Imprimé.
- Bergman, Ingmar. *4 Screenplays of Ingmar Bergman*. New York: Touchstone, 1960. Imprimé.
- Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Éditions Gallimard, 1960. Imprimé.
- Edison, Thomas A. "Pillow Fight." *Catalogues Edison*. 1897. Web. 12 juil. 2013.
- Eisenstein, Sergei. *Glass House*. Dijon: Les presses du réel, 2009. Imprimé.
- Gardner Sullivan, C., and Thomas H. Ince. *Satan McAllister's Heir*. 1915.
- Godard, Jean-Luc. « Passion. Introduction à un scénario. » *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard – tome 1 (1950-1984)*. Paris : Les Cahiers du cinéma, 1998. Imprimé.

- Kieslowski, Krzysztof, and Krzysztof Piesiewicz. *Decalogue: The Ten Commandments*. Londres: Faber and Faber, 1991. Imprimé.
- Kubrick, Stanley. *Napoleon - The Greatest Movie Never Made*. Ed. Alison Castle. Köln: Taschen, 2011. Imprimé.
- Mayer, Carl. *Sunrise: a Song of Two Humans*. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 2003. Imprimé.
- Minghella, Anthony. *The English Patient*. London: Methuen film, 1997. Imprimé.
- Pasolini, Pier Paolo. *Accattone, Mamma Roma, Ostia*. Milano: Garzanti Editore, 1993. Imprimé.
- Rocha, Glauber. *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. Imprimé.
- Sullivan, C. Gardner, and Thomas H. Ince. "Satan McAllister's Heir." 1914. Web. 12 juillet 2013.
- Tarantino, Quentin. *From Dusk till Dawn*. London: Faber and Faber, 1996. Imprimé.
- . *Inglorious Basterds*. Paris: Pavillon Poche Robert Laffont, 2009. Imprimé.
- . *Inglorious Basterds*. New York: Weinstein Books and Little Brown and Company, 2009. Imprimé.
- . *Kill Bill : The Screenplay*. New York: Miramax Books, 2006. Imprimé.
- . *Natural Born Killers*. London: Faber and Faber, 1995. Imprimé.
- . *Pulp Fiction*. Paris: 10/18, 1995. Imprimé.
- . *Pulp Fiction*. London: Faber and Faber, 1994. Imprimé.
- . *Reservoir Dogs*. London: Faber and Faber, 1994. Imprimé.
- . *True Romance*. London: Faber and Faber, 1995. Imprimé.
- . *Une Nuit En Enfer*. Paris: 10/18, 1996. Imprimé.
- Tarantino, Quentin, et Roger Roberts Avary. *Pulp Fiction - Trois histoires... pour une histoire...* Paris: Editions 10/18, 1995. Imprimé.
- Tarkovsky, Andrei. *Sculpting Time*. Austin: University of Texas Press, 2006. Imprimé.

4. Sources Audiovisuelles

Godard, Jean-Luc. *Scénario du film Passion*. 1982. Film.

ANNEXES

Extrait du scénario de *Le patient anglais*, écrit par Anthony Minghella

(...)

INT. THE PATIENT'S ROOM. DAY.

The Patient is slipping away. Hana is reading from the last pages of the Herodotus where KATHARINE HAS WRITTEN IN THE MARGINS.

HANA

My darling, I'm waiting for you - how long is a day in the dark, or a week?

The Patient looks across AND WHAT HE SEES IS KATHARINE BESIDE HIM IN THE BED, SMILING, STROKING HIS HEAD, SPEAKING TO HIM.

INT. CAVE OF SWIMMERS. FLASHLIGHT.

Katharine is writing. The FLASHLIGHT is faint. She shivers.

KATHARINE (O/S)

...the fire is gone now, and I'm horribly cold. I really ought to drag myself outside but then there would be the sun...

She passes the flashlight across the wall, the painted figures dancing in the pale light.

KATHARINE (O/S) (CONT'D)

I'm afraid I waste the light on the paintings and on writing these words...

INT. THE PATIENT'S ROOM. DAY.

THE BED IS EMPTY, THE MATTRESS STRIPPED. Hana stands in the doorway, then sees THE HERODOTUS on the bedside table.

She picks it up, goes to the page of Katharine's letter, continues to read.

KATHARINE (O/S)

We die, we die rich with lovers and tribes, tastes we have swallowed...

EXT. LANE OUTSIDE THE MONASTERY GARDEN. DAY.

Caravaggio is at the gate to the Monastery. The TRUCK we saw before is waiting with him. The PARTISAN with his head bandana and shotgun remains the same, but now there are CHILDREN in the back and a WOMAN sits behind the man, nursing a two-year-old.

CARAVAGGIO

Hana! Come on!

He gets up into the BALUSTRADE, tentatively finds his balance, then starts to walk, heel to toe - slowly, and then with more confidence - along the long thin line of stone. The children watch intently. He turns and bows.

KATHARINE (O/S)

...bodies we have entered and swum up like rivers, fears we have hidden in like this wretched cave...

EXT. THE MONASTERY CLOISTERS. DAY.

Hana walks across the cloisters, passing the chalked hopscotch squares, leaving it all behind. Then she stops, bends, retrieves A SNAIL SHELL, keeps going. KATHARINE'S VOICE CONTINUES.

INT. THE CAVE OF SWIMMERS. TORCHLIGHT.

ALMÁSY SMUDGES KATHARINE'S PALE FACE WITH COLOR. OCHRE across her brow, BLUE on her eyelids, RED on her lips. He presses his cheek to hers, smoothes her hair.

KATHARINE (O/S)

...I want all this marked on my body. We are the real countries, not the boundaries drawn on maps with the names of powerful men...

EXT. THE LANE OUTSIDE MONASTERY GARDEN. DAY.

KATHARINE'S VOICE CONTINUES. Hana comes out to the truck, carrying her small bundle. Caravaggio effects some introduction, beginning with the woman driver, Gioia. She and Caravaggio smile like lovers.

CARAVAGGIO

Hana - this is Gioia.

Gioia smiles, shakes her hand. Then Hana meets the others - Gioia's brother and wife, their children. She smiles at them.

HANA

Buon' giorno.

CARAVAGGIO

She can take you as far as Florence.

HANA

I can get in the back.

And she clambers up, sits down between the children. They exchange some small stiff, shy smiles, and then the truck bounces away. Hana takes one final look at the Monastery as it disappears around the bend and then turns and confronts the life insisting noisily in the truck.

EXT. CAVE OF SWIMMERS. DAY.

Almásy comes out of the cave, carrying the bundle of Katharine in his arms, wrapped in the silks of her parachute.

KATHARINE (O/S)

...I know you will come and carry me out into the palace of winds, the rumors of water... That's all I've wanted - to walk in such a place with you, with friends, on earth without maps.

EXT. TIGER MOTH. DAY.

THE PLANE growls and complains into the air.

INT. TIGER MOTH. DAY.

INSIDE THE COCKPIT: THE COUPLE AS AT THE FRONT OF THE FILM.

Almásy obliterated by goggles and helmet. Katharine behind him, slumped forwards as if sleeping.

Almásy banks across the plateau of the Gilf Kebir and glances down. In a ravine is a sudden OASIS OF WHITE ACACIAS. He is mesmerized.

And then it's gone and he passes into the earth without maps - the desert - as it stretches out for mile after mile.

KATHARINE (O/S)

The lamp's gone out and I'm writing in the darkness...

Almásy, the English Patient, begins to sing - Szerelem, Szerelem - until that also fades and is replaced by the woman's tender lament heard at the beginning of the film, singing for all that has been lost.

The sound of gun fire...

THE END (1997 : 157-161).

Traduction

(...)

INT. LA CHAMBRE DU PATIENT. JOUR.

Le patient est en train de s'endormir. Hana lui lit les dernières pages du livre d'Hérodote où KATHERINE A ECRIT DANS LES MARGES.

HANA

Mon chéri, je t'attends – combien de temps dure une journée dans l'obscurité, une semaine ?

Le patient se retourne ET CE QU'IL VOIT, C'EST KATHERINE À SES CÔTÉS, LUI CARESSANT LES CHEVEUX ET LUI PARLANT.

INT. GROTTES DES NAGEURS. LAMPE TORCHE.

Katharine écrit. LA LAMPE TORCHE est faible. Elle tremble.

KATHARINE (O/S)

...le feu s'est éteint, et j'ai terriblement froid. Je devrais me traîner jusqu'au dehors mais là, il y aura le soleil...

Elle promène la lampe torche sur la paroi, les figures peintes dansent dans la faible lumière.

KATHARINE (O/S) (CONT)

Je crains de gaspiller la lumière à regarder les peintures et à écrire ces mots...

INT. LA CHAMBRE DU PATIENT. JOUR.

LE LIT EST VIDE, LE MATELAS NU. Hana est debout à l'entrée, puis elle aperçoit le livre d'HERODOTE sur la table de nuit.

Elle le prend, va à la page où Katherine a écrit et continue à lire.

KATHARINE (O/S)

Nous mourons, nous mourons en emportant avec nous la richesse des amants et des tribus, les saveurs que nous avons goûtées...

EXT. CHEMIN PRÈS DU JARDIN DU MONASTÈRE. JOUR.

Caravaggio est au portail du monastère. Le CAMION, que nous avons vu avant, l'attend. Le RÉSISTANT avec sa mitraillette et son bandana sur la tête est toujours le même, mais maintenant, il y a des ENFANTS à l'arrière et une FEMME est assise derrière l'homme et porte un enfant de deux ans dans ses bras.

CARAVAGGIO

Hana! Allez!

Il monte sur le bord de la MURETTE, trouve peu à peu son équilibre et se met à marcher lentement, puis avec plus d'assurance, le long de l'étroite ligne de pierre. Les enfants le regardent avec attention. Il se retourne et fait la révérence.

KATHARINE (O/S)

les corps dans lesquels nous avons plongé et que nous avons remontés à la nage comme s'ils étaient des fleuves de sagesse, les peurs dans lesquelles nous nous sommes terrés comme si elles étaient des grottes ...

EXT. LE CLOITRE DU MONASTÈRE. JOUR.

Hana traverse le cloître, saute les carrés de craie de la marelle, les laisse derrière elle. Puis, elle s'arrête, se penche et ramasse UN DÉ À COUDRE, et reprend sa marche. LA VOIX DE KATHERINE CONTINUE.

INT. GROTTES DES NAGEURS. LAMPE TORCHE.

ALMÁSY COUVRE LE VISAGE DE KATHERINE DE COULEUR. DE L'OCRE sur son front, du BLEU sur ses paupières, du ROUGE sur ses lèvres. Joue contre joue, il caresse ses cheveux.

KATHARINE (O/S)

...Je veux que tout cela soit marqué sur mon corps. Nous sommes les véritables nations et non pas celles que nous croyons lire sur une carte portant les noms d'hommes importants...

EXT. CHEMIN PRÈS DU JARDIN DU MONASTÈRE. JOUR.

LA VOIX DE KATHARINE CONTINUE. Hana arrive près du camion, portant quelques affaires. Caravaggio fait les présentations, en commençant par la femme au volant, Gioia. Elle et Caravaggio se sourient comme des amants.

CARAVAGGIO

Hana – je te présente Gioia.

Gioia sourit, lui serre la main. Puis Hana fait la connaissance des autres – le frère de Gioia et sa femme, leurs enfants. Elle leur sourit.

HANA

Buon' giorno.

CARAVAGGIO

Elle peut t'emmener jusqu'à Florence.

HANA

Je peux monter à l'arrière.

Elle grimpe et s'assoit dans la benne au milieu des enfants. Ils échangent quelques petits sourires gênés et le camion démarre. Hana regarde pour la dernière fois le monastère alors qu'il disparaît dans le virage, puis elle se tourne vers la vie qui s'accroche bruyamment dans le camion.

INT. GROTTES DES NAGEURS. JOUR.

Almásy arrive à l'entrée de la grotte, portant Katherine enroulée dans le tissu de son parachute.

KATHARINE (O/S)

...Je sais que tu viendras et me porteras dans le palais des vents, le bruissement de l'eau. C'est tout ce que je voulais – marcher sur une terre comme celle-ci avec toi, avec des amis, une terre privée de cartes.

EXT. TIGER MOTH. JOUR.

L'AVION grogne et râle dans les airs.

INT. TIGER MOTH. JOUR.

DANS LE COCKPIT: LE COUPLE COMME AU DÉBUT DU FILM.

Almásy, caché derrière ses lunettes et son casque. Katherine derrière lui, vascille comme si elle dormait.

Almásy plonge à travers le plateau du Gilf Kebir et regarde en bas. Dans un ravin, apparaît soudain une OASIS D'ACACIAS BLANCS. Il est émerveillé.

Puis elle disparaît et il survole alors la terre privée de cartes – le désert – qui s'étend à perte de vue.

KATHARINE (O/S)

La lampe ne marche plus et j'écris dans le noir...

Almásy, le patient anglais, commence à chanter - Szerelem, Szerelem – jusqu'à ce que le chant fasse place à la douce plainte de la voix féminine, entendue au début du film, qui chante pour tout ce qui a été perdu.

Le son de mitrailleuse...

FIN (1997 : 57-161).