

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1986/1-2, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 1986.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1986_1_2_000.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

Les illustrations présentant des extraits d'œuvres d'Hergé sont reproduites et mises à disposition avec l'aimable autorisation de Moulinsart s.a.; les illustrations de l'œuvre d'Hergé dans cet ouvrage sont sous copyright © Hergé/Moulinsart et non Casterman.

Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)) .

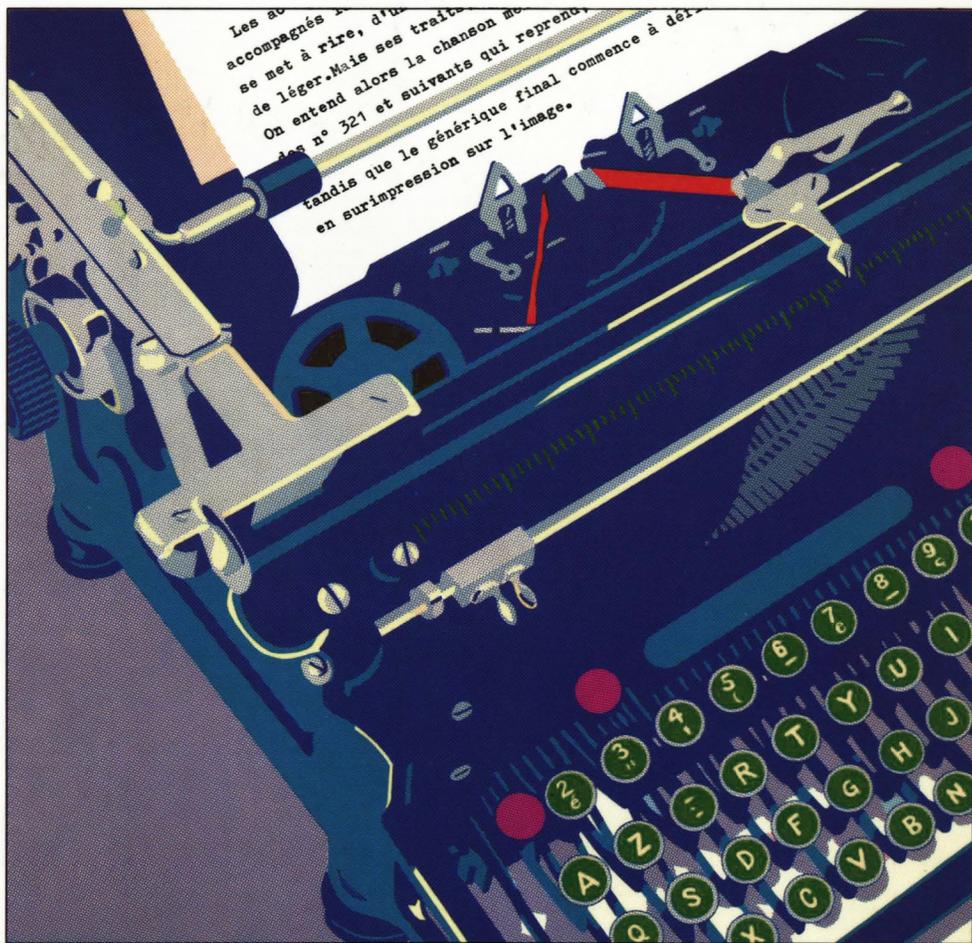
Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Composé par Benoît Peeters

Autour du scénario

Cinéma, bande dessinée, roman-photo
vidéo-clip, publicité, littérature.



Editions de l'Université de Bruxelles

Autour du scénario

**Cinéma, bande dessinée, roman-photo
vidéo-clip, publicité, littérature.
Composé par Benoît Peeters**

1986/1-2

*Publié avec le concours
de la Commission française de la Culture de l'agglomération de Bruxelles,
du Ministère de la Communauté française de Belgique
et de la Caisse Générale d'Épargne et de Retraite*

Revue de l'Université de Bruxelles

**Comité de rédaction
de la revue de l'université**

Directeur

Jacques Sojcher

Comité de rédaction

Paul Bertelson,
Jean Blankoff,
Jean-Pierre Boon,
Gilbert Debusscher,
Jacques Devooght,
Jean-Christophe Geluck,
Michel Hanotiau,
Hervé Hasquin,
Ernest-Alfred Sand,
Christian Vandecasserie,
Pierre Van der Vorst.

Secrétaire de rédaction

Adolphe Nysenholc

Rédaction

10, rue du Magistrat
B - 1050 Bruxelles

Secrétariat

26, avenue Paul Héger
B - 1050 Bruxelles
Tél. 02/6423799

Dessin de couverture
de Pierre Pourbaix

Sommaire

Benoît Peeters		Dominique Zlatoff	
Une pratique insituable	5	Pour une forme scénarique véritablement cinématographique	151
Sokal		Entretien avec Alain Robbe-Grillet	185
Pensées	15	Patrice Hamel	
Adolphe Nysenholc		Opération d'un film	193
La création de Chaplin	25	Entretien avec Jean-Pierre Berckmans	215
Entretien avec Jean-Michel Charlier	49	Benoît Peeters, Joëlle Meerstx, Marie-Françoise Plissart	
Jacqueline Aubenas		Préludes	225
Un texte prétexte	67	Martin Vaughn-James	
Jean-Claude Carrière		Le non-scénario de <i>La Cage</i>	235
Réflexions d'un scénariste	77	Entretien avec Oscar Tebar	241
Luc Dellisse		Michel Gauthier	
Aller-retour du scénariste	89	La règle et le lieu	253
Entretien avec Lob et Forest	103	Jean Durançon	
Thierry Groensteen		Cet obscur objet du désir	265
Le cadavre tombé de rien	111	Francis Kendall	
Gérard de Cortanze		Un scénario sans faille	269
Le scénario Josiane/Le scénario journal	119		
Entretien avec Raoul Ruiz	139		

Benoît Peeters

Une pratique insituable

Benoît Peeters est né en 1956. Il a publié une dizaine d'ouvrages dont La bibliothèque de Villers (roman, Robert Laffont, 1980), Les bijoux ravis, une lecture moderne de Tintin (essai, Magic-Strip, 1984), La fièvre d'Urbicande (bande dessinée, en collaboration avec François Schuiten, Casterman, 1985) et Prague, un mariage blanc (fiction photographique, en collaboration avec Marie-Françoise Plissart, Autrement, 1985). Il fait partie du comité de rédaction de la revue Conséquences.

Qu'est-ce qu'un scénario ? Pour paraître aller de soi, la réponse à cette première question n'est sans doute pas sans importance. Et de fait, il semble bien que si la pratique du scénario n'a cessé de se développer au cours du siècle, la définition de cette nouvelle activité soit, quant à elle, demeurée d'une étrange imprécision.

Si l'on s'efforce d'approcher d'un peu près la notion de scénario, il paraît donc difficile d'éviter le détour par un certain nombre de termes supposés voisins. C'est ainsi que le Robert renvoie son lecteur à l'idée d'*argument* (« exposé sommaire d'un sujet que l'on va développer ») ou à celles de *canevas* (« donnée première d'un ouvrage ») et d'*intrigue* (« ensemble des événements qui forment le nœud d'une pièce de théâtre, d'un roman ou d'un film »).

En s'appuyant sur ces quelques éléments, il paraît possible d'avancer une définition provisoire : le scénario serait un résumé, une description ou une évocation d'une œuvre narrative qui n'existe pas encore et qu'il a pour fonction de rendre réalisable⁽¹⁾.

La première particularité de l'objet scénario serait donc celle-ci : de n'exister qu'en tant qu'ossature - ou qu'embryon - d'un récit destiné à être développé plus tard sous une autre forme et, presque toujours,

(1) Les divisions techniques entre synopsis, traitement, continuité, découpage et storyboard mises au point par la profession cinématographique n'ont à ce stade guère d'importance. Dans chacune de ces phases subsiste en effet l'essentiel d'un geste scénaristique fondé sur l'anticipation. On verra plus loin dans ce volume, avec notamment les textes de Jean-Claude Carrière et de Jean Durançon, que ce caractère provisoire se trouve souligné dans toutes les tentatives de définition.

dans une autre matière. En tant que tel, un scénario est destiné à être détruit (ou plutôt « relevé » - pour reprendre la traduction de l'*Aufhebung* hégélien proposée par Derrida⁽²⁾). Qu'il reste scénario est le signe presque infaillible de son échec.

Une métaphore éculée vient immédiatement à l'esprit : celle de la chenille et du papillon. Image qui n'est pas sans justesse à condition de ne jamais oublier que, si la chenille est la cause de l'existence du papillon, elle est aussi destinée à être anéantie par ce devenir qu'elle n'a cessé de préparer.

On comprend l'importance, pour le scénariste, de la manière dont il est capable de prévoir l'inévitable disparition de l'objet qu'il travaille. Et l'on pressent du même geste certaines des qualités les plus importantes du praticien de cette nouvelle discipline : un goût pour le changement de forme, une prédilection pour le provisoire, un amour de l'incomplétude. Traits qui correspondent à une sensibilité curieuse, incessamment mobile, fort éloignée de l'idée classique du tempérament artistique. Le scénariste n'est pas l'homme du définitif ni celui du dernier mot. En cela, sans doute, il se distingue radicalement de l'écrivain.

*
* *

Primordial m'apparaît donc ce rapport à futur, bien perçu par Pasolini lorsqu'il définissait le scénario comme « une structure tendant à être une autre structure »⁽³⁾. Formule dont la justesse est remarquable pour peu qu'on lise ce « tendant à » dans son sens le plus fort, le passage d'une structure à une autre n'étant pas un simple état de fait passivement accepté, mais une tension de chaque instant, un effort permanent vers sa propre transformation.

Cette continuelle position d'entre-deux, ce processus de perpétuelle métamorphose expliquent déjà pourquoi le scénario se trouve être cette pratique insituable qu'annonçait le titre de cette introduction. Insituable, le scénario l'est au sens propre : opérant dans le temps aussi bien que dans l'espace, il est, on va le voir, introuvable à chacun de ces niveaux.

Diachroniquement, il représente *un moment* de l'élaboration de l'œuvre. Mais ce moment a pu ne jamais avoir lieu en tant que période distincte, par exemple dans le cas d'un auteur complet. Hergé l'affirmait comme bien d'autres : « Texte et dessin naissent simultanément,

(2) *Marges de la philosophie*, Minuit, 1972, p. 102.

(3) *L'expérience hérétique*, Payot, 1975.

l'un complétant et expliquant l'autre »⁽⁴⁾. Benoît Sokal, ici même, montre comment invention narrative et investigation graphique peuvent se mêler jusqu'à devenir indissociables. Plus radicalement, on sait qu'un cinéaste comme Godard se refuse de plus en plus à l'usage du scénario écrit, préférant adresser aux producteurs des bouts d'essai qui sont déjà une sorte de morceau de l'œuvre, une façon de premier brouillon. Entre la phase anticipatrice et le début de la réalisation, la frontière est parfois difficile à tracer.

Synchroniquement, il représente *une partie* de l'ouvrage. Une partie, mais laquelle ? Puisque c'est une partie en quelque sorte supprimée, qui nulle part ne survit à l'état pur. Qu'on se livre un jour à l'exercice et l'on se convaincra de sa difficulté : il est à peu, près impossible de dire ce qui, dans une œuvre achevée, relève du scénario. Où commence-t-il, où s'arrête-t-il ? Suivant les approches, son importance variera du tout au tout. Certains seront tentés de réduire son apport à un presque rien : le sujet de l'histoire, un rapide résumé de l'action, un simple point de départ finalement sans grande importance⁽⁵⁾. D'autres y verront un peu davantage : à l'action, ils ajouteront les textes, de dialogue aussi bien que de commentaire (mais les éléments écrits d'une œuvre composite, s'ils ne sont pas modifiés au cours de la réalisation, ne relèvent plus à proprement parler du scénario : ils constituent l'un des paramètres mis en jeu, au même titre par exemple que les cadrages). D'autres encore le décriront comme composé du sujet, des textes et de quelque chose comme une description des images (mais déjà le statut de cette description est délicat à déterminer). Certains enfin, assurément peu nombreux, feront du scénario une complète anticipation de l'œuvre, y incluant, outre les données précédentes, les indications techniques de découpage et de cadrage, de mise en scène ou de mise en page ; bref, la complète conception des matières constituantes⁽⁶⁾.

On le voit donc : le scénario peut - suivant les auteurs, suivant les analystes - osciller du presque rien de l'œuvre à sa quasi totalité. On le comprend non moins : lorsqu'on inscrit dans le générique d'un film ou sur la couverture d'un album « scénario de... », on ne sait pas tou-

(4) « Comment naît une aventure de Tintin » in *Le musée imaginaire de Tintin*, Casterman, 1980, p. 10. L'exemple de Chaplin, ici analysé par Adolphe Nysenholc, est sur ce point éminemment révélateur.

(5) C'est par exemple le cas de Robert Bresson qui, sollicité pour participer à ce volume, m'écrivit : « Je n'utilise en fait que fort peu mon découpage technique lorsque je tourne et finalement ni les images, ni les sons, ni les rythmes, ni les proportions du film achevé ne ressemblent à ce que j'avais tracé sur le papier ».

(6) C'était notamment, avec sans doute un rien de provocation, l'opinion d'Alfred Hitchcock qui déclarait : « Quand je commence à tourner le film, pour moi il est fini. Si bien fini que je souhaiterais ne pas avoir à le tourner. Je l'ai entièrement vu dans ma tête : sujet, tempo, cadrages, dialogues, tout ». (Entretien avec Claude Chabrol et François Truffaut in *La politique des Auteurs*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1984).

jours très bien de quoi l'on parle. On le découvre enfin : dans le cas d'une collaboration étroite, entre un scénariste et un dessinateur par exemple, il est tout un domaine, immense et méconnu, qui se trouve à l'intersection de deux pratiques. Relève-t-il encore du scénario ? Appartient-il plutôt à l'œuvre ? Rien, sinon l'arbitraire d'une décision, ne permet en fait de le dire.

*
* *

Insituable, introuvable, le scénario est aussi - et pour cela même - une pratique structurellement idéaliste. Idéaliste parce que sans lieu, ne s'appliquant à aucune matière. Sinon à celle, qui n'en est pas une, d'une pensée presque hallucinatoire. Puisque le scénario - et ce point est essentiel - ne s'élabore jamais qu'à partir de la présomption de ce qui n'est pas encore.

Le scénario est toujours de l'ordre du fantasme (de même que le fantasme, peut-être, ne peut manquer de s'organiser autour d'une sorte de scénario⁽⁷⁾). Et il faut souligner, de ce point de vue, la justesse et la force du terme cinématographique de *réalisation*. Du scénario à l'œuvre, c'est bel et bien à un passage au réel que l'on assiste, et parfois aussi à un glissement du principe de plaisir au principe de réalité.

Ce caractère insituable, cet idéalisme structurel expliquent sans doute le rapport privilégié du scénario à la parole. De l'avis de la plupart des praticiens, un scénario se parle beaucoup mieux qu'il ne s'écrit. C'est que la parole opère ici en tant que privée de matière - de toute matière autre que, phonique, celle que l'aboutissement du scénario va bientôt évacuer. Parlé, le scénario ne risque pas de se figer. A chaque instant, une objection, une suggestion peuvent venir infléchir son cours.

D'où, également, l'exceptionnelle convenance du scénario au travail en collaboration, convenance dont Hollywood a, en son temps, offert les meilleurs exemples et dont Francis Kendall donne, à la fin de ce numéro, une ironique interprétation. Probablement ce rapport à l'élaboration collective se justifie-t-il une fois encore de ce qu'il s'agit d'une œuvre en transit, d'un texte en devenir sur lequel toute tentative d'appropriation serait plus que dangereuse : catastrophique. L'autre, le partenaire d'écriture, jouerait donc dans la contemporanéité du travail quelque chose comme le rôle de l'autre matière dans sa dimension diachronique.

(7) Le livre de Jeanne de Berg, *Cérémonies de femmes* (Grasset, 1985) est éminemment symptomatique à ce point de vue.

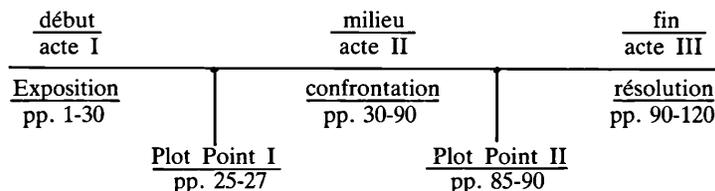
Une autre caractéristique frappante est la relation privilégiée que le scénario semble entretenir avec l'analyse et la théorie (relation attestée ici par les *Pensées* de Sokal, les remarques de Jean-Claude Carrière et presque tous les entretiens : interrogés sur leur travail, des peintres ou des écrivains seraient pour la plupart infiniment moins précis). Vraisemblablement, ce rapport heureux à la réflexion vient-il de ce que le travail du scénariste - en ce qu'il le contraint à présumer ce qui n'existe pas encore - suppose de nettement distinguer les moyens et les fins, rendant malaisé toute esquive dans l'ineffable. Poe en ce sens, avec sa *Philosophie de la composition* plus encore qu'avec ses contes, pourrait être considéré comme l'ancêtre absolu du scénario, lui qui écrivait : « Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire »⁽⁸⁾.

Sans doute est-ce ce dernier point, le rejet nécessaire de tout spontanéisme, qui fonde la possibilité d'un enseignement du scénario, abordée ici par Jacqueline Aubenas. C'est lui aussi qui explique la tentation des recettes dont, plus me semble-t-il que toute autre catégorie de créateurs, les scénaristes sont fréquemment victimes. De la conceptualisation à la méthode, de la méthode aux ficelles, le glissement est facile et insidieux. Et l'on en arrive à ces systèmes américains fondés sur des cartes de couleurs et des « plot points » disposés à des moments stratégiques et invariables de l'intrigue, systèmes fondés sur le postulat de l'existence de quelques modèles absolus de récit et qui, s'ils peuvent garantir une efficacité narrative minimale, constituent la mort de la démarche scénaristique plutôt que son aboutissement⁽⁹⁾.

*
* *

(8) « La genèse d'un poème » in *Histoires grotesques et sérieuses*, Le livre de poche, p. 220.

(9) Pour plus de détails sur ces méthodes, voir par exemple le livre de Syd Field, *Screenplay, the foundations of screenwriting* (Editions Dell Publisher, New-York). L'auteur de cet ouvrage propose un modèle détaillé de structure dramatique, allant jusqu'à préciser à quelle page d'un scénario doivent survenir ces fameux « plot points » (nœuds d'intrigue) :



« La façon dont vous utilisez ces éléments de structures détermine la forme de votre film, explique Syd Field. *Annie Hall*, par exemple, est une histoire racontée en flashback, mais elle se divise clairement en un début, un milieu et une fin. *L'année dernière à Marienbad* aussi. Tout comme *Citizen Kane*, *Hiroshima mon amour* et *Midnight Cowboy*. » (*Screenplay*, pp. 10-11).

Une mise en cause détaillée de ces méthodes, et de leurs soubassements intellectuels, est offerte dans l'entretien avec Raul Ruiz.

Comment s'écrit un scénario ? La réponse à ce nouveau problème, on le devine, ne peut guère être que multiple. Diverses conceptions s'affrontent, qui sont fortement liées à l'idée que le scénariste se fait de son travail et de l'œuvre qui lui succèdera.

Selon beaucoup (parmi lesquels la plupart des scénaristes professionnels), le scénario doit se présenter comme un développement narratif qu'aucune donnée technique, aucune notation d'atmosphère ne viennent perturber. D'après Paul Schrader par exemple :

Ecrire un scénario ne requiert pas le moindre talent littéraire. Vous vous bornez à décrire des actions. Quelle est la différence entre « Il se lève et va ouvrir la porte » et deux phrases extraordinairement lyriques pour décrire la même chose ? Pour le metteur en scène, c'est du pareil au même⁽¹⁰⁾.

D'après Jean-Claude Carrière aussi :

Quand on écrit un scénario, on doit se débarrasser de toute idée de littérature et chercher la simplicité : « Il entre, il ouvre la porte, il a l'air furieux, il regarde la femme, la gifle, etc... »⁽¹¹⁾.

Selon d'autres pourtant (parmi lesquels plusieurs écrivains et quelques cinéastes - dont Bergman et Fellini), le scénario doit d'abord situer un climat, un contexte, à partir desquels le réalisateur concevra la mise en image. Telle est un peu l'opinion de Graham Greene expliquant :

Il m'est impossible de rédiger un scénario complet sans commencer par écrire une histoire, une nouvelle. Un film n'est pas seulement une intrigue : il y entre certains types de personnages, une humeur, une ambiance, autant d'éléments qu'il me paraît impossible de saisir d'emblée dans le triste raccourci du « traitement » conventionnel⁽¹²⁾.

Avec beaucoup plus de radicalité, S.M. Eisenstein prônait lui aussi, à la place du « scénario par plans numérotés », l'avènement de ciné-nouvelles :

Parfois une disposition purement littéraire des mots dans un scénario nous en dit bien plus que le plus scrupuleux rapport d'un rapporteur sur l'expression des visages.

« Un silence de mort planait dans l'air ».

Qu'y a-t-il de commun entre cette phrase et la perception concrète d'un phénomène visuel ?

Où est-il ce crochet auquel il convient de suspendre le silence ?

Et cependant c'est cette phrase, ou plus exactement la tentative d'incarner cinématographiquement cette phrase des souvenirs d'un des par-

(10) Entretien avec Jean-Marie Bénardin *Cinématographe* n° 53, les scénaristes, p. 23.

(11) Christian Salé, *Les scénaristes au travail*, Hatier, 1982, p. 54.

(12) Introduction au *Troisième homme*, Robert Laffont, 1976, p. 12.

participants du soulèvement du « Potemkine », qui devait déterminer toute la conception de l'accablant temps mort, alors que, sur le prélat agité par le souffle des condamnés qu'il recouvre, sont braqués les fusils tremblants de ceux qui doivent fusiller leurs frères⁽¹³⁾.

Selon quelques-uns encore, le scénario, loin de se contenter d'envisager l'intrigue et l'atmosphère, est une sorte de partition qui s'efforce de prévoir, aussi précisément que possible, les multiples paramètres de l'œuvre visée (mouvements, cadrages, sons, couleurs, tempo...). Méthode rare et complexe, qu'utilisèrent parfois Murnau, Keaton et Hitchcock et que développent ici, de façon très différente, les contributions de Dominique Zlatoff et de Patrice Hamel.

Dans chacun de ces cas pourtant, un trait au moins se doit de subsister : la marque du provisoire. Quelle que soit sa qualité, l'écriture d'un scénario n'est qu'une écriture transitoire, dont l'effort premier est de se nier en tant que telle, n'oubliant jamais qu'elle n'est que la promesse - et la suggestion - de l'œuvre à laquelle elle devra bientôt céder la place. Que ce caractère disparaisse et le contrat de scénario se trouve implicitement rompu.

L'indication « technique » (entendue au sens large : comme trace - anticipée - de la réalisation à venir) n'est donc pas un accident dans l'élaboration d'un scénario, une simple scorie que l'on pourrait sans peine supprimer ou aménager. Elle est la marque vive du devenir prochain de l'œuvre, de sa nécessaire incarnation en une autre matière. Pasolini, encore, avait bien vu ce problème : « Si dans le scénario, il n'y a pas allusion continue à une œuvre à faire, il n'est plus une technique et son aspect de scénario n'est plus qu'un prétexte »⁽¹⁴⁾.

On comprend donc le rapport ambigu que l'objet scénario entretient avec la publication. Publier un scénario ne peut être qu'un acte paradoxal : au sens propre, c'est un geste déplacé qui, l'amenant en un lieu tout autre que le sien, fait d'un ouvrage exhibant de multiple manière les signes de l'inachèvement quelque chose comme un simulacre de texte fini⁽¹⁵⁾.

*
* *

Les divers aspects que je viens de passer en revue fondent la possibilité du présent volume. L'ouverture de l'ensemble que l'on va lire n'a rien

(13) « De la forme du scénario » in *Au-delà des Etoiles*, Ed. U.G.E. 10/18, p. 205. Ce débat sur l'écriture scénaristique, Pascal Bonitzer y apporte une fort ingénieuse contribution dans le numéro des *Cahiers du cinéma*, l'enjeu scénario.

(14) *L'expérience hérétique*, Payot, 1975, p. 156. Un jeu de ce type est offert dans ce volume par la contribution de Gérard de Cortanze.

(15) L'entretien avec Alain Robbe-Grillet fera rebondir cette question.

d'accidentel, elle est véritablement structurelle ; peut-être même constitue-t-elle, plus encore que les éléments déjà examinés, l'aspect le plus éclairant sur la démarche scénaristique. Du cinéma à la bande dessinée, du roman-photo à la publicité ou au vidéo-clip, les scénaristes ont en commun ce qui, justement va fonder leurs différences : l'attention au domaine qui, ultérieurement, se trouvera travaillé. Définir le scénariste par son geste plus que par sa fonction permet donc de faire du « rough-man » publicitaire l'équivalent du scénariste de cinéma : se souciant chacun de la forme que devra mettre en œuvre la réalisation, ils se ressemblent insidieusement. Artistes sans œuvre, ils sont tous des spécialistes de l'altérité ; créateurs sans matière, ils doivent être des champions de la spécificité⁽¹⁶⁾.

Le désir d'approcher d'aussi près que possible les particularités de l'objet scénario, la volonté de ne pas se limiter à l'un ou l'autre des champs d'application possibles ont constitué les principaux axes de mon travail tout au long de l'élaboration de ce livre. Les contributions ici recueillies ne prétendent nullement offrir un panorama complet de la création scénaristique ; les personnalités interrogées ne sont pas nécessairement les plus représentatives de leur discipline. Il m'a simplement paru que leur rassemblement en un même lieu donnerait une image juste de l'intérêt et de la variété de cette pratique trop souvent mal comprise.

On ne trouvera ici ni une histoire ni un dictionnaire des scénaristes, moins encore une méthode d'apprentissage, mais peut-être quelque chose comme une défense et illustration de ce geste un peu étrange qu'est l'activité scénaristique.

*
* *

Parmi les multiples praticiens auxquels il peut arriver d'utiliser le scénario, il en est un d'une espèce un peu particulière : l'écrivain. Scénario, écriture : on a dit ces deux pratiques fort éloignées l'une de l'autre. Ce n'est pas pour autant qu'il ne leur arrive jamais de provisoirement cohabiter.

Maurice Blanchot établissait naguère, à ce propos, une intéressante opposition entre la technique d'écriture de James et celle de Franz Kafka :

Quand on lit les Carnets de Henry James, on s'étonne de le voir préparer ses romans par des plans très détaillés qu'il modifie sans doute

(16) Ce nouveau paradoxe, Luc Delliges et Thierry Groensteen l'approfondissent ici chacun à leur manière.

lorsqu'il écrit le livre, mais que parfois, il suit fidèlement.

Si l'on compare les Carnets à ceux où Kafka esquissait ses récits, la différence est frappante : dans les Cahiers de Kafka, jamais de plan, nulle analyse préalable ; beaucoup d'ébauches, mais ces ébauches sont l'œuvre elle-même ; parfois une page ou une seule phrase, mais cette phrase est engagée dans la profondeur du récit, et si elle est une recherche, c'est la recherche du récit par lui-même, une voie que le mouvement imprévisible de l'écriture peut seul ouvrir⁽¹⁷⁾.

Prolongeant les réflexions de Blanchot, il paraît impossible d'établir une distinction entre écrivains sans scénario et écrivains à scénario. Pour les premiers, parmi lesquels on pourrait citer, outre le nom de Kafka, ceux de Joyce, de Beckett ou de Robbe-Grillet, le récit ne peut se composer que de l'intérieur, par le mouvement même des mots qui, l'un après l'autre, viennent s'ajouter sur la page.

Pour les seconds, dont James serait une sorte d'archétype, mais que pourraient aussi représenter des gens comme Poe, Butor ou Georges Perec, l'écriture proprement dite se trouve précédée par une phase d'élaboration pré-textuelle où, narratifs et structurels, les principaux éléments de l'ouvrage qui se construit viennent se mettre en place⁽¹⁸⁾.

On est dès lors tenté de se demander ce que peut être, chez ces derniers, la fonction d'une si interne division des tâches et surtout ce qu'est le statut de ces textes-prétextes qui semblent n'exister que pour être détruits (les appliquer strictement revenant pour l'écrivain à abdiquer de l'écriture, à cesser d'être écrivain pour devenir ce que Barthes appelait un « écrivain »).

Blanchot, une nouvelle fois, nous apporte un élément de la réponse : cette écriture qui n'en est pas une serait, pour ces auteurs, une manière de retarder un passage à l'acte qu'ils appréhendent presque autant qu'ils le désirent.

On peut donc dire que ce moment du travail préliminaire, s'il est si nécessaire à James, si merveilleux à son souvenir, c'est qu'il représente le moment où l'œuvre approchée, mais non pas touchée, demeure le centre secret autour duquel il se livre, avec un plaisir presque pervers, à des investigations qu'il peut d'autant plus étendre qu'elles dégagent le récit mais ne l'engagent pas encore. (...) Par là, James fait l'expérience, non pas du récit qu'il doit écrire, mais de son envers, de l'autre côté de l'œuvre, celui que cache nécessairement le mouvement d'écrire et dont il est en souci, comme s'il avait l'angoisse et la curiosité - naïve, émouvante - de ce qu'il y a derrière son œuvre tandis qu'il l'écrit⁽¹⁹⁾.

(17) « Le tour d'écrou » in *Le livre à venir*, coll. Idées-Gallimard, p. 186.

(18) Cette opposition sommaire se trouve affinée par Michel Gauthier dans son article « La règle et le lieu ».

(19) *Le livre à venir*, op. cit., pp. 195-196.

Il est un cas plus étonnant encore : celui de Jorge Luis Borges. Cet écrivain, l'un des plus prodigieux du siècle, est sans doute aussi le seul dont une grande partie de l'œuvre se soit donnée des allures de pur scénario, ou plutôt une apparence de synopsis, le récit n'étant pas développé, mais seulement « feints », comme s'il devait encore être écrit⁽²⁰⁾.

On pourrait facilement le montrer : c'est dans les moments où elle se donne comme la plus évidemment scénaristique que l'œuvre de Borges est aussi la plus éminemment littéraire. En reprenant les effets de raccourci d'un synopsis, en simulant sa sécheresse, Borges en a fait les fondements de sa propre rhétorique, inventant une écriture d'une rapidité cinglante où chaque phrase, chaque ellipse, chaque adjectif et chaque virgule viennent apporter une nouvelle secousse.

Que les dispositifs scénaristiques, lisible machine à ne pas écrire, aient pu donner naissance à une nouvelle forme d'écriture, voilà qui atteste, une fois encore, l'exceptionnelle vitalité, et les multiples virtualités, de cette démarche mésestimée.

(20) Je pense surtout au recueil *Fictions* (Gallimard, coll. Folio) et particulièrement à des récits tels que « L'approche d'Almotasim », « Funès ou la mémoire » et « Thème du traître et du héros ». Ce dernier conte donna lieu à une remarquable adaptation cinématographique de Bernardo Bertolucci, *La stratégie de l'araignée*, adaptation qui réussit ce prodige, s'inspirant d'une nouvelle de cinq pages, de donner l'impression d'y avoir puisé tous les éléments du long-métrage.

Sokal

Pensées

Benoît Sokal est né à Bruxelles en 1954. Ancien élève de la section de bande dessinée de l'Institut Saint-Luc, il a participé au 9^{ème} Rêve et publié à ce jour cinq albums : Canardo, premières enquêtes (Ed. Pepperland), Le chien debout, La marque de Raspoutine, La mort douce et Noces de Brumes (Ed. Casterman).

Avant de tracer quoi que ce soit de définitif, le texte est écrit, le découpage mis au point à partir d'un crayonné sommaire, et ceci de la première à la dernière page. Le dessin définitif est beaucoup trop long dans sa réalisation pour pouvoir être élaboré en même temps que le scénario. C'est bien la construction simultanée et interdépendante du texte et du croquis rapide qui me garantit une écriture vraiment spécifique à la bande dessinée. Si j'isole une des composantes, elle s'empresse de vouloir se suffire à elle-même : le texte devient long et descriptif, le dessin pompeux et illustratif. Aussi les croquis rapides doivent-ils être suffisamment précis dans leurs indications pour que, lors de la réalisation des dessins, ils ne permettent plus à ceux-ci de divagations inopportunes... De plus, cette façon de procéder me ménage une vue globale de l'histoire, au contraire d'une réalisation au jour le jour, directement sur la planche à partir d'un fil conducteur plus ou moins étoffé. Cette dernière manière de faire est certes riche en surprises anecdotiques, mais elle risque trop de faire ressembler le récit à une suite d'avatars mis bout à bout sans finesse.

*
* *

A moins avis, la plupart des histoires se ramènent à une même structure de base : un héros part à la recherche de quelque chose ou de quelqu'un ; il est aidé dans son projet par un certain nombre de fonctions bénéfiques et contrarié par un certain nombre de fonctions maléfiques. C'est le schéma des contes merveilleux, des légendes et des récits populaires tel que Propp l'a analysé dans la *Morphologie du conte*. Cette description m'a beaucoup frappé ; je crois qu'elle m'a servi, sinon de guide, du moins de garde-fou dans la mise au point de

mes histoires. Toutes ces fonctions sont en fait autant de cartes que les auteurs ont à leur disposition ; à eux de savoir en jouer avec un maximum de finesse, d'humour et d'efficacité en ménageant un maximum de surprises. Le lecteur n'a qu'une carte : celle qui lui permet de lire le livre ou de le refermer précipitamment.

*
* *

Les premières pages d'un récit sont laborieuses : il faut tout dire en même temps ! Les personnages, leur rôle, leurs antécédents, les décors... En plus, l'action doit commencer très vite : il faut littéralement balancer le lecteur dans les cases... Dans *La marque de Raspoutine* par exemple, j'avais deux fonctions essentielles à introduire en même temps :

1° Raspoutine et ses antécédents qui expliquent le fait qu'il n'ait pas de progéniture ou du moins qu'elle soit inconnue de lui (le fil conducteur de l'album étant que Raspoutine cherche une descendance, cette explication est nécessaire ; c'est elle qui justifiera les imbroglios et les rebondissements du récit).

2° Alexandra, loin de là, en Europe, et sa rencontre avec Canardo - ce dernier étant une fonction secondaire dans le récit, il a un rôle d'aide plus ou moins bienveillant (Canardo n'est pas le héros de cette histoire particulière, mais le héros d'une série).

Plusieurs versions différentes ont été successivement échafaudées. La première était l'exposition pure et simple des antécédents : un homme noie des jeunes chats dans un lac gelé ; une cigogne qui passait par là recueille l'un d'entre eux. La séquence était interrompue par la phrase : « ... Et les années passèrent... » et suivie d'une scène relatant la rencontre de Canardo et d'Alexandra. C'est bien le genre de séquences que nous propose le cinéma pour rendre moins fastidieux le déroulement du générique. La bande dessinée, qui se contente du titre du récit et du nom de l'auteur, ne doit pas s'en encombrer.

La deuxième solution était meilleure. Raspoutine, le héros, est directement mis en scène : d'abord il y a une page heureuse (la succession des gros plans de la tête de Raspoutine) ; ensuite, la partie de chasse, imaginée au départ pour agrémenter l'évocation des antécédents, s'enrichit, par le biais de la capture de la cigogne, de la révélation capitale de l'existence d'Alexandra ; enfin, il y a le passage de Sibérie en Europe par l'intermédiaire de Clara, la nostalgique... Le seul point noir de cette version se trouve être cette inévitable exposition des antécédents de Raspoutine, toujours trop pesante. J'y reviendrai...

J'ai rencontré les mêmes hésitations entre diverses entrées possibles dans *La mort douce*. Par contre, pour *Le chien debout*, le fait que le début de l'histoire soit une parodie du retour d'Ulysse m'a facilité la tâche ; il suffisait de se référer au modèle.

*
* *

Le décor est planté, les personnages principaux sont mis en place et, brusquement, un antagonisme se déclare, une crise larvée éclate au grand jour. C'est une suite de séquences d'action facile à mettre au point, trop facile sans doute : les mouvements rapides, les traits dynamiques qui prolongent les coups assésés, les courses, les chutes, tout l'arsenal des onomatopées... De ce côté-là, la bande dessinée ne craint personne ! Elle semble avoir été créée pour ce genre de représentation.

Le problème que me pose ce type de séquence est que le but de l'action risque de devenir secondaire, que l'on risque d'assister à une suite d'effets gratuits, à une démonstration de virtuosité sans objet. En fait, je ne veux pas que cela fasse B.D., d'où souvent des retenues, ou des exagérations grotesques : parfois les têtes éclatent comme des tomates trop mûres ; parfois au contraire, je substitue à la représentation des coups une onomatopée sur fond noir (*La mort douce*, pp. 8 et 24). Tout m'est bon pour échapper à la virtuosité vulgaire des cow-boys de papier.

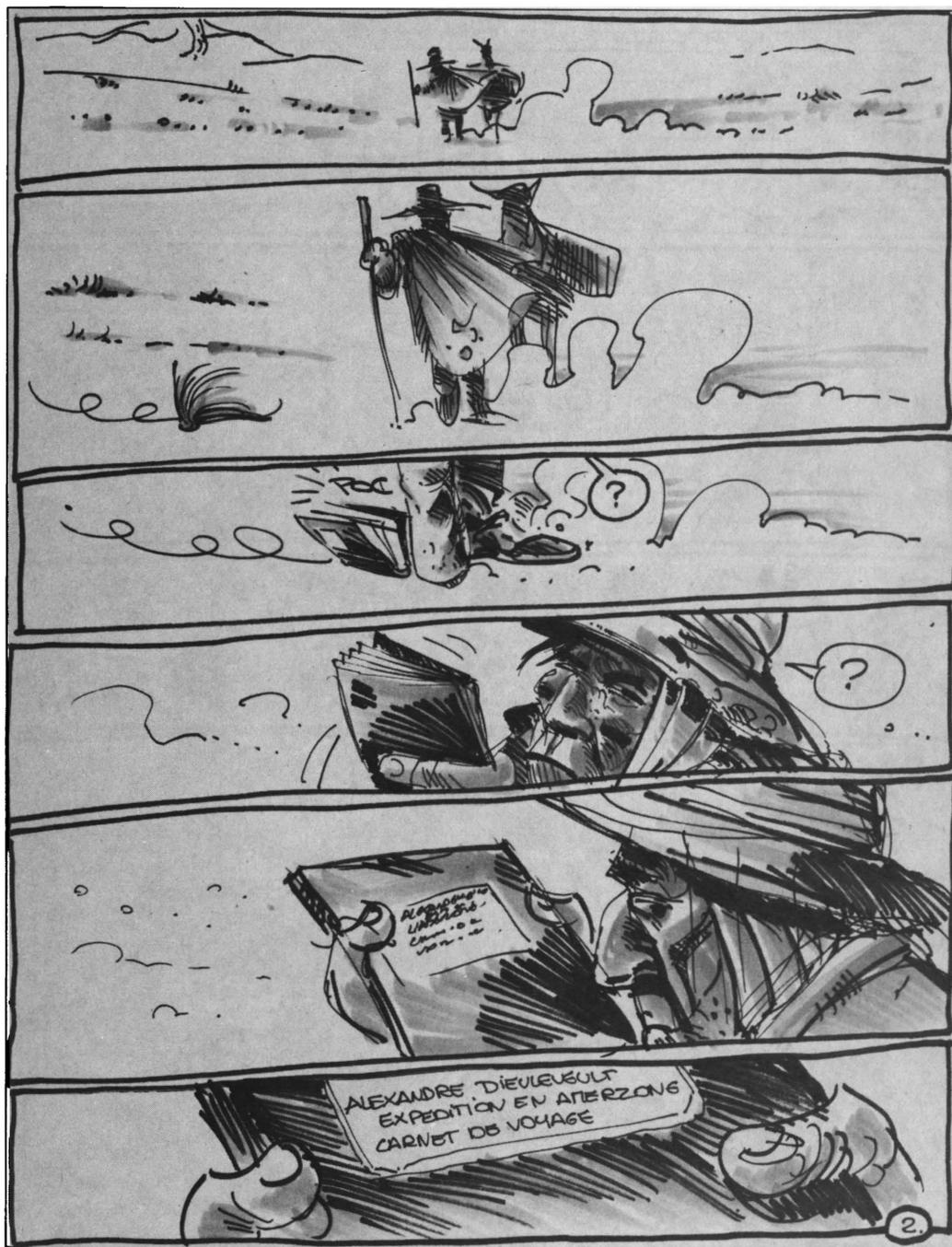
La séquence du combat de Bronx est un bon exemple (*La mort douce*, pp. 20-24) : une certaine longueur du combat était nécessaire pour accentuer le côté dramatique de la scène ; le lecteur devait en arriver à dire, comme Lili : « Mais bon sang, cogne, Bronx, cogne, je t'en supplie ! ! ! ». La première partie de la scène est effectivement réalisée dans ce sens ; la deuxième partie (Bronx entend l'air de Lili Marleen, se relève...) est tronquée : un coup et le combat est fini. Je voulais de la violence, pas de la gymnastique... Le même souci est présent à la page 44 du récit : Bronx va se venger des assassins de sa mère, c'est l'apothéose finale ! Pourtant, en une grande case maladroite, la cause est entendue... En fait, ce n'est pas la violence, dont les qualités dramaturgiques sont indéniables, qui me répugne, c'est la représentation conventionnelle du mouvement violent dans la bande dessinée qui me semble usée : à proposer à un héros trop simple une aventure trop évidente, on transforme le récit en un parcours du combattant où les culturistes à la dynamique exacerbée sont rois...

*
* *

- L'AMERZONE -



Pour chacune de ses histoires, Sokal réalise d'abord un complet story-board, qui se présente déjà comme une bande dessinée. Le récit dont nous publions ici les quatre premières planches fut fortement remanié avant de devenir le plus récent épisode des Enquêtes de l'inspecteur Canardo.



L'EUROPE, UNE FIN DE SIÈCLE COMME LES AUTRES...



BANG

PAN! PAN!

BANG

LIBERTÉ EN AMERZONE!

NON À LA
DICTATURE
D'AUAREZ

LIBÉREZ
LES PRISONNIERS
POLITIQUES



CHARGEZ!

iiiii!

LIBERTÉ EN AMERZONE

BANG -

PAN

iiiiii

3.



J'ÉTAIS EN VISITE CHEZ
(ANTOINE MOINEAU)

... UN VIEL AÏI' UN
PEU ALCOOLIQUE.



HE! HE! REGARDEZ
LES COURIR COMME DES
LAPINS! CE SOIR, CE
SERA FINI! ILS AURONT
PERDUS TOUTES LEURS
ILLUSIONS....



..RÉSIGNÉS ET
PÉDÉOCRES POUR
L'ÉTERNITÉ
HA! HA! HA!

TAÏS TOI DONC
IMBÉCILE!



...DEPUIS 10 ANS QUE
TU TIARINES TES NOSTALGIES
T'ES DEVENU PÉCHANT!
QU'EST CE QUE TU CROIS :
TU N'ES POUR RIEN DANS
CETTE MANIFESTATION!



ET PUIS.. TU
DEVRAIS REVIVRE
UN PEU!
IL EST TARD
DÉJÀ!!!



HA! HA! HA!
VIVRE!!

MOI!
ALEXANDRE
DIEU LE VEULT!
VIVRE!
HA! HA! HA!

Les personnages sont maintenant bien installés dans le récit. Aux séquences rapides et violentes succèdent des moments plus calmes : les cases s'étirent pour alourdir trois points de suspension perdus dans une bulle trop grande... Amertume, découragement, regard en arrière, aveu de sentiments et d'émotions... Puis brutalement, tout se verticalise et le récit s'énerve encore : c'est la révélation d'un nouveau plan, une épreuve inattendue, une crise... Bref, toutes les étapes qui mènent du début que l'on sait à la fin qu'on imagine...

Le milieu du récit est la pire des choses : si les fonctions qui introduisent ou terminent une narration paraissent se justifier d'elles-mêmes, on peut parfois douter de tout ce qui, en définitive, ne fait que différer le dénouement. Cette traversée, si chère au chevalier des contes merveilleux (forêts hantées, montagnes infranchissables, monstre increvable), est aussi celle du narrateur : les éléments accumulés depuis le début de l'histoire se croisent et s'enchevêtrent ; des affinités et des associations se font jour, donnant naissance à de nouvelles voies aussi inattendues que séduisantes. C'est là, plus que jamais, qu'il faut demeurer fidèle au fil conducteur de l'histoire : les agréables digressions ont une fâcheuse tendance à se transformer en cul-de-sac et des séquences entières s'effondrent comme des châteaux de cartes... Bien sûr, à d'autres moments, les épreuves, les coups d'éclat, les rebondissements s'enchaînent inéluctablement et les tensions s'exaspèrent, poussant régulièrement les personnages vers leur destin final. Il suffit alors de retenir un peu le récit, avec la sensation euphorique que tout viendra à son heure et que rien ne manquera pour atteindre le terme de l'histoire.

*
* *

Le dernier écueil : l'explication finale... Le suspense, la tension ont créé des manques qu'il faut combler : donner une vraisemblance à des événements, des agissements jusqu'alors mystérieux, répondre à des pourquoi et des comment. Ce sont des séquences lourdes de textes récitatifs : le plus souvent, un seul personnage parle pendant deux ou trois pages et les vignettes sont des illustrations fixes du passé. Il était cependant impossible d'étaler toutes ces explications sur l'ensemble du récit sous peine de déflorer l'énigme. En tout état de cause, je réduis cette séquence au strict minimum. J'aurais presque tendance à bourrer de texte quelques grosses cases pour en finir, mais le lecteur sauterait immanquablement ce pavé indigeste. Alors, j'établis un compromis : un personnage parle ; à la case suivante, le texte se poursuit en un récitatif illustré ; j'enchaîne par un gros plan d'un personnage qui écoute, songeur ; bref, j'utilise tous les artifices susceptibles d'alléger cette séquence. (Parce qu'il est d'un autre genre, le récit *La*

marque de Raspoutine échappe à cette scène d'explication ; par contre, il y a en début d'histoire une longue exposition des antécédents qui en définitive est de même nature et dont j'ai exposé les difficultés plus haut.)

Enfin, l'apothéose... Il suffit de garantir aux décors et aux situations un impact maximum. Ou alors, au-delà d'une fin logique et attendue, de ménager un dernier retournement, une ultime surprise, une émotion finale pour tenter de différer un instant l'oubli du lecteur...

*
* *

Une autre chose qui semble susceptible d'augmenter l'impact d'une histoire sur le lecteur, c'est le phénomène du refrain, que celui-ci soit pris au pied de la lettre (comme dans *La marque de Raspoutine* et *La mort douce*, où une chanson court à travers le récit) ou qu'il s'agisse d'un élément de décor ou de cadrage (dans *La mort douce*, le château qui apparaît fréquemment à l'arrière-plan ; dans *La marque de Raspoutine*, les gros plans sur la tête de Raspoutine).

*
* *

Le scénario est terminé. J'entends par là que les fonctions sont posées et que leur enchaînement est établi ; reste encore à « lubrifier » les articulations, mettre en valeur ou estomper telle scène ou tel personnage...

Le cadrage contribue également à ce travail d'horloger et l'usage qu'on en fait est bien spécifique à la bande dessinée. En effet, celle-ci a la faculté de faire varier son écran de représentation et, si chacun s'accorde à reconnaître que, par exemple, le passage d'un film de l'écran panoramique à la lucarne de télévision change profondément la perception qu'on en a, de même l'accroissement ou la diminution, la latéralité ou la verticalité des cases, combinés avec tout l'arsenal des plans utilisés par le cinéma, créent de fantastiques possibilités de rythme et de modulation du récit.

Certains cadrages sont presque évidents et s'imposent d'eux-mêmes dès les premiers croquis. Souvent, ce sont justement ceux qui se rapprochent des cadrages cinématographique : un personnage qui pense, il n'est pas question de le placer dans le fond d'une grande image (sauf si l'on voulait produire un effet extrêmement particulier, par exemple faire ressentir la solitude du personnage).

En plus de ces plans de type cinématographique, certaines autres images me paraissent convenir immédiatement : ce sont celles où un effet bande dessinée vient heureusement appuyer une séquence : j'ai

ainsi remarqué que les cases horizontales — qui ralentissent le rythme — conviennent à merveille pour des moments de grande intensité psychologique et qu'une succession de cases verticales — donnant un sentiment de rapidité — est idéale pour un dialogue nerveux, fait de réparties percutantes.

Il y a en tout cas une chose que j'évite toujours, sauf éventuellement pour la première et la dernière planche, c'est de laisser une case occuper l'entièreté d'une page : de tels dessins auraient tendances à s'échapper du récit pour vivre leur vie propre ; ce serait l'entrée incongrue de l'illustration à l'intérieur de la bande dessinée. Dès que l'on a deux cases, elles se raccrochent à ce qui les entoure.

Les mises en page particulières sont toujours prévues dès le scénario ; les autres s'élaborent directement sur la planche.

*
* *

Globalement, je ne touche plus au scénario à partir du moment où je commence à dessiner. La mise au net amène pourtant quelques changements de détail, dans la mesure où le passage du croquis rapide au dessin achevé peut conduire à des aménagements : une action qui, esquissée, semblait nécessiter deux cases se résumera en une seule, ou l'inverse. Le croquis rapide a tendance à tout niveler.

Voilà... Bonjour les ficelles !

Tout le reste est inexplicable. C'est le résultat d'une longue suite d'envies, de tâtonnements, de notes de gaz, de coups de cœur, de digestions difficiles et d'inspirations sublimes, à 4 heures du matin, lorsque le coq du voisin vous a réveillé et que l'on attend que la baignoire se remplisse.

Adolphe Nysenholc

La création de Chaplin (ou D'un scénario l'autre)

Adolphe Nysenholc est ancien mandataire du FNRS, Docteur en Philosophie et Lettres, Chargé de Cours à l'Université Libre de Bruxelles. Secrétaire de Rédaction de La Revue de l'Université de Bruxelles. Président des Semaines biennales, « Cinéma en Belgique » (1984), « Cinéma et autobiographie » (1986). Auteur d'articles parus dans la Revue d'esthétique, Semiotica, le Français moderne, le Dictionnaire des littératures de langue française, etc., de l'essai L'Age d'or du comique (sur le personnage de Charlot) (1979), et des ouvrages collectifs Ecritures à Maurice-Jean Lefebve (1983), André Delvaux ou les visages de l'imaginaire (1985).

Héros en quête de scénario

Charlot, figure emblématique, n'est pas né d'un scénario. Sa silhouette fut composée en soi, hors de toute idée de tournage ; chaque partie de son costume appartenant à un membre de la troupe Keystone (le melon au père de Minta Durfee, le veston à Billy Gilbert, le pantalon à Arbuckle, les godillots à Ford Sterling...), Chaplin, récemment engagé, prit sur lui le système de leurs contradictions. Henry Lehrman qui l'aperçut ainsi drôlement fringué l'invita à se joindre à l'équipe qui partait filmer une course d'autos pour gosses. Alors, Charlie badaud, perdu sur la piste, passait continuellement devant la caméra, l'air de rien, pour être filmé lui... ; rejeté, il revenait d'une manière ou d'une autre dans le champ. Le reportage devint un sketch par son jeu avec la caméra. « Nous n'avons pas de scénario ; nous partons d'une idée et nous suivons le déroulement logique des événements », lui avait déclaré Mack Sennett en l'engageant. « Une nouvelle comme 'Il y a une inondation sur Main Street, dans le centre' était le point de départ d'une comédie Keystone (et) nous construisions l'histoire au fur et à mesure... c'était un défi au sens créateur »⁽¹⁾.

Charlie, éternel vagabond, - dont la silhouette fut trouvée dès le deuxième film, *Kid Auto Races at Venice*, - semble n'avoir guère varié

(1) Charles Chaplin, *My Autobiography*, trad. fr. *Histoire de ma vie*, Laffont, 1964, p. 156.

durant tout le cycle, de 1914 à 1940. Son caractère néanmoins vira de l'arlequin fripon au Pierrot tendre et victimaire ; et la pantalonnade, aussi improvisée qu'à la Comedia dell'arte, finira par se structurer en comédie de mœurs. Le changement de psychologie de son être fit évoluer la conception du scénario, à moins que ce ne fût l'exigence plus grande des récits qui influa sur l'approfondissement de sa complexion.

En tout cas, d'abord Chaplin se cherche : la silhouette originale, nécessaire, ne suffit pas (il s'en écarte plus d'une fois, peut-être pour se convaincre qu'il doit la conserver), mais il doit encore se travailler une gesticulation aussi typique (tournants sur une jambe à angle droit, moulinets et autres trucs avec sa canne, etc.). Et, dès qu'il est stabilisé, - en son profil, ses allures, ses jeux, - s'il veut que le personnage continue, pour ne pas tourner en rond, il lui faut dépasser le stade du gag pour le gag, et l'engager dans des intrigues plus élaborées ; le public devient aussi plus critique, et le réalisateur prend conscience de ses responsabilités envers lui. Ce n'est pas un hasard que la première fois qu'il raconte une histoire, - il s'agit de *The Tramp*, son 41^e film ! - il incarne aussi pour la première fois, non plus ce flirteur bravache et velléitaire, mais un pauvre hère amoureux. Tant qu'il se contentait d'œillades sporadiques à des inconnues, rapidement évincé par le mari ou l'amant, il ne s'ébauche pas une aventure... dans ce *parc*, si souvent filmé, où il butine... Mais, dès que le sentiment pointe, aspirant à conquérir la belle de son cœur, il ressentira le besoin d'une intrigue. D'abord Chaplin sert Charlot, puis il s'en sert⁽²⁾.

Etre passe-partout, Charlie, survenu par génération spontanée, ne peut vivre et grandir que grâce à un scénario, dont la rigueur ne le tue pas, au contraire, et dont la logique l'aidera même à bien mourir... « Mon personnage cessera d'être le jour où j'ouvrirai la bouche » fut sa profession de foi de mime dans un article « Against the talkies », contre le parlant : aussi Charlot meurt sous nos yeux dans le discours final du *Dictateur*, qui s'oppose non seulement à la harangue initiale de Hynkel mais encore au langage du *tramp*, la parole silencieuse du muet, - antithèse qui confère une cohérence à ce film d'adieu et à tout le cycle lui-même... Ses si libres aventures étaient engendrées par une matrice, qui leur imprime une forme peut-être aussi caractéristique que celle de son personnage.

« Je hais les intrigues » aurait dit Chaplin, coquetterie d'un maître du siècle qui n'a pu s'empêcher de conter des histoires en images à ses contemporains. De fait, il est possédé par le démon du scénario, car

(2) Cf. Marcel Martin, *Charlie Chaplin*, Seghers, 1966, p. 99.

il a composé des films sans Charlot, comme *l'Opinion publique*, pour Edna Purviance, et quand il n'a plus pu faire le Charlot, il a écrit *Verdoux*, *Limelight*, *Un Roi à New York*, et lorsqu'il n'a plus su jouer lui-même, il a encore produit *la Comtesse de Hong-Kong*, avec Sophia Loren et Marlon Brando. C'est chez lui une activité qui est loin d'être accessoire ; mais l'expressivité si marquée de son héros masque l'habileté du scénariste, « Chaplin auteur » comme le titre René Clair, - qui en fait tire toutes les ficelles du film, devant et derrière la caméra, depuis la conception et la production jusqu'à la réalisation, voire la promotion. Si Chaplin n'avait pas eu le goût de l'invention narrative, il aurait pu se produire dans les comédies confectionnées par des tiers, comme tant de burlesques. D'ailleurs, à la Essanay (en 1915), dès le premier jour, il s'affirme comme tel : « Au premier étage, vous trouverez la directrice des scénarios, Miss Louella Parsons, qui vous donnera une brochure. - Je n'utilise pas les scénarios des autres, j'écris les miens, répliquai-je »⁽³⁾.

Et même, après quelques bandes tournées à la Keystone (en 1914), - à contre-cœur, car il n'aimait pas ce qu'on lui demandait de faire, il a des démêlés avec Lehrman et Nichols, et même un éclat avec Mabel Normand, - il était allé trouver Mack Sennett, et, dans un quitte ou double, car il risquait le renvoi, il lui demanda fermement la permission de tourner d'après ses propres scripts⁽³⁾ : « Tu as une histoire ? - Bien sûr, autant que vous voulez ». L'improvisation n'était donc pas si débridée ; et Chaplin, dans ce coup de bluff, a eu l'intuition de la fécondité inépuisable de sa fantaisie... En tout cas, devenu maître d'œuvre, il a reçu une liberté plus grande de concevoir un monde adapté à son personnage hors mesure : le scénario sauve Charlot, comme les canevas bricolés jusque-là l'étriquaient, et l'auraient perdu.

De même que Chaplin plus tard aspire à la fortune pour être dans les conditions idéales de produire entièrement des films en toute indépendance d'esprit, il désire très tôt éviter qu'on puisse l'empêcher de créer des situations en studio susceptibles de stimuler la libre inspiration du personnage de Charlot.

Et son premier film, - tout en assurant désormais le salut du héros, confirmé dans sa gloire naissante, - fonde encore l'œuvre entier : *Caught in a cabaret* (12 K), qui s'oppose à la production précédente, construit même en épure le *pattern* générateur de ses films ultérieurs :

Un Charlot

Charlot, serveur dans un cabaret populaire, - en promenade avec son chien, un basset, - met en fuite deux malandrins qui s'attaquent dans le parc à Edna, jeune fille de la haute : reconnaissante, elle l'invite à

(3) Ch. Chaplin, *op. cit.*, pp. 169 et 151.

une party (le fiancé, couard réfugié derrière un arbre, en prend ombra-ge). Charlie s'y présente en « ambassadeur », flirte avec celle qui lui sait gré, s'enivre en biberonnant à même les bouteilles. Le rival le suit... jusqu'au caboulot, et pour se venger, emmène toute sa gentry s'y encanailler ! Charlot est démasqué, dans une mêlée, et une poursuite finale.

L'air de rien, le grand Chaplin des longs métrages y est en germe. Le film est construit entre deux lieux, qui symbolisent les classes sociales. Le héros est déchiré entre son état, dévoilé par son modeste emploi, et ses nobles sentiments, révélés par le secours chevaleresque qu'il porte à la belle affligée. Il a un compagnon (dans le basset) ; mais le rival l'emporte.

Ce schéma inverse celui de « ses » premiers onze films : au lieu de perdre les autres, comme le trickster le faisait volontiers (dans *Making a living* 1 K, l'arriviste évince vilement son camarade reporter ; *Mabel at the wheel* 10 K, subit elle des attentats aussi machiavéliques destinés à lui faire perdre la course ; etc.), ici, il sauve. Il se faisait des adversaires de chacun, voire de ses comparses ; ici, il a au moins un ami... canin. En outre, il n'est plus seulement l'oisif, qui égrène ses impertinences dans sa flânerie : il exerce un métier. Il n'avait pas encore un statut social bien déterminé ; ici, l'inégalité des conditions est nettement marquée, à son détriment.

Et, de l'intégrale de l'œuvre chaplinien, se dégage in fine une même structure générale, d'où quasi tout se génère.

Il y a un personnage, dont l'originalité ne peut être mise en valeur que par ses rapports avec les êtres et les choses ; et ses aventures, expérimentations de ses potentialités, ne seront inépuisables que s'il est infiniment disponible : la figure du *tramp*, vagabond sans feu ni lieu, est ainsi le plus approprié... Il vivra donc d'expédients, à la sauvette, instable, d'état en état, d'une guerre à l'autre. Il est le personnage rêvé de la destinée, fils du hasard.

Ce qui sera surtout fécond en gags sera d'avoir trouvé un job : beaucoup de films ont comme titre, non un caractère comme chez Molière, mais un métier : *The Property Man*, *His New Profession*, *The New Janitor*, *His New Job*, *Work*, *The Floorwalker*, *The Fireman*, ... Ce schème du travail implique la recherche d'un emploi dans l'errance, le thème de l'embauche (v. *A Dog's Life* où il arrive chaque fois le dernier devant le guichet ; et à l'opposé *Modern Times* où, jouant des coudes, il dépasse tout le monde). Puis, il y a le labeur qui vire au loisir, car le *tramp* peu socialisé y exerce sa verve ludique : le gag est joke, avec

les comparses (masculins et féminins) et les outils et ustensiles, métaphorisés. Etant donné l'impertinence (dévoiement des usages et des règles), il y a la séquence du renvoi (Verdoux même, congédié, a dû se reconverter...) : l'index du représentant de l'ordre lui indique plus d'une fois la porte, on le jette littéralement dehors... Il retrouve ainsi l'oisiveté fondamentale, source de rebondissements. Lui qui semble vivre de l'air du temps, il accède presque naturellement à cette classe qui vit elle, dans une même inactivité, de ses rentes.

En tout cas, le petit métier, où il s'essaie à trouver ses moyens de subsistance, alors qu'il paraît visiblement fait pour ne rien faire, et la grande vie parfois du rival ou du sosie, qui peut être lui-même, révèlent une polarisation, marquée encore dans les lieux qui matérialisent le haut et le bas de l'échelle sociale.

Le grand problème du scénariste sera de faire passer le héros de l'un à l'autre, comme pour combler l'injustice ressentie par cet écart, surtout s'il doit lui faire franchir le fossé pour rejoindre l'aimée.

La transition puisera dans la révolte, l'espérance ou l'abnégation : en effet, Charlot tentera de s'imposer par l'imposture (*The Count*, etc.) ou la resquille, qui finira par la poursuite ; sinon il éprouvera de plus en plus le besoin de compenser en rêve (dès la *First National*) ; ou il sera acculé à devenir un héros... jusqu'à être sauveur malgré lui. Cette revanche lui vaut une belle, de plus en plus inaccessible.

Telle est la dynamique du tramp à la dignité de gentleman, « aristocrate déchu » (Mitry), « shabby gentility » (Rob. Wagner), et qui va se reconstituer d'œuvre en œuvre pour arriver au sacrifié qui sauve⁽⁴⁾ (du *Cirque aux Feux de la Rampe*). Le bénéficiaire de l'action, loin d'être lui-même, finit par être les autres (l'écuyère, l'aveugle, ...), voire l'humanité entière du *Dictateur* : le héros était un dieu sur terre. La légende fonctionnait comme un mythe de ce temps.

Le film est une recherche constante par le héros de sa dignité, qui se redresse aussitôt de ses chutes. Mais, l'ascension sociale à quoi il aspire, Charlot l'obtient de plus en plus de son *deus ex machina*, Chaplin, qui la lui confère par les privilèges du scénario (cf. *City Lights*), et cela souvent en deux temps : la première tentative du vagabond se situe sur le plan réel (travail, occupation utile), où sa fantaisie naturelle lui joue des tours ; d'où il s'essaie sur un second plan, par l'imaginaire (Charlot *soldat* combine imposture chez l'ennemi et geste héroïque qui n'était qu'un rêve...).

Sans foyer, il a faim... surtout d'affection, - et il comble rarement la carence, voire...

(4) Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève, 1970, p. 116.

Les scénarios vont se différencier par le nombre de thèmes et la valeur de leur actualisation : *One a.m.*, one man show d'un Charlie en gibus, ne réalise pratiquement que son ludisme, dont le vagabond, même nanti, ne peut se passer nulle part. Bref, l'archétexte, constitué en puissance, va se réaliser, par défaut et par excès, des two-reels aux œuvres majeures. De même que Chaplin tâtonna pour fixer son personnage dans une forme définitive (1/4 des films à la Keystone recourt à d'autres silhouettes), il ne réalise guère un deuxième *Caught in a cabaret* 12 K, c'est-à-dire un film où se profilent autant de motifs de base, avant *The Tramp* 41 E, en lequel on retrouve le sauvetage sur-compensatoire mais sans l'imposture⁽⁵⁾, qu'excluait la sincérité du sentiment neuf éprouvé de l'amour sans retour.

Un univers en expansion

La mélodramatisation, parfois décriée, va cependant favoriser, plus tard, le passage aux moyen et long métrages. Par l'émotion, elle introduit une détente pour les rieurs, car l'esclaffe une heure durant serait physiquement épuisant ; et par sa structure, elle permet de raconter une histoire : car le gag est circulaire, il ne fait guère progresser le récit, au contraire, il le freine, en tournant sur soi⁽⁶⁾, quoique par là il exaspère le suspense, et, à moins d'en sortir par la tangente, c'est surtout dans les moments sérieux ou tragiques que les choses avancent, que les événements sont narrés, souvent d'ailleurs hors de la présence de Charlot. Elle étend le registre et apporte une respiration plus large.

L'accession au grand film provoque de fait l'amplification de tous les thèmes, à moins que ce ne soit l'extension de la vision du héros qui élargisse le cadre narratif. En tout cas, il y aura un travail intense sur les dimensions multiples, physiques, sociales, psychologiques, du temps et de l'espace.

*

* *

Le rêve le prouve à merveille : attesté seulement une fois par série, en 1914 à la Keystone (35K) et en 1915 à la Essanay (45E), il prolifère depuis la First National en 1918, pour être présent dans presque chaque long métrage. Avec le rêve, le cinéaste augmente la vision, d'un nouveau temps et d'un nouvel espace. Si à la Mutual (1916-1917), où le rêve est même absent, il joue, par l'imposture souvent, sur deux lieux réels, consécutifs, pour donner plus de densité à l'action, - à la First National et aux United Artists, il spéculé en outre

(5) Le thème du sauveur n'est attesté qu'une seule fois entre temps dans *The New Janitor* 27 K.

(6) Cf. Adolphe Nysenholc, « La montre de Charlot » ou la machine à remonter le temps, in *la Revue d'esthétique*, n° 6 « Le cinéma en l'an 2000 », Privat, 1984, p. 90.

sur deux lieux concomitants : l'un réel, l'autre imaginaire. Le rare rêve, auparavant, était une séquence, qui ne la distingue pas en elle-même d'autres, encadrée d'un endormissement et d'un réveil (*His Pre-historic Past* 35K, *The Bank* 45E, comme encore *Shoulder Arms* 63FN), si bien que l'on pouvait interpréter tout Charlot, si souvent dada ou surréaliste, comme rêvé. D'ailleurs, même s'il s'éveille au début de *Easystreet*, et de *A Dog's Life* (où il se rendort plus tard avec le chien), la suite semble réaliser un rêve. Mais, dès *Idylle aux champs* 64FN, la séquence onirique devient une féerie avec ses nymphes païennes dans la lumière champêtre de *Sunnyside*, ses anges judéo-chrétiens volant en la Jérusalem céleste du *Kid*, ses petits pains animés en chaussons pour un conte de Noël de la *Ruée vers l'or...* Le rêve traduit une chorégraphie, qui redessine d'autres lignes sur la page de l'écran (ronde en sarabande faunesque de *Sunnyside*, envois obliques dans les airs du *Kid...*), se déroulant en un temps parallèle au temps réel : la réalité, autrement révélée, s'épaissit d'un double fond.

En outre, les rêveries diurnes introduisent une dilatation spatio-temporelle, en ce sens qu'elles exploitent en général - à l'opposé des poursuites-ballets (qui compriment la durée et les distances par l'accélération) - le ralenti, cette loupe qui agrandit les secondes et gonfle les volumes... telles les hallucinations de Jim Mc Kay affamé qui voit peu à peu Charlot devenir poulet (*The Gold Rush*), ou de Charlie sonné sur le ring qui croit être caressé par la main de Virginia Cherrill (*City Lights*), ou l'imagination du clown dans le *Cirque* qui se dédouble sous nos yeux pour aller, de sa figure fantomatique, évincer symboliquement le rival...

Le film rêvé est ainsi révélateur d'un monde second... Et la danse jonglée du *Dictateur* avec la mappemonde, sur fond de Lohengrin, se réalise de même, comme un rêve éveillé. Ces rêves, interpolés, séquences dansées, au sens large, traduisent la légèreté du héros, dont la grâce, parfois soulignée par du ralenti qui allège encore et dématérialise, exprime son rêve de vol⁽⁷⁾, le désir de transcender la pesanteur de ses godillots. Le rêve donne alors des ailes au temps qui semble suspendre son vol... au-dessus d'un nouvel horizon. La séquence onirique n'occupe l'espace que de quelque minute, mais elle semble éterniser le moment dans une aspiration à l'infini : c'est le *Dictateur* qui se désire maître de l'univers... Le rêve⁽⁸⁾ est une ouverture sur l'au-delà du réel... une extension maximale.

*
* *

(7) Gaston Bachelard, *l'Air et les songes*, Corti, 1943, pp. 27 et sq.

(8) v. Maurice-Jean Lefebvre, *l'Image fascinante et le surréel*, Plon, 1965.

Mais il est d'autres agrandissements non moins spectaculaires, tel le p a n o r a m a⁽⁸⁾, cette autre promesse de l'infini, dont l'horizon suggère l'image fascinante. Le pionnier de *La ruée vers l'or* explore ainsi les neiges éternelles du Klondike d'antan ; sinon, le tramp n'erre plus dans la grisaille d'une rue (*Easystreet*), mais déambule ombre de la foule solitaire dans les lumières d'une grande ville des temps modernes ; le *dictateur*, dans sa résistible ascension, est sur le point d'envahir le monde...

On est loin du premier lieu, unique, passe-partout : le parc de la Keystone, endroit non marqué idéologiquement et clôturé, ou le rez-de-chaussée petit bourgeois de la Essanay. Dès la Mutual, le champ commence à s'élargir : le héros sort d'un enfermement (renvoyé) pour retomber dans un autre, dont il s'échappe, à la suite d'une poursuite encore plus endiablée, à perte de vue sur la route, où il vole vers une autre aventure ; mais, en outre, le *policeman* pacifie un quartier, et l'*émigré* a traversé un océan, quoique dans les limites d'une embarcation de fortune, demeure mobile...

*
* *

L'élargissement de l'horizon se meuble, dès la First National, d'une diversification plus grande des l i e u x , dont la temporalité va encore enrichir l'évidence d'une archéologie narrative. En effet, le récit en construction conduit l'événement de l'un à l'autre non sans un éternel retour à quelques endroits antérieurs privilégiés, - flash-back spatial, - vécu à un stade supérieur, comme dans une évolution en spirale ou ziggourat.

Par exemple, dans *The Gold Rush*, Charlie et Jim Mc Kay retrouvent ainsi la cabane de Larsen. La première fois, leur course la traverse de part en part, à cause de la tempête de neige qui ouvrait les portes du courant d'air de sa bourrasque ; la deuxième fois, ils manqueront également être éjectés par la porte de droite, mais c'est parce que le plancher, toujours glissant, penche, du fait que la cabane est en équilibre instable au bord du précipice... Il y a escalade dans le gag. Ce qui fut au début un refuge, qui leur a sauvé la vie en plein ouragan, sera, à la fin, après un autre cyclone qui a entraîné dans ses tourbillons la baraque en glissade libre sur les pentes, l'occasion des retrouvailles de la mine d'or précisément au seuil de la bicoque, qui bascule dans le vide. Là où ils s'étaient rencontrés par hasard, la destinée leur a fait retrouver leur fortune...

Les two-reels, fuite en avant perpétuelle, ne reviennent guère aux endroits fréquentés précédemment, sauf dans un bref passage au cours d'une poursuite. Mais, dès les moyens métrages, un lieu épuisé une

première fois, fructifiera une seconde fois de réminiscences en filigrane. L'espace, en sa nouvelle strate, devient au fond un miroir du passé qu'il reflète en une vision transmuée. C'est une spéculation sur la souvenance⁽⁸⁾.

*
* *

Par le récit en recherche, l'espace ne cesse de s'ouvrir en profondeur.

Le Chas de la Keystone, superficiel, vit en surface : le flâneur tombe une rare fois dans un lac, où l'on a pied ; mitron, dans une cave ; mousse, dans une cale ; *masquerader*, dans un puits perdu. En cinquante films, il n'y a guère que le pipelet, *the new janitor*, qui risque la défenestration du haut d'un building. A la Mutual, outre les trous dans le sol (trappe dans le studio, égout de la *Easystreet*, fontaine de la *Cure*), il y a en général un étage, avec d'ailleurs un dispositif, souvent mécanique, qui va styliser, d'innombrables gags, le passage du haut au bas et vice-versa, comme l'escalator montant que le « chef de rayon » redescend en faisant du sur-place, ou le monte-plat par lequel le « comte » y caché est hissé dans la haute, ou la porte-tambour dont la force centrifuge éjecte le curiste au haut de la volée d'escaliers de la station thermale... A la First National, Charlie connaît son premier grand vertige, quand poursuivi par le policier, dans le rêve du *Kid*, il s'élançait, ange qui survole les toits - à la Chagall -, pour être abattu d'un coup de revolver, et chuter du ciel sur le seuil de sa demeure, abîmé...

Aux United Artists, la béance est de plus en plus vertigineuse : le chercheur d'or, dès le début, dans sa course en haute montagne, se promène au bord glissant des précipices, en surplomb..., il descendra dans la vallée profonde, nid de son amour, et, à la fin, la cabane, bercée au bord du vide, balance sa destinée. Le funambule impromptu du *cirque*, envahi par les singes grimaçants, qui le déséquilibrent, se retrouve suspendu par un filin, quelques dizaines de mètres au-dessus du sol. Le gardien de nuit, à patins à roulettes, fait une démonstration, devant la gamine, les yeux bandés, il frôle sans le savoir, dans ses évolutions, le bord de l'étage, où manque la rampe en réparation (*Modern Times*). Dans sa fuite, sur les toits du ghetto, Charlot, aveuglé encore (par un carton à chapeaux), court... sur la poutrelle qui sert aux déménagements ; mais, il a éprouvé le plus grand vertige de sa carrière, dans la première partie, où, suspendu au manche du vieux coucou tombé en panne d'essence, il descend du ciel avec ce parachute de fortune. Il est vrai que Calvero connaîtra le vertige ultime : trébuchant dans la fosse d'orchestre, il tombe dans la mort. Le vertige, négatif du

rêve de vol, introduit le « suspens » au double sens du terme : le héros est suspendu au-dessus du vide, l'espace peut englober sa durée et terminer l'aventure. Le vertige, qui déséquilibre, comme l'envol du rêve, fait encore danser le héros, qui vit essentiellement de motilité.

*

* *

Mais, il y a aussi l'approfondissement progressif de l'e s p a c e s o c i a l. Le fossé entre les classes n'apparaît pas d'emblée. Il faudra un long cheminement au vagabond, un quart de siècle d'aliénation, pour se retrouver un jour, révolutionnaire malgré lui, à la place du *dictateur*. A la *Keystone*, il n'y avait guère que *Caught in a cabaret*, où il joue au Lord, pour marquer la polarisation sociale ; et, à la *Essanay*, *A Night in the show*, où elle est soulignée en outre par le procédé du sosie, avec Charlie, crésus en gibus au parterre et pauvre Jésus au paradis, sans interférence entre eux autre que l'arrosage final. Mais, ensuite, Chaplin va mettre la discrimination, en évidence, par l'imposture, compliquée de plus en plus par la thématique du sosie : les hommes, nos semblables, établissent des différences, mais, par l'usurpation, celui que l'on croit distinguer n'est que commun, et, à l'inverse, par la confusion du sosie, le même en apparence est en réalité autre. Charlot vagabond, alter ego d'un homme riche ou puissant, connaîtra en un l'incompatibilité d'une imposture malgré lui. La contradiction sociale que Charlie porte sur lui - le haut est plutôt aristo (melon, jaquette, canne), le bas davantage clodo (pants, godillots) - il va la vivre ainsi de l'intérieur par la superposition en lui des deux états : le scénario est isomorphe de la silhouette. En effet, le sosie, incarné par un autre, Albert Austin, dans *The Floorwalker*, sera vite lui-même, et la juxtaposition de *A Night in the show* se déjouera pour devenir substitution, dans le quiproquo de *The Idle Class* : l'antithèse homonymique, - marquée dans le montage continuellement alterné, avec fondus enchaînés, - sera extrême dans le putsch final du *Dictateur*. Mais, elle est plus subtile dans *City Lights*, où Charlie, vagabond sans le sou, devient son propre rival... puisque la jeune aveugle le fantasme comme riche... il est dédoublé (non en image comme dans le *Cirque*), ... il est rêvé (mais non halluciné comme par Jim Mc Kay), il est majoré d'une vie imaginaire, quoique le spectateur voie toujours sa réalité ; je est un autre pour elle, pas pour lui, seulement il devra vivre selon l'illusion. Le sosie, devenu moi altéré, est intériorisé. On est de l'autre côté du miroir sans tain des yeux de l'aveugle, dans un espace qui est une pure création. *City Lights* est une variation quintessenciée sur le thème, plus manifeste dans *Modern Times*, de la lutte des classes. Le héros est crucifié dans sa contradiction.

*

* *

Si Chaplin épaissit encore le temps d' *Histoire* comme l'espace de géographie, il ne laisse transparaître qu'au fur et à mesure la réalité sociologique dans laquelle naît son œuvre. En 1914, à la Keystone, en 1915, à la Essanay, la guerre est absente de ses bandes, mais ce silence serait l'expression même du consensus qui avait cours durant la période de non-intervention des Etats-Unis. Le conflit semblerait pointer à la Mutual, dans *Behind the screen* (1916), au cours d'une bataille de tartes à la crème, il sort son mouchoir en drapeau blanc, sinon le policeman de *Easystreet* (1917), anesthésiant la brute avec le bec de gaz, suggère peut-être la guerre des gaz qui fait rage sur le vieux continent. Mais, il faudra attendre 1918, avec *A Dog's Life*, dont le thème est une allusion plus directe à la révolte des poilus qui râlaient de vivre et de crever « comme des chiens », avec *The Bond*, courte bande, qui est une commande de propagande en faveur des bons d'emprunts du gouvernement américain, « Liberty Bonds », destinés à l'industrie de guerre, et enfin avec *Shoulder Arms*, où Charlie, faisant prisonnier le Kaiser, incarne l'héroïsme libérateur du contingent U.S. sur qui il fait rejaillir toute la gloire de la victoire.

Certes, *The Immigrant* (1917), évoquant les grandes vagues d'exode de l'Europe centrale, et *The Gold Rush* (1925), retraçant l'épopée de l'époque héroïque des pionniers, étendaient l'horizon temporel au passé national où s'origine le mythe du grand rêve américain.

Toutefois, les événements contemporains vont de plus en plus impressionner ses films, que l'actualité même paraîtra produire : capitalisme en crise (taylorisme, chômage) dans *les Temps Modernes* ; montée des périls (fascisme, nazisme) dans *le Dictateur*. Et Verdoux, qui se démène du grand Krach à la bombe d'Hiroshima, tournera son procès en celui de la société de son temps ; le roi à *New York*, chassé de son trône, car il prône l'utilisation pacifique de l'énergie atomique, affrontera de même le maccarthysme.

The Kid (1921) et *City Lights* (1931), relèvent apparemment plutôt du fait divers, mais significatif, car leurs scénarios ne semblent pas moins informés d'une préoccupation générale. En effet, le thème de la femme célibataire, fille mère délaissée, qui abandonne son enfant, trouve peut-être, au lendemain désenchanté de l'armistice, son modèle objectif dans la foule des victimes de guerre (veuves et orphelins, aussi abandonnés...). Et de même, *City Lights*, film qui produit, *contre* le parlant (lequel dénature l'art de la cinémime), des personnages muets, - entraîné dans sa dynamique, met en scène même une aveugle, comble de l'art visuel. En outre, le fait que Charlot, ami du riche ivre, retombe pauvre en une nuit, lorsqu'il n'est plus reconnu par le millionnaire dégrisé, serait un écho du Krach, où les joueurs en bourses et autres agioteurs furent ruinés du jour au lendemain. Et de même le vol phi-

lanthropique de Charlot, - qui reprend la somme « donnée » pour courir la porter à Cherrill en vue de l'opération de ses beaux yeux, - fut peut-être inspiré à Chaplin par la nécessité générale qui mena au New Deal.

La critique sociale inscrite *dans* les scénarios sera explicitée, dès le *Dictateur*, par les héros, que le parlant permet de discourir...

*
* *

Mais le temps va encore charrier une autre lame de fond. Finira ainsi par s'imposer au premier plan l' a u t o b i o g r a p h i e , dans *Limelight*, où Calvero sur scène est un alter ego de Charlot, et Calvero dans la vie, un sosie de Chaplin : là, il avoue, je suis vieux, fini comme comique, malgré la gloire passée⁽⁹⁾. Il n'est guère d'exemple auparavant où un auteur de cinéma se met en scène lui-même, à nu. Orson Welles même n'a jamais fait un film « je » ; Fellini passe par Mastroianni dans *Huit et demi*. Certes, il y a *le Testament d'Orphée* avec Cocteau, et Woody Allen, encore, serait un des seuls monstres sacrés à relever le défi de la confession personnelle filmée...^(9bis) *Limelight* est aussi l'unique film où Chaplin joue tant sur la temporalité⁽¹⁰⁾ : plusieurs flash-back, ellipses de longues durées temporelles, prémonition verbale (sur l'avenir de Terry), retour des anciens dans des sketches rétro (avec Ch. Conklin ou B. Keaton), saut dans la mort...

Or, de la Keystone à la Mutual, il n'y avait rien de visiblement autobiographique, sauf précisément ces films sur les coulisses, *A Film Johnnie*, *The Property Man*, *The Masquerader* (1914), *His New Job* (1915), *Behind the screen* (1916), premières esquisses du *Cirque* (1928) et de *Limelight* (1952).

The Immigrant (1917) pouvait néanmoins se lire comme une souvenance de son voyage d'exil vers le Nouveau Monde, ainsi que, à la fin de *la Ruée vers l'or* (1925), l'embarquement en sens contraire vers l'Europe de Charlot devenu millionnaire, comme un rappel de son retour triomphal, en 1921. Car Chaplin est effectivement revenu fortuné à Londres, cette année, présenter *The Kid*, le film, disait-on déjà, de son enfance, de son enfance abandonnée. Aussi ne pouvait-ce pas être un film à la première personne.

(9) Cf. Ad. Nysenholc, « Vieillesse et comique », in *Bulletin de l'Université de Bruxelles et des Anciens étudiants*, n° 31, 1983, p. 24.

(9bis) v. les *Cinématons* de Gérard Courant, les films de Jonas Mekas, Maria Koleva, Chantal Akerman, Boris Lehman, Joseph Morder, Stephen Dwoskin, Luc Moullet, Marcel Hanoun,...

(10) Toutes possibilités négligées pour Charlot, dont l'égoïsme le fait vivre successivement dans un présent ponctuel : cf. Ad. Nysenholc, *l'Âge d'or du comique* (sémiologie de Charlot), Editions de l'Université de Bruxelles et Klincksieck, 1979, ch. X.

Sinon, Chaplin, capitaliste de l'industrie cinématographique, qui tire sa fortune de l'exploitation d'un pauvre vagabond, inscrivait l'expérience profondément ressentie de cette dualité, dans ses scénarios, à travers notamment la problématique de l'imposture, renforcée ensuite par celle du sosie. C'est pourquoi le Charlot de *City Lights* est tellement authentique dans son ambiguïté : c'était la contradiction intimentement vécue par le cinéaste lui-même ; riche jouant au pauvre, Chaplin incarnera un pauvre jouant au riche dans une imposture on ne peut plus subtile... Et le passage d'un état à l'autre dans le film est d'autant plus naturel qu'il correspond aux étapes même de sa vie, dont l'œuvre fait la synchrèse. Car l'adulte nanti revivait dans cette pauvreté recréée, son enfance misérable. Charlot, man-child⁽¹¹⁾, en est le souvenir perpétuellement renouvelé. Présent et passé sont en intersection dans le récit comme dans le personnage. Et quand Charlot, traînant dans les rues, est pris par une jeune aveugle pour un dandy huppé, il reçoit la révélation avec le chic du naturel : cela semble aller de soi qu'il puisse tenir le rôle, et qu'il fallait même créer cette situation.

La biographie profonde détermine les particularités du scénario chaplinien. Si les liens du créateur à sa créature se profilent dans ses récits, les relations d'antan, au sein de sa famille, laissent également des traces. Charlie ne fut pas abandonné à sa naissance, comme le *Kid* ; mais, son père, il est vrai, quitta le domicile conjugal, ivrogne, pour mourir en délirant ; sa mère, devenue folle de misère et internée, délaissa malgré elle ses enfants... Cela se traduit dans les films par un Charlot qui semble sans famille, et qui aime de mêmes jeunes filles, sans attaches, chanteuses, danseuses, comme Edna dans *A Dog's Life*, Georgia dans *The Gold Rush*, ou Terry dans *Limelight*. Sinon, l'écuyère du *Cirque* n'a qu'un père, le directeur ; la fleuriste de *City Lights* n'a plus que sa grand-mère ; la gamine des *Temps Modernes* a encore son père tué lors d'une grève ; Hannah du *Dictateur* est orpheline de guerre. Charlot n'est pas Roméo : Buster Keaton, fils à papa génial, lui, est séparé de ses Juliette par des parents hostiles (*The Navigator*, *Our Hospitality*, ...). Mais chez Chaplin, guère de Montaigne et de Capulet.

Et le déchirement de naguère se projette dans l'œuvre par les kidnappings : celui du *Vagabond* (Edna jadis enlevée par les Bohémiens) ; ceux successifs du *Kid*, on le verra ; celui des frères et sœurs de la Gamine pour être également menés dans un home de l'Assistance ; celui de Ruppert par la Commission des Activités anti-américaines (*A King in New York*).

(11) *Ibid.*, ch. XIII.

C'est peut-être avec le récit du *Kid* que la légende de son histoire personnelle a le mieux rencontré le mythe de l'histoire collective au lendemain de la der des ders.

L'autobiographie paraît offrir le témoignage le plus direct, par la présentation du révolu réel, comme *le Gosse*, voire une actualisation de l'imaginaire présent, tel *les Feux de la Rampe* où le moi vrai se donne comme en train de se vivre sous nos yeux... Cette fiction a la force quasi d'un reportage d'actualités. Sujet et objet se superposent, c'est une « réflexion ». L'art s'est encore accru d'une autre dimension : la vie. Chaplin est le témoin de *son* temps, de sa durée.

*
* *

Enfin, le récit chaplinien va connaître une nouvelle respiration spatio-temporelle du fait de la multiplication des personnages .

Dans les films, tout tourne autour de Charlot, quasi toujours cadré, égocentré, et par le truchement du sosie, il occupe même tout l'espace social. Peu d'actions prennent place sur l'écran, hors de sa présence, sauf de brèves séquences, souvent des vilénies (agression des jeunes filles : par le morphinomane dans *Easystreet*, l'officier boche dans *Shoulder Arms*, etc. ; manigances d'escrocs : *The Floorwalker*, *The Fireman*, ...).

Mais, dans le *Kid*, la jeune femme rencontrée aura déjà toute une histoire, racontée pour elle-même, - la seule fois d'ailleurs dans un Charlot, - en un long prologue : Edna délaissée par son amant abandonne le Kid ; Charlot n'apparaîtra, par hasard, qu'au bout du drame, qui s'est déroulé sans lui.

Parmi les courts métrages, c'est *The Vagabond* qui s'approche le plus d'une structure de long métrage, avec une action indépendante importante qui, interférant avec les aventures de Charlot, entraînera le dénouement : certes, il y eut, par exemple, les grévistes de *Dough and Dynamite*, qui, de l'extérieur, font tout sauter ; mais ici l'explosion de joie contenue de la fin est la résolution d'une intrication de plusieurs destinées : après avoir suggéré, par une séquence interpolée avec finesse, à travers le jeu de la mère au visage penché sur le portrait photographié de sa petite fille, l'enlèvement de l'enfant de jadis, sont filmées les retrouvailles par la grâce d'un autre portrait, peint récemment par l'artiste, rival heureux de Charlie...

Dans le *Kid*, chaque personnage vit sa vie, mais les comparses le plus souvent hors champ : échappant au contrôle du héros (qui ignore qui ils sont ou ce qu'ils font), ils constituent chaque fois une menace pour le gosse, qui est ainsi l'objet de plusieurs kidnappings : le rapt involon-

taire par les gangsters qui volent la limousine où il fut déposé par la jeune Edna désespérée, l'arrachement des bras de Charlie par les rabatteurs de l'orphelinat prévenu par le docteur, le détournement pour la rançon légale par le patron de l'asile de nuit qui, sur la base d'une photo de journal, lui, rapporte, dans un kidnapping à rebours, l'enfant à sa mère...

En *The Gold Rush*, le romanesque se développe encore davantage : hors Charlot, il n'y a pas que la jeune fille qui soit dotée d'une existence propre, mais tout personnage a son histoire, exposée par séquences qui s'interpénétreront les unes les autres. Chaque protagoniste mène une vie aussi solitaire d'abord que celle de Charlie. Jim Mc Kay découvre une mine extraordinaire ; mais une tempête le chasse : il trouve un abri dans une cabane où il rencontre Charlot, et Larsen, un repris de justice. Ce dernier les quitte ; poursuivi par des policiers, qu'on lui voit abattre à coups de revolver. Jim et Charlie, qui ne le voient pas revenir, se séparent. Charlie gagne la vallée, où il ne connaît pas encore Georgia, dont une série de plans nous apprennent qu'elle aime Jack, lequel adore toutes les femmes. Jim revient sur le lieu de sa formidable découverte, surpris par la présence de Larsen, qui, usurpant l'endroit, l'assomme, lui fait perdre la mémoire, mais meurt dans sa fuite... Jim, perdu, recherche Charlot, qui seul peut le ramener au rocher de sa fortune : l'ami ira vers Charlie, comme fit l'amie (elle d'abord par dépit) : les fils des diverses aventures conduisent au cœur du héros, sauveur, où ils se nouent.

Dans *City Lights*, il a également un ami (intermittent), disons plutôt un protecteur, mais dont on sait qu'il fait sa vie, sans qu'on la voie. Sinon, c'est peut-être Virginia Cherrill, qui de toutes a le plus de densité, dès l'abord : pourtant de la jeune fille, aveugle, on ne sait rien (de Paulette on verra au moins un peu de vagabondage dans *Les Temps Modernes* ; et d'Hannah, on montrera sa révolte contre la troupe de choc qui la matraque d'un tir de tomates). Mais Virginia, on la découvre en même temps que Charlot : seulement, sa cécité lui donne un fond lourd de sens, un quant à soi, révèle une vie intérieure, car son regard semble regarder en elle-même, et, avec son illusion, est suggéré tout son imaginaire : elle est riche, non d'un passé, mais d'une présence... le rêve de son amour pour celui qu'elle croit autre. Son amaurose lui confère une autonomie, qu'elle conservera peut-être au-delà de la vue recouvrée... Ils sont destinés à évoluer sur des orbites différentes : *le* dénouement...

Le *Dictateur*, plus complexe dans sa construction, conjugue deux films parallèles, où chaque héros chaplinien est entouré de satellites : le petit barbier du ghetto a son amie Hannah et Jaeckel, qui partiront sans lui vers une Terre promise, ses clients, et un ami de guerre,

Schultz ; Hynkel est flanqué de conseillers, Garbitsch, Herring, d'un camarade en dictature, Napaloni (au caractère rebelle) et sa suite, etc. Mais, pratiquement rien n'est vu en dehors du cadre où l'un ou l'autre se trouve quasi en permanence : il n'empêche, le ghetto et le palais, non seulement alternent, mais sont continuellement en superposition, on ne voit pas le premier sans penser au second, dont dépend son existence... L'un joue le rôle de l'autre monde, un au-delà aussi aveugle que le destin. Et que déjoue le retournement final en chiasme, dans une ascension vertigineuse, où l'identification, ironique, au faite de sa gloire, le maintient en un équilibre instable.

La diversification des êtres, qui finissent par se résumer en un seul, sert à l'accroître de toutes leurs profondeurs. Le scénario, partition de tous les jeux, conduit le héros in fine à vibrer d'un point d'orgue qui enchante l'être...

*
* *

La vie du récit chaplinien, qui dans sa quête évolue vers la forme du long métrage, est faite de ces diverses expansions en tout sens. Mais l'amplitude paradigmatique et le développement syntagmatique sont-ils directement proportionnels ? L'extension sur l'axe de la combinaison n'est pas nécessairement fonction d'une extension sur l'axe de la sélection. Dans une pochade de la Keystone, Chas avait donné sa carte de visite : « Apprenti Dictateur » ; cette hyperbole sarcastique n'a engendré qu'une courte comédie. Des paradigmes étendus, nécessaires, ne sont pas suffisants pour faire un grand film, car il faut encore le souffle, la capacité de conjuguer à l'extrême leurs possibilités.

Or, Charles Chaplin n'était pas dépourvu de ce génie : nul n'a pu faire vivre un héros comique aussi longtemps ; Chaplin intègre l'actualité historique à ce point qu'il se retrouve seul à produire un film carrément anti-hitlérien avant la guerre ; grand auteur, qui avait inauguré le film psychologique avec *A Woman of Paris*, il donne aussi l'œuvre la plus autobiographique du cinéma, *Limelight* ; peu de cinéastes se sont ouverts au rêve, et avec ce bonheur, et au vertige de l'espace physique, et social, à la poésie de l'image par autant de métaphores⁽¹²⁾ ... il a prospecté toutes les dimensions de l'art, et de la vie, - et par-delà le rêve... il a ambitionné de plus en plus à montrer l'*invisible*, jusqu'au cœur d'une aveugle, dans la lumière de la ville, et, par-delà la souveraineté de Calvero, son âme même, laquelle en un long travelling final - des coulisses vers les feux de la rampe - transmigre, semble-t-il, du

(12) v. Ad. Nysenholc, « Métonymie, synecdoque, métaphore : Analyse du corpus chaplinien et théorie », in *Semiotica*, 34 - 3/4, Mouton, La Haye-Paris-New York, 1981, pp. 311-341.

clown mourant, vagabond moribond, dans le corps frêle de Terry auréolée de tulle, la danseuse dont l'étoile monte...

*
* *

Tout ces thèmes et motifs, continuellement reformulés en majeur, semblent ainsi participer d'un projet. Leur combinatoire n'est pas quelconque. Et la *c o h é r e n c e* de l'œuvre, évidente, est due à l'unité de vision qu'assure la présence tragico-ludique de Charlot et au travail poétique d'harmonisation des séquences par Chaplin, éminence grise. L'originalité de Chaplin est peut-être même dans un isomorphisme on ne peut plus motivé entre les formes du héros et les structures du scénario .

A la mutité de Charlot, dont la mime ne gesticule pas la parole, mais se situe en dehors d'elle, ou avant⁽¹³⁾, correspond la fidélité au muet de Chaplin, de qui les scénarios, expurgés quasi d'intertitres, fondent le récit essentiellement sur le langage de l'image : le parlant n'aurait rien ajouté au jeu de scène ou à la syntaxe du montage d'ailleurs que la redondance, tant l'auteur pensait le film dans la loi du silence d'alors⁽¹⁴⁾.

Et, de même qu'il a des vêtements trop larges ou trop étroits, le manchik est trop grand ou trop petit dans son imposture, ou dans son rêve de vol où le vertige lui coupe les ailes. Alors, il se redresse de ses chutes sociales, ou de situation, comme de ses culbutes, retrouvant sa dignité. Sinon, sa course en zigzag, qui est une fuite sans but, est aussi celle de son parcours à travers une aventure, qui ne le conduit pas en ligne droite, car il vit sans finalité, étant souvent imposteur malgré lui, et arrive quelque part sans le vouloir, par exemple comme *dictateur*... Le cheminement syntagmatique est comme une projection du paradigme Charlot.

D'ailleurs, Chaplin exploite les situations comme Charlot manipule les choses, voire les êtres. Ainsi, l'exploitation intensive d'un objet, développé en une série de figures par le héros lors d'une séquence, est reprise de manière extensive par le cinéaste au niveau du scénario. Charlot par son jeu exploratoire déploie le champ métaphorique d'un fauteuil de dentiste en « carrousel », « table opératoire », « établi de charpentier » (*Laughing gas* 20 K) ; la cabane de la *Ruée* sera ainsi dans sa glissade, par la grâce de Chaplin, maître d'œuvre qui souffle l'ouragan, « traîneau », ou « embarcation », « balançoire ».

(13) v. *l'Âge d'or du comique*, op. cit., ch. III.

(14) v. Jean Mitry, *Charlot et la « Fabulation chaplinesque »*, Editions Universitaires, Paris, 1957, pp. 13-17. Et « Charlie Chaplin's Defense of Silent Pictures » in *Motion Picture Classic*, New York, aug. 1930, pp. 37 et sq ; trad. fr. « Pourquoi je reste fidèle au muet », in *Cinéa*, n° 13, Paris, mai 1931.

Mais, surtout, une même situation va connaître des réalisations aussi différentes. Etre pris dans la machine - métaphore des *Temps Modernes*, époque de l'industrialisation⁽¹⁵⁾ - va donner lieu à une chaîne de séquences métaboliques : Charlie, happé par la bande transporteuse, va se retrouver, au cœur de l'usine, comme dans une horloge carillonnée ou un scenic railway de fête foraine ; à midi, on l'installe dans une chaise à nourrir mécanique ; gardien de nuit, il se mécanise de même, en circulant à patins à roulettes dans les couloirs du grand magasin, et surtout quand il est mal pris ainsi sur l'escalator, autre chaîne de montage... ; un nouveau midi, c'est son compagnon qui tombe dans la machinerie, arrêtée pour la pause du déjeuner, encore une chaise à nourrir, car Charlie donne à manger lui à l'homme qui est prisonnier de l'engrenage ; garçon de restaurant, Charlie est emporté dans les tourbillons de la foule des danseurs comme dans les rouages de l'usine qui le malaxaient. Le panier à salade où il se retrouve emmené à la fin de chaque séquence est encore une bande transporteuse par laquelle les forces de l'ordre viennent avec autant de régularité lui serrer la vis... On voit comment Chaplin tisse les films de réseaux d'isotopies, et notamment de métaphores filées, illustrant la fonction poétique selon Jakobson⁽¹⁶⁾.

Quand Charlot opère un réveil à cœur ouvert, tirant les ressorts comme des boyaux, extrayant des roues comme des chicots (*The Pawnshop* 55 M), il fait en petit ce que Chaplin fait en grand, démontant tout le mécanisme du capitalisme en crise. L'homothétie entre la créativité du personnage et l'invention narrative de l'auteur fonde l'unité esthétique inimitable de l'œuvre.

Genèse ou du gag à l'œuvre gigogne.

On ignore si son monde est né d'un big bang. Peuvent être à l'origine d'un film, une situation gag (le départ auquel il assiste un jour de pompiers glissant de leur pilier lisse est l'étincelle qui met le feu au script de *The Fireman*), un objet (pour *The Idle Class*, voulant terminer rapidement son contrat avec la FN, il revient à une recette usée de jadis : il cherche une idée dans le magasin des accessoires, et tombe sur un jeu de vieux clubs de golf : « Voilà ! Charlot joue au golf ! »), ou un être (c'est quand il croit que Arbuckle a engagé le petit Coogan qu'il désire l'avoir aussi : « Pourquoi n'y ai-je pas pensé... Là-dessus, j'entrepris d'énumérer ses possibilités, les gags, les histoires que je pourrais réaliser avec lui » ; et Chaplin de détailler les circonstances de la genèse du *Kid* pendant plusieurs pages)⁽¹⁷⁾. Sinon, il ne livre jamais

(15) Cf. Gilbert Hottois, *le Signe et la technique* (la philosophie à l'épreuve de la technique), Aubier, 1984.

(16) Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essais de Linguistique générale*, Minuit, 1963, p. 220.

(17) Ch. Chaplin, *My Autobiography*, op. cit., p. 261 (*The Idle Class*), pp. 234-237 (*The Kid*).

qu'une indication sur le point de départ (conscient) et ne dit rien du travail lui-même. Il tire *A Woman of Paris* d'anecdotes dont Peggy lui fait la confidence sur sa liaison avec un éditeur français. Alors qu'il projetait de faire une épopée, l'élément cristallisateur aurait été quelques vues stéréoscopiques, montrées chez Douglas Fairbanks, sur le Klondike, et puis sa lecture d'une histoire du convoi de Donner. L'idée de la chaîne de montage de *Modern Times* serait née de l'interview qu'il accorda à un reporter du *World*. C'est Alexander Korda qui lui rappelle la similitude des moustaches de Charlot et du Führer, d'où la possibilité de tourner le *Dictateur* : « partant d'une erreur d'identité... Je pourrais jouer les deux rôles, disait-il ». Et c'est Orson Welles qui lui propose de tourner un film sur Landru... qui deviendra *Monsieur Verdoux*. Le choc qu'il éprouve lors de la rencontre d'un comédien vieilli, Frank Tinny que la muse a quitté, met en branle le processus qui aboutit à *Limelight*⁽¹⁸⁾. Certes, *My Autobiography* montre davantage comment, en perpétuelle recherche d'une idée, l'existence diversifiée de Chaplin interfère avec son travail.

Sinon, il se servait de la musique pour créer une ambiance ; une vieille rengaine « Mrs Grundy » pour *The Immigrant*, un air de danse en vogue en 1914 pour *Twenty Minutes of Love* ; « La chanson 'Violetera' m'inspira les *Lumières de la Ville*, et 'Auld Lang Syne' la *Ruée vers l'or* »⁽¹⁹⁾.

« Comment me viennent les idées de mes films... je n'ai jamais pu répondre de façon satisfaisante... J'ai découvert que les idées vous viennent quand on éprouve un désir intense d'en trouver ; l'esprit devient ainsi une sorte de tour de guet d'où l'on est à l'affût de tout incident susceptible d'exciter l'imagination... Je crois que la bonne méthode consiste à choisir un sujet qui vous stimule, à le développer et à le mettre au point et puis, si on n'est pas capable d'aller plus loin, à l'écartier pour en choisir un autre. L'élimination après l'accumulation, c'est ainsi qu'on peut découvrir ce qu'on veut »⁽¹⁹⁾. D'après P. Leprohon, *City Lights* connut une vingtaine d'ébauches⁽²⁰⁾. « Comment a-t-on des idées ? Par la persévérance poussée jusqu'au bord de la folie. Il faut avoir la capacité de supporter l'angoisse et de conserver son enthousiasme pendant une longue période »⁽¹⁹⁾. C'est la théorie du génie des Anciens revue par un moderne. Mais, pour découvrir les sources d'inspiration, il y aurait lieu d'approfondir cette psychologie de la création à l'aide de toutes les sciences humaines.

*
* *

(18) *Ibid.*, respectivement pp. 298 (*A Woman of Paris*), 303 (*The Gold Rush*), 378 (*Modern Times*), 388 (*The Great Dictator*), 413 (*Verdoux*), 260 (*Limelight*).

(19) *Ibid.*, p. 213.

(20) Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Nlles Ed. Debresse, Paris, 1957, p. 421.

En tout cas, s'il y a des gags déclencheurs de scénarios, - à l'opposé, le scénario n'est-il pas générateur de gags neufs ?

On a parlé d'un essoufflement de la créativité comique de Chaplin : la construction des scénarios minutieuse - il écartait un gag, même drôle, qui entravait l'enchaînement logique des événements⁽²¹⁾ - nuisait à la spontanéité créatrice. Je crois que c'est sans scénario que Chaplin se serait vite épuisé, car il n'aurait pu répéter que le même genre de jeux de scènes et de tics. Mais, c'est, au contraire, grâce à des situations inouïes que des gags jamais vus seront mis au point : la famine dans le Klondike engendre cette suite de séquences extraordinaires, la chasse par Jim de Charlot en poulet, le repas de sa godasse, d'où dérive encore la danse des petits pains...

One a.m. montre qu'une grande quantité de gags est possible sans récit (c'est toutefois d'une virtuosité qui tourne à vide) ; la qualité d'un gag, en revanche, est fonction de la subtilité d'un moment de grâce nouveau... que crée un scénario inédit de valeur : la danse des petits pains en soi est d'une jonglerie supérieure, mais, insérée dans la saga du tramp, elle représente en outre la possession en rêve de Georgia, qui n'est pas venue, ce qui donne à la scène une résonance dramatique incomparable. Le long métrage n'étouffe pas la verve, mais la suscite, l'art vit de contrainte, et, Chaplin, perfectionniste, a connu les « gênes exquises ». « On répétait les scènes de violence, comme s'il s'agissait de chorégraphie... tout était chronométré », écrit-il⁽²²⁾. Le texte filmique était travaillé de prosodie. Mis en scène, tourné, monté. Et de cet ordre des codes jaillissait la liberté du rire.

*

* *

Mais ce qui détermine un artiste, c'est aussi l'œuvre déjà réalisée. Faire du neuf, c'est éviter de se répéter, ou refaire en mieux. La comparaison des scénarios entre eux, qui fait apparaître les variations, met aussi en lumière les constantes. Et la filiation des films n'est pas seulement dans le développement graduel des thèmes, elle est encore dans la reprise des scénarios, partiellement, et même totalement, pour les dépasser. En effet, Chaplin n'a cessé de se reprendre, de réviser, refondre, parfaire. C'est une antienne de ses *Mémoires*⁽²³⁾ : après *Charlot soldat*, qui remporte un triomphe, « je voulais maintenant me surpasser », il fera *The Kid* ; ensuite, « je tenais à surpasser le succès du *Gosse* », ce sera *The Gold Rush*. Son œuvre va se complexifiant,

(21) Ch. Chaplin, *My Autobiography*, op. cit., p. 303 (suppression d'une séquence avec une esquimaude de la *Ruée*), p. 221 (élimination d'une première partie tournée de *Shoulder Arms*), etc.

(22) *Ibid.*, p. 190.

(23) *Ibid.*, pp. 222, 303.

si bien qu'elle apparaît comme une succession de *r e m a k e s* , les films suivants contenant d'une manière ou d'une autre les précédents. Parti de zéro, Chaplin, par un travail acharné, s'est entièrement construit, self-made myth⁽²⁴⁾.

Déjà à la Keystone, en 1914, il y a des reprises : *Caught in the rain* (13K) reproduit dans un même décor une version revue et remaniée du quiproquo amoureux de *Mabel's strange predicament* (3K), etc. ; presque toute la série Essanay est faite de la combinaison de plusieurs Keystone : *His New Job* (36 E), c'est au moins *The Property Man* (21K) et *A Film Johnnie* (5K), et ainsi de suite... Un prochain article⁽²⁵⁾ présentera un montage de ce vaste mécano. *Modern Times* est comme une articulation de la série Mutual...

Enfin, exilé d'Hollywood, Chaplin va couronner son œuvre par une somme, *Limelight*, « Les Feux de la Rampe », qui est le *Cirque* porté à son extrême tragique. Terry, la danseuse, veut, comme l'écuyère, épouser Charlie, - mais, jeune ou vieux, le clown se sacrifie au profit d'un rival (l'équilibriste Rex, le compositeur Neville). Certes, ceux qui s'aiment se sont secourus l'un l'autre (Calvero fait d'une paralysée, comme le fut la femme de Verdoux..., une danseuse étoile ; Terry organise un gala d'hommage au vieux comique : c'est le schéma du sauvetage mutuel, qui remonte à *The Vagabond* 52M). Mais tout est plus tragique : la danseuse, qui a ouvert le gaz, accumule sur sa tête les malheurs de l'infirmes et du suicidaire de *City Lights* ; Charlot chômeur n'est plus embauché comme prolo dans la crise des *Temps Modernes* : ici, l'âge est plus irrémédiable que l'infortune de classe, il n'est plus employé comme comique car ce qu'il fait a fait son temps, a vieilli... Quand le *Cirque* part vers sa destinée, Charlot reste seul... mais repart d'un bon pied... ; seulement, au music-hall, c'est *lui* qui part, à jamais, et là, il éprouve son plus grand vertige, il ne tombe pourtant pas très bas, mais en la grosse caisse de la fosse, il connaît sa chute finale... dans la mort.

La fin conjugue la réussite de *la Ruée vers l'or* avec l'effet déchirant au bout des *Lumières de la Ville* : il a remporté un triomphe qui vaut une mine d'or, alors qu'elle s'élève au firmament des étoiles... ; néanmoins, de même que le vagabond pouvait perdre l'amour de la jeune aveugle à l'instant où elle retrouverait la vue, il retrouve la gloire passée au moment où il perd, lui inexorablement, la vie. Sa misère moquée par les boys, crieurs de journaux, semblait ridiculement pitoyable à celle qui ignorait le plus être cruelle avec son bienfaiteur ; ici, sommet du comique, son agonie publique dont nul ne soupçonne

(24) C'est le sous-titre du livre de José-Augusto França, *Charles Chaplin*, Lisbonne, 1954.

(25) Ad. Nysenholc, « La palingénésie de Chaplin ».

rien amuse la galerie à la folie, vrai *fou* rire, mourant sur scène, il fait mourir de rire... C'est Charles-Quint, désirant assister à ses funérailles, qui s'est donné une mort de Molière... On ne peut aller plus loin dans la tragi-comédie. Mais Chaplin n'a jamais cessé d'être un auteur dramatique, - les pirouettes de Charlot escamotant seulement la mort.

Charlot unit deux lieux sociaux, par imposture ; en Calvero, les jeux de rôles se partagent entre deux sphères de l'existence, la ville et la scène, la créature devenant un même double de son créateur. Avec le *Dictateur*, il y eut, en outre, deux périodes successives (la fin de la première Guerre mondiale et le début de la deuxième) ; ici, l'on a deux époques, le présent et le passé, qui donnent lieu à un montage alterné, avec plusieurs flash-back, équivalent dans le temps de ce que le *Dictateur*, entre palais et ghetto, opérait dans l'espace : c'est là une nouvelle conquête pour Chaplin, et dans une succession obligée ; on résout dans le temps, plus abstrait, le problème qu'il a d'abord fallu maîtriser dans l'espace.

Chaplin se transcende continuellement, si bien que l'on peut suivre la nécessité consécutionnelle des œuvres, l'une se définissant par rapport à l'autre. Il s'édifie une gigantesque œuvre-gigogne. Le tout présente une filmographie télescopique, où un dernier film contient tous les autres, où chacun recueille l'expérience des antécédents et annonce de nouvelles explorations. La concaténation des scénarios développe une logique aussi conséquente que la succession des séquences en n'importe lequel d'entre eux. Œuvre filée...

Chaplin a conçu son personnage hors champ. Puis c'est dans le cadre de scénarios qu'il l'a amélioré, mis au point, quintessencié, pour finir par perfectionner, au moyen de ce pur Charlot, l'art même du scénario porté à son plus haut période. Le succès de sa création fut à la mesure de son exigence. Grand œuvre continûment en genèse... D'un Charlot l'autre...

Filmographie

Série Keystone

1914	1 K Making a Living (1) ^(*)	<i>Pour gagner sa Vie</i>
	2 K Kid Auto Races at Venice (moins d'1 bobine)	<i>Course d'Autos pour Gosses</i>
	3 K Mabel's Strange Predicament (1)	<i>L'Etrange Aventure de Mabel</i>
	4 K Between Showers (1)	<i>Charlot et le Parapluie</i>
	5 K A Film Johnnie (1)	<i>Charlot fait du Cinéma</i>
	6 K Tango Tangles (1)	<i>Charlot Danseur</i>
	7 K His Favourite Pastime (1)	<i>Charlot entre le Bar et l'Amour</i>
	8 K Cruel, Cruel Love (1)	<i>Charlot Marquis</i>

(*) Le chiffre entre parenthèses indique le nombre de bobines

- 9 K The Star Boarder (1)
- 10 K Mabel at the Wheel (2)
- 11 K Twenty Minutes of Love (1)
- 12 K Caught in a Cabaret (2)
- 13 K Caught in the Rain (1)
- 14 K A Busy Day (moins d'une bobine)
- 15 K The Fatal Mallet (1)
- 16 K Her Friend the Bandit (1)
- 17 K The Knockout (2)
- 18 K Mabel's Busy Day (1)
- 19 K Mabel's Married Life (1)
- 20 K Laughing Gas (1)
- 21 K The Property Man (2)
- 22 K The Face on the Bar-room Floor (1)
- 23 K Recreation (moins d'une bobine)
- 24 K The Masquerader (1)
- 25 K His New Profession (1)
- 26 K The Rounders (1)
- 27 K The New Janitor (1)
- 28 K Those Love Pangs (1)
- 29 K Dough and Dynamite (2)
- 30 K Gentlemen of Nerve (1)
- 31 K His Musical Career (1)
- 32 K His Trysting Place (2)
- 33 K Tillie's Punctured Romance (6)

- 34 K Getting Acquainted (1)
- 35 K His Prehistoric Past (2)

- Charlot et la Patronne*
- Mabel au Volant*
- Charlot et le Chronomètre*
- Charlot Garçon de Café*
- Un Béguin de Charlot*
- La Jalousie de Charlot*
- Le Maillet de Charlot*
- Le Flirt de Mabel*
- Charlot et Fatty dans le Ring*
- Charlot et les Saucisses*
- Charlot et le Mannequin*
- Charlot Dentiste*
- Charlot Garçon de Théâtre*
- Charlot Peintre*
- Récréation*
- Charlot Grande Coquette*
- Charlot Garde-Malade*
- Charlot et Fatty en Bombe*
- Charlot Concierge*
- Charlot Rival d'Amour*
- Charlot Mitron*
- Charlot et Mabel aux Courses*
- Charlot Déménageur*
- Charlot Papa*
- Le Roman comique de Charlot et de Lolotte*
- Charlot et Mabel en Promenade*
- Charlot Nudiste*

Série Essanay

- 1915** 36 E His New Job (2)
- 37 E A Night Out (2)
- 38 E The Champion (2)
- 39 E In the Park (1)
- 40 E The Jitney Elopement (2)
- 41 E The Tramp (2)
- 42 E By the Sea (1)
- 43 E Work (2)
- 44 E A Woman (2)
- 45 E The Bank (2)
- 46 E Shanghaied (2)
- 47 E A Night in the Show (2)
- 48 E Carmen (4)
- 49 E Police (2)
- 49 E Triple Trouble

- Charlot débute*
- Charlot fait la Noce*
- Charlot Boxeur*
- Charlot dans le Parc*
- Charlot veut se marier*
- Charlot Vagabond*
- Charlot à la Plage*
- Charlot Apprenti*
- Mam'zelle Charlot*
- Charlot à la Banque*
- Charlot Marin*
- Charlot au Music-Hall*
- Charlot joue Carmen*
- Charlot Cambrioleur*
- Les Avatars de Charlot*

Série Mutual

- 1916** 50 M The Floorwalker (2)
- 51 M The Fireman (2)
- 52 M The Vagabond (2)
- 53 M One a.m. (2)
- 54 M The Count (2)

- 55 M The Pawnshop (2)
- 56 M Behind the Screen (2)
- 57 M The Rink (2)

- Charlot Chef de Rayon*
- Charlot Pompier*
- Charlot Musicien*
- Charlot rentre tard*
- Charlot et le Comte,*
ou L'Imposteur
- Charlot chez l'Usurier*
- Charlot fait du Ciné*
- Charlot patine*

1917	58 M	Easy street (2)	<i>Charlot Policeman</i>
	59 M	The Cure (2)	<i>La Cure</i>
	60 M	The Immigrant (2)	<i>L'Emigrant</i>
	61 M	The Adventurer (2)	<i>Charlot s'évade</i>

Série First National

1918	62 FN	A Dog's Life (3)	<i>Une Vie de Chien</i>
	62b FN	The Bond (moins d'une bobine)	<i>(inédit en France)</i>
	63 FN	Shoulder Arms (3)	<i>Charlot Soldat</i>
1919	64 FN	Sunny Side (3)	<i>Une Idylle aux Champs</i>
	65 FN	A Day's Pleasure (2)	<i>Une Journée de Plaisir</i>
1920	66 FN	The Kid (6)	<i>Le Gosse</i>
1921	67 FN	The Idle Class (2)	<i>Charlot et le Masque de Fer, ou Les Oisifs</i>
1922	68 FN	Pay Day (2)	<i>Jour de Paie</i>
1923	69 FN	The Pilgrim (4)	<i>Le Pèlerin</i>

Série United Artists (tous longs métrages)

1923	70 UA	A Woman of Paris	<i>L'Opinion publique</i>
1925	71 UA	The Gold Rush	<i>La Ruée vers l'Or</i>
1928	72 UA	The Circus	<i>Le Cirque</i>
1931	73 UA	City Lights	<i>Les Lumières de la Ville</i>
1936	74 UA	Modern Times	<i>Les Temps Modernes</i>
1940	75 UA	The Great Dictator	<i>Le Dictateur</i>
1947	76 UA	Monsieur Verdoux	<i>Monsieur Verdoux</i>
1952	77 UA	Limelight	<i>Limelight ou Les Feux de la Rampe</i>
1957	78 UA	The King in New York	<i>Un Roi à New York</i>

Production Universal

1966	79 UA	A Countess from Hong-Kong	<i>La Comtesse de Hong-Kong</i>
-------------	-------	---------------------------	---------------------------------

Entretien

Jean-Michel Charlier, né à Liège en 1923, commence sa carrière de scénariste dès la fin de la dernière guerre, après des études de Droit. Ses premiers scénarios sont pour Victor Hubinon, avec qui il crée le personnage de Buck Danny. Pour l'hebdomadaire Spirou, il lance rapidement de nouvelles séries, notamment Marc Dacier (dessins d'Eddy Paape) et « La Patrouille des Castors » (dessins de Michel Tacq).

Installé à Paris dans les années cinquante, il collabore au journal Pilote sans interrompre ses précédentes séries. Il crée entre autres Blueberry (dessins de Jean Giraud), qui connâtra un succès considérable.

Une autre série, « Les chevaliers du ciel », est adaptée par lui pour la télévision. Par ce biais, il devient, à partir de 1970, producteur de très nombreuses émissions historiques sans pour autant ralentir sa production en matière de bande dessinée.

L. Dellisse - Cette interview portera surtout sur votre activité de scénariste. Mais, au risque de sembler paradoxal, je voudrais d'abord vous interroger sur ce qui, dans votre cas, n'est pas la pratique du scénario. Vous travaillez pour la télévision, vous êtes même en train de monter une émission sur le pétrole. Vous avez également publié plusieurs livres, dont l'un, récemment, consacré à la fausse monnaie dans le Troisième Reich...

J.-M. Charlier - Vous savez, ce sont en réalité des livres qui sont tirés de mes émissions. Ce sont elles qui me permettent d'en fournir l'essentiel : la documentation de base. Je confie alors la rédaction de ces ouvrages à divers collaborateurs qui deviennent mes co-auteurs, mais c'est une formule qui me satisfait assez peu sauf quand j'ai vraiment pu apporter une collaboration personnelle en rédigeant certains chapitres. Il est malaisé de livrer en vrac une documentation aussi énorme que celle-là à un co-auteur qui n'a aucune connaissance du sujet ; il risque de s'en sortir très mal. Plusieurs fois, j'ai été très déçu du résultat, mais je suis constamment sollicité par des éditeurs qui me disent : « Pourquoi ne pas tirer un bouquin de cette émission ? ». Je finis par céder et, trois fois sur cinq, j'ai tort... Pour les émissions que j'ai faites sur la Mafia par exemple, si l'on ne s'est pas trouvé dans des villages de Sicile ou d'Italie, ou dans « la petite Italie » new-yorkaise, ou courant après tel ou tel « patron », il est très difficile de rendre l'ambiance, l'atmosphère de certains lieux ou la truculence de certains personnages. Il faut vraiment s'être trouvé nez-à-nez avec eux, avoir respiré le même air.

L. D. — Vous prenez l'exemple de la Mafia. Il me semble que c'est un thème récurrent chez vous. D'une part, il y a le sujet traité en documentaire pour la télévision, le sujet

historique si l'on peut dire ; d'autre part, il y a le sujet imaginaire, tel que vous l'avez déjà abordé dans l'un ou l'autre album de la série Marc Dacier...

J.-M. C. - En fait, ces recoupements tiennent surtout à la façon dont je travaille. Il est certain que seule la télévision américaine a vraiment les moyens de produire des émissions comme celles que je fais. La télévision française, même associée avec d'autres chaînes européennes, ne pourrait probablement jamais payer le travail que représente la préparation d'une série comme celle que je suis en train de monter actuellement, qui est une série de six heures sur l'histoire secrète du pétrole. La télévision française peut généralement offrir quinze jours de préparation pour une heure d'émission, ce qui est totalement insuffisant. Rendez-vous compte de ce que représente un sujet comme le pétrole ! ... Donc, ce qui me permet de traiter ce genre de sujets, ce sont d'un côté mes recherches pour des bandes dessinées et d'autre part le fait que j'ai une façon de travailler tout à fait particulière. Depuis que j'exerce mon métier, à chaque fois qu'un problème m'intéresse ou me passionne, j'ouvre un dossier à ce propos. Cela consiste à prendre une chemise et à y empiler tout ce que je vois passer sur ce sujet dans la presse - la presse française, américaine, mais aussi la presse allemande, italienne ou espagnole - et à acheter systématiquement, même sans le lire, tout ouvrage qui paraît à ce propos.

L. D. - Ça revient à dire, si je comprends bien, que pour vous c'est un peu le même travail de base de préparer une série dessinée qui se passe en Sicile et une émission sur le même sujet.

J.-M. C. - Absolument... Ce qui est intéressant avec cette méthode, c'est que vous accumulez une documentation énorme. Lorsqu'au bout d'un certain temps, l'actualité remet sous la lumière des projecteurs tel ou tel problème, il vous suffit, si vous désirez faire votre émission de télévision ou votre bande dessinée, de rouvrir votre dossier et de le lire. Tout s'y trouve. Votre sujet est là. Vous disposez des noms de tous les acteurs qui sont intervenus au cours des années écoulées et de toutes les sources où vous pouvez vous approvisionner en documentation ou en témoignages de première main. Vous avez une piste qui vous permet de remettre la main sur tous les témoins oculaires qu'il est essentiel de rencontrer et vous possédez d'emblée tous les bouquins qui ont paru sur le sujet, vous connaissez les différentes optiques sous lesquelles il a été abordé... J'ai comme cela en permanence environ cent cinquante dossiers qui sont ouverts sur des problèmes extrêmement divers, depuis la piraterie dans le monde moderne ou l'espionnage jusqu'à la montée du nazisme ou la naissance du bolchévisme.

L. D. - Ce qui guide le choix de ces sujets, au départ, c'est l'impression que tôt ou tard ils auront une actualité ou bien c'est votre goût personnel ?

J.-M. C. - Les deux évidemment. Il y a une part subjective dans le choix de ces sujets. Mais pour la plupart, ce sont aussi de grandes tartes à la crème dont je suis certain qu'elles reviendront inévitablement dans l'actualité.

L. D. - Par exemple ?

J.-M. C. - La Mafia est un truc qui sera encore bon dans cinquante ou cent ans. L'espionnage aussi...

B. Peeters - Pour la naissance du bolchévisme, il ne doit pas y avoir tous les jours des informations dans les journaux...

J.-M. C. - Effectivement, c'est un peu différent. Par contre, il y a des anniversaires qui reviennent périodiquement.

L. D. - Vous les pointez ces anniversaires ?

J.-M. C. - Systématiquement, oui.

L. D. - Vous savez d'avances que dans deux ans, ou dans cinq ans, il y aura tel ou tel anniversaire historique ?

J.-M. C. - Absolument. Par exemple, en 1989, ce sera le centième anniversaire de la naissance d'Hitler. Je sais dès à présent qu'il y a probablement un sujet extrêmement passionnant à faire sur la naissance et la montée du nazisme et les véritables raisons qui font qu'il a pu connaître le succès dans l'Allemagne de l'époque. Cela fait donc déjà beaucoup de temps que je rassemble sur ce problème toute la documentation que je peux trouver ; j'ai ainsi notamment exploré les archives américaines qui sont très riches en cette matière parce que les Américains ont raflé, dans tous les pays où ils sont passés pendant la Libération, toutes les archives cinématographiques qui existaient. Ils les ont contretypées et ont renvoyé les originaux dans les pays d'où ils provenaient, mais ils considèrent ces archives comme butin de guerre et leur accès est gratuit ; cela m'a rendu service des tas de fois.

L. D. - Comment fait-on pour en prendre connaissance ?

J.-M. C. - Il suffit de retrouver la bonne source... Je vais continuellement aux Etats-Unis pour mes émissions. De même que je suis allé au Koweït et en Arabie Saoudite pour tourner ce que vous avez vu à l'instant. Une fois sur place, il suffit de savoir s'orienter parmi les innombrables sources d'archives américaines pour y découvrir des trésors. Pour le western et l'histoire de la révolution mexicaine, c'est par exemple l'université d'Austin qui est la mieux approvisionnée en documents de toutes sortes. Suivant les périodes, les sources les plus importantes se trouvent dans une université ou dans une autre. Pourquoi ? Parce que beaucoup d'hommes politiques américains lèguent leurs archives à telle ou telle université. L'université de Rochester est extrêmement riche en documents sur la période Roosevelt. Pour tout ce qui concerne le crime aux Etats-Unis, vous avez l'université de Cornell parce qu'elle est le siège de l'Institut National du Crime Américain ; on trouve là des archives absolument fabuleuses sur la période de la prohibition, sur la Mafia, etc. On en trouve d'autres à Chicago.

L. D. - Si je comprends bien, vous avez à un certain moment systématisé ce qui au départ était une habitude presque scolaire ?

J.-M. C. - Si vous voulez ... En fait, j'ai travaillé de manière un peu plus industrielle grâce à des émissions de reportage. Et c'est vrai que pour moi le travail pour la télévision recoupe continuellement mon travail de scénariste de bande dessinée. Je trouve les sujets au travers de mes émissions et vice-versa.

B. P. - Quand avez-vous commencé ces émissions de télévision ?

J.-M. C. - Ces émissions de grand reportage ont commencé vers 1970. Mais bien avant cette époque, je prospectais déjà au cours de séjours en Amérique.

L. D. - Comment s'est effectué le passage entre la B.D. et la télévision ?

J.-M. C. - De manière très naturelle... J'ai été contacté, dans les années cinquante, par des gens de télévision qui voulaient tirer une série de Tanguy et Laverdure. Cela a mis sept ans pour aboutir parce qu'entretemps la firme de télévision qui avait lancé le projet est tombée en faillite. Bref, j'ai quand même fini par écrire ces trente neuf épisodes des « Chevaliers du ciel » et, automatiquement, on m'a demandé de faire d'autres feuilletons. Et un beau jour, lors du lancement de la troisième chaîne de télévision en France, Jean-Louis Guillaud, qui en était le patron à l'époque, m'a demandé si cela m'intéresserait de faire autre chose que de la fiction. Il voulait lancer une émission de grand reportage. J'ai proposé une série qui s'est appelée les « Dossiers Noirs », puis « Les Grandes Enquêtes de T.F. 1 » lorsque j'ai changé de chaîne. A l'heure actuelle, j'ai réalisé une quarantaine d'heures sur des sujets très différents.

L. D. - Vous avez transposé une série de bande dessinée, le récit dessiné de Tanguy et Laverdure, en un scénario télévisé. Est-ce que le passage d'un médium à un autre vous a semblé nécessiter beaucoup de transformations ?

J.-M. C. - Les deux choses sont à la fois très proches et très différentes. Très proches parce que rien ne ressemble plus à un script de télévision ou de cinéma qu'un script de

bande dessinée : il y a la même division en colonnes avec d'une part la description de toutes les scènes et d'autre part les dialogues et les textes d'enchaînement. Mais rien n'est aussi plus différent parce que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le langage n'est pas du tout le même. Je m'explique : vous pouvez parfaitement écrire dans un script de cinéma ou de télévision une scène muette dans laquelle on voit une lueur d'amusement et un vague sourire s'esquisser sur le visage du personnage ; vous ne pouvez jamais demander à un dessinateur de mettre un reflet amusé dans le regard d'un personnage. Lorsque vous adaptez une B.D. pour le cinéma ou la télévision, vous devez donc totalement oublier le langage de la B.D.. Vous pouvez risquer certaines ellipses, vous pouvez tenter certains flash-back et être beaucoup plus audacieux qu'en bande dessinée où il y a quand même une certaine lourdeur du médium. La B.D. est finalement un genre très difficile parce que, de même qu'un dessinateur, à partir d'une image plate, doit essayer de créer une certaine profondeur de champ, et, à partir d'une image figée, de créer un certain mouvement, de même pour le scénariste les contraintes sont multiples. Le moindre gag exige par exemple un découpage qui tient sur huit, neuf, dix ou douze cases et risque donc d'alourdir considérablement l'histoire et de la ralentir.

B. P. - Est-ce que les dialogues doivent aussi être modifiés ?

J.-M. C. - Oui, et de façon considérable... En bande dessinée, vous êtes astreint à limiter votre dialogue à ce qui peut tenir dans un ballon, c'est-à-dire fort peu de choses. En plus, c'est le dialogue qui doit faire sentir au lecteur un tas de nuances que le jeu de l'acteur, et notamment la mobilité de son visage, peut très bien faire passer au cinéma. Il y a donc vraiment deux types de dialogue : un dialogue à la fois plus lapidaire et plus explicatif en bande dessinée, un dialogue plus proche du langage parlé pour le cinéma.

L. D. - Même à l'intérieur de la B.D., en trente ans de carrière, le langage que vous utilisez a beaucoup évolué. Si on se reporte aux séries des années quarante, elles apparaissent aujourd'hui comme très bavardes ; les cases explicatives doublent souvent le mouvement du dessin et ce qui est dit dans les phylactères. Vous-même, vous avez eu l'impression que vous appreniez à élaguer ?

J.-M. C. - Je vous dirai que j'ai le sentiment de continuer à apprendre mon métier tous les jours. A l'époque où j'ai commencé, la B.D. ne possédait guère de règles : il n'existait pas d'écoles de scénaristes, ce qui fait que j'ai appris mon métier sur le tas, comme d'ailleurs la plupart des auteurs de B.D.. Petit à petit, eux comme moi nous avons découvert un style de narration et de découpage, découvert que l'on pouvait beaucoup simplifier un certain nombre de choses et qu'au contraire d'autres éléments étaient un peu trop sommaires et qu'il fallait les perfectionner. C'est un métier qui s'est créé peu à peu. Maintenant, un jeune auteur peut arriver à comprendre bien des choses simplement en lisant les albums de ses prédécesseurs sans avoir à passer par toute cette longue expérience. Au moment de mes débuts, c'était impossible, parce qu'à part Saint-Ogan et Hergé il n'y avait personne.

G. P. - Comment en êtes-vous venu à travailler comme scénariste ?

J.-M. C. - J'y suis venu un peu par vocation et un peu par hasard. Par vocation parce que je lisais, quand j'étais très jeune, Hergé dans *Le Petit Vingtième* et je crois que, dès l'âge de 6 ans, j'ai commencé à écrire des B.D. et que j'ai continué par la suite. Par hasard, parce que, à l'Université, pour me faire un peu d'argent de poche, j'ai accepté une collaboration avec *Spirou*, tout de suite après la guerre. En fait, cela consistait à écrire des choses fort peu intéressantes : un cours d'aviron parce que j'avais fait beaucoup d'aviron, un cours de modèles réduits d'avions et un cours de pilotage - encore que je n'avais jamais mis les pieds dans un avion à cette époque-là. Ces travaux pour *Spirou* n'étaient pas très enthousiasmants, mais enfin ils me permettaient de me faire un peu d'argent de poche. Et puis, naturellement, lorsque j'ai terminé mes études de Droit, je me suis dit que je préférerais continuer dans cette voie plutôt que de m'inscrire au Barreau et je me suis lancé dans la B.D..

L. D. - Hubinon est, je crois, le premier dessinateur avec qui vous avez travaillé. Comment l'aviez-vous rencontré ?

J.-M. C. - Nous nous sommes rencontrés simplement parce que nous étions « cornaqués » l'un et l'autre par un garçon qui travaille toujours aux Editions Dupuis, comme Administrateur maintenant, et qui s'appelle Georges Troisfontaine. C'est l'une des premières personnes à avoir cru à l'avenir financier de la B.D.. Il nous servait un peu d'impresario et de manager, ce qui est un bien grand mot étant donné qu'à l'époque être auteur de B.D. était le dernier des métiers, et c'est donc lui qui nous a mis en rapport, Hubinon et moi.

L. D. - Et lorsque vous avez commencé à travailler avec lui, vos méthodes de rédaction du scénario étaient déjà les mêmes qu'aujourd'hui ?

J.-M. C. - Non, pas vraiment... La première véritable histoire que j'ai faite avec Hubinon était Buck Danny. Nous sommes d'abord partis sur des histoires où le héros n'avait pas tellement d'importance parce que nous ne faisons que raconter des événements historiques. J'avais trouvé un peu de documentation dans les journaux américains que je ramassais dans les poubelles des soldats US. Un jour, j'ai découvert dans l'un de ces journaux un reportage passionnant sur l'activité des « Tigres volants ». C'est là que Buck Danny a cessé d'être un récit purement historique... Par une coïncidence amusante, il se trouve que, vingt-cinq ans plus tard, ma première émission de reportage pour la télévision s'appelait « Les Tigres volants ». Et en préparant cette émission, j'ai retrouvé au Texas les deux grands as de l'escadrille en question, je me suis replongé dans cette ambiance et j'ai découvert que, si j'avais disposé de ces sources de documentation au moment où j'avais commencé Buck Danny, les albums auraient été cent fois meilleurs.

L. D. - Est-ce qu'Hubinon, pour prendre son cas, a discuté avec vous du scénario à partir du moment où il commençait à être plus élaboré ou est-ce que vous lui apportiez un scénario tout à fait définitif ?

J.-M. C. - Avec Hubinon, j'ai rarement discuté du contenu des scénarios parce que très vite nous avons été assez éloignés l'un de l'autre. Il était resté en Belgique et je m'étais installé à Paris. On se voyait une ou deux fois par an et il arrivait que l'on discute de l'histoire au cours de conversations téléphoniques. Mais en réalité, Hubinon, je ne dirai pas qu'il s'est désintéressé du scénario, mais il a finalement pris très peu de part à son élaboration.

L. D. - Vous les lui envoyiez ?

J.-M. C. - Je lui envoyais pieusement toutes les semaines des pages qu'il avait à illustrer.

L. D. - C'était déjà découpé, il y avait des indications de mise en page ?

J.-M. C. - Toujours. Pour moi, un scénario de B.D. est comme un script de cinéma. Le découpage doit être indiqué plan après plan. Pour chaque cas, j'indique tout ce qui se passe, le décor, les attitudes, les dialogues, et très souvent j'ajoute un croquis que j'ai fait moi-même, non pas pour enfermer le dessinateur dans un certain type de mise en scène puisqu'il faut quand même lui laisser toute sa liberté créative, mais simplement parce que cela lui permet de mieux comprendre ce qu'il est nécessaire de montrer dans une case.

Avec certains autres dessinateurs, par exemple avec Jean Giraud, le travail se déroule un peu différemment et le dessinateur participe davantage à l'élaboration du script. Les choses se passent généralement de la façon suivante : j'ai une idée d'histoire, j'en parle avec le dessinateur, il réagit, éventuellement il me fait des suggestions, et puis, à ce moment-là, je commence à écrire le scénario... Même dans le cours de la fabrication d'un récit du reste, il est arrivé très souvent que Giraud me dise : « Tiens, j'ai un personnage qui vient bien, je lui trouve une tête particulièrement intéressante. Est-ce que tu ne voudrais pas lui donner un rôle plus important ? ». Et à ce moment-là, effectivement,

j'ai augmenté son importance. Cela a été le cas dans Blueberry pour le personnage de Mc Clure qui devait être une figure absolument épisodique et qui est toujours là vingt albums après. Cela a été la même chose pour le personnage de Chihuahua Pearl et pour beaucoup d'autres. Il y a des personnages qui ont pris une dimension imprévue.

L. D. - Vous n'avez donc pas un fil narratif trop contraignant ?

J.-M. C. - Non. Bien qu'ayant une idée très précise du point où je dois aboutir, il m'arrive très souvent de modifier l'histoire en cours de route et ceci pour des tas de raisons. D'abord parce que je suis incapable d'écrire plus de dix pages d'affilée. Je suis complètement sec après. Il faut que je passe à un autre genre d'exercice et je ne reprends l'histoire sur laquelle je travaillais que un ou deux mois plus tard.

B. P. - Avant de commencer un album, vous disposez d'un synopsis complet ?

J.-M. C. - J'ai un synopsis général pour les quatre ou cinq albums à venir de la série. Et pour chaque épisode, je griffonne une page de notes qui me donne exactement ce que doit être le contenu du volume. Ensuite, il m'arrive fréquemment en cours d'élaboration, parce que j'ai eu d'autres idées, de faire bifurquer l'histoire.

L. D. - Vous avez toujours des projets de série en attente ?

J.-M. C. - J'ai énormément de projets en attente, mais, malheureusement, j'ai fort peu de temps pour réaliser ce que j'ai à faire et il y a des tas de choses que je n'écrirai jamais. J'ai toujours cinq ou six idées de série en réserve.

L. D. - Peut-être l'explication est-elle purement commerciale, mais je suis frappé par le fait qu'il y a des séries qui semblent partir avec autant de panache que d'autres et qui, à un moment donné, s'interrompent. Je pense par exemple à la série de Marc Dacier qui, en son temps, était une série très accrocheuse, aussi souple et accrocheuse que Buck Danny, et qui, tout à coup, a cessé de paraître. A quoi est-ce lié ?

J.-M. C. - Il y a différentes raisons pour lesquelles on peut interrompre une série. Cela peut venir simplement de l'éditeur. A ce propos, on ne dira jamais assez la bêtise des éditeurs. Le Lombard s'est par exemple débarrassé de Goscinny et d'Uderzo à la suite d'un référendum parce que les Flamands n'appréciaient pas du tout l'humour de Goscinny qui était évidemment intraduisible. C'était un an avant qu'ils ne créent Astérix ! J'ai vu des éditeurs larguer des auteurs d'une façon que l'on n'imagine pas... Dupuis a perdu Morris uniquement parce qu'il lui avait refusé des couvertures cartonnées pour ses albums ; il a perdu Buck Danny exactement pour la même raison. C'est aussi bête que cela... Dans le cas de Marc Dacier, Dupuis n'aimait pas spécialement la série et il a décidé brusquement de ne plus la publier. Dans d'autres cas, cela peut être différent. J'ai fait pendant longtemps avec Mitacq « La Patrouille des Castors » et puis là c'est moi qui, à un moment donné, n'ai plus du tout senti cette série parce que le scoutisme me semblait quelque chose de vraiment trop obsolète.

L. D. - Qui avait eu l'idée de cette série ?

J.-M. C. - C'est Mitacq. Mais il manquait d'un scénariste et en cherchait désespérément un. Nous avons été mis en rapport au travers de Spirou et par Troisfontaine dont je vous ai parlé. Nous avons travaillé ensemble et, comme j'avais été scout un bon bout de temps, cela ne m'a posé aucun problème jusqu'au jour où, surtout en France, le scoutisme est devenu quelque chose de radicalement différent de ce que j'en avais connu et aimé.

L. D. - Il est déjà significatif que vous ayez, vers la même époque, essayé de lancer une sorte de scout plus élaboré qui s'appelait Le Gall.

J.-M. C. - C'est une série que j'avais créée pour Pilote. Mais ce que je cherchais avec ce personnage-là, c'était quelque chose de tout à fait différent du scoutisme. J'avais commencé à rassembler beaucoup de documentation par le système dont je vous ai parlé

tout à l'heure et Le Gall me permettait de développer des intrigues directement tirées de faits réels.

L. D. - C'est très perceptible dans l'histoire des Templiers et dans celle des Tugs.

J.-M. C. - Sans doute aussi dans *Le Lac de l'épouvante...* Toutes les aventures de Le Gall étaient inspirées d'événements authentiques et les histoires suivaient d'assez près la réalité. C'est un système que j'ai réutilisé dans une autre série qui s'appelait *Guy Lebleu* et dont le héros m'avait directement été inspiré par un de mes bons camarades, Christian Brincourt, qui à l'époque était l'un des grands reporters de Radio Luxembourg. Il avait une vingtaine d'années à ce moment-là et *Guy Lebleu* c'était vraiment lui.

L. D. - Tout cela mis à part, on sent quand même que, dans le choix de vos intrigues comme de vos émissions, la documentation n'est pas tout et qu'il y a aussi chez vous une nette prédilection pour un certain type de récits, de gags ou d'anecdotes qui constituent votre part d'invention. C'est perceptible jusque dans le choix des sujets d'ailleurs.

J.-M. C. - Sûrement. J'ai notamment été toujours fasciné par ce qui se trouvait « derrière les choses », particulièrement dans mon travail pour la télévision. A force de faire des émissions sur de grandes affaires américaines, il m'est arrivé de retrouver les mêmes personnages tirant les ficelles dans les coulisses. C'est absolument fascinant. Il y a, sous les apparences, des personnages véritablement extraordinaires, souvent fort peu connus d'ailleurs et qui sont reliés les uns aux autres de façon pour le moins étonnante. En étudiant l'assassinat de Kennedy, celui de Martin Luther King ou l'histoire de la Mafia, vous retrouvez exactement les mêmes acteurs occultes...

L. D. - De toute évidence, il y a chez vous une nette volonté de comprendre vraiment les choses. A ce point de vue, est-ce qu'un personnage comme le journaliste Marc Dacier, qui cherche sans cesse à découvrir le dessous de l'événement, ne recoupe pas un peu ce que vous êtes ?

J.-M. C. - Honnêtement, je ne me suis jamais identifié à aucun de mes personnages. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt la logique secrète des événements. Lorsque vous lisez attentivement la presse - et je la lis vraiment de très près -, vous vous apercevez que vous vous heurtez tout le temps à d'innombrables interrogations. On se demande pourquoi certaines choses surviennent et, dès qu'on commence à gratter, on se rend compte qu'elles n'arrivent pas du tout pour les raisons que s'imaginent la plupart des gens et que reflètent les journaux, mais en fait parce qu'il y a des tas d'intérêts occultes qui interfèrent et des tas de gens qui, dans les coulisses, sont en train de jouer leur propre jeu.

B. P. - Au fond, votre démarche consiste un peu à creuser les ellipses des comptes rendus journalistiques, tous les moments où l'on passe un peu vite d'un paragraphe à un autre...

J.-M. C. - Exactement. Dès qu'on soulève un couvercle, c'est fou de voir ce qu'on peut découvrir dessous. C'est absolument fabuleux. L'une des affaires les plus étonnantes que j'aie pu suivre, c'est l'assassinat de Kennedy que j'étudiais parallèlement à un dossier sur la Mafia. En allant au fond des choses, on découvre une vérité hallucinante, sans rapport avec les thèses officielles.

L. D. - Ce qui me semble remarquable dans votre travail, c'est qu'il n'y a pas seulement une fascination intellectuelle pour le dessous des choses, mais que c'est aussi un moteur du récit. Beaucoup de vos histoires montrent précisément ce qui se passe quand on comprend ce qu'il y a derrière les apparences.

J.-M. C. - En fait, ce qui me passionne le plus, c'est la manière dont les événements se combinent et s'enchevêtrent. Je vous donne un exemple. A un moment donné, les Américains se sont fait éjecter de Cuba par Castro. Ils n'avaient donc plus aucun agent à Cuba alors qu'on était en train d'y installer des missiles soviétiques. Ils se sont demandé ce qu'ils pouvaient faire pour obtenir quand même des renseignements et les responsables de la C.I.A. se sont dit tout naturellement : il y a des gens qui ont gardé des contacts

là-bas, ce sont les dirigeants de la Mafia. Pourquoi ? Parce que la Mafia, à l'époque de Batista, avait obtenu, à force pots de vin, le monopole de l'exploitation des casinos de La Havane. Ejectée elle aussi par Castro, elle avait à tout hasard continué à payer ses anciens employés des casinos cubains. La C.I.A. s'est dit qu'ils feraient de merveilleux agents de renseignement et a passé un accord avec la Mafia dont les termes étaient les suivants : Vous nous renseignez sur Cuba et nous vous rendrons quelques petits services. La Mafia accepte et déclare même vouloir aller plus loin et organiser des attentats contre Castro - attentats complètement bidon en fait. Que demande la Mafia en échange ? D'être aidée par la C.I.A. à rapatrier de la drogue du Vietnam. La drogue sera donc rapatriée sous les auspices de la C.I.A., dissimulée dans des cadavres de G.I. qu'on ramène aux Etats-Unis pour y être enterrés : on fend l'estomac d'un cadavre sur cent pour y mettre un sac en plastique rempli de drogue, on le recoud, on glisse le cercueil au milieu des autres et on le rapatrie... Cela m'a été raconté par le Procureur spécial de New-York pour la lutte contre la drogue au cours d'une de mes émissions.

Lorsque vous entendez une histoire comme celle-là, vous vous demandez comment une telle affaire a pu être organisée. Et vous découvrez que tout s'est déroulé sous les auspices d'un agent de la C.I.A. qui s'appelle Bob Maheu et qui a mené les tractations avec la Mafia. Avec qui dans la Mafia ? avec l'un des grands patrons de la Mafia de Chicago, Sam Giancana, qui avait pour maîtresse une fille qui, pendant deux ans, sera aussi la maîtresse de Kennedy. Et ce Sam Giancana a pour lieutenant un type que la Mafia avait envoyé trouver Castro dans le maquis peu avant qu'il ne prenne le pouvoir pour lui proposer des armes et de l'argent à condition de pouvoir conserver ses casinos de La Havane ; Castro avait refusé. Le lieutenant chargé de cette mission s'appelle Jack Ruby et c'est lui qui, quelques années plus tard, assassinera Oswald, meurtrier de John Kennedy ! Les choses ne s'arrêtent pas là. Car ce Bob Maheu qui était l'agent de la C.I.A. pour traiter avec la Mafia se trouve un peu plus tard engagé par le fameux milliardaire Howard Hughes. Pourquoi ? parce qu'Howard Hughes, qui a d'énormes problèmes fiscaux, s'est avisé que certaines gens ont admirablement réussi à dissimuler une bonne partie de leur fric et que ce sont les grands patrons de la Mafia. Pourquoi ? Parce que la Mafia exploite des casinos à Las Vegas. Hughes se dit qu'il aimerait lui aussi avoir des casinos à Las Vegas. Mais il ne peut s'y installer, tout Howard Hughes qu'il soit, sans accord avec la Mafia. Il faut donc quelqu'un qui négocie le coup avec la Mafia et ce quelqu'un ce sera ce Bob Maheu qui, précédemment, a négocié l'affaire cubaine. Maheu accomplit parfaitement son boulot et Howard Hughes installe six casinos et achète la moitié de Las Vegas, moyennant quoi il peut passer au bleu une partie de ses bénéfices. Mais à un moment donné, Bob Maheu vient trouver Howard Hughes en lui disant : « Je vous ai rendu un sacré service et, si j'ai pu vous le rendre, c'est grâce à la C.I.A. Vous allez donc renvoyer l'ascenseur. » Et Hughes finance la construction de ce bateau qui s'appelle le « Glomar Explorer », qui est théoriquement destiné à pêcher des modules sur le fond du Pacifique, mais qui en fait cherche à récupérer un sous-marin soviétique, armé d'engins nucléaires, qui a coulé par 600 mètres de fond... Petit à petit, vous vous apercevez que tout ce monde se retrouve et qu'il y a une imbrication, une interférence continue de ces gens, toujours les mêmes.

B. P. - Dans ce genre-là, vous n'avez jamais été tenté de faire communiquer un certain nombre de vos séries, d'avoir des personnages qui réapparaissent de l'une à l'autre ?

J.-M. C. - Je l'ai fait au travers de certaines de mes émissions télévisées... J'avais interviewé Bob Maheu dans l'émission sur Kennedy. Je l'ai réinterrogé dans mon émission sur la Mafia. Il y a toute une série de personnages pour qui je l'ai fait.

B. P. - Ce serait une possibilité intéressante au fond de traiter non d'un thème mais de la carrière d'un de ces personnages...

J.-M. C. - Oui, mais ce serait très compliqué. En bande dessinée, il faudrait toute une série d'albums pour y arriver. Pourtant, c'est vrai que c'est une grande tentation... Il y a un certain nombre de bouquins que je voudrais écrire sur ce genre de sujets mais malheureusement je n'ai pas le temps.

L. D. - Comment gérez- vous votre travail ? Vos fardes de documentation par exemple, vous vous en occupez seul ou vous avez des gens qui vous aident ?

J.-M. C. - Je les gère entièrement seul.

L. D. - C'est vous qui rassemblez toute la documentation ? qui effectuez toutes les recherches ?

J.-M. C. - Absolument. Mais mon épouse m'aide dans la recherche des documents filmés et photographiques... J'ai réalisé toutes mes émissions entièrement seul, depuis la conception jusqu'au montage final, parce qu'elles se situent tout le temps en équilibre sur le fil du rasoir à cause de leurs implications politiques. Si je dis que Kennedy a eu une maîtresse et que sa maîtresse était aussi celle du patron de la Mafia de Chicago - ce que j'ai dit dans une de mes émissions - je ne peux l'affirmer que si j'ai recoupé quatre fois mes informations, que si j'ai une interview de la dame en question - ce qui a été le cas -, et que si, en plus, je peux vraiment prouver cartes sur table que j'ai raison. Sinon je risque le procès en diffamation, sinon je suis interdit à la télé, sinon je perds mon job. Je ne puis donc jamais me reposer sur quelqu'un d'autre que moi. Même sur quelqu'un de très sûr... J'ai fait par exemple deux émissions sur la Sécession au Katanga et, comme je menais à ce moment-là trois émissions de front, je m'étais fait aider par un copain réalisateur. A un moment donné, il a monté, à la place de documents montrant des soldats suédois de l'ONU, des plans de soldats danois. Il avait confondu les drapeaux cousus sur les manches de ces militaires et qui sont en effet quasi identiques. On allait droit à l'incident diplomatique. Ce n'est qu'au dernier instant que j'ai constaté son erreur et rectifié.

L. D. - Vous qui avez fait des études de Droit, vous donnez un peu l'impression de gérer vos dossiers comme un avocat, avec prudence et déontologie...

J.-M. C. - C'est une obligation étant donné le genre de sujets que je traite. Par exemple, l'une de mes premières émissions était consacrée à l'affaire Stravinsky. Bien que celle-ci se soit déroulée en 1934, dès que l'émission a été programmée, je me suis ramassé trois procès en référé. Que j'ai tous gagnés parce que j'étais inattaquable. On a programmé cette émission trois fois, mais à la fin la chaîne a pu la passer sans que j'aie dû en couper un mot. Il est essentiel de ne pas foncer tête baissée dans l'aventure, de ne jamais se lancer avant d'avoir derrière soi une montagne de certitudes.

L. D. - Pour vous, ces émissions sont plus sérieuses que vos scénarios de bande dessinée ?

J.-M. C. - Si vous parlez du temps et du soin que j'y consacre, non. J'y consacre le même soin et le même temps. Simplement, les sujets sont différents. Quand il s'agit de grandes enquêtes ou de sujets historiques, je suis tenu à encore plus de prudence.

B. P. - Vous avez beaucoup parlé de l'importance de la documentation, de la lecture des journaux et des revues. Mais est-ce que vous vous reconnaissez des sources, des influences, du côté de la littérature ou du cinéma ? Est-ce qu'il y a des narrateurs qui vous ont impressionné, qui ont transformé votre vision ?

J.-M. C. - Il y a beaucoup de choses qui m'ont impressionné. Qu'elles m'aient influencé dans mon travail, honnêtement je ne crois pas.

L. D. - Vous vous sentez proches des grands feuilletonistes, de Dumas ?

J.-M. C. - Assez. J'ai toujours considéré que la B.D. - à qui on a voulu faire dire ou montrer beaucoup de choses, ce qui est une erreur à mon avis - s'inscrivait dans le droit fil de ce qu'était autrefois le roman populaire. Jadis, tous les quotidiens passaient des romans saucissonnés. Je me rappelle très bien ma mère lisant pieusement son feuilleton dans le journal... Du jour où les gens n'ont plus eu le temps de lire, l'habitude du feuilleton s'est perdue. Cela s'est produit d'abord aux Etats-Unis, dès l'époque du vieux père Hearst qui avait compris que l'image balayait le texte et qui a commencé à publier de la B.D. dans ses journaux vers 1890. Ensuite, c'est arrivé dans nos journaux à nous.

Mais la B.D. est l'héritage direct de ces feuilletons qu'elle a remplacés. C'est du roman populaire avec les mêmes recettes, les mêmes rebondissements de coupe en coupe et le même type de héros que chez Ponson du Terrail, Gaboriau, Leroux, Leblanc, Féval et tant d'autres.

L. D. - Vous aviez lu ces auteurs ?

J.-M. C. - Bien sûr. Et les Pardaillan de Zevaco, et beaucoup d'autres... Je pense qu'en fait, nous faisons le même métier qu'Eugène Sue, Alexandre Dumas et les autres auteurs que je vous ai cités.

L. D. - On a parfois l'impression que ces feuilletonistes, contrairement à ce que vous percevez vous-même comme votre travail, se laissaient guider uniquement par leur fantaisie. C'est peut-être une idée fautive, mais enfin il y a des anecdotes connues sur des feuilletonistes ne sachant pas la veille ce qu'ils allaient raconter le lendemain, tandis que vous il semble que malgré tout vous planifiez beaucoup plus...

J.-M. C. - Effectivement, quelquefois ces feuilletonistes ne savaient pas du tout où ils allaient. Pour des gens comme Allain et Souvestre, les auteurs de *Fantomas*, c'était même devenu un jeu. Mais je ne crois pas que cela ait jamais été le cas pour des gens comme Maurice Leblanc ou comme le père Dumas. En écrivant *Les trois Mousquetaires*, celui-ci savait certainement où il allait. Son récit est parfaitement structuré.

L. D. - Vous-même, cela vous arrive de ne pas du tout savoir comment vous allez continuer une histoire ?

J.-M. C. - Oui, très souvent. Car, presque systématiquement, j'accumule des incidents pour créer une situation impossible. Je plonge le personnage au cœur d'un problème apparemment insoluble et il m'arrive parfois de chercher pendant quinze jours ou trois semaines la manière dont je vais l'en sortir. Souvent, il s'agit d'un problème très simple en apparence, mais qui devient complexe parce que le personnage est enfermé dans une sorte de labyrinthe sans issue apparente.

B. P. - Vous créez donc le labyrinthe avant de trouver une échappatoire ?

J.-M. C. - Presque toujours. Quelquefois, il arrive que je connaisse la solution avant, mais généralement je crée une situation dont je ne sais pas moi-même comment je sortirais si je m'y trouvais.

B. P. - Est-ce qu'à mesure que vous avancez dans le travail de scénariste, il y a un ensemble de règles, de systèmes, ou de clés narratives qui vous apparaissent ?

J.-M. C. - Il y a un système sur lequel je ne m'étais jamais interrogé et à propos duquel je me suis récemment rendu compte que je l'avais abordé un peu de la même manière qu'Hergé - encore qu'Hergé soit le maître absolu en cette matière - et c'est celui des personnages secondaires... Je me suis aperçu d'une chose, c'est que dans un récit de 44 ou 46 planches, il est très difficile, en même temps que l'on développe des gags et que l'on monte une action, de donner une quelconque vérité, une densité humaine aux personnages. Le nombre de pages du récit est trop limité. Et l'action en occupe l'essentiel. Il n'y a donc qu'une seule façon de conférer à ces personnages une certaine « épaisseur », c'est de les traîner sur un nombre considérables d'épisodes et, album après album, par petites touches, d'ajouter des notations, des détails qui vont leur créer une personnalité. C'est ce qu'Hergé a admirablement réussi. Quand vous voyez Haddock pour la première fois, c'est une espèce de caricature d'ivrogne, cela ne va pas plus loin ; la Castafiore c'est pareil, et toute les autres figures secondaires. Et puis, lorsque vous examinez l'ensemble des albums, vous vous apercevez que la répétition des tics et des manies qu'il donne à ses personnages, l'ajout d'une foule de petits détails leur confèrent une véritable identité : ce sont les injures de Haddock, ce sont les réflexions idiotes des Dupondts, c'est l'air que chante toujours la Castafiore. Même un aussi petit personnage que le patron de la boucherie Sanzot, avec ses sempiternels problèmes de téléphone, finit par acquérir une vraie « présence ». Vous vous rendez compte que peu à peu ces

personnages prennent une dimension, une espèce de profondeur grâce à ces éléments répétitifs repris d'album en album. Il est certain qu'en une seule histoire Hergé n'aurait jamais pu leur donner cette densité, cette espèce de poids... J'ai procédé exactement de la même manière avec mes personnages, ceux de Blueberry par exemple.

L. D. - Le premier Blueberry correspond encore à la figure relativement conventionnelle de la tête brûlée. Puis, d'album en album, l'épaisseur du personnage devient effectivement exceptionnelle. Vous découvriez au fur et à mesure ou vous aviez prévu la richesse du personnage ?

J.-M. C. - Les deux à la fois. Je me suis rendu compte qu'à partir du moment où vous définissez le caractère d'un personnage - et dans mon esprit le personnage de Blueberry était parfaitement défini dès l'origine - ce héros va être entraîné, presque nécessairement, dans une série de péripéties qui découlent précisément et inévitablement du comportement spécifique dont vous l'avez doté. Ce seront celles-là et pas d'autres. Blueberry est un paumé : il a été accusé d'un meurtre très jeune, il a dû passer dans une armée qui n'est pas la sienne et s'y battre contre son gré ; il n'aime pas l'armée mais il est obligé d'y rester à cause de cette accusation qui pèse sur lui et il fait tout à rebours. Blueberry est en réalité quelqu'un qui rate tout, sa carrière comme ses histoires de filles. Et petit à petit il s'enfonce dans un destin inéluctable qui n'est que la conséquence des traits de caractère que je lui ai donnés au départ et qui se sont imposés à lui.

L. D. - Vous avez tiré la ficelle de son destin à partir d'une situation de base ?

J.-M. C. - Oui. Un type qui est mauvais soldat va forcément se fourrer dans des situations impossibles si bien qu'il sera tout naturellement choisi comme bouc émissaire par des gens que cela arrange bien. Là, j'ai été inspiré à fond par l'histoire d'Oswald, qui n'était pas du tout ce que l'on croit... Blueberry, s'étant mis hors-la-loi, ne peut guère se réfugier que chez les Indiens. Et pourquoi chez les Navajos ? Parce que précédemment, alors qu'il était soldat, il a eu à régler un problème avec eux. Ces Indiens ont eux-mêmes un problème : ils sont pourchassés de partout. Blueberry aussi. Tout naturellement, il va leur permettre d'y échapper en les aidant à passer la frontière mexicaine. Pourquoi ? Parce que cela l'arrange, lui aussi, parce que c'est au Mexique qu'il a une chance de trouver les preuves qui lui permettront d'établir son innocence... Vous voyez, il y a là une espèce de machine qui se met en route presque à l'insu de l'auteur, et dont la marche découle simplement, je crois, du caractère qu'il a donné à son personnage.

L. D. - Vous avez l'impression de découvrir peu à peu ce qu'il va faire ?

J.-M. C. - Oui, d'être entraîné par un même principe logique... On peut continuer. Dans le prochain album, Blueberry finira par se réhabiliter et sera même réintégré dans l'armée. Mais, à cause du rôle qu'il a joué vis-à-vis des Indiens, il va être considéré par ses pairs comme un type tordu dont on ne sait pas exactement de quel côté il est. Il sera mis en quarantaine et les problèmes continueront, c'est inévitable.

L. D. - Vous êtes donc tenu par la définition du personnage ?

J.-M. C. - Oui, et cela peut aller très loin. On m'a souvent fait de sanglants reproches à propos de Buck Danny, me disant que j'étais raciste, militariste et ainsi de suite... Eh bien, pas du tout, c'est simplement une question de logique du personnage. Je suis parti de personnages d'aviateurs américains parce que, tout de suite après la Libération et jusqu'à la guerre de Corée, les grands héros incontestés de la jeunesse étaient les soldats qui s'étaient battus pour nous, et parmi eux notamment les pilotes, surtout ceux qui s'étaient battus dans le Pacifique. A l'époque, les Japonais étaient aussi mal considérés que les Nazis. Ils avaient eu, eux aussi, leurs camps de concentration - en Indochine notamment - et commis bon nombre d'atrocités. J'ai donc choisi des pilotes américains et, à partir de ce moment, ils ne pouvaient plus se comporter qu'en pilotes américains, de même que Tanguy et Laverdure ne peuvent se comporter qu'en pilotes français. Un pilote militaire est un pilote conditionné pour risquer sa vie et abattre l'adversaire. Un

monsieur qui exécute aveuglément et sans discuter l'ordre reçu ! Et si vous essayez d'en faire un contestataire, cela sonne faux. Un pilote contestataire, ça n'existe pas, il est viré. Un pilote qui a des états d'âme, ça n'existe pas non plus : il est inévitablement descendu par l'adversaire en face duquel il se trouve dès le premier combat aérien. Il suffit de fréquenter un peu les aviateurs militaires que ce soit aux Etats-Unis, en URSS ou ailleurs, pour s'apercevoir de tout cela. Souvenez-vous du pilote russe qui a froidement descendu le 747 sud-coréen ! Alors, si vous avez choisi des pilotes comme personnages, vous ne pouvez pas brusquement transformer leur caractère sous prétexte que la mode change et les faire basculer dans un tout autre univers.

B. P. - C'est le problème que vous évoquiez à propos de « La Patrouille des Castors ». La seule solution est d'arrêter la série puisqu'il n'y a aucun moyen de faire bouger les personnages.

J.-M. C. - Aucun moyen si vous restez logique. Et je crois qu'une bonne histoire est forcément logique. Un personnage qui n'évolue pas dans les limites du caractère qu'on lui a donné et du contexte dans lequel il se trouve est un personnage faux et le lecteur s'en apercevra inévitablement.

L. D. - Ce que vous cherchez dans vos histoires, de toute évidence, ce n'est pas une forme moderne du conte de fées, mais un reflet exact de la réalité, et même de l'actualité.

J.-M. C. - Oui, mais je crois que je suis tout de même un conteur comme il y en a eu d'innombrables au cours des siècles. Sans vouloir faire de rapprochement ridicule, lorsque Homère racontait des histoires - si tant est qu'il ait existé -, il racontait des histoires de son temps : les combats qu'il décrivait c'étaient des combats de son temps, les voyages d'Ulysse c'étaient des voyages de son temps. Il puisait donc dans la réalité la nourriture même de ses histoires, comme l'ont fait depuis tous les conteurs qui se sont succédés de génération en génération jusqu'aux conteurs modernes que nous pouvons être.

L. D. - La grande différence entre votre conception du scénario et celle qu'avait Hergé, c'est ce rapport beaucoup plus explicite que vous entretenez avec la réalité. Dans les albums qu'Hergé a fait au moment de la dernière guerre, rien ne reflète particulièrement la réalité historique. Je sais qu'il y a quelques éléments qui sont donnés au début de L'Or noir, mais c'est assez peu de chose. Vous par contre, vous reflétez d'assez près votre époque.

J.-M. C. - Oui, c'est exact, mais peut-être aussi parce qu'Hergé dessinait dans un style à mi-chemin entre le réalisme et la caricature. Les personnages d'Hergé sont des personnages caricaturaux, mais ils sont plongés dans des aventures à dominante réaliste, quoique toujours teintées d'humour. Il s'agit donc d'un genre un peu hybride qui l'obligeait à ne choisir qu'un certain type de sujets. A propos d'un bombardement, son humour constant aurait pu sembler mal venu... Je crois d'ailleurs que c'est pour cela que *Tintin et les Picaros* est peut-être moins bon que les autres albums ; on sent qu'Hergé était continuellement gêné par certaines réalités trop présentes sur lesquelles il ne pouvait pas broder comme il le faisait dans ses autres albums.

L. D. - Vous parlez du style de dessin de Hergé... Ce qui me frappe justement, c'est que tous les dessinateurs qui ont collaboré avec vous avaient un style clairement réaliste...

J.-M. C. - Oui, c'est vrai, c'est à cause du type d'histoires que je leur proposais.

L. D. - Voulez-vous dire que c'est vous qui leur imposez ce style par le genre d'histoire que vous inventiez ?

J.-M. C. - En général, dans les séries que j'ai faites, j'ai toujours eu d'abord une idée avant d'ensuite chercher un dessinateur. J'essayais donc de trouver quelqu'un qui convienne à l'histoire que j'écrivais.

L. D. - Certaines histoires ou certaines parties d'histoires sont pourtant humoristiques...

J.-M. C. - Oui, c'est un peu inévitable, mais pour moi ça n'a jamais été l'essentiel. Dans l'humour, je n'ai jamais pu faire que de la tarte à la crème d'assez bas étage, je le reconnais honnêtement.

L.D. - Vous envisagiez donc cela plutôt comme des gags au sens strict ?

J.-M. C. - Ce n'est pas du tout un élément qui me passionne. Cela dit, de temps en temps, cela me soulage, cela me sert de soupape. Une idée un peu idiote me passe par la tête et je l'intègre au récit. Mais il n'y a que la tarte à la crème qui m'ait toujours amusé, je ne suis vraiment pas un bon humoriste. J'ai fait autrefois deux ou trois histoires drôles pour Uderzo, j'en ai fait pour quelques autres dessinateurs, mais enfin ce n'est vraiment pas mon truc... L'humour permet surtout de donner un peu d'épaisseur à certains personnages.

B. P. - De toute façon, le rapport que vous avez avec le récit serait menacé par une intervention incessante de gags. On imagine mal des jeux de mots continuels.

J.-M. C. - Oui. D'ailleurs, je serais bien incapable de les écrire.

B. P. - Alors qu'on voit par exemple chez Goscinny que la trame narrative est relativement mince pour permettre beaucoup de gags.

J.-M. C. - En fait, Goscinny lui aussi s'inspirait toujours de problèmes réels pour ses histoires. Lorsqu'il décrivait les embarras de Lutèce, il en avait le modèle sous les yeux à Paris. Et ce qui l'amusait, lui, à ce moment-là, c'était de se lancer dans une espèce de gymnastique incroyable d'humour au premier, au deuxième et au troisième degré, gymnastique qui marchait admirablement puisqu'il intéressait tous les publics.

B. P. - Mais ce système ne permet pas de raconter une histoire très complexe.

J.-M. C. - Effectivement. Et c'est vrai que les histoires d'Astérix se limitent toujours, au bout du compte, à une bagarre entre les Romains et les Gaulois. Toute la richesse vient des gags, et surtout du texte qui est extraordinaire.

B. P. - Indépendamment de ce choix d'un style graphique en fonction d'une série, est-ce que la personnalité disons artistique du dessinateur intervenait beaucoup dans l'histoire ? Est-ce qu'il y a des situations que vous conceviez pour un dessinateur - parce qu'il savait bien faire les scènes de foule par exemple - et que vous évitiez pour d'autres dessinateurs ?

J.-M. C. - Non. J'ai toujours eu la chance de travailler avec des dessinateurs qui étaient à peu près capables de faire tout ce qu'on leur demandait. Et je ne me suis jamais spécialement arrêté à la complexité d'une scène, je n'ai jamais gommé un épisode parce qu'il me paraissait impossible à rendre. C'est pour cela qu'il est formidable de travailler avec un bon dessinateur.

L. D. - Vous avez le sentiment d'avoir toujours travaillé avec de bons dessinateurs. Vous avez des préférences quand même ?

J.-M. C. - Honnêtement, non. Je n'ai jamais eu de préférence particulière pour une série ou pour un héros. Ce qui me passionnait et me passionne toujours, ce sont les histoires sur lesquelles je suis. Une fois que j'ai terminé un épisode, je m'en détache complètement. Je n'ai jamais pu, sauf nécessité absolue, relire un de mes albums. Et c'est à tel point d'ailleurs que, d'une histoire à l'autre, j'oublie complètement ce que j'ai raconté. Ce qui fait que, dans le premier album de la série, Blueberry s'appelle Steve et que dans le second il s'appelle Mike. Ce genre d'erreur m'arrive assez fréquemment et vient du fait que je n'arrive pas à revenir sur une histoire après l'avoir terminée.

B. P. - Même pour une série, vous vous basez sur la mémoire que vous en avez ?

J.-M. C. - Sur la mémoire plus ou moins vague que j'en ai. Parfois, comme pour le nouvel épisode de Blueberry que je commence, je suis obligé de m'astreindre, et cela m'embête, à relire les premiers albums de la série Chihuahua parce qu'il y a des person-

nages qui doivent réintervenir. Il y en a dont j'avais oublié que je les avais tués et que j'ai failli faire réapparaître ; ç'aurait été gênant.

B. P. - Vous avez des fiches sur les personnages, des aides-mémoires ?

J.-M. C. - Absolument pas.

L. D. - Vous est-il déjà arrivé de partir sur une idée de récit pour ensuite vous rendre compte qu'elle télescopait une histoire ancienne ?

J.-M. C. - Oui, cela m'est déjà arrivé. Vous savez, j'ai écrit actuellement à peu près cinq cents épisodes.

B. P. - Cinq cents albums ! Enfin, l'équivalent...

J.-M. C. - Oui, j'inclus là-dedans les épisodes télévisés. Mais on arrive vite à ce chiffre. J'ai écrit quarante-deux Buck Danny, vingt-cinq Blueberry, vingt-sept Castors ; j'ai écrit trente-neuf épisodes des Chevaliers du ciel pour la télévision ; j'ai fait cinquante émission de reportage ; Tanguy et Laverdure, on en a fait une trentaine, Barbe Rouge une trentaine aussi. Je n'ai jamais fait le compte, mais je sais que c'est dans ces zones-là. Il y a les Marc Dacier, Valhardi, Guy Lebleu, Joe la Tornade. Los Gringos, Brice Boet, Kim Dewie, Le chevalier sans nom, Jacques Le Gall, Surcouf... J'écrivais pour Martial, Attanasio, j'ai fait Tiger Joe, j'en ai vraiment fait beaucoup...

L. D. - Actuellement, il y a combien de séries que vous menez de front ?

J.-M. C. - Je ne sais pas, six ou sept... Attendez, il y a Buck Danny, Barbe Rouge, Blueberry, Tanguy et Laverdure, Los Gringos. Il y a une autre série que je viens de commencer. Mais il y a d'autres choses que j'oublie.

L. D. - Et lorsque vous découvrez que ce que vous vous apprêtez à raconter vous rappelle vaguement quelque chose, quelle est votre réaction ?

J.-M. C. - Je trouve ça plutôt vexant... Il m'est arrivé d'avoir écrit trois ou quatre pages que je trouvais excellentes et puis de me dire que j'avais déjà lu ça quelque part. Je vérifiais un peu et je m'apercevais que j'avais déjà utilisé l'idée.

B. P. - Mais il y a tout de même des systèmes ou des situations qui doivent pouvoir être repris d'un domaine à un autre en étant sérieusement transposés, non ?

L. D. - A la limite, un récit policier mis à la sauce cow-boy pour faire un deuxième album, ça devrait être possible ?

J.-M. C. - Non, et pour de bonnes raisons logiques. D'abord, parce qu'il s'agit de deux périodes historiques différentes ; il n'y a tout de même rien de commun entre un Jet et un cheval.

B. P. - Je parlais des principes d'intrigue...

J.-M. C. - C'est vrai qu'on peut réduire toutes les situations à fort peu de choses. Toutes les bandes dessinées se résument finalement à un duel entre bons et mauvais ou à une espèce de chasse au trésor ou à une poursuite plus ou moins infernale. On peut ramener toutes les situations à quinze ou vingt principes de base. Donc, ce qui fait passer cette trame, c'est la sauce qu'on met autour. Et je crois que les sauces ne sont pas interchangeables.

L. D. - Je pense que votre réponse résume très bien la logique générale de votre travail. Par contre, il y a parfois des scènes plus courtes qui reviennent d'une histoire à l'autre. J'en ai noté quelques-unes.

J.-M. C. - Oui, c'est très possible...

L. D. - Par exemple l'attaque du train, qui est peut-être un élément classique, revient dans Marc Dacier et revient dans Blueberry.

J.-M. C. - Je n'ai plus aucun souvenir ni de l'un ni de l'autre, mais je suppose qu'elles ont forcément dû être traitées d'une manière différente, ne serait-ce qu'à cause de la différence d'époque et de genre de train...

L. D. - C'est vrai pour l'attaque du train dans Blueberry et dans Le train fantôme, le dernier Marc Dacier : la structure et le type d'invention sont tout-à-fait différents et chaque fois liés au contexte de la série. Par contre, dans deux séries qui sont assez proches comme Dacier et Le Gall, on trouve des parentés réelles : Le Gall, à un moment donné, saute d'une maison en flammes à l'aide d'un parasol et le parasol prend feu ce qui accélère sa chute ; c'est dans L'œil de Kali. Il y a un épisode identique dans un Marc Dacier où il saute en parachute au-dessus d'un volcan et où son parachute s'enflamme.

J.-M. C. - C'est parfaitement possible. C'est un des cas où je ne me suis pas souvenu à temps que j'avais déjà utilisé l'idée.

L. D. - Si vous y aviez pensé, vous n'auriez pas conservé cette parenté ?

J.-M. C. - Je l'aurais changée...

L. D. - Cela ne me semble malgré tout pas contradictoire avec votre conception des séries homogènes et de leur logique interne.

J.-M. C. - Je l'aurais changée parce qu'on peut trouver bien d'autres choses... Mais c'est certain, il y a forcément des moments où j'ai dû me recouper.

B. P. - Est-ce qu'il y a eu une époque où vous vous laissiez aller davantage à l'improvisation, où vous travailliez plus vite ?

J.-M. C. - En fait, j'ai toujours été un abominable tâcheron., Je vous ai dit que je n'arrive jamais à pondre plus de dix pages à la fois, et quelquefois il m'arrive de suer sang et eau pour écrire une seule page. Je n'ai jamais eu le sentiment d'écrire avec facilité. Ça paraît paradoxal après ce que je vous ai dit sur l'abondance de ma production, mais enfin il y a quand même longtemps que je fais ce métier... Non, je n'ai pas l'impression de m'être plus facilement laissé aller à un moment plutôt qu'à un autre. Il y a une grosse différence par contre, mais ceux qui n'ont pas connu la période d'avant 68 ne peuvent sans doute pas la comprendre. Jusqu'en 68, nous avons été littéralement corsetés par les impératifs de la fameuse Commission de surveillance de la presse des jeunes qui existait en France. Cette commission avait édicté une sorte de code qui était l'équivalent du Code Hays pour le cinéma et où tous les éléments constitutifs d'une bande dessinée se trouvaient définis, jusqu'au caractère du dernier personnage secondaire et aux onomatopées qu'on pouvait employer ou non. La profondeur du décolleté des héroïnes était précisée d'une façon absolument stricte !

B. P. - Et la violence aussi...

J.-M. C. - Oui, c'était démentiel. Je me souviens d'un article qui disait : un méchant ne peut jamais mourir sans s'être repenti. C'était plein de trucs comme cela, sauf pour le western d'ailleurs, je ne sais pas pourquoi, sans doute parce que c'est un genre plus traditionnel. Ainsi, on ne pouvait pas voir dans la même case un personnage tirer avec une arme à feu et un autre s'écrouler. Il fallait que le tir ait lieu dans une case et que le personnage tombe dans une autre. On vous expliquait très scientifiquement que la séparation entre les cases évitait que le lecteur ne relie mentalement le coup de feu avec le personnage ; il y avait une espèce d'hiatus mental qui se produisait du fait de l'hiatus constitué par l'espace séparant les images. C'était absolument délirant.

L. D. - Cette réglementation provoquait une forte auto-censure ?

J.-M. C. - Oui, absolument effroyable... C'est pour ça que les personnages féminins n'en sont pas et que la B.D. a pu se voir taxée de misogynie. Pour cela aussi que les héros ont presque tous des caractères en bois. Il était absolument interdit de ridiculiser un flic, un soldat ou un représentant d'un clergé quelconque. Il y avait aussi les onomatopées qui étaient considérées comme françaises et d'autres qui ne l'étaient pas ; si vous

écriviez « bam » pour un coup de feu, cela n'allait pas, il fallait dire « pan »... Et croyez-moi, pour toutes ces choses, les sanctions tombaient dru et rapidement.

L. D. - On risquait la saisie ?

J.-M. C. - Il y avait toute une série de sanctions... D'abord des blâmes, puis, au bout de trois blâmes, c'était l'interdiction du journal ou l'interdiction d'affichage... J'ai été convoqué un nombre incalculable de fois au Ministère de l'Information ; c'est là qu'on appliquait les sanctions ; on vous donnait trois semaines pour modifier les dessins ou changer complètement le scénario d'une série. Les albums de Buck Danny en Corée ont été interdits douze ans en France ; deux Aventures de Tintin, *Objectif Lune* et *On a marché sur la Lune* ont été interdits plusieurs années en France parce qu'on y voyait des allusions politiques. Cela paralysait tellement les dessinateurs qu'ils étaient forcés de s'auto-censurer dramatiquement.

L. D. - Tout cela a été aboli en 68 ?

J.-M. C. - Cela n'a jamais été aboli et c'est ce qui fait que, récemment encore, une ou deux publications ont été saisies, mais disons que dans le climat de libéralisation qui a suivi 68, il y a eu une espèce de laxisme et de mise en sommeil de cette Commission, ce qui a effectivement permis à la B.D. de tout faire.

L. D. - Et vous-même, vous avez ressenti un sentiment de liberté ?

J.-M. C. - Oui, c'est un fait évident. Cela dit, à force de travailler dans ces ornières, on en garde quelque chose. J'ai mis longtemps à sortir de mes vieilles habitudes, habitudes acquises du fait de cette censure qui était une censure a posteriori et devant laquelle on ne pouvait pas se défendre. Il y avait un comité qui siégeait et qui prenait sa décision souverainement ; il n'y avait aucun avocat, aucun appel n'était possible et les sanctions étaient exécutoires immédiatement. A force de vivre sous ce genre de censure...

L. D. - Mais indépendamment de tout cela, est-ce que le rapport avec le dessinateur n'instituait pas parfois une certaine forme de censure ? Nous avons évoqué tout à l'heure les capacités techniques du dessinateurs, dont vous nous avez dit que jamais elles n'avaient impliqué pour vous une contrainte. Mais son caractère et sa conception du travail, éventuellement sa propre idéologie, ont pu jouer dans l'évolution de l'une ou l'autre série ? Est-ce que cela a parfois pu faire barrière ou, pour être encore plus net, est-ce que vous avez déjà eu des affrontements de fond avec un dessinateur ?

J.-M. C. - En réalité, non. D'abord parce que le fait de travailler très longtemps ensemble crée des relations amicales qui aplanissent les difficultés éventuelles. Il est arrivé quelquefois que le dessinateur critique ce que j'ai fait, me disant qu'il n'aimait pas telle ou telle scène, qu'il la trouvait un peu faible. Alors, je la recommandais. Je ne me suis jamais ni vexé ni choqué pour ce genre de choses. De la même façon, il m'est arrivé de faire des critiques à un dessinateur. J'ai dit par exemple à Giraud qu'à force de ne pas manger de viande, il commençait à faire du western guimauve, mais je l'ai dit en toute amitié et ça ne l'a pas choqué. Ce n'est pas pour autant qu'il mangera de la viande, mais je pense qu'il prendra un autre style dans Blueberry. Sans que jamais il y ait eu d'affrontement. En général, un dessinateur qui commence une série sait assez bien ce qu'il fait. Il a envie de la continuer et non de l'interrompre dès le premier problème.

B. P. - Vous disiez tout à l'heure que vous aviez finalement assez peu vu Hubinon. Est-ce qu'il y a d'autres dessinateurs avec qui vous ayez été en contact beaucoup plus régulier ?

J.-M. C. - En fait, les contacts sont moins fréquents que vous ne pouvez l'imaginer. Même quand le dessinateur habitait Paris, on se voyait assez peu ; on se téléphonait, mais on se voyait peu. Même quand il habitait la France, je ne voyais Giraud qu'environ deux fois par an ; ou alors à l'occasion de signatures et de conventions de B.D., mais là c'est différent, ce n'est pas pour discuter du travail. Par contre, on se téléphonait

assez régulièrement. A l'heure actuelle, Bergèse, qui a repris Buck Danny, habite dans la Drôme ; on se téléphone une fois toutes les trois semaines mais cela ne va pas au delà.

L. D. - Vous n'avez jamais eu d'expérience où vous étiez comme ici de part et d'autre d'une table avec le dessinateur, pour faire par exemple le découpage ?

J.-M. C. - Je l'ai toujours fait moi-même le découpage. Je pense que c'est une mission qui incombe au scénariste et je vais vous dire pourquoi : tous les dessinateurs ont des « dadas » ; un dessinateur qui découpe sa propre histoire aura toujours tendance à s'attarder complaisamment sur les scènes qu'il aime dessiner et à escamoter celles sur lesquelles il se sent moins à l'aise. Jijé par exemple adorait dessiner les chevaux : lorsqu'il tombait sur une scène de chevaux, il en aurait fait dix pages, en délayant s'il le fallait ; et puis, comme son histoire n'avait pas avancé pendant ce temps-là, il s'efforçait de rattraper le retard tant bien que mal, au détriment du récit.

L. D. - Et cela créait un désordre ?

J.-M. C. - Cela créait une rupture dans le rythme du récit... Découper lui-même amènerait assez aisément un dessinateur à éviter les scènes qui l'inspirent moins. Le scénariste n'a pas ce problème ; il a même probablement dans le découpage une rigueur que n'aurait pas le dessinateur s'il intervenait. Cela dit, je vous répète qu'il est arrivé très souvent à des dessinateurs de me dire qu'ils avaient envie que tel ou tel personnage revienne ou qu'ils préféreraient que telle scène se déroule autrement et je la réécrivais bien volontiers, je déférais très facilement à leurs désirs. Le dessinateur a exactement les mêmes droits que le scénariste. Je ne voudrais pas que vous pensiez, au travers de ce que je vous ai dit, qu'il y en a un qui domine l'autre. En fait, c'est vraiment un travail solidaire, mais il s'exerce sur des plans différents.

L. D. - Le scénariste aurait seulement à certains moments, par exemple au niveau de l'équilibre de l'histoire, un rôle de garde-fou qu'il a moins d'implications physiques dans le travail ?

J.-M. C. - Voilà. C'est ce qui fait que le scénariste s'identifie moins à ses personnages. Giraud par exemple s'identifiait totalement à Blueberry ; c'était tellement vrai que Blueberry a attrapé ses premiers cheveux gris en même temps que lui... Physiquement et matériellement, le dessinateur crée le personnage et lui donne son apparence. Je crois que c'est pour ça qu'il s'identifie davantage à ses héros. Et puis, son travail est plus long que celui du scénariste. Il ne dessine généralement qu'une ou deux séries. Il vit donc davantage en communion avec son personnage. Jean Graton par exemple est quelqu'un qui s'est totalement identifié à Michel Vaillant. Sa femme m'a souvent raconté qu'elle avait l'impression de vivre en ménage à trois, entre son mari et Michel Vaillant...

B. P. - Jusqu'où va la précision de vos découpages ? Est-ce que vous indiquez les éléments visuels de chaque image ? le cadrage ? la mise en page ?

J.-M. C. - Tout.

B. P. - Tout ? Jusqu'à l'importance respective des images ?

J.-M. C. - Absolument. Le découpage qui donne son importance à telle image par rapport à telle autre est également fait par moi. Ce qui ne veut pas dire, encore une fois, que le dessinateur doit appliquer mécaniquement ce que je lui ai suggéré. Généralement d'ailleurs, les indications vont de soi : vous ne pouvez pas demander à un dessinateur de glisser cent personnages dans une case grande comme un timbre poste et puis d'en placer un seul dans une case énorme. Il faut donc aménager la page - qui chez moi comporte 9 à 12 cases - en fonction de l'importance des images, puis indiquer au dessinateur la place dont il dispose pour telle image ou telle autre.

L. D. - Et pour vous, cela a l'avantage d'être un régulateur de votre propre récit ?

J.-M. C. - Régulateur d'autant plus nécessaire qu'il faut bien qu'on arrive ensemble en bas de la page... Remarquez, le contraire est arrivé quelquefois, surtout avec Joseph

Gillain, Jijé, qui est probablement le dessinateur le plus fantastique que j'aie connu, mais qui, à certains moments, parce qu'il s'était attardé sur une séquence qui l'amusait, me téléphonait en disant : « Tu sais, ton découpage s'arrêtait à la planche 32 et moi je suis déjà au bas de la 34 ». Il lui est arrivé des aventures pires ! Dans une des histoires de Valhardi par exemple, il ne s'était pas rendu compte - parce qu'il n'avait pas lu le scénario, ou qu'il l'avait lu trop rapidement, ou qu'il n'en avait lu que les premières pages - que l'histoire se déroulait la nuit. Alors que cette circonstance était absolument essentielle pour le déroulement du récit. Et puis, parvenu au bout de la cinquième planche, il m'a dit : « Dis donc, cela se passait la nuit ton truc et je ne m'en suis pas rendu compte... ». Il a fallu bouleverser complètement le scénario ! Il a fait le coup à Goscinny avec qui il a travaillé un petit peu. Il avait tué l'un des personnages sur lesquels Goscinny comptait le plus, puis il lui a téléphoné : « Tu sais, je l'ai fait mourir et, voilà, la planche est partie à l'imprimerie. » Leur collaboration s'est arrêtée là. Goscinny ne supportait absolument pas ce genre de choses.

B. P. - Au fur et à mesure de l'évolution de votre travail, j'ai l'impression que vous avez de plus en plus tenu compte des possibilités de la planche de la bande dessinée. Au début, on voit réapparaître sans cesse les mêmes mises en page sur quatre lignes, avec des images presque de même taille. Et puis le découpage se complique et devient plus varié, plus étonnant...

J.-M. C. - C'est surtout pour une raison très concrète. Au début, on vous imposait un découpage tel que la planche puisse se diviser et s'agencer de différentes façons. C'est-à-dire que la page, qui était idéalement composée de quatre bandes de trois dessins, devait pouvoir se recomposer en strips quotidiens, ou même en colonnes. Cela a notamment été le cas pour Buck Danny, dans *Spirou* ; cet agencement était censé permettre des reventes multiples d'une histoire. Et, puis, ce genre de contraintes a disparu. Dans le même temps, on assistait à cette explosion de la planche que nous connaissons actuellement.

L. D. - Et on a pu renoncer à une présentation statique qui n'avait plus de raisons d'être.

J.-M. C. - C'est exactement cela. Des possibilités nouvelles se sont offertes.

Jacqueline Aubenas

Un texte prétexte

Journaliste, Jacqueline Aubenas a participé à la rubrique culturelle de nombreux mensuels ou hebdomadaires et fondé les « Cahiers du Grif » et « Voyelles ». Elle a également organisé des séminaires sur Chantal Akerman, Johan Van der Keuken et Boris Lehman, est membre de deux commissions de sélection de films et enseigne à l'INSAS l'écriture cinéma.

Scénariste est un terme professionnel. Comme perchman, caméraman. Un mot au générique qui ne participe pas à l'évidence glorieuse de « réalisateur » ou « d'acteur ». Qui ne retient que quelques secondes l'attention de ceux qui se donnent la peine de lire la liste « fastidieuse » des techniciens. Qui ne fera pas entrer un spectateur de plus dans une salle, ni les badauds qui traînent devant les affiches et les photos, ni les lecteurs de revues ou journaux car les critiques ne le citent jamais. Le nom du scénariste est effacé comme son travail qui se dissout dans des images, se transforme en décor, action, réplique.

Il n'émerge que lorsqu'il est lié à un autre statut. Celui de metteur-en-scène. Mais là aussi il est phagocité par l'état plus reconnu de cinéaste. Il n'est plus un métier, simplement l'étape préalable, presque hors cinéma, du seul geste qui compte : tourner. Celui d'écrivain. Quand Duras, Pinter, Robbe-Grillet, Prévert écrivent un film, le scénario devient important, retrouve son autonomie, mais l'origine de cet intérêt est ailleurs. Il n'y a là reconnaissance de l'écriture que parce que c'est la confirmation d'une œuvre antérieure, de « vrais » livres. Sans cela jouent l'effacement, la perte. Du texte et du nom.

Technicien, le scénariste n'est connu que par les historiens du cinéma, les cinéphiles maniaques ou lorsqu'il accède à un vedettariat (hypothèse rare) lié à l'abondance de sa production ou à son style. Et même, dans cette zone, son succès n'est pas sans ambiguïté. Jean-Claude Carrière, par exemple, qui a été le scénariste attitré de Buñuel, a été perçu pendant longtemps comme un accompagnateur, celui qui permettait à une idée de s'organiser en écriture filmique mais n'assurait pas vraiment la paternité de l'histoire. Le film restait un Buñuel. Son univers, son

imaginaire avaient été, pour le public, simplement mis en forme par un artisan spécialisé.

Un écrit sans écriture

C'est souvent le « faux » scénario qui a une reconnaissance littéraire. Vient de paraître le script que Sartre a imaginé autour de Freud. Il est publié chez Gallimard comme une pièce de théâtre ou la correspondance, c'est-à-dire un travail qui suppose une autre lecture et comporte des indications techniques de découpages en scène ou lettre, en réplique ou en formule convenue. Même si le texte est littérairement autonome cette présentation suggère que le livre n'est pas la forme unique, le seul lieu de recontre que l'on peut avoir avec cet écrit-là. Il sera livré à un metteur-en-scène qui l'animera et le visualisera ou à un correspondant qui en fera une lecture privée, personnelle puisqu'il entretient avec son auteur des relations singulières, précises. Dans la correspondance aussi, l'écrit disparaît après un seul usage et ce n'est que par la volonté commune de deux personnes que sa fragilité est sauvée.

Mais, dans la masse d'écrits perdus, inachevés, le scénario garde une place à part.

Comme la correspondance, il est destiné à une personne ou à un groupe de personnes bien précis qui transformeront les mots en fiction affective ou en fiction image, verront ou feront voir ce qu'il décrit. Il est porteur d'un récit à imaginer ou à construire. Il laisse une place à l'Autre, lecteur choisi et actif qui saura décrypter aisément les indications techniques inhérentes au genre : pour les lettres, le découpage en formules à la fois convenues et intimes ; pour le scénario en séquences ou en plans. Mots, dans l'un et l'autre cas, à usage privé ou professionnel que la lecture ou la réalisation épuisent, rendent bon à jeter.

Il se rapproche évidemment plus du théâtre par une écriture qui introduit des scènes et des dialogues, des indications de lieu, d'action et parfois de jeu. Mais le texte scénique, lui, n'est pas usé par une mise-en-scène. La visualisation n'est qu'un possible proposé par un scénographe parmi une multitude d'autres interprétations. La mise-en-scène théâtrale laisse le texte intact, libre pour une autre transformation. Lorsqu'il y a remake au cinéma, autour d'une même histoire ou d'un même héros, s'opère une totale réécriture. Un seul scénario ne sert pas à faire deux films différents. De plus, le théâtre, du moins dans sa conception classique d'échange de dialogue entre les personnages, utilise l'entièreté du texte écrit. Dans le scénario, seules les répliques resteront des mots. Tout le descriptif des lieux, de l'ambiance va se fondre dans une image que le spectateur ne perçoit pas comme l'illustration

d'un écrit mais reçoit comme une donnée première. L'image non seulement remplace le texte mais le nie. Ce n'est que la « mise en voix » par les acteurs qui laisse supposer l'écriture. Le reste appartient au seul « vu », donc au réalisateur.

La diction d'un poème est, elle, la mise en valeur d'un texte qui participe à la littérature, bonne ou mauvaise. La récitation ne fait jamais oublier le nom de l'écrivain au profit de celui de son interprète, bien au contraire elle met en valeur son talent, le souligne. Si le parolier de chansons, comme le scénariste, reste la plupart du temps un inconnu, son texte existe, appartient à tout le monde et peut être interprété par qui le veut. Il faut donc renoncer à trouver au scénario un statut de texte indépendant, d'écrit auto-suffisant. Ce n'est même pas un brouillon puisque, là, l'amélioration demeure une écriture donc une intervention supplémentaire qui n'amène pas un changement d'état mais un changement qualificatif. Il serait plutôt une esquisse, un canevas, une masse de papier qui va vivre autrement sur l'écran, être transformé par une intervention qui le fera changer de nature, être dynamisé par une mutation dont, à la lecture, nous ne savons rien si ce n'est qu'elle comprendra des images, du son, du mouvement.

Le scénario n'est pas un texte. C'est une proposition de situations destinée à être mise en forme, changée, transformée par une équipe. Le producteur, le réalisateur, les comédiens, le monteur vont le malaxer par leur argent, leur talent ou l'absence de ces éléments. Il est un « pattern » qui attend le tissu (l'écran), le couturier (le cinéaste), le corps (le comédien) qui vont le faire exister. C'est une ombre, une suggestion, un appel à un imaginaire extérieur.

D'ailleurs la publication de ce faux texte, en transit d'images, pose toujours des problèmes.

« L'avant-scène » édite des scripts de films. Mais, contrairement à ce que croit le lecteur, il ne s'agit pas d'un scénario, du texte originel et original. C'est simplement le descriptif séquence par séquence, réplique par réplique de ce qui apparaît à l'écran. Des journalistes spécialisés « lisent » le film et écrivent ce qu'ils voient et entendent, donc l'état d'aboutissement après les multiples modifications faites pendant le tournage. Par rapport à ce que le scénariste avait imaginé, il y a eu des coupures, des ajouts, des restructurations, des réécritures de dialogue souvent très importantes. C'est un document de travail où l'analyse ne se fait pas à la table de montage mais à la table de lecture.

Les scénarios qui sortent sous forme de livre le doivent, comme on l'a dit, au talent d'un écrivain par ailleurs devenu cinéaste. Parfois aussi d'un réalisateur, qui, exceptionnellement, est aussi écrivain, comme Herzog par exemple dont les textes cinématographiques ont de plus

en plus une écriture en continu, sont des romans, des notes, des descriptions de personnages. Le film est toujours présent mais on peut les lire pour ce qu'ils sont en dehors de toute référence.

Une lecture hasardeuse

Les scénarios, c'est bien connu, s'entassent sur les bureaux des producteurs et les tables des lecteurs de tous les organismes d'Etat habilités à donner des subsides ou des avances sur recette. Quand ils ont pour auteur des non-professionnels ils n'entretiennent avec le cinéma que des rapports lointains. Ce sont des récits littéraires de qualité variable découpés en séquences comme ils le seraient en chapitres sans aucun souci, même minimal, de la durée de l'action, du coût de la production ou du rapport à l'image. Des armées entières peuvent défiler en une phrase sans conscience des monceaux d'argent et de talent qu'il faut pour mettre en scène tout cela. Les protagonistes n'arrêtent pas de « sentir », de « penser », de « se dire que », toutes choses intraduisibles à l'écran où les monologues intérieurs ne sont pas souvent les bienvenus. On traverse les siècles ou les continents comme on passe une porte et l'histoire se disperse en saga mamouthique, en péripéties nébuleuses ou en récit autobiographique. Le « je » premier, primaire, encombre les pages sans préoccupation de communication visuelle. Il est à remarquer que ce sont les fantasmes qui sont décrits d'abord dans le super 8 : toute une imagerie de convention, un baroque onirique s'y déploient. L'écriture narcissique s'organise rarement en film (il faut beaucoup de maîtrise) et l'univers personnel doit passer par une distanciation qui est liée à la communication.

Restent ensuite les scénarios qui n'ont pas plaqué un vague vocabulaire technique sur une histoire égotique ou extravagante. Comme le lecteur d'une maison d'édition peut émettre des avis personnels ou professionnels sur un manuscrit, celui de scénarios peut juger bon ou mauvais le fonctionnement d'un texte cinématographique. Mais contrairement au premier il n'a, pour ce faire, que des éléments de dramaturgie. Le style, lui, sera introduit par l'image encore en devenir. Les mots ne sont porteurs que d'une indication qui peut être complètement changée par la réalisation, magnifiée ou amoindrie. Donc, les risques de lecture sont accrus. Combien de Gallimard ou de Grasset ont accepté des textes médiocres et refusé des chefs-d'œuvre ! Alors, que dire des scénarios. Murnau pour *L'Aurore* a écrit un poème de quelques lignes (essayez aujourd'hui d'aller persuader Gaumont de donner des millions sur quelques strophes) et Griffith pour réaliser *Intolérance*, un film de quatre heures environ, n'avait qu'un synopsis de quelques pages. Quand un nom évident ne rencontre pas un producteur « fou », on est dans les aléas d'une lecture à haut risque, lecture qui d'ailleurs n'est jamais laissée au simple plaisir du texte. Interfèrent

constamment les données de réalisation, de production et les prévisions de succès. Le cinéma est aussi une industrie et les sommes qu'on investit dans un film sont importantes. Ainsi, pour remplir les impératifs de rentabilité beaucoup de scénarios sont fabriqués : on bâtit solidement un film comme on construit un best-seller de la « série noire », un nouveau roman dans la collection Harlequin ou, d'une manière plus intellectuelle et sophistiquée, un prix littéraire à la Bernard-Henri Lévy.

Dans les autres cas, la lecture suppose des critères d'attention particuliers. On fait indéniablement une analyse du fonctionnement du texte : situation de départ, présentation et présence des personnages, déroulement de la dramaturgie, crédibilité des dialogues, construction générale, etc. Là, on peut émettre des avis sur la structure, dépister les points faibles. Un scénario solide est indispensable à la majorité des films mais un bon texte scénaristique peut être effacé et affadi par une réalisation plate, et, au contraire, une proposition mal ficelée ou du moins hors des normes devenir une œuvre importante.

D'ailleurs, les variations à ce sujet des majors compagnies hollywoodiennes sont caractéristiques de l'impossibilité de juger tous les synopsis à la même aune. On connaît les usines à écrire américaines où des tâcherons ou des romanciers célèbres comme Chandler sont payés pour raconter des histoires. Si l'une a le bonheur de plaire, son synopsis passe entre quatre ou cinq mains différentes ; l'une rajoutant cela, l'autre retranchant autre chose jusqu'à l'intervention finale de la star qui fait une crise de nerf si on ne lui donne pas une scène supplémentaire propre à mettre en évidence son talent. Le texte final est fourgué à un réalisateur qui arrive, sur une proposition extérieure pleine de contraintes, à faire parfois passer son style et son univers personnel. Toutes les séries A et B se sont construites comme cela et des Hawks ou des Cukor ne s'en sont pas mal portés.

Mais, à côté de ces productions de textes techniques, il y a toujours eu la place pour des météorites, des coups de foudre, des gens qui comme Stallone ou Lynch, avant de rentrer dans le système, ont lutté et sont parvenus à faire admettre des scénarios qui avaient essuyé un nombre considérable de refus. Le happy-end existe vraiment. Le risque, comme le crime, paie parfois.

Le cinéma italien fonctionne aussi beaucoup sur un schéma collectif d'écriture. Même lorsqu'il s'agit d'auteurs au sens fort du terme, il y a, aux côtés d'un Visconti, d'un Fellini, un scénariste attitré ou une série de techniciens qui interviennent suivant leur spécialité : dialogue, etc... Là aussi, comme à Hollywood, les textes dès le départ sont directement en prise avec la réalité de la production ou de la réalisation.

Lorsqu'on arrive dans la zone très européenne (belge, française ou allemande) de cinéma d'auteur, les désarrois du lecteur professionnel, institutionnel ou occasionnel de scénarios s'accroissent. Là, le texte arrive chaque fois avec une singularité dont il faut subodorer l'impact, pressentir le talent, évaluer les chances. Face à lui, la question à se poser est celle non plus d'une technicité aboutie mais de « me dit-il quelque chose et le dit-il bien ? ». La subjectivité, l'adhésion deviennent des bases de lecture. On y croit ou pas, on marche ou non. On arrive dans les zones fragiles de la découverte où le ton passe avant la technique, la maladresse n'oblitére pas la « nouveauté ». C'est un travail d'aventurier, d'explorateur, de flair. On part toujours avec son enthousiasme, sa quinine et son fusil : « l'Inde ou l'Amérique » ne sont pas toujours au rendez-vous. Mais l'Eldorado n'est pas non plus au bout de toutes les ficelles commerciales et des films faits sur mesure et bien faits n'ont aucun succès alors que d'autres, peu ou mal emballés, brusquement, plaisent.

Une écriture exigeante

Enseigner l'écriture cinéma ne relève pas de l'évidence et n'est pas régi par un mode d'emploi universel. Cinéma est un terme aussi vaste que celui de littérature. On peut apprendre la grammaire et la syntaxe mais certainement pas à devenir romancier ou poète. Chacun peine et ahane devant sa page blanche, produisant des œuvres qui, à part les critères de qualité, de reconnaissance et de succès (lesquels fluctuent), sont aussi différentes qu'un livre de San Antonio l'est d'un roman d'Umberto Eco.

D'autre part, s'il n'y a pas de normes, il y a des bases, une série minimale de principes, de codes qu'on ne peut ignorer. Le talent ne s'enseigne pas.

Si l'on en est dépourvu, il n'y a pas de salvation mais il ne suffit pas d'en avoir. L'organiser, le mettre en forme sont nécessaires. Et c'est, semble-t-il, le seul rôle d'une école si l'on ne désire pas que les étudiants en sortent, comme les gaufres d'un moule, tous parfaits, alignés au carré avec la même forme et une saveur identique.

Apprendre à écrire un film est une expérience clinique. Le professeur, tel un accoucheur ou une sage-femme, regarde naître un texte et fait tout pour qu'il soit viable.

Lorsqu'on interroge des scénaristes, chacun a une méthode qu'il a mise au point et bricolée pendant des années pour son usage personnel, liée à sa personnalité justement, et dont ne sont transmissibles que quelques certitudes généralement négatives. Finit par ce savoir ce qu'il faut éviter, qui sera sanctionné par un échec. Que ce soit Gruault, Brach ou Carrière, ils ont tous une méthode de travail, un acquis empirique.

Certains ont besoin de connaître le nom des acteurs pour écrire les dialogues. D'autres commencent par une version romancée. Les uns écrivent par bloc, cernent la scène centrale et ensuite organisent leur histoire autour, d'autres maniaquement accumulent les documents, se lancent lentement. Il y a les tenants du mot d'auteur, les lanceurs de répliques, les travailleurs de la structure, les coureurs de fond de l'atmosphère. Chacun est un artisan qui ne forme pas d'apprenti, est confronté comme un auteur à part entière à son travail d'écriture. Là il n'est pas question de transmission organisée en savoir. Seuls les Américains ont lancé une méthode pédagogique qui génère un type de cinéma solidement construit, commercial. La structure du scénario est ramenée à la forme classique des trois actes. Le premier est occupé par la mise en place, le second pose une confrontation et le troisième propose une solution. Ce récit dirigé, tendu du début à la fin, avance par rebondissement ou événement. Le personnage principal, à la fin du premier et du deuxième actes, va être confronté à un problème qui l'amènera à se définir, à agir et enfin à trouver une solution. Chaque protagoniste est « mis en carte », possède une identité, un passé, qui même lorsqu'il est peu utilisé va lui donner cohérence et épaisseur. Il a une biographie, une photographie et sa circulation dans le récit est aussi précise que celles de troupes menées à la bataille par un bon stratège.

Cette approche, si elle ne correspond pas à tous les genres de cinéma, est loin d'être négligeable. Lorsqu'on écrit un roman policier ou une pièce de théâtre, il faut se plier à certaines règles inhérentes au genre, et la contrainte est souvent source d'invention et de stimulation. La difficulté reste, lorsqu'on a « la technique », de trouver un point d'accrochage et d'inspiration. Paul Schrader qui a été professeur à l'Ucla proposait à ses étudiants un jeu. Il leur demandait de lui énoncer un problème, puis d'imaginer autour de celui-ci la métaphore la plus propre à l'exprimer. D'elle, découlait un personnage, et l'intrigue, sur ces trois données, se bâtissait aisément. A l'idée de la solitude dans les villes s'est accrochée la métaphore du chauffeur de taxi et sur celle de l'impossibilité d'accepter l'amour s'est greffée la notion de gigolo.

Si ces méthodes de travail sont efficaces, elles doivent être mises en perspective avec d'autres données, à la fois plus générales et plus ponctuelles. Toutes sont très simples, comme l'œuf de Christophe Colomb, mais parfois elles font découvrir des continents.

Le rapport à l'écriture cinéma ne suppose pas une approche théorique mais pragmatique. Il ne s'agit pas uniquement de lire et d'analyser des scénarios comme un glossateur littéraire ou un critique universitaire. Il est bien évident que la lecture de script est indispensable, ne fût-ce que pour l'apprentissage de la mise en forme, la visualisation typogra-

phique du récit. Pour la compréhension et la jouissance, aussi, d'une belle mécanique aboutie et cohérente. L'essentiel est dans un premier temps de « donner goût ».

A la lecture d'abord. La lecture dans le sens adolescent du terme, le côté chien fou de la pratique. Lire tout ce qui vous tombe sous les yeux : les classiques, les contemporains, les faits divers, les romans de gare, les bons auteurs et les moins bons, les séries noires et les biographies, les philosophes et les essayistes. Les lire pour savourer la délectation du récit, de tous les récits possibles, comme un creuset d'imaginaire, un support de romanesque, un tremplin de narration. L'inculture ou l'incuriosité sont des manques mortels.

Au cinéma ensuite. Voir des films, non plus passivement, mais en analysant leur mécanisme. L'apprenti scénariste doit passer du stade de spectateur innocent à celui de participant actif : on apprend à lire les images comme on se met à l'alphabet. Lorsqu'on passe in extenso ou en extrait un film d'Antonioni, Hitchcock, Lubitsch ou Coppola et que l'on voit comment il fonctionne, de quelle manière le réalisateur a développé l'exposition, mis en place les personnages, comment il construit le récit, ce que véhicule le dialogue ou l'image, quelle solution a été apportée à tel problème, on apprend à écrire cinéma.

A l'imaginaire enfin. L'imagination est une fonction qui s'exerce comme la mémoire. Avant de trouver une bonne histoire ou un rebondissement intéressant, il faut en mettre beaucoup en circulation, aller dans tous les sens pour découvrir la voie possible ; comme dans un labyrinthe, on se heurte aux culs-de-sac pour enfin trouver l'issue. Tel un joueur de go ou d'échecs, le scénariste en mettant une situation en place doit prévoir les conséquences de son coup. Tous les pions peuvent bouger. Ces ouvertures, ces stimulations, quand elles sont épaulées par un cours de dramaturgie, sont très efficaces. Par dramaturgie il faut entendre ici étude des genres et de leurs fonctionnements. L'épopée n'obéit pas aux mêmes règles de récit que la comédie, le drame ne se construit pas comme une esquisse intimiste. Les classifications littéraires recourent les styles cinématographiques. Seule la syntaxe d'écriture change. Il n'y a pas un type de scénario comme il n'existe pas un texte universel.

Parallèlement à ces explorations, la pédagogie implique que les étudiants se lancent dans des exercices immédiats d'écriture basée sur des propositions simples : une gare, deux personnages, un début de fiction ; une maison, une soirée tranquille, on sonne à la porte ; un café, un homme rencontre une femme, etc... On peut imaginer aussi de donner une scène assez neutre extraite d'un scénario et de demander de faire plusieurs propositions de début ou de fin. Tout cela doit s'ef-

fectuer dans un temps limité et être suivi d'une lecture collective, pour que les réflexes d'écriture soient détachés des notions, stérilisantes à ce stade, d'inspiration, d'auteur. Il s'agit là de se coller avec des problèmes concrets de récit et d'y apporter des solutions. De ne pas se réfugier derrière l'idée de génie, de solitude, de texte intouchable.

Se mettent en place les notions fondamentales de travail (un texte peut être remanié dix fois avant d'arriver à une version définitive) et de mise en participation. Un scénario sera de toutes manières toujours dépecé par le producteur, les techniciens, les comédiens. Chacun le lit avec un regard technique, précis qui casse le rapport narcissique au texte que l'auteur est trop enclin à y mettre. Ecrire un scénario apprend à être modeste. L'histoire bouge et vit selon des données extérieures que l'on ne contrôle pas entièrement, et auxquelles il est nécessaire de se résigner.

La lecture de ces mini-scénarisations permet d'une manière concrète de donner les bases du langage cinématographique : vérité et densité immédiate des personnages, comportement cohérent, description précise du décor, style simple et imagé, exclusion des apartés et des pensées, introduction d'un récit, avancée des rebondissements, bonne venue de l'intrigue, etc...

A l'écriture et à la lecture de ces exercices, dur jeu auquel il faut apprendre à se plier en admettant les questions, les interventions et les solutions venues d'ailleurs (une différence avec le texte littéraire qui a un rapport exclusif à son auteur et n'est pas mis en collectif), s'ajoute ensuite la rédaction de scénarios complets.

Là, le travail de questionnement critique du professeur est essentiel. Il est à la fois une étude clinique du texte, une analyse séquence après séquence et une mise à nu progressive des points forts et faibles. Le rapport n'est pas un rapport de savoir mais un travail « socratique » de mise en question. Il va du repérage de l'évidence - il n'y a pas par exemple de place laissée à l'image, pas de blanc, trop de dit en oubliant qu'il y aura du montré, une redondance dialogue et action visualisée - à une critique plus spécifique : il s'agit de désigner les points d'achoppement, les moments dramaturgiques caducs. Bref d'ausculter le corps du texte, de faire un diagnostic, de remettre une ordonnance. Ce suivi du texte prend des heures et des semaines mais là se joue l'essentiel : la mise en forme d'un imaginaire, l'organisation d'une situation, le travail sur des personnages. En réfléchissant sur un synopsis précis, on évite les tics, manies et recettes d'un système de construction universel et rigide. Chaque histoire doit être solidement construite, mais chacune amène une réflexion dramaturgique particulière. Il y a quelques règles et un certain nombre de ficelles mais surtout un questionnement et une invention permanents.

Travail individuel, travail en atelier, travail collectif, travail en tête à tête, tout, dans l'écriture du scénario, ramène à la notion de texte technique. Il faut créer des habitudes d'écriture, confronter les phrases avec des mises en place, savoir que le script n'est qu'un squelette : il doit laisser la place à la musculature, mais être solide sans cela la réalisation, invertébrée, s'effondre. Texte structure, prétexte à image, le scénario se bâtit comme une charpente. Solidement mais avec beaucoup d'ouvertures. Il faut passer du trop écrit, du trop dit, du trop expliqué à des suggestions fortes, des constructions sèches. La belle phrase n'est pas là une finalité. Le style appartient à l'image, au rythme. L'écriture scénario doit être à la fois exigeante et modeste.

Jean-Claude Carrière

Réflexions d'un scénariste

Né dans le Sud de la France en 1931, Jean-Claude Carrière a commencé des études à l'Ecole normale Supérieure avant de les abandonner pour se consacrer au dessin. Après avoir écrit des nouvelles et des romans, il rencontre en 1963 Pierre Etaix avec qui il écrit le scénario du Soupirant.

En 1964, Luis Buñuel lui confie l'adaptation du Journal d'une femme de chambre. C'est le début d'une longue collaboration qui durera jusqu'à Cet obscur objet du désir en 1976.

Jean-Claude Carrière a également travaillé avec Louis Malle, Jacques Deray, Volker Schlöndorff, Peter Brook, Andrejz Wajda, Marco Ferreri, Jean-Luc Godard et de nombreux autres cinéastes.

Les pages que l'on va lire ne constituent pas un texte à part entière, mais la transcription partielle d'un séminaire donné par Jean-Claude Carrière en mars 1983 dans le cadre des Ateliers des Arts. La publication intégrale de ces réflexions sera assurée en 1986 dans un numéro spécial de la « Revue belge du cinéma ».

Qu'est-ce qu'un scénario ?

Un texte en mutation

Un scénario peut être comparé à un outil d'alchimiste. Un passage. Une transmutation. Tous ceux qui, sur un plateau, dans un studio, participent à cette très lente, très difficile transformation, aussi ardue que la recherche de la pierre philosophale, - qu'ils soient le dernier stagiaire qui va chercher les sandwiches ou le « maître d'œuvre » - sont les ouvriers de cet acte de sorcellerie. Ils travaillent dans cet antre, ce creuset magique qu'est le cinéma qui va transformer un « objet » écrit en « chose » filmée. Le scénario est avant tout cela, l'instrument d'un passage, une étape chrysalide. Si je devais définir le scénario, c'est ce que je pourrais dire... Un texte porteur d'un autre état... Des mots générateurs d'images et de sons.

Un texte libre

Je ne dis jamais « Une des règles fondamentales du scénario est de... ». Je crois qu'il n'y a dans ce domaine aucune loi. Les scénaristes peuvent tout imaginer, tout faire. La seule certitude, la seule sanction est que cela doit fonctionner... et là aucun présupposé divin ou humain ne peut dicter une forme ou une autre. Cela dit, il y a des principes que l'on apprend et auxquels on croit car on sait que lorsqu'on ne les applique pas, le film n'est pas aussi bon qu'il aurait pu l'être. Il me paraît essentiel et évident « de ne jamais annoncer ce que l'on va voir, de ne jamais raconter ce que l'on a vu. » Cela paraît simple et enfantin, un nouvel œuf de Christophe Colomb. Et pourtant, lorsqu'on va au cinéma, les personnages commentent l'action, dissertent sur l'image alors que c'est complètement inutile ou, pire proclament et exposent ce qui va se passer, ce que l'on va nous montrer. C'est une perte de temps considérable, une redondance. L'éviter est difficile et donne beaucoup de travail mais c'est une règle que je m'impose et chaque scénariste crée sa propre exigence. Cela force à ne pas céder à la facilité du récit et à chercher et imaginer des solutions narratives qui, sans cela, n'auraient pas été envisagées.

Un texte qui n'est pas un récit

Nous avons tous été éduqués dans la tradition de la tragédie classique qui repose sur le récit. Cela fait partie de nos « gènes » et s'en dégager est difficile, voire impossible comme changer de race. A cette époque là, celle de la tragédie classique, on racontait, on ne montrait pas. On agissait ainsi pour des raisons de « bon goût », de convenance. Lorsque maintenant ces données ne sont plus les mêmes, il en reste toujours quelque chose et nous ne parvenons pas à les oublier. Je ne prétends pas qu'il ne faut pas de récit au cinéma. Il est même parfois intéressant de raconter quelque chose que l'on n'a pas vu. Dans *La voie lactée* que j'ai écrit avec Buñuel, un personnage fait le récit d'un miracle et c'est pour moi une des meilleures scènes du film... Buñuel et moi nous n'avions jamais tenté cela et un jour, nous nous sommes dit « Et si nous écrivions un récit cinématographique ? »... Imaginons que quelqu'un s'assied auprès d'une cheminée, entouré par un auditoire et qu'il se mette à raconter... Et que ce qu'il dit, ce qu'il suggère n'est ni un récit romanesque, ni un texte théâtral mais appartient au monde cinématographique... Le cinéma n'est pas de la littérature. Cela me semble très important. La littérature est peut-être le plus grand danger qui guette le scénario, le cinéma : il faut qu'on se méfie des mots trop beaux qu'on utilise, des phrases trop bien faites : ils n'ont pas leur équivalence à l'écran ; ils se réfèrent à un autre registre, celui du style écrit et non pas au langage visuel. On est toujours tenté de coucher sur papier « que règne dans une pièce une atmosphère morose » ou que « les personnages ont l'air à l'aise ». Qu'est-ce que

cela veut dire ? Il faut qu'un scénariste soit extrêmement honnête avec le film qui va naître de ses mots. Il ne peut pas écrire quelque chose qui n'y passera pas, qui sera étranger à ce que verra le spectateur.

Si l'on peut noter que « Georges Swann se réveille de mauvaise humeur », il faut savoir d'abord qui est qui, sans cela, ce n'est pas possible ou du moins difficile. Ensuite cela peut s'indiquer mais il faut que cet état d'esprit se traduise à l'écran ce qui n'est pas simple. Mais écrire « qu'il se réveille en pensant à Odette » appartient à la seule littérature, laquelle vient naturellement sous la plume alors qu'il faut s'en écarter. L'expérience m'a appris d'autres choses en ce qui concerne l'écriture technique du scénario.

Un texte lié au temps

Il ne faut pas raconter longuement une action brève et brièvement une action longue. Le temps de lecture d'un scénario doit correspondre à peu près au temps de projection du film. Les longueurs doivent être égales. Lire à haute voix un scénario - action et dialogue compris - à quelques minutes près ne doit pas prendre plus ou moins de temps que celui passé à voir le film. Il ne faut pas décrire en vingt-cinq lignes la chute de quelqu'un qui tombe d'une fenêtre ni expédier en une phrase l'attitude d'un personnage qui, accoudé à cette même fenêtre, est rêveur et triste, attend un tiers ou regarde longuement le paysage. Dans ce cas-là, il convient de préciser ce qu'il voit et de faire sentir d'une manière indirecte le temps qui passe.

En bref, il faut que l'écriture soit équivalente et parallèle au temps cinématographique.

Un texte proche de l'image

Je suis scénariste depuis 20 ans et j'ai constaté - donnée de fait - une évolution dans l'écriture du scénario. Avant elle était beaucoup plus technique, précise. Il fallait donner de nombreuses indications de décor, d'objectif voire même de diaphragme. Tout cela a aujourd'hui pour une grande part disparu et le scénariste n'est plus ainsi lié à une écriture incluant un découpage technique car le tournage se fait plus souvent dans des décors naturels auxquels on doit s'adapter au moment même.

Mais demeure dans l'écriture d'un scénario une certaine façon d'indiquer ce que j'appelle un découpage inconscient ou souterrain. Le seul fait d'aller à la ligne participe à cela. Le contenu des phrases aussi.

Si je dis « une trentaine d'étudiants sont réunis dans une salle aux fauteuils noirs de l'école de cinéma », cela implique sans devoir le préciser par ailleurs un plan d'ensemble. Si j'écris « Au premier rang, une étu-

diante brune aux cheveux courts prend des notes avec un stylo bleu », cela indique automatiquement un plan rapproché.

Aller à la ligne rythme inconsciemment la lecture et donne des indications précieuses. A première vue, on ne se rend pas compte qu'il y a un découpage, mais il y est et la lecture n'est pas encombrée et surchargée d'indications techniques. Si je lis « à une petite table, deux hommes sont assis. L'un parle et à une barbe grise et l'autre a les bras croisés et écoute », je vois un plan moyen. Si je lis « sa main porte un verre d'eau à ses lèvres », je sais qu'il s'agit d'un gros plan.

Si l'on veut indiquer un travelling unissant ces deux plans - plan moyen et gros plan - il suffit d'écrire ces deux actions en continuité, c'est-à-dire « deux hommes sont assis à une table. L'un parle, l'autre écoute. La main de l'homme barbu prend un verre et l'approche de ses lèvres ». Inconsciemment j'ai fait un zoom et un travelling avant car je n'ai pas été à la ligne.

Si par contre, j'ouvre un nouveau paragraphe, par ce simple fait d'écriture, j'indique une coupe, un changement de plan.

Quand on travaille avec un réalisateur, que l'on imagine à deux une scène, se passe un autre phénomène. Il y a une sorte de communication visuelle qui s'établit, qui tient au découpage inconscient induit dans ce que l'on vient de noter - aller à la ligne ou non, écrire telle ou telle phrase -.

Mystérieusement, les deux partenaires voient la scène selon les mêmes dispositions. Avec Buñuel, cela arrivait constamment. Si je notais par exemple :

« Des spectateurs sont dans la salle.

Par la porte ornée de tentures bleues vient d'entrer un homme brun, vêtu d'un pull-over, qui va s'asseoir »

cela voulait dire - mon passage à la ligne - que je m'étais mis à la porte pour voir l'arrivée de ce personnage. Lorsque nous commençons à travailler cette scène et que je dessinais le plan, si je lui demandais « Luis, de quel côté du décor est la porte ? » il me répondait par exemple « à votre gauche » et cela correspondait toujours à ce que j'avais imaginé. Cela tient aussi au geste que l'on fait, aux attitudes que l'on prend mais également à une communication quasi télépathique qui s'établit entre deux personnes qui travaillent depuis des jours ou des semaines ensemble.

Il y a histoire et histoire

Il y a plusieurs manières d'envisager une histoire. On peut classer les récits en genre « historique », épique, comique en sachant que cette mise en étiquette est toujours vaine.

On peut aussi essayer de définir une histoire selon le public auquel on s'adresse.

Je préfère me situer sur un autre plan. Je crois qu'il n'y a que trois types d'histoire.

Celle racontée par quelqu'un qui la connaît à des gens qui la connaissent aussi. Ce genre de récit-là a des racines très anciennes et est le plus répandu. Cela s'apparente au travail des conteurs. Je pense souvent à ceux d'Amazonie qui ont pour charge de raconter des événements mythiques qui ont présidé à la naissance de la tribu. Ce qu'ils disent, tous leurs auditeurs le savent et le connaissent déjà. Mais ce qui est important, c'est la façon dont ils le racontent, la manière de mêler leur personnalité aux événements. Les mêmes faits très précis prennent une autre coloration suivant que c'est tel ou tel conteur qui les prend en charge. *Danton* appartient à ce type d'histoire. L'homme qu'il est, ce qui lui est arrivé n'est pas une révélation. 90 % des spectateurs savent qu'il va s'opposer à Robespierre et qu'il sera guillotiné. Donc qu'est-ce qui va les intéresser dans le film *Danton* qui met en scène un homme dont ils connaissent très bien le destin ? Il faut retenir leur attention non par des péripéties - lesquelles sont déjà répertoriées - mais par la manière de présenter le récit, l'angle d'attaque et le jeu du comédien.

Il y a ensuite l'histoire racontée par des gens qui la connaissent à des gens qui ne la connaissent pas. Plus de 50 % des films que nous voyons appartiennent à cette catégorie, c'est très clair. Si j'écris un scénario de film policier, je connais le coupable, je connais l'assassin et je sais comment le dénouement va se mettre en place. Les spectateurs, du moins en principe, ignorent tout cela. Hitchcock qui est le maître de cette deuxième catégorie de récit disait : « Ne racontez pas la fin ». C'est ce qu'on pourrait appeler « l'histoire chht » ou l'histoire « les doigts sur les lèvres ».

Ce genre de récit a aussi des racines très anciennes. Le théâtre, l'art dramatique ont des origines sacrées, sont liés au religieux. Mais la tragédie grecque appartient plutôt à la première catégorie. Ici, nous rencontrons ce qui est apparu avec le roman c'est-à-dire une histoire qui a été écrite par quelqu'un qui l'a inventée et est découverte par des lecteurs qui l'ignorent et y pénètrent page après page, événement après événement.

Il y a enfin le troisième type de récit. Quelqu'un raconte une histoire qu'il ne connaît pas à des gens qui ne la connaissent pas davantage. Cela peut se résumer en un seul mot : « improvisation ». Là aussi les origines remontent à la nuit des temps. Le théâtre l'a pratiquée dès les débuts et, à l'écran, Godard ou Ferreri travaillent comme cela et

sont des cinéastes du troisième type. Au moment où Jean-Luc Godard dit Moteur, il ne sait pas vraiment ce qui va se passer. Il dit « Il faut se garder d'arriver avant d'être partis » et la première question qu'il pose toujours est « Qu'est-ce qui se passe ? ». Au moment où l'on « tourne » se passe quelque chose qui n'arriverait pas pendant les répétitions. Il y a événement et phénomène nouveaux. Il les attend et les utilise.

Ferreri, lui, double très rarement une prise. Ce qui lui semble important, c'est ce qu'il a capté à ce moment précis. Il lui arrive de le supprimer si la prise n'est pas bonne. Chaque fois, bien sûr, il a une idée de ce qu'il veut, mais il ne sait pas ce qu'il va avoir et il se laisse porter par sa découverte.

Pour citer un très bel exemple de ce que l'improvisation peut apporter à un spectacle, il faut citer *Les maîtres fous* de Jean Rouch qui est aussi pour Peter Brook un film phare. Là, il s'agit d'un happening, un mot galvaudé qui reprend ici tout son sens : qu'arrive-t-il dans un moment de transe, quand un acteur est si entièrement possédé qu'il s'oublie lui-même et devient celui qu'il est censé représenter ? Il faut voir et revoir ce film pour bien comprendre ce que l'improvisation peut donner comme dimension nouvelle à un spectacle.

Raoul Ruiz auquel je parlais un jour de ma manière de classer les histoires en trois sortes de récits m'a répondu sous forme de provocation et de blague qu'il en existait une quatrième « celle racontée par des gens qui ne la connaissent pas à des gens qui la connaissent ». Je lui ai demandé de m'en donner un exemple et il m'a dit « Tous les cinéastes d'Amérique Latine ou du Tiers-Monde viennent à Paris. Ils font l'IDHEC, ils apprennent à faire du cinéma à l'européenne et puis ils retournent dans leur pays. Ils choisissent de raconter une histoire bien de chez eux mais ils le font dans un style européen. Ce qui fait qu'ils mettent en scène une histoire qu'ils ont oubliée, pervertie, trahie, transformée et ils la racontent à des gens, à des spectateurs qui eux la connaissent parfaitement mais qui simplement ne la reconnaissent plus. »

Le rythme et le temps

Une autre écriture

Si j'écris dans un scénario « le lendemain matin, Charles Swann se réveilla en pensant à Odette », c'est une phrase littéraire qui n'a aucune équivalence cinématographique. Chaque mot recèle une impossibilité : « le lendemain » : comment indiquer au cinéma que l'on est le lendemain ? « Matin » est moins simple qu'on ne le pense. « Charles Swann » ; si on n'a pas prononcé son nom auparavant, personne ne saura qui il est : ce sera simplement un homme dans son lit.

Et « en pensant à Odette » n'est pas imaginable. On peut montrer un acteur qui réfléchit mais on ne peut pas montrer quelqu'un qui pense. Si on ne parvient pas à communiquer une pensée précise on essaye parfois de suggérer de façon subtile ce à quoi est en train de penser un personnage. Simplement en le montrant et en se gardant bien de parler de ses impressions ou de ses préoccupations.

Mais d'une manière générale « la pensée est la nuit du cinéma »...

Il faut toujours se rappeler que le public est plus passif au cinéma qu'au théâtre. L'image à l'écran s'impose avec plus de force et de réalisme qu'une scène de théâtre ne peut le faire. Quand un metteur en scène ne tient pas compte de la faculté d'imagination d'un public de théâtre, il va presque inévitablement à l'échec. Au cinéma, le spectateur est dans l'ombre et est prêt à recevoir des images. A partir du moment où une image est photographiée, ce qui est la définition même du photogramme, elle est reçue pour vraie. C'est pour cela que le fantastique, la violence, l'horreur ont tellement d'impact : on croit ce que l'on voit. L'écran est porteur de vérité. Le cinéma fait de vous des St Thomas : on l'a vu, on l'a cru. Au théâtre par contre on reste toujours au théâtre. Cela ne veut pas dire que l'émotion ressentie est faible mais elle vous atteint différemment.

L'importance du temps

Faire percevoir le déroulement du temps est une autre difficulté. Cela devient un insurmontable casse tête lorsqu'il faut indiquer que 15 jours ou trois semaines se passent et trouver un rythme qui permette de raconter une histoire à calendrier. Par contre, on doit établir à l'intérieur d'un scénario, une espèce de continuité, de « faux rythme », et faire se dégager ce que j'appelle « le temps cinématographique », temps qui est pour moi le problème numéro 1 de cette écriture-là. Ce temps cinématographique se différencie du temps romanesque ou du temps théâtral.

Les nuits et les jours

Un jour, je parlais de *Danton* avec Wajda. Je lui ai dit « Il me semble, après tant d'années de travail qu'une des choses les plus importantes dans un film est l'alternance des nuits et des jours. Non qu'il faille une nuit pour une nuit et un jour pour un jour, car le jour cinématographique n'a rien à voir avec la description de tout ce qui se passe pendant 24 heures. On peut écrire « intérieur » du Palais des congrès. Jour » et puis « intérieur. Hôtel Arenberg. Jour ». Ce sera un jour cinématographique mais la scène de l'hôtel pourra se passer trois semaines après. A l'intérieur d'un jour « écran », on peut mettre plusieurs jours de la vie réelle, mêler le temps.

Pour ce qui est des nuits, c'est plus difficile. Nous avons tous en mémoire certains films noirs américains qui se passent presque exclusivement la nuit. Où une nuit succède à l'autre, continuité qui est plus difficile et acrobatique à établir que celle des jours. Car je sais sans pouvoir l'expliquer qu'une nuit cinématographique peut difficilement contenir plusieurs nuits réelles. A l'inverse de ce qui est possible pour les jours.

Mais le plus important est le rapport, à l'intérieur d'un même scénario, de la succession des nuits et des jours. Cela donne un rythme inconscient qui n'est donc pas perçu, qu'il ne faut pas souligner mais qui fonctionne fortement. Ce rythme là est essentiel : toutes nos activités, notre vie sont définies par lui. Casser cela condamne au malaise, à l'échec ?

Je viens de travailler avec Daniel Vigne sur un film, *Le retour de Martin Guerre*. L'action se déroule en trois ou quatre mois. Il est indispensable d'établir dès le départ le nombre des nuits contenues dans le scénario. On ne peut pas faire un scénario qui dure plusieurs mois avec simplement deux nuits. Il vaut mieux qu'il y en ait 6 ou 7 ... sans aller jusqu'à envisager les 90 ou 120 qui correspondraient à la réalité !

J'ai remarqué, sans là non plus avoir de théorie, que les passages du jour et de la nuit indiquent un changement plus rapide. Il est bon aussi de les alterner de façon régulière si cela est possible, que le même intervalle sépare les nuits l'une de l'autre. Cela aide à trouver une respiration, un rythme qui semble naturel car il est en accord avec le déroulement du temps dans la réalité, avec le passage des saisons. Cela, je peux le dire, est presque une recette.

Quand je parlais donc à Wajda de tout cela, il m'a interrompu tout de suite et m'a dit « Il m'a fallu 20 ans pour le découvrir ». Ce rythme-là est très important. S'il ne fonctionne pas ou mal, cela crée une espèce de chaos qui peut être intéressant si on le maîtrise, si on l'a organisé, si on en joue. Un film n'est pas un fleuve qui coule avec régularité. Il peut y avoir des chutes, des cascades, des tourbillons. Il n'y a encore une fois aucune règle mais il faut savoir que, quels que soient le style et le rythme de son film, cette alternance des jours et des nuits est primordiale.

Trouver le rythme

Tout rythme est bon. Toute rupture de rythme est dangereuse. Elle peut être parfois extraordinaire si elle est bien faite car elle réveille alors l'intérêt.

Tout rythme est bon, qu'il soit rapide, lent ou modéré. Mais il est important de ne pas se tromper de rythme. On a vu des comédies saccagées parce que leur réalisateur pensait que ce genre impliquait obligatoirement le saccadé, l'accélééré, la rapidité, que si la caméra tourne vite, cela va être bien plus drôle que si elle fonctionne à vitesse normale. Laurel et Hardy nous ont appris exactement le contraire. Ils ont été avec Raoul Walsh les inventeurs du comique lent, du comique venant du cirque, du comique où l'on prend son temps... et sous le chapiteau, il y a des millions et des millions de gens qui ont ri depuis des générations et des générations.

La question de rythme n'est pas seulement liée au sujet, mais au comédien et au résultat escompté. J'ai vu Tati le jour de la première de *Les vacances de Monsieur Hulot*, hagard, dans la cabine de projection du cinéma Normandie en train de refaire son montage. Chaplin disait qu'il ne savait jamais combien de temps il devait rester sur un effet comique à la fin d'un gag. Buñuel a très bien connu Chaplin. Ils se voyaient souvent à une époque où Luis était en difficulté financière. Il a même essayé de lui vendre certains gags. Un jour, Chaplin l'a invité à une preview des *Lumières de la ville*, film où il y a la fameuse scène où il avale un sifflet. Il a un hoquet et il siffle. Buñuel comme les autres spectateurs a beaucoup ri... au début car le gag durait 23 minutes, longueur que Chaplin trouvait parfaite. Buñuel me racontait « Au bout de 3 ou 4 minutes, devant cette répétition démesurée, nous nous sommes regardés, puis nous avons regardé nos montres et à la fin de la projection, nous lui avons dit que c'était très intéressant mais qu'il y avait cette scène qui n'en finissait plus. » Chaplin, qui pourtant savait faire des films, a eu l'air très étonné. Il ne s'était pas rendu compte que la longueur était inadmissible. Il a fallu toute l'insistance de Buñuel et d'autres pour ramener le gag à un temps raisonnable... normal. Quoique la notion de normalité soit bien élastique puisque ce qui fait rire un spectateur pendant un certain temps peut en ennuyer un autre rapidement. Un public est un mélange.

Faut-il des temps morts ?

Quand on me pose cette question, je pense toujours à la scène du bivouac dans un western... ce temps d'arrêt dont parfois on sent l'obscurité nécessaire ressemble à celle de la nuit. Cette scène là n'existe pas seulement dans ce genre de cinéma. Transposée, on la retrouve dans tous les films. Elle est présente chez Claude Sautet quand il tourne avec Piccoli et Schneider. Il s'agit du moment où l'action s'arrête et où l'on éprouve le besoin de la commenter, de faire le point. Les personnages dorment si possible dans les bras l'un de l'autre et, qu'un méchant indien ou le mari jaloux soit caché dans un buisson ou un placard, qu'importe, c'est un moment de respiration et non de tension.

Est-ce que cette scène du bivouac est un temps mort ? Je ne crois pas, ou du moins pas dans le sens négatif. Elle fait partie de la structure du récit et du besoin qu'ont les spectateurs de faire une pause. Un temps mort n'est pas non plus un cadre vide ou une scène qui dure particulièrement longtemps. Dans ce cas-là on pourrait plutôt parler comme on dit au théâtre de « collaboration avec le public ». Le metteur en scène doit se demander parfois « Qu'est-ce qui permet à l'imagination d'un spectateur de jouer en même temps que la mienne ? » Losey dans *Accident* fait sortir les personnages du cadre et nous laisse un moment dans un décor vide qu'il s'agisse d'un intérieur ou d'une allée d'arbres dans la campagne. Si nous avons été un spectateur attentif et intéressé, cette image n'est pas vécue comme rien : elle fait vibrer en nous tout ce que la scène précédente signifiait, nous continuons à nous raconter l'histoire des personnages qui viennent de sortir. Mais ce quelque chose qui reste en nous, c'est nous le public qui l'apportons, ce n'est pas Losey. Losey nous a donné l'occasion de rêver à ce moment-là. L'occasion de rajouter nos sentiments, l'occasion d'imaginer ce que continuent de faire et de dire les personnages que nous ne voyons plus. Ça c'est très, très beau.

Mais est-ce un temps mort, ce moment où brusquement l'action s'arrête et où ce qui s'est passé dans un regard ou un geste est laissé à l'interprétation et à l'émotion de chaque spectateur ? Je ne le crois pas.

Le contenu de l'image

Un langage de regard et de geste

Je suis allé revoir *La marche nuptiale* d'Eric von Stroheim. C'est un film que j'aime beaucoup. Je me suis demandé comment avait été écrite dans le scénario la scène de séduction à cheval - elle est célèbre - où, pendant qu'une grand messe est dite dans la cathédrale, Stroheim qui dans le film joue un personnage qui commande un escadron de cavaliers autrichiens dans cette ville de garnison, séduit une jeune femme qui regarde passer son cheval et son régiment. Elle est au milieu de la foule avec son fiancé, un boucher assez vulgaire, et ses parents. C'est une scène qui dure 15 minutes : pas un mot n'est échangé. Il n'y a que des regards, des gestes, des sourires entièrement discrets.

Comment cela a-t-il été noté, raconté, minuté sur papier ? Tout se passe dans le regard et chaque regard est différent. Il y a les regards de la fille et elle a sa tête à peu près à la hauteur du genou de Stroheim. Il veut lui demander si elle est mariée. Il a son épée à la main, il la baisse et des yeux, il invite son regard à faire le même mouvement. On a un contre-champ de la fille dont le regard descend jusqu'à la main de Stroheim, laquelle main fait quelques gestes, que la fille ne

comprend pas, cela se lit dans ses yeux. Alors il croise ses mains et dans une autre attitude, un autre mouvement, il tente de lui demander « Etes-vous mariée ? »

C'est une scène fantastique, très érotique. Comment traduire dans un scénario ce qui n'est pas un langage de dialogue mais de visage, d'attitude ? Je suppose qu'il y a eu là un découpage très précis, quasiment dessiné. On ne peut pas laisser au hasard du tournage les directions de regard, les yeux de la fille qui vont du visage à la main. Cela doit être rigoureusement prévu.

La matraque d'Hitchcock

Hitchcock posait les problèmes du cinéma d'une manière très concrète. Il se demandait par exemple, et cela lui semblait fondamental, si, lorsque quelqu'un marche dans la rue et que derrière le coin quelqu'un l'attend avec une matraque, il faut montrer ou non l'homme à la matraque. Toute sa vie il s'est posé ce problème, comme Chaplin n'a pas cessé de se demander combien de temps devait durer le gag du sifflet.

La manière dont j'en parle peut sembler simplifier cette interrogation, elle n'en demeure pas moins centrale. Faut-il montrer le suspens : filmer l'homme qui marche dans la rue, s'arrête, s'achète un journal, tandis que l'autre, gêné par les passants cache sa matraque ou jouer sur le prodigieux effet de surprise d'un coup de matraque que l'on n'attendait pas. C'est entre ces deux pôles, avec toutes les nuances qu'ils supposent, que joue le cinéma d'Hitchcock. Lui et Lubitsch se comportent comme les romanciers du 19^{ème} siècle, ils sont les maîtres absolus de leurs personnages.

Dans *To be or not to be* Lubitsch passe d'un personnage à l'autre, d'un décor à l'autre en fonction de ce qu'il attend de la réaction du public ; cela rejoint et prolonge la question posée par Hitchcock : A quel moment le public doit-il être en avance sur le personnage, à quel moment doit-il être en retard ?

Dans un film policier, le détective a une information qui précède celle du spectateur. Il sait des choses mais il nous les cache jusqu'à la révélation finale. Il fait un certain nombre d'opérations mystérieuses de mise en place nous montrant qu'il a une idée. Par contre dans l'exemple d'Hitchcock, si nous voyons l'homme à la matraque, nous sommes en avance sur le détective et le récit.

La bonne place du cliché

Hitchcock disait également, dans un tout autre domaine, « Il vaut mieux partir d'un cliché que d'y finir ». Quand on cherche une idée originale, qu'on se creuse la cervelle pour trouver une situation qui n'a jamais été racontée et qu'on la trouve, on commence par jubiler

et se féliciter d'avoir inventé un truc extraordinaire. Puis on s'interroge « Est-ce que les spectateurs vont accepter cela ? » Alors on commence par travailler, trouver des accommodements, bref réduire le neuf et on termine avec un cliché.

C'est arrivé à Jean Lotte il y a une vingtaine d'années. Il propose à un producteur de faire un film sur la vie d'un saint des 1^{ers} siècles de l'Eglise. Il connaît très bien le sujet et a publié un livre à ce propos. Tous deux conviennent que c'est une histoire extraordinaire, que cela n'a jamais été fait, donc qu'il faut le faire. Ils engagent un scénariste et tout le monde se met au travail pendant plus de 6 mois. Le film a été effectivement tourné, mais, de changement en changement, il ne s'agissait plus d'une histoire sainte mais d'une série noire avec Eddie Constantine se passant à Madrid de nos jours. Voilà le chemin d'un scénario. A force de s'interroger sur le pourquoi un film si loin de nous, de se demander quel personnage contemporain pouvait être le plus près d'un saint d'autrefois et trouvé que c'était un détective privé, sans aucune pression du producteur, ils sont arrivés à faire un film parfaitement banal en partant d'une idée très originale.

Si en revanche, comme Hitchcock et Lubitsch, l'on part d'une situation mélodramatique classique en développant cette idée, en en faisant un exercice d'approfondissement, en y introduisant petit à petit des éléments qui vont, disons, la pervertir, la rendre intéressante, on a plus de chances d'arriver à un film original que si, dès le départ, on pense qu'on va faire quelque chose que personne n'a jamais vu.

Lorsqu'on part d'une originalité importante ou d'une grande nouveauté, malgré soi on se protège. Se mettent en place des structures de pensée, des peurs, des freins qui agissent et nous bloquent à notre insu.

Luc Dellisse

Aller-retour du scénariste

Luc Dellisse, né en 1953 à Bruxelles, a publié une demi-douzaine de livres dont, récemment, Le policier fantôme (1984), consacré à la fiction policière, et Le mystère de la case vide (1986), qui traite de la spécificité de la bande dessinée. Il est aussi l'auteur de nombreux articles mettant en évidence les ressorts de la narration. Dans le domaine cinématographique, on lui doit entre autres les scénarios de « Mauvaises réponses » et de « Collimateur ».

Il y a le feu : plus rien ne repose en paix dans l'ordre étonnant de la culture classique, la notion même de discours a péri, et les rumeurs d'incendie qui se propagent jusqu'à nous annoncent à la fois l'urgence de créer de nouveaux dispositifs imaginaires et leur absence partout. Le déclin des médias traditionnels, annoncé à corps et à cris depuis plus de 25 ans, ne semble pas s'amorcer tel quel, mais commence à signifier que le métier d'écrire se renouvelle. Dans le centre même de nos imageries en cours, l'usure du style, c'est-à-dire des recettes de bonne fortune, s'est installée. Nous n'allons plus au cœur de nos fictions avec pour seul filet la phrase. Nous pensons, sans doute à juste titre, que la fiction est une structure instable, explosive, à solutions multiples, et qui demande de nouveaux types de maîtrises, de dictature mentale. Nous aimons nous absenter de nos grammaires et de nos clichés pour aller voir ailleurs si les reflets du mouvement des choses existent, ce qu'ils racontent. Nous sommes tentés de conquérir les mondes qui nous entourent et que peuplent les gens qui ne lisent pas de livres. L'urgence, c'est d'abord de ne pas laisser, par paresse d'esprit, goût du marbre flaubertien, nostalgie des prosodies latines, le 21^e siècle se faire en dehors de nous...

Le scénariste en voyage

A l'écrivain qui se nourrit de la texture de son texte s'oppose en apparence la figure du scénariste, producteur de connivences faciles et consommateur de schémas tout faits. Ces adjectifs, *faciles* et *tout faits*, ne comportent pas ici de nuance péjorative. Ils signifient que la pratique du scénario vise à ne mettre en branle, dans l'imagination, que les rapports déjà connus ou pressentis. Trop creuser l'effet de surprise

ou l'épaisseur d'une originalité, c'est ôter au public des spectateurs, des lecteurs et des auditeurs le fil d'Ariane auquel il peut se raccrocher.

Ce « déjà connu » des structures narratives n'exclut pas l'élaboration et la complexité du récit scénaristique ou intrigue : il les rend au contraire obligatoires. Il faut en effet captiver et surprendre - c'est là le critère d'originalité - mais dans les limites des habitudes de pensée d'un public donné - et c'est là le caractère convenu de cette création.

Parce qu'il n'aborde pas l'invention d'un récit sous l'angle personnel du moi, qu'il ne cherche pas à imprimer un style à ce qui n'est encore, et ne sera peut-être jamais, que la promesse d'un métal liquide en appétit de moule, c'est-à-dire de forme, le scénariste se trouve exempt de la douce déraison qui consiste, pour bien des écrivains, à oublier le sens de leur travail et sa forme au profit d'une petite musique égoïste qui n'en est que l'humus fortuit.

Quand l'écrivain travaille avec des fictions verbales et ne paraît avoir d'autre champ d'action que la syntaxe et ses pièges grammaticaux, le scénariste, lui, demeure étrangement libre, ou se le figure, de conduire sa recherche où il veut. Il n'y a aucune raison qu'il emprunte les sentiers battus. Il peut esquisser des scènes étranges, des coups de théâtre excessifs, des clichés recuits à point, et même de vastes fresques oniriques. Il peut doser les ingrédients de ses fictions sans trop d'inquiétude utilitariste : la valeur de *leurs effets* ne dépend pas en dernier lieu de lui.

Tout semble accroître sa liberté de manœuvre ; la technique dont il dispose lui facilite la mise de fond : dresser le procès-verbal d'une idée le dispense d'approfondir l'art de l'expression. Il satisfait par ailleurs aux besoins d'une tendance toute formelle : la surprise prudente, l'inattendu compensé, sont les seules affres métaphysiques que peut susciter le métier de scénariste.

Qui l'exerce est exempt du souci de réaliser ses fictions. Le remplissage lui est épargné. Sa fonction d'inventeur à gages l'apparente à ce demiurge tout puissant que François Mauriac s'imaginait, à tort, être le romancier catholique. Le scénariste crée des besoins et des normes qu'un autre que lui devra réaliser. Il ne sait rien du dur travail passif que la matière oppose aux efforts de transformation qu'on lui impose. Il peut être versé en résistance des matériaux, il ne connaît pas la souffrance de la matière.

Libre comme il est, le scénariste rompt aussi des barrières spatiales. L'implication pratique ne lui coûtant presque rien, il peut se livrer, s'il le désire, au bonheur de la profession. En terme d'économie, l'offre paraît devoir excéder toujours la demande : l'imagination est prête en

permanence à saturer le marché. Elle est au pouvoir, forte justement de n'être pas encore inscrite dans la matière de sa réalisation achevée.

Mais quelles limites théoriquement qu'une imagination par excès puisse repousser toujours plus loin, il est temps que le tableau ainsi esquissé reçoive ses ombres. Car en pratique nous savons bien que cette liberté d'indifférence ne libère rien du tout, à moins de s'en tenir à un sens vague ou d'assumer l'idéalisme cartésien. Ce n'est pas notre propos. Et le travail du scénariste ne connaît pas la liberté de manœuvre et la force quantitative que ses présupposés initiaux, tels que nous les avons résumés, comprendraient dans l'absolu. Cela, pour quatre raisons.

La première, c'est que personne ne souhaite, et certainement pas le public, le débridement infini dans une œuvre d'imagination. L'intérêt ne s'attache qu'aux subtiles modifications qualitatives apportées à des thèmes connus.

La deuxième, c'est que les conditions de production d'un feuilleton télé ou d'un album de dessins répondent à des exigences normatives fort strictes, fixées par un contrat social, même si elles sont du reste parfaitement imaginaires.

La troisième, c'est que la condition sociologique du scénariste, qui s'inscrit dans une tradition préexistante, l'entraîne par contingence naturelle à ne pas pousser aussi loin dans l'inconnu qu'il ne pourrait ses ... navettes spatiales : il n'aime pas perdre de vue la terre ferme.

La dernière, enfin, contradictoire, est pourtant liée à l'essence même du scénario : la réalisation de celui-ci incombant toujours à autrui, il faut tenir compte des particularités de l'homme qui réalise, dans le concret, le travail du scénario ; et en même temps, il faut assumer la dérive inhérente aux éléments techniques de cette transmutation.

Nous sommes donc placés devant un cas fort spécifique de rupture complète entre l'existence et l'essence : la liberté théorique la plus grande ne s'objective guère, en fait, que dans une forme relativement banale de dilettantisme fictionnel. Le champ de manœuvre du scénariste ne paraît pas être l'espace infini de l'imagination prospective, mais bien l'espace défini de la contrainte morale ou technique.

Fort heureusement, il est possible de ne pas se borner à ce constat négatif, tout entier construit à coups de promesses déçues et de restrictions apportées au domaine du possible. Nous venons de décrire le scénariste presque comme un travailleur conceptuel qui manie des éléments narratifs bruts et qui travaille sur des contraintes fortes dont le résultat le plus manifeste est de le déposséder d'une partie de ses pro-

pres moyens. On peut raisonnablement penser que cette première approche n'est pas exclusive.

La force d'écrire l'idée pour l'idée, et l'autorisation de ne se soucier que d'elle, est ce qui permet au scénariste de conserver, malgré les serrures de sa profession, une certaine souplesse de mouvement, parfois même, à l'intérieur de son travail écrit, sa liberté de manœuvre. Il importe de préciser que cette dernière remarque ne vaut que pour le scénariste professionnel, puisqu'elle implique une prise de conscience préalable, explicite ou non, des charges et empêchements inhérents à l'exercice de la profession, exagérément vantée ou décriée, d'auteur de scénarios.

Plus exactement, une souplesse de cette sorte me paraît devoir se décomposer en deux avantages précis et distincts, chacun ayant pour lui une grande mobilité de définition. Vitesse de notation (ou même de conception), d'abord. Absence de risques d'échec narratif, ensuite. Ces deux éléments ne vont pas sans une certaine ambiguïté, qu'il importe de réduire au maximum.

La vitesse de notation tient tout entière à la pureté de *l'effet de prose* qui anime l'écriture scénaristique. On sait en effet qu'en littérature, l'option de communiquer n'est qu'un circuit parmi d'autres du dispositif textuel mis en place pour produire un récit littéraire. Cela implique, à l'autre bout de l'échelle, que dans un roman, par exemple, la fonction romanesque coexiste avec une fonction rhétorique, une fonction poétique, etc. Rien de tel ici. La prose est tout entière au service de l'idée, considérée comme communication rétrécie, étranglée, à laquelle toute polysémie est refusée. Elle ne vise à dire que ce qu'elle sait déjà, comme dans la conversation la plus courante, la plus commerciale.

N'y a-t-il pas lieu de remarquer, cela dit, que si le manque de complexité de l'écriture scénaristique permet de *raconter* en une heure ce qui ne pourrait *s'écrire* qu'en un an, le bénéfice de cette économie consiste en tout autre chose qu'en un avantage matériel clair. Un certain mythe du temps gagné, ou de l'espace franchi, au mépris des règles physiques ordinaires paraît tenir lieu, quelquefois, de motivation. Cela ne doit pas nous induire à la mépriser en cette matière. La passion de la vitesse, dont les effets connus sont très souvent déplorables (surtout lorsqu'il s'agit de faire souffrir le moteur d'une lente machine, ou bien, de s'accorder le délai de la réflexion) a produit aussi quelques bonnes surprises, au nombre desquelles il faut ranger les scénarios abrupts, illogiques, vagues, imprécis, mais riches justement de la vivacité de leur allure et du brio de leurs raccourcis, que sont les curriculum vitæ, ou certaines prières d'insérer. Mais ceci ne nous éloigne pas mal de notre sujet.

Quant à l'absence de risques d'échecs narratifs, il est au cœur du problème. L'on conçoit bien qu'un scénario puisse être raté, bâclé ou interrompu. Mais on ne peut admettre l'hypothèse d'un scénariste sachant exactement que dire et n'arrivant pas à l'exprimer (à moins bien sûr qu'il ne doive travailler dans une langue qu'il ne connaît pas). On ne peut admettre sans rire que l'espace dans lequel il se meut, travaille, et le cas échéant, dans lequel il échoue, soit un « espace littéraire ». La transcription n'est qu'une version simple de l'écriture. Le scénariste, dès lors qu'il est porteur de son sujet, et qu'il réalise *l'ajustement* de ses idées narratives, touche au terme du travail qui lui est imparti.

Des écrivains sans œuvre

Une idée juste, au sens narratif du terme, un canevas si l'on préfère, n'étant qu'une ombre d'idée, le contraire d'un squelette qu'il faudrait habiller d'une chair textuelle ou *technique*, ne s'obtient pas par un rétrécissement de la pensée à ses normes les plus étroites, mais par un certain flou prometteur, incapable encore de faire ses preuves, et déjà riche pourtant en fictions, en références, en personnages, coups de théâtre intimes, sursauts d'effets d'époques, de couleurs historiques et de motifs décoratifs, en connexions, sinon infinies, du moins suffisantes ou suffisamment éclairées.

Le rien qui est en nous et qui nous rend incapables d'oublier le langage, ou d'œuvrer sans lui, ou d'imaginer un seul acte, un seul épisode de la vie des hommes sans qu'il doive tout à la structure narrative de notre inconscient, « organisé comme un langage », ce rien, ce manque, cette absence de liberté cartésienne est aussi ce qui nous rend capables de créer, et singulièrement, de créer un récit, comme l'a très bien montré, jadis, Maurice Blanchot.

La production par le biais du langage, ou plus exactement dit, des étapes de transformations successives, au sein d'un même individu, de la langue originelle, est même, en matière d'imagination, la seule possible. Car elle se constitue l'équilibre d'une fiction à la fois vraisemblable (reconnaissable comme universelle) et particulière (reconnaissable comme spécifique d'un seul, marquée du sceau de l'auteur). Cette découverte de parcours éclaire d'un jour neuf, volontiers restrictif, notre distinction initiale, néanmoins féconde, entre scénariste et auteur. Opposé, par exemple, au forgeron ou au chimiste, voire au politicien, le scénariste ne conçoit aucune séquence de son travail créateur qui ne passe pas par le langage, qui ne soit pas langage. Il est donc difficile et surtout erroné de lui refuser le statut d'auteur. Mais il est, statutairement aussi, un auteur sans *matière*, ou si l'on veut, un écrivain sans œuvre.

De ce point de vue, il est possible de décrire le scénario comme enclenchement d'un processus en devenir. Son auteur est un écrivain *suspendu* : il attend d'autrui (cinéma, B.D.) ou de lui-même (roman, ou cas de scénariste dessinateur) la transmutation créatrice de son travail en ... tout autre chose.

Comme du simple cadavre à sa version vivante, la différence n'est pas en quantité, mais en qualité, et comme le passage de l'un à l'autre constitue un saut dans l'inconnu, ainsi le scénario, matière encore inerte et déjà promesse de fonctionnement, n'est en rien *vivant* par lui-même.

Mais il n'est pas exclu, il est au contraire souhaitable, qu'il soit suffisamment clair, complet, constitué, je dirais même enthousiasmant, pour qu'on puisse inférer toutes les conséquences futures et les implications pratiques de sa réalisation.

Cela ne va pas sans obliger le scénariste à être autre chose, et bien plus, qu'un simple raconteur d'histoire. D'abord, il ne peut énoncer son scénario sans tenir compte des capacités et contraintes du moyen d'expression pour lequel il écrit. Ensuite, au sein même de ce souci technique, il lui faut, plus précisément, s'adapter au talent (voire à l'absence de talent) et au caractère (voire au mauvais caractère) du dessinateur, du cinéaste concerné. Dépendance qui interdit ou libère le scénariste de toute naïveté créatrice.

Pour être sans œuvre, au sens strict du terme, il n'en est pas moins un producteur d'ouvrage, et un utilisateur de technique, auquel se posent les mêmes problèmes qu'à l'écrivain littéraire. Nous voilà donc remis en contact avec l'expérience fort spécifique d'une prise de pouvoir de l'écriture comme liberté : dans l'utilisation des conséquences textuelles de ses « idées ».

Encore n'est-ce pas d'une manière toute conventionnelle. Le romancier produit ses ressources au fur et à mesure qu'il déploie ses phrases. D'une part il ne découvre le sujet de son texte que dans la pratique d'un mouvement d'écriture qui lui révèle aussi ses forces et ses limites. D'autre part, cet apprentissage, toute notion de trucs mise à part, ne lui sert qu'une fois. La nudité morale dans laquelle il se trouve en écrivant la première phrase de son premier livre, il la retrouvera toute sa vie et partout.

Le scénariste serait fort embarrassé de devoir puiser sa substance dans un système d'écriture qui ne sert qu'à transcrire les idées déjà venues. Le pied à pied mallarméen, le fil à fil proustien lui sont interdits et contradictoires. Pour lui, rien à attendre de la magie verbale. Le structuralisme n'est pas son fort. Il remplace, s'il le peut, les explorations

du langage par la lecture des journaux et le bon usage d'une documentation choisie.

Album

Dieu merci, rien ne nous force à fonctionner dans l'abstrait et nous pouvons nous référer à des modèles de scénarios dont l'inscription, dans un produit fini, permette d'étudier, *en mouvement*, les rouages de l'imagination en tant que liberté surveillée. S'il est possible d'établir la constance de certains dispositifs valables également pour le cinéma et la bande dessinée, notre choix s'est porté sur un cas d'espèce relevant de ce deuxième genre, la page étant une unité plus maniable que le mètre de pellicule, et le cerveau jouant, en pareil cas, le rôle d'une visionneuse perfectionnée.

Quant à éclaircir cette relation fluctuante, décevante, entre les libertés théoriques du scénario et les contraintes « morales » du scénariste, autant chercher à le faire à partir d'une réussite significative de la bande dessinée moderne, peut-être un chef-d'œuvre du genre. Il s'agit d'un épisode des aventures de Valérian (par P. Christin et J.C. Mézières), réparti sur deux albums : *Métro Chatelet*, *direction Cassiopée*, et *Brooklin Station*, *Terminus Cosmos*.

Ce récit, paru il y a quelques années à peine, chez Dargaud, est sans doute assez frais à la mémoire (et en tous cas, disponible en librairie), pour qu'on puisse se dispenser ici d'en résumer longuement l'intrigue. Rappelons simplement que les deux principaux protagonistes, Valérian et Laureline, agents spatio-temporels, mènent une enquête jumelée, l'un sur la Terre actuelle, l'autre sur des planètes perdues de l'espace futur, pour essayer d'enrayer les manifestations aberrantes d'êtres monstrueux qui menacent la France et les Etats-Unis de 1980. De fréquentes communications télépathiques, trop tôt interrompues, leur permettent tant bien que mal de se transmettre leurs découvertes respectives.

Cette idée originelle, en nous faisant osciller entre deux pistes narratives, qui ne se rejoignent qu'au bout de 80 pages, a l'avantage de poser des problèmes spécifiques de découpages et de raccords, dont la résolution fait la valeur spécifique du double album. On peut y distinguer 10 séquences ou chapitres, déterminés par autant d'alternances dans le point de vue narratif, et qui s'enchaînent les uns aux autres selon un rythme de plus en plus rapide et rapproché. L'intrication successive de ces séquences débouche sur une entreprise proprement stylistique, la recherche d'une forme qui rende compte de la multiplicité et qui puisse en même temps unifier ses diverses occurrences. Il s'agit d'établir une filiation nécessaire entre les besoins de l'intrigue et les recher-

ches graphiques visant à installer une *mise en planches* dynamique et ouverte : mieux, cette filiation est une dialectique (au sens purement hégélien du terme), chaque contrainte du scénario étant reprise en charge par le dessinateur, qui trouve dans cette demande extérieure le moteur d'une relance de son activité propre, l'objet d'un dépassement de sa *mise de fonds initiale*.

Une telle définition synchronique du récit appelle aussitôt deux remarques techniques. La première, qui illustre sans doute l'extrême professionnalisme des deux auteurs, est que c'est la planche, et non la case, qui est l'unité de base des séquences : nous sommes dans l'univers syntaxique de la prose, et non dans l'univers lexicologique de la poésie. Chaque changement dans le mode du récit se marque ainsi au début d'une planche, et le rythme s'établit en fonction de blocs reconnaissables, analogues à ce que peut être un syntagme dans le corps d'une phrase. Ce parti-pris a le mérite supplémentaire d'augmenter la lisibilité du récit, en réglant le souffle du lecteur sur un fonctionnement unitaire solide, encore accru par l'exigence de prépublication en revue, par chapitre, de l'épisode, parution où (contrairement au strip B.D. de certains quotidiens) il n'arrive plus jamais que la coupure se fasse en plein milieu d'une planche, et où les transitions sont d'ordinaire celles que désigne la mention : *à suivre*.

La deuxième remarque, complémentaire à la première, est que si les changements de séquences sont nets, il ne s'agit pas pour autant de ruptures franches. Le passage d'une séquence à l'autre s'organise par le biais d'une transition à la fois graphique et scénique, qui est l'équivalent de ce qu'est, au cinéma, *le fondu enchaîné*.

Cela dit, le professionnalisme d'auteur mentionné ci-dessus (pour ne parler que du scénariste, P. Christin), n'a pas une valeur universelle, et se définit, me semble-t-il, sous trois modes, ni plus ni moins.

1. Souplesse du genre utilisé : la science-fiction

Sans étudier ce que révèle le genre science-fiction dans son ensemble (et dans sa variété), il ne paraît pas exagéré de dire qu'il se définit comme extrêmement souple et excessivement favorable à la profusion baroque des points de vue et des techniques d'approche. Contrairement au roman policier classique, pourrait-on dire, la science-fiction n'est pas un mode de récit, mais une vue de l'esprit qui incite à l'utilisation paradoxale de l'illusion rétrospective (aujourd'hui vu sous l'angle de demain) ou prophétique (demain vu comme simple prolongement structurel d'aujourd'hui). Les ressources du genre utilisé sont donc tout particulièrement favorables à un auteur dont l'abondance narrative, le sens des détails et la finesse caricaturale, bref, les éclats de l'imagination pure, sont les meilleures richesses. Aussi, n'est-ce

sans doute pas par hasard que Christin, dans aucun de ses récits non science-fiction (*Les Phalanges de l'ordre noir*, par exemple) ne soit parvenu à un degré pareil de réussite. Il n'est pas indifférent de rappeler qu'il s'est fait, en outre, un nom comme écrivain de science-fiction.

2. Valeur exemplaire de la combinaison proposée

Il serait néanmoins injuste de dénier, sous couleur de vanter sa richesse d'imagination, toute qualité conceptuelle à l'auteur du scénario étudié plus haut. Tout au contraire, la réussite particulière de ces deux albums, par rapport aux autres récits de la série « Valérien », tient à la construction, à la fois plus acrobatique et mieux intégrée.

Mais cette réussite nous révèle aussi que sa complexité est apparente, ou si l'on veut, faite de détails. Il s'agit de tirer le meilleur parti des mécanismes mis en branle, mais ceux-ci prennent naissance dans une combinaison extrêmement simple et claire :

- Sur terre et en 1980 (soit à une période contemporaine de celle du lecteur) ont lieu des apparitions étranges. Un investigateur du futur mène une enquête sur place.

- Dans l'espace et dans l'avenir (par rapport à 1980) semble située l'origine de ces apparitions. Une investigatrice du futur mène une enquête parallèle.

Entre ces deux fils, un double rapport se noue. Télépathique : Valérien et Laureline, à travers le temps et l'espace, peuvent se mettre en phase mentale. Causal : c'est dans le futur et dans le lointain spatial que prennent naissance les apparitions qui bouleversent la terre contemporaine. Réunion des éléments disparates et explications d'événements singuliers découlent donc de ce double rapport.

La vigueur de l'intrigue est donc ici fonction, non seulement de la profusion du détail, mais encore et surtout de la simplicité conceptuelle qui la sous-tend.

C'est à cette condition seule que la richesse de l'imagination prend une valeur exemplaire, en permettant d'en déduire l'efficacité pratique d'un scénario et donc, le niveau de lisibilité du récit qui en découle.

3. Maturité provisoire de l'expérience scénaristique

Il faut entendre ici les différentes formes de maturation, toutes provisoires et multivoques, que le scénariste peut connaître, dans l'exercice suivi de son activité. Il en est de quatre types :

- celle des rapports qui unissent le scénariste à son dessinateur (collaboration, connivence, collatéralité...)
- celle des relations du scénariste avec le genre d'élaboration choisi (auteur de S.F. écrivant un scénario de S.F.)

- celle liée à l'habitude de travaux du même type (scénarios antérieurs)
- celle liée à la loi de l'offre et de la demande (exigences de l'éditeur, remarques de la critique, courrier des lecteurs, baisse ou augmentation des ventes...).

On le voit donc : si nous avons envisagé, jusqu'à présent, le scénariste comme une pure hypothèse d'homme confronté pour la première fois à la réalisation d'un scénario, c'était pour des raisons logiques. *L'exactitude* du scénario, son caractère adapté, sa valeur de synthèse des besoins narratifs, dépendent fortement du niveau, et des modalités, de l'expérience acquise.

On fera remarquer que dans tout domaine, l'expérience est en général préférable à l'inexpérience. Mais justement, cela n'est pas si vrai dans le cas du travail de l'écrivain. Il est coutumier au contraire de louer la fraîcheur, quand ce n'est pas la naïveté, du contenu narratif, et de ne vanter la maturité de l'auteur qu'en fait de style : ainsi en va-t-il en matière de roman et plus encore, de poésie. Souligner la primauté de l'expérience chez le scénariste, c'est donc suggérer qu'un certain sens technique est, ou devient, en fin de compte, sa qualité primordiale.

Cela me semble tout particulièrement vrai en ce qui concerne la collaboration du scénariste et du dessinateur : la nouveauté du travail entrepris et la fraîcheur des premiers contacts peuvent produire d'excellents résultats. Néanmoins, meilleurs encore seront les résultats dus à la connivence implicite, aux bonheurs du travail partagé, aux heureux hasards, qui naissent d'une entreprise, d'une collaboration bien huilée.

Trois étapes d'une pratique méconnue

Voici quelques temps, Benoît Peeters, convié à faire un exposé sur les problèmes du scénario, en annonça le titre : *Une pratique insituable : le scénario*. Soit que les organisateurs de la conférence eussent mal compris, soit qu'il échappât à la dactylo de commettre une de ces fautes de frappe qui paraissent, à distance, constituer une bien perspicace erreur, l'exposé fut annoncé au public par voie d'affiches, sous le titre moins prudent de : *Une pratique instable : le scénario*.

Une seconde transformation de l'intitulé original devait se produire lorsque, peu après, Peeters voulut publier en revue le texte de sa conférence. En relisant les épreuves, il découvrit qu'il était devenu, par la malice du composeur, le père d'un article dénommé cette fois : *Une pratique instituable...*

Cette double erreur heureuse dont il me parla (véritable opportunité scénaristique, en quelque sorte), il m'a paru possible de la reprendre

à mon compte, ou du moins d'y puiser les éléments d'une mise en catégories du problème, dans l'espoir de définir les variations du statut du scénario.

Plus précisément, l'ordre de succession des titres : d'abord, l'original puis celui du programme, et enfin le titre erronément transcrit sur les épreuves, pourrait bien déterminer celui d'une gradation progressive de cette pratique méconnue qu'est le scénario. De l'utopie à l'instabilité et de l'instabilité à l'institution, le mystère s'installe, ou demeure, ou s'affranchit et s'amenuise peut-être. Si vraiment le feu y est, il faut aller de l'avant...

1. Une pratique insituable

Hors de toute circonstance ponctuelle, de toute condition initiale de mise en train : commande, ambition, amitié ou pari, le jeune homme qui s'essaie à écrire un scénario (je peux bien appeler jeune homme, pour faire court, et sans préjuger de son âge ou de son sexe, cet individu qui appréhende ainsi, à nu pourrait-on dire, la nouveauté et l'indécision de son dessein scénaristique) ne peut qu'apprécier l'étonnante fraîcheur de la liberté qui s'offre à lui. Ni savoir, ni langage d'initié, nulle filière de l'esprit, ne lui sont indispensables pour débiter ; les affres de ces travaux où tout est affaire de corporation lui sont épargnées. Libre, il est d'abord n'importe qui, ce qui est l'idéal pour un auteur, et rien ne vise à entraver l'alacrité ou le plaisir qu'il éprouve à se mettre à l'ouvrage. Mais du même coup, cette alacrité (qui est aussi une liberté sur parole, puisque le résultat de son effort ne sera pas jugé sur les pièces, mais entièrement déformé et asservi par son utilisateur, l'artiste) me semble révéler l'incertitude de la fonction scénaristique en général : réussie, elle s'absente et disparaît. Ratée, elle perd toute valeur exemplaire, ou n'a plus de valeur que comme repoussoir.

La liberté du scénariste ressemble donc à la liberté cartésienne : comme elle, c'est une liberté d'indifférence, comme elle, une liberté *pour rien*. Si l'on cherche à quoi correspond l'essence du scénario, on ne trouve rien d'autre que ce vide concret, ce manque, ce devenir en fumée.

Certes, tout ce qui distingue le scénariste d'un écrivain au sens littéraire du terme, le rapproche peut-être (dans la mesure où nous l'avons défini comme un écrivain sans œuvre), de l'état du romancier quand il n'écrit pas de roman (« entre deux livres »), lorsqu'il se prépare à en écrire un, et qu'il réfléchit à ce qu'il y mettra.

Notations bizarres, collaboration imprécise du hasard, efforts succints d'énergie, stress, éclairs d'idées, promesses de sens encore prématurées, rebonds, laisser-aller, découragements successifs, et quelquefois, accès de triomphe : l'existence, le sort, les manières même du scénariste.

riste, son *idéologie du travail* et peut-être même, les à-côtés physiques de l'écriture (lampe, carnet, tabac, ronflement de la machine à écrire et de la machine intellectuelle, changement de sphère, ou de registre, odeur d'encre du stylo débouché, téléphone débranché, promenades au parc, petites tasses de café, enfin tout ce qui peut rendre un peu supportable l'épouvantable contrainte d'écrire) savent souvent ressembler à ceux du romancier *aux lisières de son roman*. Mais que le romancier se mette au travail, cette similitude s'estompe, les chemins se séparent. Le romancier résoud scénario et œuvre achevée dans le même mouvement ; le travail du scénariste reste égal et vague. Quand il produit ses effets, les voici aussi qui s'estompent. Encore un peu de temps, on ne les distinguera plus.

2. Une pratique instable

Insituable mais bien réelle tant que le scénario est encore en devenir (ou lorsque, terminé, il attend d'entrer « en œuvre d'art » comme on entre en religion) la pratique perd tout équilibre dès qu'il remplit sa mission, qui est de devenir l'essence d'une forme parfaite. Et ce phénomène n'a pas encore trouvé son Korzibsky, puisqu'il fonctionne avec une constance toute aristotélicienne.

Instable donc, le scénario, dont le point de perfection est si proche du point de disparition que les deux se confondent, se définit, dans le même instant, comme une promesse de liberté. Qui le pratique, en effet, échappe au destin, qu'on nous dit funeste, de l'écrivain, et à la fatalité des œuvres d'art.

Il n'est pas faux que pour des raisons, entre autres, culturelles et techniques, l'écrivain littéraire est en perte de vitesse, et que son statut fait eau de toute part. S'il conserve son orgueil, il a perdu sa prééminence, et il aspire, du moins dans nos contrées, à devenir quelque chose comme un fonctionnaire de la culture à titre définitif. Ce faisant, il ressemble de plus en plus à un conservateur de musée et de moins en moins à un intellectuel. En renonçant à « trahir » sa cléricature (pour parler comme Julien Benda), il l'étouffe ; et la réduction de son pouvoir, au niveau sociologique, ne traduit peut-être que le rétrécissement de son champ d'investigation mental.

Cette liberté que l'écrivain aliène (liberté de pensée, liberté de pouvoir) ce n'est pas le lieu d'envisager ici quelle autre classe intellectuelle pourra la récupérer. Pour ce qui est de la liberté de manœuvre, du pouvoir technique, dirons-nous, il n'a pas grand sens s'il aboutit à des livres qu'on ne lira plus, ou du moins, qui n'auront plus guère d'impact.

La force du scénariste, c'est d'abord de travailler pour des médias qui ont le vent en poupe (cinéma, bande dessinée) ; c'est, ensuite, de n'être

pas asservi à une forme en elle-même suffisante, mais périmée aux yeux de la majorité du public potentiel. Instabilité, ici, est donc pris au sens de : non fossilisé.

3. Une pratique instituante

Ce troisième mode d'existence du scénario, purement hypothétique, nous permettra d'amorcer les termes d'une conclusion dont la réalité, sans doute, continuera à faire défaut. Instituer le scénario comme pratique, cela suppose d'abord qu'il se définisse clairement : or, nous ne l'avons jamais vu que dans son in-situation, dans son hésitation d'être. Réunissant les mêmes conditions de départ que le roman (idées, projet, écriture), il s'en distingue radicalement par le résultat - en l'occurrence, absence de résidu concret. Cela suppose surtout que son état ne soit pas transitoire, quand tout au contraire, il n'existe que pour disparaître, se diluer dans la substance *devenue* de l'œuvre d'art.

Alors que, historiquement, le statut du scénariste s'est peu à peu vu définir, en tout cas dans sa mouvance, et jouit à présent d'un poids social certain, il semble que ce serait contradictoire d'attendre du scénario qu'il cristallise et prenne une forme stable (à moins de s'en remettre aux surprises d'un futur opaque qui saurait digérer les contradictions les plus obstinées).

Instituer une fumée, donner au papillon la mission de devenir chenille, bref, prétendre asservir la fin à ses propres moyens, ne paraît pas une manière commode, ni plausible, de pratiquer l'art du scénario. D'un autre côté, l'esprit maniaque conceptuel, qui répugne à s'avouer battu, peut entrevoir une solution fictive à cette impasse. Ainsi imaginera-t-il un cadre utopique, analogue à certaines fictions de Borgès, où l'on verrait un concept purement hasardeux et abstrait envahir peu à peu les quatre coins de l'espace réel, et devenir une règle de vie courante, au point que l'humanité, saisie par cette chimère, se verrait incapable de concevoir un événement singulier, une forme, toute création individuelle ou collective, jusqu'à l'action politique, la pluie qui tombe ou la découverte de l'Amérique, autrement qu'en fonction d'un scénario préexistant.

Entretien

Jacques Lob est né à Paris où il a exercé divers petits métiers avant de débiter comme dessinateur humoristique dans Hara-Kiri en 1960. En 1963, il signe des histoires courtes dans Pilote ; l'année suivante, il écrit sa première longue histoire, Tenebrax, que dessine Pichard avec qui il réalisera notamment le cycle de Blanche Epiphanie. Il a aussi collaboré avec Jijé, Druillet, Bielsa, Gigi, Alexis, Gotlib, Solé, et, récemment, Jean-Marc Rochette avec qui il a réalisé Le transperceneige (Casterman, 1984).

Jean-Claude Forest est né à Paris en 1930. Sa première bande dessinée est parue en 1950. Pendant dix ans, ses bandes seront publiées dans France-Soir, cependant qu'il réalise de nombreuses illustrations et couvertures pour des collections de science-fiction. Barbarella, l'héroïne qui assure sa notoriété, est née en 1961 dans V. Magazine et est sortie en album en 1964 aux Editions Losfeld. En 1966, Forest crée avec Paul Gillon la série Les Naufragés du temps et en 1978 Ici même que dessine Jacques Tardi. Il est également l'auteur de La Jonque Fantôme vue de l'orchestre et de Enfants c'est l'hydragon qui passe (Ed. Casterman).

T. Groensteen - Quoiqu'étant avant tout des auteurs de bande dessinée, il vous est arrivé à l'un et à l'autre de travailler pour le cinéma. Les deux pratiques vous ont-elles semblé très différentes ?

J. Lob - La conception technique est un peu différente, mais en dehors de cela, le principe est le même : il faut chercher des idées et les mettre en forme. Quoiqu'au stade du découpage, les deux pratiques se différencient, il reste néanmoins de grands points de concordance.

J.-Cl. Forest - Je ne suis pas d'accord ! Pour moi, cinéma et bande dessinée sont deux pratiques fondamentalement différentes. D'abord parce qu'il manque à la bande dessinée une chose qui me paraît essentielle au cinéma : le son. D'autre part, parce que le cinéma est axé sur le mouvement continu alors que la bande dessinée est par essence un mouvement arrêté. Je prendrai l'exemple de la durée. Cette durée réaliste, propre au cinéma, on est obligé de s'y soumettre totalement. Si quelqu'un se sert à boire, il faudra restituer l'acte en entier. Alors qu'en bande dessinée, on s'efforcera de choisir le moment privilégié, signifiant. Par ailleurs, au cinéma, l'écoulement de l'histoire nous est totalement imposé. Elle nous entraîne malgré nous, un peu comme un radeau soumis

au flux d'un grand fleuve. En revanche, la bande dessinée nous autorise des retours en arrière, nous permet de naviguer...

T. G. - Est-ce que ce n'est pas un inconvénient, précisément, en bande dessinée, de ne pas pouvoir maîtriser la durée ?

Forest - Personnellement, je ne trouve pas. La bande dessinée nous laisse la possibilité de créer une histoire compliquée, puisque nous pouvons toujours tenir compte du fait que le lecteur qui n'a pas tout saisi à la première lecture pourra éventuellement revenir en arrière.

Lob - C'est vrai, mais on ne fait tout de même pas une histoire en fonction de cela !

Forest - Bien sûr, tout cela se fait intuitivement... Je pense néanmoins qu'il faut tenir compte du mode de lecture très particulier de la bande dessinée. Nous savons tous par exemple qu'il y a d'abord une première lecture globale : on se laisse imprégner par l'ambiance, par le sens général qui s'offre sur les deux planches. Ce regard rapide circule à partir du haut à gauche et se poursuit vers le bas à droite. Puis vient ce moment réel de la lecture.

B. Peeters - Quand vous avez adapté Ici-Même, qui a d'abord été conçu pour le cinéma avant d'être une bande dessinée, comment la transformation s'est-elle effectuée ? Était-ce seulement une modification dans la conception des chapitres ou vous a-t-il fallu changer des éléments de l'histoire ?

Forest - En gros, sauf pour la ligne générale de l'histoire, tout a été bouleversé. J'ai dû abandonner toutes les dimensions sonores qui étaient pour moi très importantes. Les aboiements des chiens par exemple, les cloches des portails, les grincements des grilles, tout cela devait maintenir une certaine tension dans le film. Quant au passage constant du réel au rêve, il est couramment réalisé au cinéma. Carlos Saura notamment l'a très bien rendu dans son *Carmen*.

T. G. - Quel est finalement le support le plus facile pour faire passer les phantasmes ?

Forest - La bande dessinée en tout cas détient un atout majeur : il est très facile d'y faire passer des métaphores graphiques impossibles à rendre au cinéma. Dans *Ici-Même* par exemple, Arthur a ficelé le fil du téléphone au pied de la table. C'est un peu gros ! Au cinéma, une telle scène ne passerait pas. Ce n'est donc pas seulement au niveau du découpage que se situent les différences entre la bande dessinée et le cinéma. Les idées elles-mêmes me paraissent soumises au choix du support.

B. P. - Au départ donc, telle idée peut mieux convenir à tel médium qu'à tel autre... Lob, que feriez-vous s'il fallait adapter Le transperceneige au cinéma ?

Lob - Il me semble que l'idée centrale du *Transperceneige* est assez cinématographique. Le fait que toute l'action se passe dans des lieux clos pourrait facilement être transposé au cinéma. On pourrait tirer parti des gros plans, choisir des cadrages qui renforceraient la sensation d'étouffement. Cela dit, je n'ai pas conçu cette histoire pour le cinéma mais c'est le genre de récit qui à mon avis convient aussi bien pour un film que pour une BD.

B. P. - Si vous deviez porter Le Transperceneige à l'écran, changeriez-vous quelque chose ? Les mouvements, les dialogues, le rythme, les enchaînements d'action seraient-ils les mêmes ?

Lob - Le rythme ne changerait pas je pense. Mais le son pourrait apporter beaucoup. Au moment des scènes d'extérieurs par exemple, quand on cadre le train, on ferait entendre le bruit insistant des roues.

B. P. - Et les textes poétiques tels qu'ils se présentent dans la bande dessinée ? Ils passeraient difficilement au cinéma. Idem pour la division en chapitres qui serait un peu ridicule dans un film...

Lob - Ce n'est pas forcé. Actuellement, je travaille sur un film avec David Mc Lean. Pour adapter cette courte BD, nous nous sommes en gros inspirés du même genre d'images, des mêmes séquences. Il s'agit d'une parodie de Tarzan parue dans l'album *Lob de la jungle*. Evidemment à partir des trois pages du récit initial, il a fallu étoffer pour parvenir à faire un long métrage. Mais si nous avons dû inventer des dialogues, nous avons repris la plupart des scènes de la bande.

T. G. - Une des différences entre bande dessinée et cinéma ne réside-t-elle pas dans le fait qu'en bande dessinée le seul interlocuteur du scénariste soit le dessinateur ? Alors qu'au cinéma, il y a toute une série d'intermédiaires. Je pense aussi à l'étape du montage qui est susceptible de bouleverser complètement le scénario.

Forest - Tout de même n'exagérons rien, au cinéma le réalisateur garde encore un certain pouvoir et je doute qu'une monteuse puisse couper n'importe quoi !

B. P. - L'un des avantages de la bande dessinée est peut-être quand même que le scénariste est toujours co-auteur. Il contrôle son récit jusqu'au bout. Alors qu'au cinéma, l'intervention de plusieurs scénaristes va parfois tendre à couper certaines séquences prévues au début. En bande dessinée normalement, ça n'arrive pas...

Lob - J'ai connu ce genre de mésaventures au cinéma. Pour le film précédent auquel j'ai participé, il y a eu trois moutures différentes, et le film n'est pas encore monté...

Forest - Puisque nous parlons de nos exploits cinématographiques, je vous dis un mot de l'adaptation de *La Jonque Fantôme* qui va devenir un court métrage. Certains textes de la bande dessinée, des gros blocs narratifs ont été délibérément conservés pour le film. En revanche, de nombreux dialogues ont dû être retravaillés parce qu'ils étaient absolument impossibles à prononcer. D'autant plus qu'au cinéma, comme à la radio d'ailleurs, il suffit parfois d'une intonation pour compléter l'information que véhiculent les mots. Intonation qui pourra aussi faire passer des choses qui ne sont pas prononcées.

B. P. - Un dialogue très plat pourra en effet être rehaussé par le jeu de l'acteur.

Forest - Au contraire, en bande dessinée, toute l'expressivité doit venir du texte. Il n'y a aucun acteur pour lui insuffler de la vie. Au fond, en bande dessinée, tout le monde parle à plat. Les dialogues sont foncièrement artificiels et anti-réalistes. Ils se rapprochent beaucoup des tirades théâtrales. Personnellement, je regrette que la plupart des scénaristes manquent de style ; ils ne cherchent pas suffisamment à imposer un ton et se contentent d'écrire un texte fonctionnel, « efficace ».

B. P. - Le dialogue de la bande dessinée est souvent difficile à dire. Les dialogues d'Hergé, que je trouve très bons, passent mal au cinéma.

Lob - Je pense que Forest et moi, nous avons un peu la même manière d'éprouver la qualité de nos textes : je dis mes dialogues à haute voix pour être sûr qu'ils passent bien.

Forest - Oui, en effet. Comme je ne sais pas taper à la machine et que mon écriture est décidément trop difficile à déchiffrer, je dicte mon texte au magnétophone. Si j'éprouve des difficultés à articuler, si j'ai du mal à « jouer » mon texte, je corrige mes dialogues.

T. G. - Forest, dans le découpage, quelle liberté laissez-vous au dessinateur ?

Forest - Aucune !

B. P. - Quand on regarde le scénario d'Ici-Même, on est frappé par le caractère très précis du texte, autant au niveau de la description des éléments de l'image que de leur ordonnancement. Est-ce une base susceptible d'être interprétée ou votre texte doit-il être suivi à la lettre ?

Forest - J'estime que tout ce qui est indiqué dans le scénario doit être présent dans l'image, puisque si j'ai jugé bon de le noter c'est que cet élément me paraît important pour le récit. Si je précise qu'il y a un téléphone dans tel endroit, c'est parce qu'il va jouer un rôle quelques pages plus loin. Mais parfois j'accepte volontiers que certains

dessinateurs prennent des libertés. Tardi, par exemple, choisissait librement ses angles de vue et ses cadrages. J'acceptais tout cela dans la mesure où il avait complètement pris l'histoire à son compte et qu'il savait - il faut le reconnaître - comment exalter une scène par un bon angle ou comment privilégier l'élément utile et mettre de côté celui qui n'était que décoratif. En somme, mon système consiste à donner le maximum d'informations au dessinateur en soulignant bien ce qui doit absolument paraître sur la planche.

B. P. - En ce qui concerne la mise en page, l'importance respective des cases par exemple, trouvez-vous que le scénariste doit intervenir ?

Forest - Non, ce n'est pas mon rôle. Je ne donne jamais de crayonné. Mais je voudrais insister sur le caractère décisif des rapports avec le dessinateur, du moins sur l'entente initiale qui doit préexister. Avec Tardi, par exemple, nous étions d'accord sur des points essentiels : tous deux nous avions horreur de l'image décorative, gratuite ; nous détestions le grand spectacle, nous aimions la rigueur. Avant même de commencer, nous savions qu'il n'y aurait pas de mauvaises surprises.

T. G. - Et vous Lob, comment travaillez-vous ?

Lob - Je donne au dessinateur des indications assez précises. Mais ceci dit, je lui laisse dans une certaine mesure la possibilité d'adaptations. Druillet par exemple ajoutait souvent des éléments aux indications que je lui fournissais. Je devais souvent lui ménager une double page pour qu'il puisse donner libre cours à sa fantaisie. J'avais beau fournir une demi-page de descriptions tapées à la machine, il en rajoutait toujours. C'est dans sa nature...

T. G. - Mais il restait toujours fidèle à l'esprit ?

Lob - Oui, bien sûr. Mais d'un autre côté, dans *Délirius* par exemple, moi aussi j'étais en quelque sorte fidèle à son esprit.

B. P. - Forest, outre cette entente préalable dont vous parlez dans Ici-Même y avait-il des discussions au cours du travail ?

Forest - Nous discutons parfois du découpage et il m'est arrivé de changer certains détails à la demande de Tardi. Mais en général, mon travail était accepté.

B. P. - Mais n'existait-il pas une zone floue, qui serait une zone de discussion en commun ? Je pense notamment au cadrage, à la mise en page.

Forest - Je considère que ces aspects doivent être pris en charge par le dessinateur. Il est le réalisateur en somme.

Lob - Pour revenir au découpage, je pense qu'il faut tenir compte des tendances du dessinateur. Gigi, par exemple, scindait très souvent en trois une image que j'avais prévue unique dans le scénario. Tout en respectant et le texte et l'esprit de la bande, il découpait l'action que j'avais bloquée dans une seule image. D'ailleurs, en écrivant mon texte, je lui laissais souvent la possibilité d'agir de cette manière.

Forest - C'est un fait que la personnalité du dessinateur va parfois intervenir dans le récit. Chez Gillon, par exemple, j'ai très vite découvert des résistances inconscientes, des goûts, des préférences, notamment dans le fait qu'il gonflait l'importance accordée à certains personnages. C'eût été un peu stupide de ne pas en profiter alors que, par des astuces de scénario, on peut toujours accorder un rôle principal à un personnage qui n'était que secondaire au départ. En revanche, il m'est arrivé de devoir lui imposer des personnages, un peu malgré lui. Il craignait par exemple de ne pas pouvoir accrocher la tête du tapir sur les épaules d'un être humain. Il a pourtant si bien réussi son coup qu'il a fini par y prendre goût et qu'il a continué à s'en servir ! Il y a donc de la part du scénariste à l'égard du dessinateur une attitude faite à la fois de viol et de séduction, une attitude en tout cas qui prend en compte ses résistances.

T. G. - Vous est-il arrivé d'intervenir sur une planche déjà dessinée ou crayonnée ? Pour changer des dialogues en fonction d'un dessin qui vous surprend par exemple.

Forest - Oui, Gillon par exemple réalisait parfois des dessins tellement beaux, tellement clairs qu'en découvrant la planche, je constatais parfois que certains textes prévus étaient complètement superflus. Mais, en général, ces modifications tardives sont assez rares.

T. G. - Et en sens inverse ?

Forest - Il est arrivé que Tardi change de petits détails dans le dessin et fasse quelques coupes dans les dialogues, mais ce n'était pas fréquent.

Lob - Il faut ajouter que certains scénaristes donnent à leurs dessinateurs un produit entièrement fini. Ce n'est pas mon cas puisque je construis l'histoire au fur et à mesure que le dessin progresse. Le fait par exemple de voir avancer le dessin de Rochette, avec qui je travaillais pour la première fois, m'a fortement influencé. Sa manière de restituer les ambiances, de dessiner les personnages influait sur le cours de l'histoire que je continuais à écrire.

T. G. - D'autant plus que le dessinateur initial n'était pas le même. Est-ce que le fait de changer de dessinateur vous a amené à changer le scénario ?

Lob - Ah, complètement ! L'histoire prévue pour Alexis était complètement différente. Cette première mouture était plus « forestienne », plus fantaisiste...

Forest - On va encore m'accuser de légèreté !

Lob - Non, j'aurais dû dire poétique... Sans être humoristique vraiment, le récit aurait pu, à la limite, prendre l'allure d'un conte de fées. Il se trouve que l'histoire est restée en rade pendant des années après la mort d'Alexis et que j'ai changé complètement d'optique, en raison peut-être de mon évolution personnelle - je suis sans doute devenu plus pessimiste avec les années. Par ailleurs, en relisant l'histoire, j'avais constaté que ce récit qui prenait place dans un train s'accordait mal à une ambiance humoristique.

T. G. - Ce n'est pas la personnalité de Rochette qui vous a amené à noircir l'histoire ?

Lob - Non, tout vient de ma propre évolution. Je signale tout de même que par la suite j'ai identifié le personnage d'Orloff à Rochette !

B. P. - Un scénario n'est donc pas interchangeable. Ni au point de vue du médium - on passe difficilement de la bande dessinée au cinéma - ni au point de vue du dessinateur. Forest, est-ce qu'ici-Même aurait pu être réalisé par un autre dessinateur ?

Forest - Oui, sans doute. L'album aurait probablement été très différent... soumis à des dérapages, des glissements. Mais je ne les aurais pas provoqués délibérément. Dans le dessin de Tardi en tout cas, il y a quelque chose de terriblement solide et pour un auteur, il est extrêmement sécurisant de pouvoir s'appuyer sur un trait aussi sûr, surtout pour un récit de cent soixante pages.

T. G. - Est-ce que Tardi aurait pu dessiner La Jonque fantôme sans trahir votre pensée ?

Forest - Oui, je le crois. Etant donné que *La Jonque fantôme* est située à l'époque de la première guerre, j'ai tablé sur ce dessin un peu ringard du début du siècle. Pour obtenir le même effet, Tardi aurait peut-être dû jouer sur les couleurs.

B. P. - Quel est le facteur qui vous porte à dessiner vous-même certaines histoires et à céder les autres ? Auriez-vous par exemple donné L'Hydragon à quelqu'un d'autre ?

Forest - Au départ, c'est ce qui était prévu. Je cherche tous les moyens pour faire dessiner mes histoires... Je suis d'une paresse effroyable. Alors que je suis prêt à réécrire dix fois un même dialogue, je suis parfois découragé par une montagne de dessins.

T. G. - Lob, vous aviez entamé une série avec Mandrika. Pourquoi a-t-elle été interrompue ?

Lob - Nous avons dû l'arrêter en raison des problèmes personnels de Mandrika. Comme c'est le cas chez beaucoup de dessinateurs, à certains moments de leur vie, Mandrika n'avait plus envie de dessiner. Cela dit, c'est un peu dommage, car j'aimais beaucoup cette histoire.

T. G. - Pourquoi ne pas avoir cherché un autre dessinateur ?

Lob - L'histoire était déjà commencée et sans doute, n'avais-je pas envie de reprendre tout depuis le début, comme je l'ai fait pour *Le Transperceneige*. L'histoire me tenait peut-être moins à cœur.

T. G. - Elle collait pourtant bien à la personnalité de votre dessinateur. Vous avez l'art de choisir vos collaborateurs. Pour Le Mange-bitume par exemple, le dessin assez froid de Bielsa convenait parfaitement.

Lob - Effectivement. On lui a souvent reproché sa froideur, mais, personnellement, je trouve aussi qu'elle servait bien cet univers aseptisé. Vous parliez tout à l'heure des dessinateurs qui ne sont pas interchangeables. C'est tellement vrai que jamais je ne commencerais mon découpage sans avoir rencontré mon dessinateur.

B. P. - Vous est-il arrivé de travailler à partir de propositions narratives venant directement du dessinateur ?

Lob - Oui, ce fut le cas pour Jijé. Il était venu me trouver - ce qui m'avait beaucoup flatté - pour que je l'aide à monter une nouvelle série western. Il avait l'intention d'abandonner le personnage de Jerry Spring qu'il trouvait terriblement boy-scout par rapport à des héros comme Blueberry. Finalement, je l'ai convaincu de poursuivre Jerry Spring. J'ai essayé de rendre son personnage plus adulte, en modifiant notamment l'aspect physique - une barbe de trois jours fait toujours son effet. Je me suis aussi efforcé d'écrire des récits plus durs tout en respectant la psychologie du personnage.

B. P. - Cela vous intéresse, de vous mettre au service de l'imaginaire de quelqu'un ?

Lob - Ça m'ennuierait si je devais le faire tout le temps. Mais à l'occasion, cela ne me déplaît pas.

T. G. - Concrètement, de quelle manière procédez-vous en écrivant un scénario ?

Forest - Au départ, j'écris toujours un synopsis copieux, presque un petit roman, dans lequel je fourre tout ce qui me vient à l'esprit : bribes de dialogues, indications de décor, etc. Ensuite je fais le découpage chapitre par chapitre, au fur et à mesure que la réalisation graphique progresse. Cette méthode me permet de rester sous tension et d'introduire dans la création tout ce qui m'émeut dans le quotidien.

Lob - Personnellement, je réalise d'abord un pré-découpage ; je quadrille des feuilles de papier où j'inscris mes dialogues, quelques scènes. Mais ceci sans aucune contrainte. Ensuite, je resserre. Je m'arrange pour insérer plusieurs dialogues dans une même image, je supprime certains éléments. Mais à ce stade je tiens compte de la planche qui constitue alors une sorte d'unité narrative. Je respecte d'ailleurs cette vieille formule tombée un peu en désuétude, qui consiste à terminer la planche avec un suspens ou une pause.

T. G. - Il vous paraît important de faire passer un certain nombre d'informations par planche ?

Forest - Le lecteur est d'abord un spectateur. Il importe donc que le dessin l'appelle constamment à la lecture. A cet effet, il me paraît important de prévoir sur chaque planche un minimum de spectacle. L'idéal, c'est d'avoir au moins une image attractive par page, et que cette image soit suffisamment intrigante pour qu'on ne puisse la comprendre qu'à la lecture du texte.

B. P. - La parution en épisodes dans les revues influence-t-elle votre découpage ?

Forest - Elle nous oblige à une certaine rigueur, c'est certain. Que l'on soit publié par épisodes de 2, 4, 8 ou 15 planches, on doit se préoccuper du nombre d'événements présents dans chaque séquence. On ne peut pas descendre en dessous d'une densité narrative minimale. En ce qui me concerne, je m'astreins à résumer, en quelques mots, ce qui se passe dans chacune des planches. Les bandes américaines, par exemple, sont un bon exemple de cette concision ; elles savaient développer une situation à travers les 6 ou 8 images que comportait la planche du dimanche. Aujourd'hui, on a tendance à s'éterniser inutilement sur certaines séquences. Si l'on veut montrer une voiture sur une route mouillée, une seule image suffit. Inutile de vouloir singer le cinéma montrant les phares, les mains sur le volant, le crissement des pneus. Cela n'ajoute rien au récit et on gaspille de la place.

B. P. - Et vous Lob, travaillez-vous à partir d'un synopsis ou avez-vous un projet plus élaboré ?

Lob - Cela dépend des albums. Pour *Blanche Epiphanie* par exemple, j'ai toujours une idée assez précise de ce que sera la fin de l'histoire. Du reste France-Soir m'avait réclamé un synopsis, une étape intéressante en ce sens qu'elle définit une certaine armature. Pour *Le Transperceneige*, en revanche, je n'avais rien écrit, je gardais ma structure en tête. Jusqu'au terme de l'histoire, je me suis réservée la possibilité d'un choix entre plusieurs fins.

B. P. - Et vous Forest, restez-vous fidèle à votre synopsis écrit ?

Forest - Le fait d'avoir un synopsis très détaillé m'offre beaucoup d'avantages. Il me permet de prendre le chemin des écoliers au moment où je découpe l'intrigue, et de retomber néanmoins sur mes pieds. Il m'arrive de donner les apparences de la dispersion, de laisser croire que je m'égare, alors que je sais très bien où je vais. Je me fixe toujours une série de rendez-vous dans l'histoire et j'essaie qu'ils soient de nature différente, qu'il y ait tour à tour du drame, de l'humour, du sexe, de préférence au moment où le lecteur s'y attend le moins.

T. G. - Les contraintes techniques qui pèsent sur la bande dessinée vous limitent-elles ? Ou au contraire ont-elles des effets favorables ? Je parle de la limitation du nombre de pages, de la loi de la série qui impose un personnage qui revient.

Lob - Je n'ai jamais ressenti ces lois comme une contrainte, sans doute parce que je ne m'y suis jamais soumis... J'ai finalement assez peu de séries et je n'ai pas l'intention de les poursuivre toute ma vie durant. Par ailleurs, j'estime que les limitations du nombre de pages sont devenues très élastiques. Après tout, *Le Transperceneige* comporte 120 planches !

B. P. - Au fur et à mesure que vous travaillez des scénarios avez-vous l'impression de découvrir des règles nouvelles ?

Lob - J'ai cru à une époque qu'il existait des règles bien précises. Avec le temps j'ai découvert qu'elles étaient relativement élémentaires. Personnellement, je ne crois pas qu'il puisse y avoir un enseignement en cette matière. Il n'y a pas de règles générales. Tous les scénaristes que je connais travaillent d'une façon différente, tant au point de vue de la technique que de la conception. En ce qui me concerne, plus je vieillis plus je m'aperçois que je construis mes scénarios en ayant mon instinct pour seul guide. Et si toutefois je respecte certaines règles élémentaires comme la lisibilité et la rigueur dans la construction du récit, le plus souvent, je me laisse entraîner avant tout par l'imaginaire.

Thierry Groensteen

Le cadavre tombé de rien ou la troisième qualité du scénariste

Né à Bruxelles, Thierry Groensteen est diplômé de l'Institut des Hautes Etudes en Communications sociales (Tournai). Tout en écrivant sur la politique européenne et le théâtre, il se spécialise dans la critique de bande dessinée, publiant notamment deux monographies : Tardi (Magic Strip, 1980) et Avec Alix (Casterman, 1984). Il enseigne le scénario depuis octobre 1983 et devient, à la même date, le rédacteur en chef des « Cahiers de la bande dessinée » (Ed. Glénat) qu'il transforme de fond en comble.

Il y a lieu de s'étonner de l'idée, pourtant communément admise, suivant laquelle un scénario bien construit pourrait, à la condition de subir quelques menus ajustements, servir indifféremment de charpente à un long métrage de cinéma, une dramatique télévisée, une bande dessinée ou un photo-roman.

Cette idée fort répandue, nous la trouvons à l'œuvre à l'intérieur même de ce numéro, dans l'article de Luc Dellisse. Ce dernier admet certes qu'un scénariste « ne peut énoncer son scénario sans tenir compte des capacités et des contraintes du moyen d'expression pour lequel il écrit », mais cette phrase apparaît comme une concession peu compatible avec les développements qui l'encadrent.

L'idée maîtresse de Dellisse me paraît en effet que, dans un scénario, « la prose est toute entière au service de l'idée », que le sujet commande la forme et que, par conséquent, le scénariste « ne connaît pas la souffrance de la matière ».

Pareille conception surprend de la part d'un exégète de Valéry⁽¹⁾. L'auteur de *Monsieur Teste* professait en effet que « Les belles œuvres sont filles de leur forme, qui naît avec elles », et disait encore : « J'appelle un beau livre celui qui me donne du langage une idée plus noble et plus profonde ». A moins de tenir le cinéma et la bande dessinée pour des arts intrinsèquement inférieurs à la littérature et incapables de produire de « belles œuvres », il faut admettre que le privilège

(1) Cf. *La Carrière de M. Teste*, in *Affaires de style* n° 2, 1983, pp. 26-37.

qu'accordait Valéry à la forme vaut également pour les œuvres à scénario, et que le travail du scénariste est (ou devrait être) d'abord et avant tout un travail sur la spécificité du médium choisi.

De là que, lorsqu'un adaptateur expose une œuvre littéraire aux vices et aux vertus d'un autre médium, il se montre généralement d'autant plus fidèle à l'esprit qu'il s'écarte davantage de la lettre.

L'exemple d'Edgar Poe

Les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe constituent l'un des trésors littéraires les plus souvent visités. Le cinéma en fit ses beaux soirs et la bande dessinée ses choux gras. De tous les contes de Poe, il semble bien que le plus souvent porté à l'écran ait été jusqu'ici *Le Cœur révélateur* ; on en dénombrait, en 1975, une douzaine de versions⁽²⁾. De son côté, la bande dessinée nous en a déjà proposé au moins deux. La première, par l'Argentin Alberto Breccia, est parue dans le mensuel Charlie en mai 1976 (n° 88, pp. 23 à 33) ; la seconde, par l'Américain Reed Crandall, figure dans l'album collectif *Edgar Poe* publié en 1981 par les Editions Neptune (pp. 41 à 48). La comparaison des deux versions en apprend long sur la spécificité du travail scénaristique.

Après avoir rappelé que le narrateur du conte est un assassin qui, croyant entendre battre le cœur de sa victime ensevelie sous le parquet, finit par confesser son crime à la police venue l'interroger, examinons tout d'abord l'adaptation la plus faible, celle de Crandall.

Reprenant presque mot à mot le texte du paragraphe introductif (« *Pourquoi prétendez-vous que je suis fou* », etc.), Crandall situe l'action dans un asile psychiatrique. Le narrateur a déjà revêtu la camisole et c'est à ses infirmiers qu'il raconte les circonstances de son arrestation. A l'issue de ce récit dans le récit, Crandall ajoute un épilogue de son cru qui aboutit au suicide du narrateur. Passons sur cet ajout évidemment regrettable pour concentrer notre attention sur le récit du crime. Nous lui reconnaitrons trois caractéristiques : la prolixité, la rapidité et la surdéfinition.

Prolixité, d'abord : chaque vignette comprend un pavé de texte off surplombant le dessin. Celui-ci se trouve relégué dans un rôle de contrepoint, d'illustration plus ou moins redondante. Sauf erreur, et compte non tenu de l'épilogue surajouté, la version de Crandall utilise environ 900 mots, répartis entre 42 dessins dont pas un seul n'est muet.

Rapidité, ensuite : le découpage est conçu de telle sorte que chaque vignette, apportant une information inédite, fasse rebondir l'action. Des indications comme « *Pendant une heure, je ne bougeai pas un*

(2) Cf. Creepy n° 25, 1975, pp. 81-82.

LE COEUR RÉVÉLATEUR



JE NE SUIS PAS FOU ! INUTILE DE ME METTRE UNE CAMI-SOLE DE FORCE !



C'EST VRAI ! JE SUIS NERVEUX, TRÈS NERVEUX MÊME. JE L'AI TOUJOURS ÉTÉ. MAIS JE NE SUIS PAS FOU !

ASSEYEZ-VOUS ! LE DOCTEUR VA ARRIVER

LA NERVOUSITÉ A AIGUISÉ MES SENS. ELLE NE LES A PAS ÉMOUSSÉS. SURTOUT L'ODIEUSE 'J'AI ENTENDU TOUTES LES CHoses DE LA TERRE, DU CIEL ET D'AILLEURS !

SUIS-JE FOU POUR CELA ? ! ET REMARQUEZ AVEC QUEL CALME JE PLUS VOUS RACONTER TOUTE L'HISTOIRE.



© Ed. Neptune

muscle » n'y peuvent rien changer : l'anecdote rapportée donne l'impression de couvrir un laps de temps très court, à peine plus long que la durée de notre lecture.

Surdéfinition, enfin : sans doute pour renforcer la crédibilité de l'argument, Crandall délivre une série de précisions absentes dans le texte de Poe. En une seule phrase, par exemple, il affuble le narrateur d'un prénom et révèle la nature exacte du rapport qu'il entretient avec sa victime : « *Vous êtes le serviteur idéal, Robert* ». Il invente aussi deux fragments de conversation dont le premier, qui concerne un verre de brandy, prend place avant le crime, et le second, où il est question de statuettes, après. Dans ce deuxième cas, Crandall ne fait d'ailleurs rien d'autre (mais n'est-ce pas déjà trop ?) qu'expliciter la phrase de Poe touchant aux officiers de police qui « *causèrent de choses familières auxquelles je répondis gaiement* ».

Pour finir en beauté, Crandall a jugé bon de nous montrer l'assassin brandissant le cœur de sa victime dans un geste d'offrande aux policiers, qui s'exclament, sidérés : « *Mon Dieu !* » Il y a de quoi, en effet.

*
* *

L'adaptation d'Alberto Breccia, d'une intelligence rare, s'oppose en tous points à celle de Crandall. Les chiffres suffisent à l'attester : Breccia utilise à peine plus de 250 mots pour 107 dessins, dont 75 sont muets. Tout détail superflu a été gommé : du texte de Poe ne subsiste que le squelette. Nous sommes immédiatement plongés au cœur du drame et rien ne viendra nous en distraire jusqu'à l'ultime vignette.

Pour installer le malaise, l'anxiété puis la terreur, Breccia a tout misé sur trois parti-pris formels, à savoir la multiplication des vignettes, la fixité des expressions physiologiques et l'accentuation des contrastes entre les plages noires, qui dominent, et les surfaces blanches. Ces trois procédés se complètent et se renforcent mutuellement pour imprimer à la page un rythme visuel lancinant.

Le fractionnement des séquences clés du récit en un grand nombre de dessins identiques ou très légèrement modifiés (on dirait une série de dessins consécutifs extraits d'un dessin animé, technique où l'illusion du mouvement est créée par une succession rapide d'imperceptibles décalages), ce fractionnement répond à deux nécessités. D'une part, il éternise certains moments privilégiés, traduisant ainsi l'immobilité des personnages, que Poe souligne avec beaucoup d'insistance ; d'autre part, il engendre un effet stroboscopique tout à fait saisissant, remarquable transposition graphique des pulsations cardiaques de la victime,

EDGAR ALLAN POE

LE CŒUR RÉVÉLATEUR

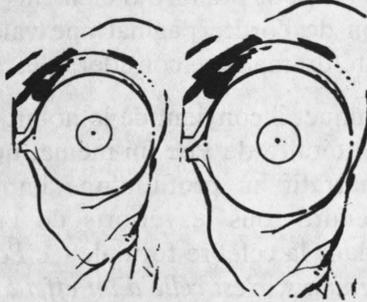
DESSINS DE
ALBERTO
BRECCIA

JE N'AVAIS PAS DE
HAINE POUR LE VIEUX

CE FUT
PROBABLEMENT
À CAUSE DE SON
OEIL

... CET OEIL DE
VAUTOUR.

IL ME REGARDAIT, ET
DANS MES VEINES, MON
SANG SE GLAÇAIT.



JE DÉCIDI
DE LE TUER.



CHAQUE NUIT, JE TOURNAIS
LA POIGNÉE DE SA
PORTE...



... ET JE L'OUVRAIS
LENTEMENT...



... TRÈS
LENTEMENT.



© Alberto Breccia/distr. Culpas s.r.l.

dont Poe nous dit qu'elles sont semblables au bruit « *que ferait une montre enveloppée dans du coton* ».

La technique narrative de Breccia se caractérise donc ici par une suprême économie de moyens, un dépouillement maximal qui s'accorde au caractère éminemment abstrait du conte original. Le constant réemploi d'un petit nombre d'éléments visuels confère à la moindre perturbation de l'ordre paginal une valeur d'événement et, partant, une intensité dramatique considérable.

Cette technique, il convient de le noter, est en parfaite symbiose avec la théorie littéraire de Poe lui-même, qui préconisait la réduction du désordre narratif au profit d'une impression unique vers laquelle devaient tendre tous les efforts de l'artiste. Théorie tout entière enfermée dans la célèbre formule : « *Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire* »⁽³⁾.

Primauté de la forme

On voudra bien me pardonner cette comparaison un peu longue entre le travail de Crandall et celui de Breccia, quand un coup d'œil rapide suffit à déceler l'infinie supériorité du second sur le premier. Si je me suis attardé à les confronter, c'est pour souligner que cette supériorité ne tient pas tant au graphisme (domaine où la - réelle - virtuosité de Breccia se fait ici des plus discrètes), mais bien davantage aux qualités intrinsèques de l'adaptation qui sont d'ordre conceptuel. Car il fallait une rare maîtrise des possibilités narratives offertes par la bande dessinée, et par elle seule, pour réussir une adaptation qui fût à la fois si éloignée (quant aux procédés) et si proche (quant à l'impression produite sur le lecteur) du conte original.

Dans l'œuvre nouvelle que Breccia a tirée d'Edgar Poe, nous sommes dans l'incapacité de reconnaître, fût-ce à l'état de reliquat, quelque chose qui corresponde à ce que l'on désigne ordinairement par le vocable « scénario ». Pris isolément, l'argument et le texte, qui sont empruntés au modèle, ne sauraient donner une idée, même approximative, de l'œuvre réalisée par Breccia. C'est qu'ici, le véritable travail d'adaptation et de conception originale réside ailleurs, qu'il ne s'est pas incarné dans un matériau verbal. Or, ce travail-là, diffus, insaisissable, ce travail sur l'être du médium est précisément celui du scénario.

Prétendre que le scénario d'une bande dessinée ou d'un film se résume au substrat anecdotique serait une profonde erreur. L'exemple de Poe n'était pas innocent. Car l'écrivain américain, qui ne voyait dans la création littéraire qu'une fabrication réglée, est le patron par excellence des scénaristes. Valéry qualifiait Poe d'*ingénieur littéraire*. Le

(3) *La Genèse d'un poème*, in *Œuvres en prose*, Pléiade, p. 984.

scénariste, eu égard à la technicité particulière de son travail, n'est-il pas lui aussi une sorte d'ingénieur ? Quoique homme de plume, il ne se définit toutefois pas seulement comme « littéraire ». Lorsqu'il entreprend de développer un thème, il a déjà en vue l'œuvre à laquelle son scénario donnera naissance. Cette dernière étant nécessairement de nature non littéraire, l'effet recherché par le scénariste sera principalement obtenu par des moyens non linguistiques. Ainsi, un scénariste digne de ce nom pense d'emblée en images et s'appuie sur une connaissance intime (mi-théorique, mi-intuitive) des techniques graphiques ou filmiques et des possibilités narratives spécifiques offertes par le médium choisi.

Ainsi faut-il comprendre les propos de l'un des scénaristes les plus prolifiques du cinéma européen, Jean-Claude Carrière, qui disait à un journaliste venu l'interroger sur son travail : « *Le scénario, ce sont des images les unes derrière les autres* »⁽⁴⁾.

On ne le répétera jamais assez : au stade du scénario, l'essentiel du travail porte déjà sur le signifiant. Luc Dellisse se trompe à cet égard lorsqu'il refuse d'admettre « *l'hypothèse d'un scénariste sachant exactement que dire et n'arrivant pas à l'exprimer* ». Paraphrasant Valéry, nous lui rétorquerons que le sujet d'un scénario est ce à quoi se réduit un mauvais scénario et que (n'en déplaise à Boileau) il en va du scénariste comme de la plupart des créateurs : ce qu'il conçoit bien, il ne parvient pas toujours à l'énoncer clairement.

Le rappel des nombreux romans célèbres qui sont passés entre les mains de plusieurs adaptateurs avant d'aboutir à un scénario satisfaisant serait fastidieux. A chaque fois, il s'est vérifié qu'en matière de scénario, la recherche de la forme idéale est bien plus ardue que le choix d'un bon sujet. Voilà pourquoi Jean-Claude Carrière a pu dire aussi qu'il n'existe aucune différence sensible entre un travail d'adaptation et l'écriture d'un scénario original : « *Dès que vous écrivez pour le cinéma, c'est de l'adaptation* »⁽⁵⁾.

*

* *

La plupart des praticiens du genre s'accordent à reconnaître au scénariste deux qualités antithétiques.

Pour Carrière, « *Le paradoxe fondamental du scénariste, c'est que d'un côté il doit connaître à fond sa technique et d'un autre côté il doit com-*

(4) In Christian Salé, *Les Scénaristes au travail*, 5 Continents-Hatier, 1981, p. 54.

(5) *Ibid.*, p. 61.

plètement l'oublier pour pouvoir tout simplement raconter une histoire »⁽⁶⁾.

Jean Van Hamme nous expliquait aussi récemment que le scénariste doit posséder « *d'une part, une imagination un peu folle, et d'autre part, une rigueur extrême. Quand il a trouvé une idée originale, le scénariste doit se transformer soudain en comptable de sa folie, la découper en tranches de 45 secondes s'il fait du cinéma, de 2 ou 4 planches s'il fait de la bande dessinée* »⁽⁷⁾.

Et Alfred Hitchcock lui-même confirmait cette duplicité inhérente à la profession en confiant à François Truffaut : « *Une masse d'idées ne suffit pas à composer un film réussi si elles ne sont pas présentées avec (...) une totale conscience de la forme. Voilà un problème grave (...) : comment trouver un scénariste, un écrivain responsable, capable d'organiser et de préserver la fantaisie d'une histoire ?* »⁽⁸⁾.

A ces deux qualités contradictoires, ajoutons-en une troisième qui consisterait à imaginer des situations et des effets purement visuels, sans équivalent possible dans le champ romanesque. Hitchcock a livré le parangon de ce genre d'effets en racontant la scène du cadavre « tombé de rien » :

« Je voulais filmer une longue scène de dialogue entre Cary Grant et un contremaître de l'usine devant une chaîne d'assemblage. Ils marchent en parlant d'un troisième homme qui a peut-être un rapport avec l'usine. Derrière eux, la voiture commence à s'ajuster pièce par pièce et on fait même le plein d'huile et le plein d'essence ; à la fin de leur dialogue, ils regardent la voiture complètement ajustée à partir de rien, d'un simple boulon, et ils disent : « C'est quand même formidable, hein ! » Et alors, ils ouvrent la portière de la voiture et un cadavre en tombe. »⁽⁹⁾.

« Je ne prise l'acte d'écrivain que pour autant qu'il me semble de la nature et de la puissance d'un progrès dans l'ordre du langage », écrivait Valéry⁽¹⁰⁾. Si l'on mesure de même la réussite d'un film ou d'une bande dessinée au progrès apporté dans l'ordre du langage cinématographique ou de la narration figurative, alors on doit exiger du scénariste qu'à l'instar d'Hitchcock et de Breccia, il ait, *au premier plan et en première instance*, des idées de metteur en scène ou de dessinateur.

(6) *Ibid.*, p. 57.

(7) In Thierry Groensteen, *Peut-on enseigner le scénario ?*, Les Cahiers de la bande dessinée n° 57, 1984, p. 82.

(8) *Hitchcock/Truffaut*, édition définitive, Ramsay, 1983, p. 125.

(9) *Ibid.*, p. 217.

(10) *Tel Quel*, in *Œuvres*, Pléiade, Tome II, p. 680.

Gérard de Cortanze

Le scénario Josiane*

Le scénario Journal

Gérard de Cortanze est à la fois journaliste, traducteur, essayiste et romancier. Principales publications : America libre, Seghers, 1976 ; Le Livre de la Morte, Aubier, 1981 ; Le Monde du surréalisme, M.A., éd., 1985 ; La Trahison, Dominique Bedou, éd., 1985 ; Les Enfants s'ennuient le dimanche, Hachette, 1985 ; Littératures espagnoles contemporaines, Revue de l'Université de Bruxelles, 1985. Traductions de Borges, Jodorowski, Vallejo, Saura.

**Une seconde version de ce texte constitue le chapitre 7 de Les Enfants s'ennuient le dimanche (Hachette, 1985).*

Josiane

Josiane était la fille de tante-Odette-la-sœur-de-papa et ne s'appelait pas Germaine comme mon grand-père semblait le croire, lorsque, la désignant du doigt, il disait aux rares nouveaux venus ayant pu franchir le portail du 7 de la rue Pierre Curie : « Et la petite là, la pitchoune, c'est sa cousine Germaine... »

La petite était née en 1950. Tante Odette qui fut, tout un temps, ma troisième mère, m'avait gentiment utilisé comme cobaye. Au fond, j'avais essayé les plâtres. Les biberons trop chauds, les couches mal mises, les barboteuses outrageusement serrées, le lait en poudre *Nido* non sucré donné tel quel à la cuiller, les chaussures de marche mises trop tôt, tout cela, ça avait été pour moi. Mais j'étais content. Ma cousine était belle et la différence de poids qui nous avait séparés dès la naissance - puisque si j'atteignais à peine les trois kilos, elle dépassait largement les quatre - et qui avec l'âge ne faisait que s'accroître, loin de m'en éloigner, ne m'en rapprochait que davantage.

En 1958, elle avait huit ans et j'en avais dix. Nous étions follement amoureux l'un de l'autre et nous comptions nous marier prochainement. Et si nous hésitions encore entre « Le mariage selon la tradition » miaulé par Gloria Lasso et le « mariage d'amour » coqueriqué par Lucienne Delyle, cela ne faisait aucun doute : nous posséderions un balcon pour y faire pousser des géraniums rouge et une *Ondine* Renault à la planche de bord « gainée de noir », aux poches aumonières, au coffre capitonné et aux « 4 vitesses ardentes au service d'un moteur énergétique » pour aller pêcher des crabes à Houlgate !

Josiane habitait avec ses parents et son frère dans un pavillon sans gaz ni eau courante au 86 de la rue des Rosiers. Nous nous retrouvions souvent, chaque soir après l'école, chaque week-end, car nous n'avions « que la rue à traverser ». Il eût été impensable que nous ne passions pas nos vacances ensemble et le mercredi soir, j'allais coucher chez tante Odette, dans le lit de Josiane, elle à la tête et moi au pied ; cela s'appelait : faire tête-bêche...

Le jeudi était notre jour de prédilection, *notre* beau jeudi. Quand nous n'allions pas au cinéma, que le froid ou la pluie interdisaient que nous jouions dans la cour, je proposais invariablement à Josiane, qui comprenait ce que cela voulait dire, et bien haut pour que sa mère ne se doute de rien, de jouer à *Torpilles sous l'Atlantique*... puisque... Luc étant absent, nous ne pouvions envisager une transposition ondo-nienne du Jules César de Mankiewicz dans laquelle Josiane était Deborah Kerr, Luc James Mason, et moi Marlon Brando.

Au théâtre, ce soir

Le scénario, c'est de la vie qui n'est pas de la vie. L'écran fait écran sans pour autant sortir le scénario de la vie : il est dedans, mais dans un coin. Il est à la merci d'un bouton ou d'un ticket. En acceptant la reconstitution d'échantillons du cinéma aux armées dans L'Honneur d'un capitaine, j'accepte que ce scénario dans un scénario fasse partie de mon scénario. Le scénario Schoendoerffer me contraint à réimprimer ma mémoire. Circuit prêt à fonctionner, ma mémoire, dans son scénario à se faire du cinéma, intègre une nouvelle fois ce que je voulais oublier de la guerre d'Algérie, ce que je (ne) pouvais occulter ; ce scénario dans mon scénario : ainsi, le scénario comme l'instrument à tatouer la mémoire. Le guitariste qui enregistre un disque, qui va se battre, qui se couvre d'encre sous les rotatives de « France-Soir » tandis que les accords d'Evian signés en 1962, proclamant et reconnaissant l'indépendance de l'Algérie, évitent à un père réserviste le départ pour l'amertume. Un procès avec en contre point un scénario qui est un scénario éventuel : des témoins pour affirmer ou infirmer que le scénario était ou n'était pas celui-là. La pièce est froide car le chauffage est fermé. Tu te lèves. Je bouffe une tranche de pain d'épices. Ton cul devant l'écran et le capitaine Marcel Caron qui crapahute dans le Djebel. Scénario dans un scénario : ou l'impossible passage des vampires de Tod Browning dans le scénario de Schoendoerffer. Imaginons une seconde un nouveau scénario : Lon Chaney, sans bras, défendant l'honneur du capitaine dans le cirque tzigane d'Antonio Zanzi. Bela Lugosi aime secrètement Patricia Caron (Nicole Garcia) et décide de l'enlever avec la complicité de Charles Denner qui sera bientôt accusé du meurtre de Sir Karell. Ça ne tient pas debout : donc, scénario pour projection lascive ou couchée. Musique : Tchaïkovski, « Mélodie opus 42 n.3 » ou Puccini... Finale : celui de L'Hérodiade de Mallarmé : sur un plat d'or, belle pléiade quand tout était encore à portée de mains et de bras ; blablabla. Scénario pour espoir amputé, scénario pour espoir bafoué. Scénario pour une belle romance sur la trahison : il ne l'aime plus, elle lui fait croire qu'elle a un cancer aux seins, il revient la queue entre les jambes, « je ne peux pas lui faire ça ». Foutaise. L'autre, l'amante, la retrouve 10 ans plus tard, vivante. Lui, s'est embourgeoisé, il a grossi, ses gosses ont grandi : « Qu'auriez-vous fait à ma place ? » A l'époque, la question lui avait semblé incongrue, inadaptée à la situation, à son scénario. Aujourd'hui, il se souvient aussi de La Femme d'à côté. Toujours là, toujours aussi inadaptée. Cinq ans plus tard : le scénario a changé. Le scénario fait changer le scénario. Voilà ce qu'il faut que tu dises. Les premiers films : sans doute Les Quatre Chevaliers de l'Apocalypse, Les Motards. Les suivants : des scénarios pour son propre scénario. Tout ça, c'est du cinéma ! Eh bien, nom ! Il faut y regarder d'un peu plus près mon petit bonhomme.

Torpilles sous l'Atlantique était un film de guerre dont l'action se déroulait dans un sous-marin, donc, sous l'eau, ce qui requérait une obscurité relative.

Nous profitâmes du départ de tante Odette qui faisait sa lessive dans la « japonerie », cabane en planches et en tôle ondulée servant tout à la fois de remise, de salle de bains et de salon d'été, pour fermer les rideaux de toile verte et tirer le lit vers la porte.

Une chaise inclinée à la proue tiendrait lieu de chambre des torpilles, le verrou de la porte de périscope ; le carré des officiers, le poste d'équipage et le réfectoire occuperaient la partie de la pièce comprise entre le poêle et la tête du lit : la chambre des machines, elle, n'aurait, aujourd'hui, plus de raison d'être puisque l'essentiel de l'intrigue se déroulerait dans la cabine du capitaine... quant aux acteurs, et bien que cela constituât une entorse vis-à-vis de la distribution initiale, nous avions été si frappés par les photographies suggestives subrepticement entrevues dans les pages centrales d'un « *Cinémonde* » évoquant la *Manon* de Clouzot, que nous optâmes pour Michel Auclair et Cécile Aubry.

J'avais enfilé ma panoplie de « Davicroquette » et Josiane son habit-de-Fées. La pénombre était certaine et la couche de la cabine du capitaine rendue plus moelleuse par la présence d'un jeté de lit tricoté au point de croix et qui avait changé de destination.

Nous n'avions - apparemment - rien oublié. La précieuse pile d'« *Historia* », dans lesquels j'avais appris que Solférino avait été un charnier épouvantable avant d'être une station de métro sur la ligne numéro 12, était à sa place près du pelochon, ainsi que la trousse de première urgence et le gramophone *His Master's Voice* à portée de mains, les miennes, celles du capitaine Williams, aussi mélomane que le Némou du même grade. Mais comme les circonstances, le contexte ethno-historique et surtout l'atmosphère étaient tout autre, j'avais sélectionné une chanson de Gloria Lasso accompagnée par l'orchestre de Franck Pourcel. Cette dernière, détestable, j'en conviens, dans *La Cueillette du coton*, me faisait vibrer lorsqu'elle disait que le soleil « vient bronzer de mille couleurs le jupon des filles »...

Je tournais la manivelle avec force et vigueur, baissais le bras, venais rejoindre Josiane sous le lit, fermais les yeux. Nous pouvions commencer en musique notre descente dans les profondeurs de l'océan hostile :

- « Toi je t'aimerai jusqu'à la fin du monde
Toi je te suivrai à l'autre bout du monde... »

« Ta mère est partie... » « Je ne le savais pas... » « Elle a laissé les lunettes de théâtre mais a emporté l'a pendule de sa grand-mère... » « Je ne savais pas... » « Tu ne sais jamais rien. Tu me prends pour un imbécile... » « Ne pleure pas... » « Et vous - il s'adresse à toi qui es sur mes genoux, en déshabillé provocant, transparent. Il nous a réveillé. Pas vraiment. J'étais en train de te lécher. Tu es brûlante. Mains sous la table. Pas maintenant, merde ! - ... vous ne saviez pas non plus ? » « Non... » « Tu veux boire quelque chose ?... » « Non. Je m'en vais. Je vais partir en voiture. La chercher. La chercher dans Paris... Comme la chienne. Tu te souviens ? » « Appelle-nous. Salut. Oui. Au revoir. On s'appelle... Bon... à demain... Oui... » Porte close. Pas raccompagnée, pas raccompagné. Fais chier. Il souffre. Qu'il crève ! Pourtant, dix ans plus tard. Les bouteilles de champagne. Le couteau à jambon de Bayonne. Arrête de déconner. Scénario qui remet, ça. Scénario d'un scénario : un type se souvient, mais ne se souvient pas vraiment. D'autres scénarios l'empêchent de se souvenir. Alors, ils s'inventent des vies, jouent avec des scénarios qui lui viennent de son enfance : on dirait que, on jouerait à : Fondu au noir, Torpilles sous le Djebel. Magnifique, surtout la fin, quand ils se jettent dans le vide à Hollywood. A Hollywood ou à Las Vegas ? Quelle importance ? Le scénario n'a plus d'importance quand il devient lui-même scénario d'un scénario : il se fait bouffer. Il disparaît de la circulation. Lon Chaney qui se fait couper les deux bras par amour pour Nanon qui choisit ce moment pour ne plus avoir peur des grosses pattes velues des hommes et se tirer avec un Plastic Man qui manque alors de se faire arracher les bras par des chevaux qui l'écartèlent. Tout le monde se marre. D'une tristesse à pleurer. Freud au vestiaire. La vie c'est pas ça. La vie, c'est ça. Combien d'Alonzo se font rogner les ailes. Du cinéma ? Des scénarios ? Sir Karell a-t-il été victime d'un vampire ? Marcel Caron a-t-il torturé des algériens ? Qui a emporté la pendule de la grand-mère ? Qui a rigolé le plus fort et le premier à la sortie de La Femme d'à côté ? Le scénario ouvre et ferme les yeux. Le scénario : une scène où le vampire est un comédien habitué à jouer des rôles de vampires qui décide de ne plus jouer que des rôles de vampires pour oublier qu'il est un comédien qui peut jouer d'autres rôles que des rôles de vampires.

Futuro è donna

Que faire du scénario quand on a un enfant dans le ventre ? Je veux dire : comment est-ce que ce scénario-là peut entrer dans cet autre scénario ? L'un court à sa perte et l'autre pas. L'un passe de mains en mains, est « refilé » et l'autre pas. Premier Plan : il a raison celui qui dit que le roman est une pieuvre. P. a raison : ce matin au téléphone. Tu écoutes. Gros plan. Plan fixe. La voix off : « Tentaculaire. Quand tu veux aller ailleurs, il te dit. Eh, toi, qu'est-ce que tu vas foutre par-là ? »

Depuis longtemps habitués à ce jeu, nous pouvions aisément simuler l'angoisse de la première union conjugale, la souffrance des premiers heurts, confondre ignorance et innocence et faire la différence entre la fureur érotic, qui chez nous ne pouvait s'écrire qu'avec un c, et la ballade gentiment sentimentale. Aussi, avions-nous bien ri, lorsque le fils de la Bretonne, rose et gras comme les petits salés de sa charcutière de mère, croyant être sorti de l'âge nubile, nous avait mis sous le nez une publicité du Dynam-Institut et sur laquelle un *psycho-sexologue-chrétien* demandait, en italique, à deux fiancés se regardant dans le blanc de l'œil et se tenant par le bras, s'ils n'auraient pas souhaités être INITIES, en gras corps 16, AVANT ?

- « ... Toi si tu parlais brisant toute ma vie... »

Non, nous avions dépassé ce stade. J'avais de nombreuses fois accompagné Josiane dans les w.c. rose bonbon et amande douce du père Renault. Je l'avais vue s'accroupir dans les cabinets à la turque, elle m'avait autorisé à glisser mon doigt dans sa chatte afin que le jet doré, odoriférant et chaud - que nous associions désormais au *tea, please* demandé du bout des lèvres par ma marraine - imprègne la paume de mes mains, le poignet puis l'avant-bras. Certains jours, même, elle m'avait demandé de lui relever sa jupe à carreaux noir et rouge, de lui baisser sa culotte, puis de lui enlever le tout en pensant à Marina Vlady dans *La Sorcière* et de lui essuyer « le trou » avec la feuille de papier hygiénique qu'elle me tendait en tremblant. Mais comme ma grand-mère nous avait à plusieurs reprises surpris ensemble dans les cabinets - « Mais qu'est-ce que vous foutez encore là-dedans, tous les deux ? Vous allez sortir, oui ? » -, nous avons décidé d'abandonner provisoirement les joies scatologiques de la fosse sceptique (je n'ai jamais su l'orthographe de ce mot, d'autant plus que lorsqu'on disait de papa qu'il était un *sceptique*, comme il faisait souvent la tête, je trouvais que cela avait davantage à voir avec la putréfaction qu'avec les pyrrhoniens) pour les tentations océanographiques des fosses marines.

- « ... Moi je te tuerai je crois dans ma folie... »

Sans doute troublée et par l'ambiance et par la lente descente du sous-marin à l'intérieur duquel nous commençons à sentir la pression de l'eau - mais il était encore trop tôt pour que certains appareils de mesure se mettent en panne... -, Josiane, se tournant subitement vers moi, me serra le bras, enleva ma toque en fourrure de loutre frappée de l'étoile de shérif et me murmura :

- Dis-moi, pourquoi tu regardes toujours vers la plaine ?

Conscient que le mot plaine n'avait guère sa place ici, bien qu'il pût désigner, par métaphore, la mer, dans l'expression « la plaine liquide »

Deuxième plan : la forêt bouge, les arbres, un lac, des canards et des cygnes. Il pleut. Tout cela sous la brume. Une femme se promène. Devant elle : un garçon de deux ans qui court. Elle tient dans ses bras, un plus petit. Il est emmitouflé. Il a froid malgré ses chaussettes jaunes. Tu n'es pas en train d'écrire un scénario. La femme voudrait un enfant qui fût à elle. Ces deux-là sont à une autre. Futuro è donna : l'enfant ne parviendra à surmonter sans difficulté l'injustice qu'à condition de pouvoir se défendre. La forêt toujours. Musique : la même sous la voix de Bardot dans Le Mépris : « Tu aimes mes lèvres ? Tu aimes mes cuisses ? Et mes fesses tu les aimes ? » La même est la même et une autre. Troisième plan : Ornella Mutti face à la caméra, prise avant que le cinéma n'en fasse une grosse conne assumant avec difficulté les nodosités graisseuses et la bêtise qui la gagnent. La Mutti, filmée par Ferreri : son cul dans Contes de la folie ordinaire, ses yeux fatigués par la grossesse dans Futuro è... Lumière crue. Verte et bleue : « S'il lui est interdit de réagir à sa manière, l'enfant apprend à se taire. Si les réactions adéquates aux humiliations, à la violence sont exclues, les sentiments sont refoulés. » L'enfant qui est venu et qui est parti. Celui qu'on attend et qui ne viendra jamais. 60 % des terroristes allemands de ces dernières années sont issus de familles de pasteurs. Himmler avait pour père un pédagogue de métier. Eichmann suivit sans émotion les déclarations bouleversantes des témoins lors de son procès, mais rougit de honte quand on lui rappela qu'il ne s'était pas levé à la lecture de la sentence. Le scénario n'est pas là pour combler un vide. On peut faire un scénario de son vide ou vider son scénario ou se vider de son scénario ; mais, si je pense au corps, je peux imaginer une multitude de scénarios possibles. Autre plan : la voix de Bertrand Tavernier au cours d'une promenade entre le Grand Palais, après une exposition de Staël - le suicidé de 1955 - et la place de la Madeleine. Tandis que défilent les dernières images de L'Aurore : « L'autre jour, je suis allé à un festival de cinéma underground, jeune cinéma français, des films de 10 à 15 minutes et des brochures dont la lecture était plus longue que la durée du film ! Complètement dément : Murnau n'a pas écrit 5 pages dans sa vie ! » Le scénario comme souvenir qui vient en surimpression sur le présent. Le scénario du présent est une suite de plans fixes, il attend le montage : Muriel. Boulogne. Un peu comme le Havre. Tristesse d'une ville avec de grandes avenues balayées par le vent et la pluie. Uribe qui parle de la répression en Amérique latine et Rodolfo qui est bourré comme un œuf. Le scénario des arbres qui bougent derrière les fenêtres de la clinique, en plein hiver. Il ne fait pas vraiment froid, il fait gris. Dans le café qui fait face à la clinique, à travers la vitre de la terrasse, deux hommes parlent. L'un avec un fort accent argentin : « Un homme longe une palmeraie. Le vent découpe doucement les bouquets de palmes. C'est là qu'arrive la citation - INSERT : « Mars 1939, derniers jours de la Guerre Civile Espagnole. Retraite et exode des forces républicaines... »

ou les lacs « qui brillent comme des plaines d'acier », pour ne point brusquer les choses, car l'amour est un sentiment complexe qui peut s'éteindre au moindre souffle d'air, je me jetai à l'eau et, plutôt que de ralentir une action en disant, par exemple, « où tu es, c'est toujours le printemps », je lançai, ombrageux et sombre :

- Je me demande si je réussirai un jour à retourner chez les miens... ou si mon destin sera de mourir dans une de ces fosses marines avec une balle dans le dos...

- Personne ne tirera sur toi, je te le promets... Que dirais-tu si je te volais un baiser...

La chose s'engageait bien ! Je savais que le dialogue deviendrait de plus en plus espacé, que progressivement nous ôterions nos vêtements, que Josiane serait grièvement blessée, que je la soignerais en lui faisant des piqûres dans les fesses, que je devrais lui prendre fréquemment la température avec le critérium que papa ne retrouvait décidément pas, que j'aurais comme toujours mal au ventre, sans trop savoir pourquoi. Mais, nous n'en étions pas encore là... Le 33 tours 1/2 OLA 7395 s'était arrêté, je devais sortir de la cabine et, sous le feu nourri de l'ennemi, dégager une torpille qui venait de se coincer, autrement dit, replacer le bras du gramophone afin que l'aiguille ne découpât point le petit chien blanc à oreilles noires en rondelles.

Un quart d'heure passa. Je venais à peine de réparer l'avarie - nous ne pourrions plus désormais utiliser que 2 torpilles sur 4 - que l'écho d'un coup de feu arriva jusqu'à moi. Josiane, inquiète de ne pas me voir rentrer assez vite, était venue au devant de moi. Je m'y attendais... Elle était blessée ! Ce coup de sifflet, aigu comme la trille d'un oiseau... Brusquement je quittai l'abri. Le silence était maintenant profond et lourd.

- Qu'as-tu fait, Scarlett ? Que t'arrive-t-il ?

- Ils m'ont tiré dessus, c'est fini pour moi, Williams !

- Ne te fatigue pas à parler : tu es blessée à la poitrine... Tu perds beaucoup de sang... Je vais te ramener au « Black Bird »... Je suis un soldat, je te soignerai... Accroche-toi à moi...

L'espoir renaissait. Nous nous dirigeâmes vers la cabine du capitaine. Notre combat contre la mort avait commencé. Qu'allai-je faire ? Je devais extraire la balle et je n'avais rien pour anesthésier Scarlett. Je lui dis qu'elle allait souffrir, qu'elle devait être forte, que la vie était devant elle, et que je l'aimais, que j'osais enfin lui avouer. Que jusqu'alors, je ne savais pas de quel côté mon cœur penchait, mais que j'avais oublié la méchante Florence d'Harville. Je lui tendis un numéro de « *Roméo et Lucette* » afin de calmer sa peur et dans le secret espoir



qu'elle comprenne l'allusion, à peine voilée, contenue dans le titre de la bande dessinée de Kiraz.

Pour que les premières piqûres ne la fassent pas trop souffrir, je lui caressai lentement les fesses que j'écartai et lui mouillai l'anus avec mon doigt imbibé de salive. Elle les souleva de quelques centimètres et le critérium-thermomètre s'enfonça tandis qu'elle gémissait et que la souffrance occasionnée par la blessure lui faisait tomber « *Roméo et Lucette* » des mains. L'opération s'annonçait délicate. Je dus laisser le thermomètre plus longtemps que de coutume. 42° degrés centigrades ! Quatre piqûres furent nécessaires.

- Scarlett, tu es aussi courageuse que belle...

Je la retournai délicatement sur le dos et commençai à déboutonner sa robe de princesse à paillettes roses.

- Tu es très belle, Scarlett, Tu es redevenue celle que j'ai connue jadis en Chine... Comme tu as dû souffrir, peut-être même de la faim !

- J'avais seulement peur, Williams... Johnny ne m'a jamais laissé manquer de rien...

- Comme tu es pâle... Tu trembles... N'aie pas peur. Je vais te sauver. Tu vas redevenir cette femme épanouie qui me torture nuit et jour !

- Williams, je t'en pr...

Scarlett venait de s'évanouir. C'était le signal ! Je dégraffai son *Nike* de chez Gandukor, volé dans la penderie de tante Odette. Elle avait le buste divinement galbé, les dessous de bras débarrassés de leurs vilains poils grâce à la crème dépilatoire rapide *Veet*. Réflexion faite, j'avais eu raison, ce matin, de me taire, lorsque mémère avait demandé qui avait bien pu lui envoyer ce bon pour un essai « Super-Seins » discret et gratuit...

- « Pendant que vous dormez, votre poitrine peut embellir ! Ne soyez plus désespérée, Super-Seins agit vite : juste 2 minutes tous les jours, - C'est tout ! »... Qu'est-ce que c'est que cette blague ? C'est toi pépère ? A ton âge, quand même !

Le bon des laboratoires SLT SAMEP avait fini par atterrir dans la poubelle ! Personne - pas même Josiane - ne sut que j'étais à l'origine de ce mystérieux envoi. J'avais acheté, moi-même, les deux timbres pour frais de port et coché deux cases pour être plus sûr : DEVELOPEMENT et RAFFERMISSEMENT ! Sur la publicité, une femme en chemise de nuit dormait sous un ciel étoilé... On voyait un bout de ses seins... Mais je préférais ceux de ma cousine que ma tante appelait, en se moquant, « ses noisettes ». Je pouvais les toucher, le traitement médical l'exigeait... Ma cousine était en possession « de tous ses char-

Musique. Fin de générique. On comprend : c'est Miguel, Miguel Hernandez. Il presse le pas et sort de la route en s'avancant en direction de la caméra. Une voix off tandis qu'il coupe à travers champs : je m'appelle boue, mais mon nom est Miguel / Boue est ma profession / Boue est mon destin / Boue souillant de sa langue ce qu'elle effleure et lèche. » Tu comprends, la fin de la guerre ne sera pour lui qu'une suite de persécutions, prisons, éphémères moments de liberté. Petit à petit les poèmes deviennent noirs. Tout doit être dit. Au fond de chaque désillusion, et dans toutes les blessures « l'homme est à l'affût ». La fin, après les quatre saisons et la neige et le train et la femme triste et Orihuela statique : « Pour la liberté, je me détache à coups de feu. » Gros plan sur une page manuscrite tapée à la machine : « Assieds-toi, cochon ! dit le garde. » Cochon est rayé, une écriture ronde à l'encre bleue a remplacé « cochon » par « salaud ». « Salaud », avec un point d'exclamation. En off, la voix d'une femme, elle vient de mettre au monde un enfant, mais l'homme, lui, est mort. Mais l'homme, lui est mort : lui est mort. Il écoutait un chanteur et il est mort. La voix dit : « J'ai quand même eu le temps de tout corriger ! Avec le fric, on ira à Florence voir la fontaine Boboli et le jardin de l'Océan ! » Un homme, de dos. La femme allongée sur le lit qui rit. Il parle : « Non, c'est le contraire. Le jardin Boboli et la fontaine de l'Océan ! » Fondu au noir. Le futur est femme et le présent un scénario en manque de passer.

Paris, Bruxelles

L'enfant. L'enfant du scénario. Elle sait, et pourtant, lui, ne semble pas savoir, vouloir savoir ; le scénario. La marche, longue, à travers le désert ; à travers son être qui se perd, qui la perd, qui les perd. Le scénario comme perte. Il sait maintenant que tout n'est plus possible. Il sait que c'« est » impossible. Elle dit. Ou plutôt, il lui fait dire : « Je n'ai pas voulu garder l'enfant pour combler un vide, mon vide ». Elle aurait aussi pu lui dire - téléphone - vitres - lettres - banques - autoroute -, elle aurait aussi pu lui dire : « J'ai gardé l'enfant pour que tu ne combles pas ton vide, avec. J'ai gardé l'enfant simplement pour que tu ne combles pas ton vide avec ; pour simplement : qu'il ne vive pas avec toi. » Le scénario est là. Il entre dans la vie et en sort. Lumière d'une soirée qui descend. Des mouettes sur les wagons arrêtés. Ne pas parler. Ne rien dire d'autre que ce que ce silence nous laisse dire : le scénario est à multiplier. Impossible de voir un autre film après celui-ci. Le second efface le premier. Aucun doute là-dessus : aucun espoir. Il repart sur son bout de terrain. L'amnésie éteinte, il peut de nouveau s'éteindre dans l'amnésie. Mouvement inversé. Le scénario, cette fois, est en dehors du scénario. Clair : il n'y a plus de scénario, sinon celui que je veux lui faire dire, lui faire jouer. Elle attend à la sortie du train.

mes » et n'avait nullement besoin de cette « formule bio-esthétique moderne dont profitaient déjà les stars et vedettes internationales »...

Je me penchai vers elle, passai ma langue sur sa poitrine offerte ; elle était évanouie et j'en profitais lâchement :

- Tu ne peux pas savoir à quel point j'ai honte de ce que je fais ! lui murmurai-je.

Je pensai à la chanson de Gloria Lasso « jusqu'au petit jour, on fait place à l'amour... les cloches sonneront, ding dong... ding dong... » Heureusement pour moi, Scarlett revint lentement à elle, quelques minutes de bouche à bouche redonnèrent à ses joues cette couleur rose qui lui va si bien.

Nous pouvions entamer la dernière partie du traitement, la plus dangereuse mais aussi la plus douce car elle conduisait inmanquablement à la guérison spectaculaire de la blessée.

Tous les deux nus, nous nous serrions l'un contre l'autre en nous cachant sous la couverture et en faisant des projets d'avenir. Blottis dans le creux de nos épaules respectives, grelottant de froid, car les câbles d'alimentation de chauffage du sous-marin avaient cédé (le poêle n'était allumé que la nuit), et, tremblant de peur, car tante Odette pouvait nous surprendre à tous moments, nous parlions à perte d'heure en croquant des petits beurrés *Lu* attaqués par les angles.

Quelle carrière choisir ? Etre fonctionnaire avant 6 mois grâce au « recrutement national ininterrompu » ? Devenir aide-comptable et « gagner sa vie dans une carrière d'avenir ? » Apprendre le métier de représentant « Celui qui gagne le plus après... le patron » ? Comme tout cela nous paraissait médiocre, frileux, conventionnel. J'avais souvent parlé à Josiane de Mermoz et de *la Croix-du-Sud*, de sa disparition, en plein océan, à 800 kilomètres de la côte africaine et du dernier message reçu par le poste de Dakar : « Coupons moteur arrière-droit... ». Mais Josiane se refusait à cette vie aventureuse. Elle m'aurait suivi partout mais pas en hydravion ! Surtout depuis ce fatidique voyage où pour nous guérir d'une commune coqueluche, plutôt que de se contenter de la Tour Eiffel, papa, toujours excessif, avait décidé de nous emmener faire un tour en avion, dans le Dornier Do.27 d'un de ses collègues d'usine ! L'hélice tournée à la main, maman en bout de piste de plus en plus petite, le cockpit troué par de grands panneaux en plexiglas, la terre qui basculait, la boule de l'indicateur de stabilité prête à sortir de son logement, le manche que j'avais pu toucher quelques secondes n'avaient pas eu raison de notre coqueluche mais fut la cause de la première vraie dispute entre ma cousine et moi. Elle avait vomi et ne remettrait plus jamais les pieds dans un avion ; j'étais en extase et rêvais de devenir un autre Guillaumet...



*Moi aussi, je
vous croyais dif-
férent... En vous
voyant j'ai compris,
dès le début que
je mènerais à bien
cette mission...*

Mais pour le présent, dans la cabine du capitaine, il ne s'agissait pas d'énerver inutilement une blessée qui guérissait lentement. Oubliant Mermoz - sujet de controverse -, j'évoquais l'ermite blanc du Sahara, le Père de Foucauld et sa fin tragique, une balle entrée par l'oreille droite et qui ressort par l'oreille gauche... Serni Ag Tokra, l'assassin. Je parlais des naufragés volontaires, du *Kon-Tiki* et de l'Egaré et des tout récents naufragés du ciel... Aldrich, Dixon et Pastula qui, pour survivre, avaient tué un requin, avaient dévoré son foie et des harengs crus récemment ingurgités par le monstre ! Tout cela était bien loin des géraniums et de l'*Ondine* Renault. Mais quel plaisir de rêver dans les bras de ma cousine aux *Chavantes* du Matto Grosso et aux *Chipayas* de Bolivie, ces petits-fils d'Indiens payant aux conquérants incas un tribut de poux. Nous ne partirions sans doute jamais sur les traces de Marco Polo, tout juste irions-nous, peut-être, en Europe, comme Caroline Hachette.

- Les enfants ! Les enfants ! Attention, je viens vous pincer les fesses dans cinq minutes !

Bien que nous le sachions, nous étions toujours surpris ! Le couperet de la guillotine dans *Casque d'or* ! Le coup de gong de *Quo Vadis* ! Tante Odette, qui, par je ne sais quelle délicatesse ou ignorance de ce qui se passait « réellement » sous le lit de Josiane, mettant subitement fin à nos jeux, nous préservait aussi du pire - nous surprendre, nus l'un contre l'autre, ce qui n'arriva jamais !

Nous nous rhabillâmes en vitesse, remîmes le lit à sa place et puisque de ce poste d'observation, nous pouvions voir tante Odette gravir les marches de l'escalier, terminâmes, serrés l'un contre l'autre, mais vêtus, *Torpilles sous l'Atlantique*. Lucienne Delyle avait remplacé Gloria Lasso et l'atmosphère était à la joie :

- « Avoir deux cœurs pour faire un seul bonheur

Oh la la la c'est magnifique... »

- Vous venez d'être très chic, Williams, je voudrais vous dire...

- Inutile, ma chérie, j'ai tout deviné, mais tout cela est oublié puisque nous allons nous marier ...

Et Josiane m'embrassa. Puis, se ravisant, me dit qu'il fallait une autre fin, que nous nous étions vouvoyés, qu'elle avait une autre idée, car sa copine lui avait appris à embrasser... avec... la langue... Comme toujours, elle prenait l'initiative pour ce que la dame de catéchisme appelait le « péché de chair » et me laissait le choix du texte. Je lui proposai un compromis entre la fin de *Milady et les trois mousquetaires* et *Le Maître de don Juan* : Rossano Brassi + Errol Flynn d'un côté, Yvette Lebon + Gina Lollobrigida de l'autre... Elle accepta :

Elle est là et elle n'est pas là ; non, elle n'est pas là. Le scénario dit : « Nous ne pouvons nous rendre heureux... fondamentalement, nous ne pouvons nous rendre heureux. » Quelque chose comme de l'herbe qui se dessèche. Et puis alors, un long silence. Ce scénario est un film qui se dilue dans l'autobiographie. Quand l'autobiographie ne demande plus à être montée, on est en droit de se poser la question suivante : comment et quand l'enfant (l'enfance) peut-il (elle) naître de son futur ? En écrivant l'enfance, en faisant entrer dans l'enfance un scénario de lettres, d'images et de souvenirs de films ; comment faire que cette enfance se revive ? Pas de scénario possible, si ce n'est celui d'une illusion d'optique. On n'attend plus, on ne peut plus attendre, car la vie file à gros bouillons par plans sans raccord, sans fond sonore pour souligner ou au contraire s'élaner en décalage. Je n'attends que la seule volonté du scénario à venir et je sais que l'écran est d'une blancheur à couper le souffle. Un appareil de projection perd ses bobines. Il essaye de rattraper le scénario qui file. Erreur, cause perdue. Ce scénario est lettre morte comme un certain texte du même nom. L'erreur fondamentale consiste à vouloir faire du scénario un scénario pour la vie. Mais la vie n'a pas la peau dure quand elle passe par le scénario : il lui faut une absence de scénario pour se tenir dans le rythme. Pour faire elle-même ses coupures et ses coupes et installer sa bande son. Regardez Les Mains d'Orlac : un pianiste qui a les mains coupées, un chirurgien fou lui greffe celles d'un condamné à mort lanceur de couteaux. Le pianiste n'est plus maître de ses mains : il ne sait plus où les mettre. Le scénario : ici de la vie : qui sait mettre ses mains convenablement et où. Les mains (y) occupent toute la place ; du scénario. Les mains n'ont plus, dans un sens, leur mot à dire. Les mains manquent là où le scénario est une exigence d'absolu. Il est là sans être là. Il doit être là sans y être. D'une certaine façon, il doit se taire : Manger des mots et des séquences. Pour se faire, il doit devenir cannibale. Le scénario du scénario ne dépend plus alors du scénariste ni du spectateur qui va ou ne va pas en faire son scénario : il en redemande et s'exténue. L'autobiographie au cinéma n'a pas besoin de la vie pour exister. L'autobiographie est un scénario sur de la vie qui n'en a cure. Prenons une vie sans scénario : elle ne pourra être sans un scénario du scénario. Dans l'inverse qui danse autour du scénario, se trame une histoire qui se vante de ne pas exister totalement. Ainsi, quand la fillette de l'enfance sort de son lit-sous-marin, elle rencontre un scénario bien plus troublant que celui qu'elle a élaboré patiemment. Le scénario de la vie se mange. Il ment pour mieux laisser croire à sa véracité. Aucun doute : je ne peux contenir ma foi en ce scénario, si ce dernier ne m'assure pas d'un minimum de véracité. Le scénario se tait ou ne se sait pas se taire : il est bavard ou il scénarise un silence, une forme de silence sans lequel le scénario perdrait son existence. Je ne suis le scénariste de personne, pas même de moi : je ne suis que le scénario d'un scénario qui s'écrit sans moi. Chaleur.

- Scarlett, le mauvais rêve est fini et la réalité commence.

- Williams, je ne veux pas, je l'ai promis à ta mère !

C'est elle qui m'a tout révélé. Nous pouvons recommencer une nouvelle vie à deux !

Es-tu certain ? Réfléchis bien...

- Malheur à toi si tu osais encore douter de mes sentiments !

A ce moment, Josiane me mit violemment sa langue dans ma bouche et ne bougea plus jusqu'à ce que, sentant l'asphyxie nous gagner, nous desserrâmes, d'un commun accord notre étreinte. Nous recommençâmes une seconde fois. Mais, lorsque je proposai à Josiane une troisième tentative, elle me regarda horrifiée et me confia un terrible secret. Le chiffre 3 était en amour un chiffre magique ! C'est en s'embrassant trois fois avec la langue qu'on fait les enfants ! Quant aux parents qui avaient trois bébés, ils ne pouvaient éviter la naissance d'un quatrième !

- Aujourd'hui même, tu seras ma femme et du devras me croire aveuglément !

- Oui, mon cher amour, toujours !

Nous ne nous mariâmes jamais ensemble, je n'eus jamais d'*Ondine* Renault, quant aux géraniums, ils furent mauves et avec une autre que Josiane qui avait, elle, le rouge « en aversion ». Josiane qui avait rêvé d'être infirmière fut préparatrice en pharmacie. D'humeur instable, elle finit par être intérimaire, puis, après un bref passage par la marijuana et la vie en communauté partit cueillir des salades d'hiver en Hollande. Je l'ai revue le jour de l'enterrement de mémère. Elle était plus brune que jamais, elle portait de larges bottes rouges, ne s'appelait plus Josiane avec un I mais Josyane avec un I grec. Nous mangeâmes des croissants et bûmes du café avec un bout de la famille. Il y avait de grands silences. Peut-être n'avions-nous plus grand chose à nous dire. Et puis, nous n'étions pas seuls. Et puis... nous avions, chacun de notre côté, une famille qui nous attendait. Et puis... mémère était là, à quelques mètres de nous, dans ce cimetière que nous connaissions par cœur. Nous nous y étions battus tant de fois avec les brocs en émail plein d'eau et les petites pelles que le gardien du cimetière prêtait à ma grand-mère pour qu'elle fasse « son jardinage ».

En remontant dans ma voiture et tandis que je me dirigeais vers le pont de St-Ouen en faisant à Josiane un signe de la main - « Bon. D'accord. Cette fois, on s'appelle. On s'téléphone. Une bouffe. Oui. Avec les enfants... » -, j'avais dans la tête les paroles d'une chanson d'Yves Montand : « Ma môme, on va faire la noce, j't'emmène en carrosse jusqu'à Robinson... »

Une plage. Des enfants qui crient. Des enfants qui jouent. Provisoirement. Prendre bien conscience que cette mer fluide qui danse devant moi, que ses marques colorées qui dessinent des ombres où se perd le scénario ne sont que des éphémérides. Le signe, même, que ce scénario-là passe : il faut à chaque seconde en revoir les séquences. Montage périmé aussitôt clos. Montage mort dès lors que déclinant. Ces crépuscules n'ont rien de cinématographiques. Je me souviens de chaussures abandonnées sur la plage et abandonnées par inadvertance : en premier plan des chaussures de toiles et de cordes rongées par du sable. Tout est déjà là : ce que nous sommes. Tout était déjà là : ce que nous allions devenir. Cette, cette perte inévitable de la vie dans la vie. Le scénario est une mort douce, comme seule sait la suggérer la mer qui se retire en pleine nuit tandis que l'enfant retrouve dans la mer, noire, sa peur primale et hurle le long de la plage, et hurle car elle/il ne se retrouve pas ; car il/elle retrouve, ne retrouve pas, son scénario ; car elle sait déjà qu'il faudra (s')inventer un autre scénario et que cela ne sert à rien. Tout scénario est un échec ; un risque. Tout scénario appelle un autre scénario qui appelle un autre scénario jusqu'à la fin du cinéma de la vie. Elle dit : « Tu ne comprends rien. Tu ne me comprends pas. Ton absence d'infini - de l'infini, ton absence - m'effraye. Tu ne penses pas à l'infini. Tu ne sens pas cette grande force qui nous dépasse. » Ton scénario exclut ce scénario qui est à mes yeux le scénario de tous les scénarios.

Katzen Erotik Museum (épilogue)

Nous avons parlé de Paris, Texas, des Mains d'Orlac et de Reflections in a Golden Eye. Nous avons fendu des écorces de noix et de noisettes. Tu te cachais derrière des lunettes noires. Et moi derrière des propos ironiques ; Lezama : de sobremessa. Je crois au coup de foudre et ce scénario en fut un. Le soleil par intermittence, allongés sur des transats. Le soleil et le départ précipité. « Vous êtes charmante quand vous souriez... » Le con ! L'avion vibre et je me tais. C'est comme si nous avions déjà tout dit. Un train, un avion, des pas, un jardin, la frontière. Comme si nous avions compris que nous venions tous deux de passer à côté de quelque chose. L'attirance ne se satisfait pas de remake. Sans doute ne te reverrai-je jamais. C'est mieux ainsi. Et le scénario reprend ses droits. Il fait du cinéma. Toi, aussi, tu fais du cinéma. J'aurais dû plonger dans la piscine. « Tu es un amour ». Sans doute, délaissés ces tablées de convives gras et rouges. Ton bas qui file. Te prendre dans le parc. Ta voix. De longs regards. Fatigues. Où mettre ma fatigue ? Ta fatigue ? Désir que le désir se manifeste. Et peur qu'il se manifeste. Ne pas appeler. Attendre. Attendre une prochaine rencontre. Boire du champagne. Le scénario se tue à ces jeux-là. Alors, une théorie. Pour quoi faire ?

L'enfant attendait. La femme attendait. L'enfance n'existe plus. Je suis devenu définitivement adulte. Je suis passé trop près de la porte. Mais tu existes. Ton scénario est possible. « Des rouleaux ! Des rouleaux ! Mais non : des bobines ! » De longues jambes qui s'étirent. « Medias », gris perle. Je ne me suis pas retourné. Taxi. Train. Avion. Métro. J'ai opté pour la tête et le sable. La petite cabane dans Scènes de la vie conjugale et buanderie avec palmes et slips de bain. Le scénario est là, à lire. Je te désire. Pourquoi meubler coûte que coûte le silence, si ce n'est pour ne pas se dire la seule image que nous voudrions voir se voir. « Je ne veux pas prendre ta vie entre mes mains... tu'es un amour... » De la cendre dans le verre de vin rouge. Whatever... He has the bra for the way you are.

(à suivre)



Raoul Ruiz

Entretien

Raoul Ruiz est né en 1941 dans le Sud du Chili. Il a fait des études de théologie et de droit, puis est entré à l'Académie de cinéma de Santa Fé en Argentine. De 1956 à 1962, il a écrit plus de cent pièces de théâtre et de nombreuses adaptations pour la télévision. Responsable du cinéma chilien pendant la période de l'Unité Populaire, il s'est exilé en Europe après le coup d'état de 1973 et a réalisé depuis lors la plupart de ses films en France. Parmi ses très nombreux films, on peut citer : La vocation suspendue (1977), L'hypothèse du tableau volé (1978), Le borgne (1981), Les trois couronnes du matelot (1982) et La ville des pirates (1983).

B. Peeters - Je suppose que dans les films que vous avez réalisés au Chili, notamment au moment de l'Unité Populaire, le rapport au scénario était relativement minime. Pour des films comme L'expropriation ou Le réalisme socialiste, il n'existait sans doute même aucune sorte de scénario ?

R. Ruiz - Pour ces deux films effectivement, il n'y avait pas du tout de préécriture, notamment en ce qui concerne les dialogues. Mais pour l'un et l'autre, il existait tout de même un découpage par scènes et surtout l'idée de définir un jeu, c'est-à-dire de poser des règles sur base desquelles certaines scènes pourraient être développées. Par exemple, je décidais qu'il y aurait dans un dialogue quelqu'un qui parle trop fort et quelqu'un qui parle trop bas et que celui qui parle trop bas serait celui qui commande... C'est autour de ce genre d'oppositions que ces films-là sont en fait constitués. L'accent, la façon de parler, l'attitude de classe devenaient, par delà les paroles, le sujet même du film.

B.P. - Vous aviez travaillé de cette manière depuis vos débuts ?

R. R. - Non, pas du tout... J'ai commencé à faire des films environ neuf ou dix ans avant l'Unité Populaire et, à mes tout débuts, je voyais les choses de la même façon que n'importe quel jeune écrivain ou n'importe quel cinéaste, c'est-à-dire que je m'intéressais avant tout au thème du film... J'avais suivi le parcours de presque tous les jeunes artistes latino-américains, un parcours qui était donc très marqué par les traditions nord-américaines. Or, malgré leurs airs de liberté et leur apparente décontraction, le cinéma et le théâtre américains sont extrêmement codifiés au niveau du scénario. Ils racontent des histoires à partir de structures très rigides, d'origine européenne en fait, mais qui, aux Etats-Unis, ont été réorganisées, figiolées et systématisées à un point incroyable, au point que ces structures ont donné naissance à une véritable technique, que l'on enseigne dans les écoles de cinéma. Or, j'avais étudié au Chili la façon d'écrire une bonne histoire avec des adeptes des méthodes américaines. Ce système consistait surtout à organiser une histoire autour d'une structure de conflit. Le récit se constituait d'abord autour des personnages, lesquels se définissaient par rapport à un conflit central qui devenait la colonne vertébrale de l'histoire... Dans ce système, le contenu se définit

donc à partir de ce conflit : il y a d'une part un protagoniste ou un groupe de protagonistes qui déclenche l'action en voulant quelque chose - toute cette conception repose en fait sur une théorie de la volonté - et d'autre part il y a un groupe ou une force qui s'oppose à cette volonté et qui crée l'affrontement. Il y a d'abord toute une série d'étapes, réglées presque comme un rituel, avant que le premier protagoniste ne se décide - de là ce jeu un peu bizarre que joue le personnage interprété par Humphrey Bogart dans des films mythiques comme *Casablanca* ou *Passage de Marseille* où l'on voit le héros se demander interminablement s'il va ou non combattre pour la Résistance... Il y a donc un parcours avant la décision, puis la décision elle-même, et en suite un nouveau parcours qui le mène jusqu'à son but. Tout ce système était extrêmement codifié et figé et, lorsqu'on me l'enseignait, j'étais persuadé qu'il s'agissait d'un système immuable et presque universel.

B. P. - Vous pensiez que tout le monde appliquait cette technique, qu'il existait une sorte de consensus à ce propos ?

R. R. - Oui, absolument. Il y avait un consensus dont je ne faisais pas partie. Je me croyais très original parce que je refusais cette technique, lui reprochant de laisser de côté la logique interne d'un personnage et ce que j'appelais les structures d'archipel de la réalité, c'est-à-dire ce qui fait qu'il y a de grands espaces de silence et des zones de concentration d'énergie.

B. P. - Vous reprochiez à cette logique d'être monolithique ?

R. R. - Je lui reprochais surtout de nuire à la valorisation de l'image, y compris à la valorisation de ce dont elle prétendait faire le centre d'un film : le personnage. Ce système insistait en effet sur ce que le personnage était censé montrer ou signifier, mais pas du tout sur son corps, ses hésitations, sa matière même... Etant un peu en marge de l'Histoire, comme tous les latino-américains, on ne voyait pas l'intérêt d'adopter une technique qui était étrangère à nos façons d'agir. Je me souviens que nous lisions à cette époque une série de textes de Lukacs portant sur les structures du roman et que cela donnait matière à de longues discussions, très poussées, à propos de tous ces problèmes.

B. P. - Discussions qui portaient donc surtout sur l'acceptation ou non des structures américaines ?

R. R. - Oui. Mais ces structures étaient loin d'être ressenties comme purement américaines. Elles étaient aussi soutenues par les membres du parti communiste. Et notamment par un de ses grands idéologues, John Howlosson, qui était un américain. Il était scénariste et professeur de construction dramatique et il avait établi les bases de l'élaboration d'un bon scénario.

B. P. - Mais est-ce que la discussion qu'il y avait sur ces problèmes était informée par des questions idéologiques et politiques ou est-ce que c'était un affrontement d'ordre purement esthétique ?

R. R. - Il s'agissait d'une discussion technique. La question était : est-ce qu'on peut raconter une histoire et être amusant en restant à côté d'une structure de ce genre ? C'était un débat qui ne concernait même pas l'esthétique.

B. P. - L'objection n'était donc pas que cette forme importée des Etats-Unis était idéologiquement suspecte ?

R. R. - Non, puisque même la gauche l'acceptait... Bien sûr, il se mêlait forcément des éléments idéologiques. Moi-même je me disais que ce n'était pas une forme adéquate pour une situation comme la nôtre. Quelqu'un qui vit en Amérique latine est plongé dans une réalité qui n'est pas structurée comme un conflit, une réalité dans laquelle il ne s'agit pas de réussir ou d'échouer mais où les choses se passent de façon beaucoup plus floue... Il fallait donc trouver un système de structuration différent, beaucoup plus ouvert, mais je n'avais rien à proposer, je ne disposais d'aucune théorie susceptible de

remplacer celle-là... Tout ceci se passe très tôt, vers 1956 ou 1957. C'est à ce moment que j'ai écrit ma première pièce de théâtre : j'avais 16 ans.

B. P. - Et d'emblée, dès le moment où ce système vous a été enseigné, vous l'avez rejeté ? Vous ne vous en êtes jamais servi ?

R. R. - Je m'y suis tout de suite opposé, mais plus tard, lorsqu'il m'a fallu gagner ma vie, j'ai dû m'avouer que ce système était efficace.

B. P. - Vous vous en êtes donc servi pour certaines des pièces que vous avez écrites ?

R. R. - Je m'en suis constamment servi dans mes travaux pour la télévision. Chaque fois que j'avais une commande à respecter, j'ai utilisé ces structures et c'est vrai qu'elles fonctionnent.

B. P. - Mais d'un point de vue théorique, vous les refusiez nettement ?

R. R. - Oui. D'autant qu'à cette époque il y avait pour nous le choc du théâtre d'avant-garde : Beckett, Ionesco, Pinter... Leurs pièces arrivaient chez nous avec un peu de retard, mais elles créaient un choc profond, et justement sur le plan des structures. Il est très difficile d'imaginer aujourd'hui, depuis l'Europe, comment ces pièces pouvaient être ressenties par de jeunes chiliens qui voyaient l'ensemble de la culture mondiale comme une sorte d'allégorie. Seuls quelques éléments nous parvenaient. À partir desquels nous tentions de recomposer tout l'ensemble. On parlait de Ionesco mais on n'en connaissait que deux ou trois pièces ; de tout le reste, on n'avait que de vagues échos. On parlait de Brecht, mais on ne connaissait ni son théâtre ni ses théories, ne disposant que d'un écho de second degré, que des répercussions d'une rumeur. Ce n'est plus du tout le cas maintenant que toutes ses œuvres ont été traduites... A l'époque, il n'y avait que des bruits : on dit qu'on ne fait plus le théâtre comme ci mais comme ça, etc... Attention, pour nous il ne s'agissait absolument pas de « faire comme », mais au contraire de « ne pas faire comme ». Notre problème était donc de faire autrement sans très bien savoir comment les autres procédaient ; c'était de s'affirmer de manière souveraine et arbitraire par rapport à des mouvements qu'on ne connaissait pas. C'est pour cela que Brecht a été refusé d'emblée, avant même que nous ne sachions exactement ce qu'il proposait.

Bref, si tout cela concerne le scénario, c'est parce que le théâtre d'avant-garde, et aussi le roman et la poésie modernes, proposaient d'autres structures que celles imposées par la dramaturgie. Or, quand j'ai commencé à faire du cinéma, c'est parce que j'avais l'impression que le cinéma pouvait faire entrer violemment la réalité chilienne : des lieux, des têtes, des façons de parler que l'on ne montrait pas habituellement. C'était un ensemble d'éléments qu'il fallait organiser de façon à les mettre en valeur et non à les refouler. Il ne s'agissait pas que quelqu'un qui parle avec un puissant accent chilien dise par exemple : « Je veux être dentiste » et puis qu'on décrive comment il devient dentiste. Il fallait qu'il parle d'une façon différente, qu'il se comporte d'une façon différente, et il fallait mettre en valeur tout ce qu'il y avait comme micro-éléments à l'intérieur de cette réalité... De là un refus du scénario, de toutes les formes de scénario, qui était également lié à ce que l'on entendait à l'époque à propos de la Nouvelle Vague et des méthodes d'improvisation qu'elle utilisait soi-disant. Lorsque l'on a vu *Lola* de Jacques Demy, on a été ébloui par la liberté qui était proposée. En fait, on trouvait le film con, mais on était frappé par sa liberté. Ça nous semblait encore plus con que les films américains, mais c'était plus beau.

B. P. - Quels autres films vous ont frappé à cette époque ?

R. R. - Toute la Nouvelle Vague est passée. Il se trouve que par chance, à cette époque, les films français étaient bien distribués au Chili... Il y avait aussi les premiers films de Bergman qui nous arrivaient à ce moment, *La prison* par exemple qui était aussi un film extrêmement libre ; et puis les premiers films américains de l'École de New-York.

Ce qui était également très important pour nous, c'était les discussions théoriques de l'époque. On avait par exemple eu un long débat sur le direct - alors que la possibilité matérielle de faire du direct n'existait pas encore. On avait pris connaissance des théories de Rossellini sur les structures ouvertes de la narration ; des textes de Bazin aussi dont certains avaient été traduits vers 1960 ou 1961, au moment où j'ai fait mon premier film.

B. P. - Et pour ce premier film, il n'y avait pas du tout de scénario...

R. R. - Si, pour le tout premier, il y avait un scénario, mais un scénario qui allait contre la théorie dramaturgique qu'on nous avait enseignée. C'était un petit scénario expressionniste dans la lignée du cinéma d'avant-garde. Je me souviens qu'à l'époque Joris Ivens avait lu le scénario et l'avait soutenu. Il avait dit qu'il connaissait un jeune cinéaste polonais qui faisait des choses de ce genre et qui s'appelait Roman Polanski ; ce type de travail devait donc être très bien puisqu'il se faisait dans un pays socialiste... C'était le genre d'arguments qu'il fallait utiliser parce que le contrôle de la Culture était dans les mains de gens très liés au Parti Communiste qui étaient soucieux de promouvoir un cinéma de service public et se méfiaient des choses bizarres. L'idée de l'avant-garde était déjà une idée-tabou. C'est peut-être pour cela que je me retrouve dans une situation très familière en France...

Bref, quand j'ai commencé à faire du cinéma, mon idée était de raconter des histoires qui ne suivaient pas les normes du conflit. La formule qui résumait cette démarche était la suivante : dans le système du conflit, le protagoniste conduit l'action ; dans notre système, il est conduit par l'action, comme cela se passe dans *Le Procès*.

B. P. - Vous aviez lu Kafka à ce moment ?

R. R. - Et comment ! Je l'avais lu dès le lycée. Kafka, pour nous, est un écrivain latino-américain. Les gens parlent de Borgès comme d'une clé latino-américaine, ce qui n'est pas faux, mais c'est Borgès après Kafka, c'est Borgès vu par Kafka et lu à travers lui.

B. P. - Kafka constituait donc une référence très immédiate face à ce modèle dramaturgique qui était imposé. Ses romans offraient l'exemple d'autres modèles de construction...

R. R. - Absolument... Mais la difficulté, c'est que son influence était contrebalancée par celle de Rossellini, et par celle de Lukacs qui, d'une certaine façon, quoique n'ayant jamais parlé de Rossellini, représente un peu une version théorique de ses films... Or, pour Lukacs, les romans de Kafka étaient des sortes de plans inclinés qui menaient, avec une fatalité petite-bourgeoise, vers une fin inéluctable et désespérée. La synthèse de ces deux tendances n'avait donc rien d'évident.

Ce qu'il ne faut surtout pas oublier, c'est que tout ce qu'on faisait était allégorique. Les gens cherchaient l'allégorie, compulsivement. On avait conscience, même si on faisait un film apparemment très réaliste, de mettre en place quelque chose de tout différent. *Trois tristes tigres* par exemple, mon second long métrage, était plein d'incidents et de chemins qui ne mènent nulle part, mais il y avait derrière un modèle très rigide constitué par *Dubliners* de Joyce dont j'avais emprunté la structure, et aussi tout un jeu de références au feuilleton latino-américain et au cinéma populaire.

Une autre chose qui jouait beaucoup, même si elle n'est pas liée directement au scénario, c'est cette conviction - que d'une certaine façon je continue encore à avoir - que le cinéma ne concerne pas l'esthétique, qu'il concerne davantage l'éthique que l'esthétique. Le cinéma est d'abord une machine qu'il s'agit de maîtriser, une machine dans laquelle il est question d'esthétique mais comme d'un élément parmi d'autres. Il est donc obscène de parler d'un beau cadrage, d'une bonne histoire, d'un superbe jeu d'acteur. De là cette volonté de jouer avec ce qui est moche, et plus encore ce qui est plat, puisque c'est la seule chose qui soit neutre. Je crois que c'est une clé pour comprendre les films latino-américains de l'époque.

B. P. - Il y avait donc comme un travail de la platitude ?

R. R. - Oui, il s'agissait de créer une tension, mais une tension qui n'avait rien d'esthétique, une tension liée à la réalité que l'on vivait... Cette obsession de ne pas faire de l'esthétique vient de discussions sur le baroque. Car le baroque ne concerne pas l'art, les idées de beauté sont incompatibles avec lui. Et comme tout peut être baroque, il faut trouver l'axe à partir duquel ce qui est beau va cesser d'être beau pour devenir excessif... Tout cela pour dire que, dans *Trois tristes tigres*, ce qui a l'air d'être purement improvisé est en réalité lié à tout un jeu nourri de ces débats de l'époque.

B. P. - *Mais ce jeu correspondait-il à un système scénaristique fort ou bien s'était-il mis en place au fur et à mesure ?*

R. R. - Il y avait au départ un scénario, mais il était peu à peu anéanti par un grand nombre d'éléments qui venaient jouer contre lui... Peut-être cela fonctionne-t-il un peu de la même manière que dans la musique de Cage, mis à part le fait que dans ce film, je le répète, rien ne reposait sur une problématique d'ordre esthétique. Il y avait un jeu aléatoire d'éléments dans le but de provoquer une réaction éthique. Au moment de l'Unité Populaire, on a dit qu'il s'agissait d'une réaction politique, mais en fait c'était une réaction éthique qui nous importait, c'était de mettre en place un jeu de miroirs déformants face à la réalité dans laquelle on vivait... Le maximum de réaction esthétique que l'on s'accordait, c'était le rire. Il s'agissait d'un système très puritain.

Ce qui nous intéressait, donc, c'étaient les jeux. Préparant une scène, on dessinait une situation qui devenait une sorte d'idéogramme en action. Plus tard, j'ai retrouvé des systèmes comparables dans les films que Godard faisait à l'époque. Il y a aussi des choses de cet ordre dans certains ballets contemporains, chez Pina Bausch notamment. On développe par exemple une chaîne d'actions presque mécaniques qui sont au bord du sketch de cirque et qui pourtant se développent simultanément à un texte qui n'a rien à voir et qui peut, quant à lui, être parfaitement sérieux.

B. P. - *Ce sont des systèmes hétérogènes qui se trouvent rassemblés dans une même scène ?*

R. R. - Oui, ce sont des sortes de collages qui génèrent la situation.

B. P. - *Et les principes de ces collages étaient écrits ? Ils étaient prévus à l'avance ?*

R. R. - Non, ils n'étaient pas écrits, mais ils étaient tout de même calculés. Si l'on observe par exemple le jeu des répétitions dans le film *Le réalisme socialiste*, on voit qu'il y a un certain nombre de plans exactement identiques, de même longueur et reprenant les mêmes mouvements avec d'infimes variations malgré les métamorphoses de l'action.

Ce sont donc des idées de scénario si l'on veut, mais ce n'est pas le projet d'une histoire à mettre en scène. Ce n'est pas du tout une partition où tous les éléments seraient prévus mais où il y aurait un système ouvert d'interprétation. Ce serait plutôt quelque chose comme des recettes de cuisine...

Je prenais des notes générales. Pour *Le réalisme socialiste* par exemple, j'étais parti de l'idée d'avoir deux histoires parallèles qui ne se touchent pas, comme dans *Les Palmiers sauvages* de Faulkner, mais qui sont séparées par un poème ; la liaison devait être faite par cet élément lyrique placé au centre, élément que j'ai finalement renoncé à tourner. Ces deux histoires devaient se toucher à un moment de façon accidentelle, ce moment étant secondaire par rapport à l'ensemble du film. Il fallait donc que le film dure longtemps, et effectivement il dure plus de quatre heures. On a donc deux personnages dont l'un vit dans un milieu petit-bourgeois lié aux structures bureaucratiques de l'Unité Populaire et dont l'autre est une sorte de prolétaire glissant vers le Lumpenproletariat et pendant un moment les deux personnages se rencontrent et se lient. Voilà un peu les structures de base dont je parlais...

Lorsque je suis arrivé en France, je me suis trouvé confronté à un système de narration complètement différent.

B. P. - Quand on voit La vocation suspendue - mais peut-être est-ce lié aussi au fait que ce soit une adaptation d'un roman de Klossowski - on a effectivement l'impression d'assister à un film beaucoup plus écrit.

R. R. - Oui, c'est un film complètement écrit, jusque dans ses détails. En arrivant en France, je me suis rendu compte que je ne pouvais pas diriger comme je le faisais au Chili, ne serait-ce que parce que je ne maîtrisais pas bien les subtilités de langue et même de comportement. Je dominais mal les codes. Il fallait donc que je joue sur la rhétorique générale...

Ce que j'ai fait, c'est d'essayer de réaliser une réplique hyperréaliste de ce que je voyais à la télévision, sauf qu'il n'y avait pas un film, mais deux : l'un qui ressemble à un feuilleton télévisé, l'autre qui aurait pu être tourné dans les années quarante-cinquante, avec ces structures rigides à la Spaak et à la Cayatte, mais aussi - puisque cela se passait dans un milieu d'Extrême-droite - à la Montherlant et à la Léon Bloy. Comme dans mes films précédents, la démarche était donc une démarche de collage, sauf qu'il s'agissait cette fois de climats et de systèmes littéraires.

B. P. - Et le scénario était très précis ?

R. R. - Oui, absolument... Je l'ai écrit en espagnol, en essayant de faire une parodie de Klossowski. J'ai écrit la plupart des dialogues et j'y ai mêlé quelques véritables dialogues de Klossowski. Ce qui était amusant d'ailleurs, c'est que, comme les acteurs savaient que j'écrivais les dialogues, ils s'amusaient à chercher les hispanismes mais que souvent ils en trouvaient dans les morceaux de Klossowski - qui effectivement a une langue assez curieuse, tordue, jouant beaucoup avec l'artificialité, ce qui m'a permis de m'intégrer à son système...

Là, je travaillais donc en cassant deux histoires exemplaires, un peu selon le système « plan incliné » caractéristique de la narration française.

B. P. - Qu'appellez-vous le système « plan incliné » ?

R. R. - C'est ce système dans lequel toutes les données sont présentes dès le départ. On sait d'avance si l'histoire va finir bien ou mal et on s'amuse à voir comment cette fin va être amenée. On suit l'ensemble comme une cérémonie... De là que les Français ne trouvent pas gênant qu'on raconte l'histoire d'un film. La plupart des critiques racontent vraiment l'histoire, à la limite jusqu'au bout, et personne ne semble s'en trouver mal.

L'avantage de ce système, c'est qu'il donne une certaine liberté de mise en images. Je m'en suis rendu compte surtout avec *Bérénice* que j'ai tourné l'année dernière.

B. P. - Ce qui est étrange avec L'hypothèse du tableau volé, le premier long métrage que vous avez fait après La vocation suspendue, c'est qu'il donne l'impression d'être le plus écrit de tous vos films alors qu'en fait il a été fort peu préparé...

R. R. - Il a été écrit pendant le tournage, qui n'a duré que sept jours.

B. P. - Et de quoi disposiez-vous avant le tournage ?

R. R. - De presque rien... Quelques notes rédigées avec Klossowski. On s'était vu une fois pour discuter de ce qu'on allait faire, puis il est parti en vacances et je me suis retrouvé dans l'imminence du tournage, avec l'obligation d'écrire un texte. Et tout d'un coup s'est produit une sorte de dé clic. J'ai lu plusieurs fois tous les livres de Klossowski et je suis entré dans un processus d'écriture quasi automatique. J'écrivais encore en espagnol, mais ce n'était déjà plus du véritable espagnol... L'espagnol n'était qu'instrumental, simplement parce que j'éprouvais un choc, que du reste j'éprouve encore un peu, à l'idée d'écrire en français. Pour pouvoir écrire en français, il faut toujours que j'aie avec moi un collaborateur qui ne soit pas Français. Je parle beaucoup mieux le français lorsqu'il n'y a aucun Français devant moi. Pour l'écrire c'est la même chose... Ce jeu entre deux langues est un système de médiation un peu pervers, mais en fait très

subtil parce que ça permet de passer sans cesse d'une langue à l'autre, d'éviter de faire du texte quelque chose de trop définitif, de rester toujours dans une certaine approximation...

Pour *L'hypothèse* d'ailleurs, les choses étaient particulièrement approximatives. Il y a cinq ou six scènes que j'avais écrites et que je n'ai jamais tournées. Si on le regarde attentivement, on voit à quel point c'est un film inachevé. Tel qu'il était prévu, le système était beaucoup plus rigide et sans doute moins bon. Ce qui s'est passé, c'est que j'avais tellement peur de ne pas réussir à finir le film dans les délais que j'ai fait rentrer dans certaines scènes des éléments qui étaient prévus pour d'autres. Et finalement, c'est ça qui crée la tension entre le texte et l'image.

B. P. - Quand vous avez commencé à tourner, vous disposiez donc d'une structure complète, même si ce n'est pas celle que l'on trouve dans le film ?

R. R. - Oui, absolument. Il y avait sept tableaux. J'ai décidé d'en retirer un et donc qu'il n'y en aurait que six, puis j'ai cherché les liaisons entre ces tableaux. C'est là que sont intervenus les souvenirs de mes lectures de romans policiers, mais de façon presque onirique puisque j'écrivais le texte à la vitesse d'une dictée automatique, deux ou trois jours avant qu'on ne tourne les scènes pour que le comédien, qui avait 72 ans, ait la possibilité de mémoriser ces monologues dont certains faisaient près de dix minutes.

B. P. - Quand vous parlez de l'influence des romans policiers, c'est surtout à Chesterton que vous pensez ?

R. R. - Avant tout, oui. Chesterton relu à travers Klossowski. Mais, plus banalement, il y avait aussi Conan Doyle.

B. P. - Les tableaux, il avait bien fallu tout de même que vous les conceviez à l'avance pour qu'ils puissent être réalisés.

R. R. - J'étais parti de livres sur la peinture pompier. J'ai beaucoup travaillé pour trouver des équivalences entre plusieurs tableaux... Ce qui m'intéressait au départ, c'était le rapport entre ces images déjà théâtralisées et l'idée de Klossowski sur les tableaux vivants, la pose comme arrêt du temps. Et puis, il y a eu cette idée qui m'est venue complètement par hasard en cherchant une explication narrative, idée qui était que la clé des tableaux ne se trouverait pas en les regardant mais en les représentant. Si chacun des acteurs joue le rôle d'un des personnages du tableau et si tous ensemble ils en réalisent une réplique aussi parfaite que possible, peut-être s'apercevront-ils de quelque chose une fois la mise en scène bien en place... Cette idée-là, je ne l'ai pas menée jusqu'au bout. Il aurait fallu faire des déplacements plus précis, plus complexes, à l'intérieur des tableaux. Dans le film tel qu'il est, ce principe fonctionne comme une idée de scénario, mais il n'est pas vraiment mis en images. Il aurait dû y avoir une circulation beaucoup plus systématique de tableau à tableau et, à la fin, il y aurait eu une espèce d'apothéose où tous ces éléments seraient venus se rassembler en un réseau de signes vraiment vertigineux.

B. P. - Les éléments de tous les tableaux se seraient mis à renvoyer les uns aux autres ?

R. R. - Oui. Et surtout, on aurait vraiment vu ces liens. Il y aurait eu une sorte de reconstitution complète intégrant tableaux vivants et peintures... Mais à un moment, dans un film, il faut faire la part des choses entre ce qu'on représente et ce qui reste donnée de scénario. On décide d'une sorte de répartition entre ce qu'on dit et ce qu'on montre : les choses dites sont celles qui restent des données de scénario, les choses montrées sont véritablement filmiques...

Il y a des films, comme *Les trois couronnes du matelot* par exemple, où il y a une quasi annulation des données filmiques au profit des éléments scénaristiques. C'est celui de mes films qui a eu le plus de succès et je suis étonné que personne ne se soit rendu compte de cela. C'est d'ailleurs un film que je n'aime pas trop. Il y a eu complaisance

de ma part vis-à-vis de ce qu'on attendait de moi. Le plus gênant d'ailleurs, c'est que ça a réussi. J'avais le secret espoir que ça ne marche pas...

Dans ce film-là, selon moi, il n'y a que des données de scénario. Même les images ne sont rien d'autre que des données de scénario. C'est un film straubien en ce sens. Il n'y a que ce qui est là. Aucun hors-champ. Aucune place pour le fantasme... Au fond, c'est une espèce de parodie de ce qu'il y a de plus mauvais dans le cinéma français. Dans presque tous les films français, il n'y a que des données de scénario. Rien ne se passe vraiment devant vos yeux. Il n'y a rien à dévoiler. Alors qu'un scénario - si du moins cela existe, ce qui n'est pas sûr - ce devait être une technique permettant qu'une fois la représentation accomplie, il y ait quelque chose qui se passe.

B. P. - Vous voulez dire que le scénario doit être un système qui prépare son anéantissement dans la réalisation d'autre chose ?

R. R. - Voilà. C'est un système qui va faire voir. En fait, le scénario idéal est celui qui ne porte pratiquement pas de données de scénario, où tout se transforme en autre chose.

B. P. - Pour un film comme Les trois couronnes concrètement, qu'est-ce qui était écrit avant le tournage ?

R. R. - Tout était écrit. C'est vraiment un scénario mis en images. Le film lui-même est un gigantesque story-board.

B. P. - Il avait été entièrement dessiné ?

R. R. - Non, ce n'était pas nécessaire. Il a été conçu en bonne partie pendant le tournage et pourtant c'est en fait un story-board.

B. P. - Mais disposiez-vous d'un véritable découpage ? Est-ce que les éléments visuels et sonores, l'usage des filtres, les mouvements de caméra, les profondeurs de champ avaient été programmés précisément ?

R. R. - Il y a toujours, de toute façon, énormément d'éléments qui interviennent sur le moment. On ne sait jamais suffisamment de temps à l'avance dans quel endroit on va tourner et avec quelles possibilités pour pouvoir tout prévoir. Il y a toujours une improvisation sur place. On installe le travelling, on essaie le mouvement, il ne marche pas, on en essaie un autre, etc. Les cinéastes les plus classiques le savent. De Verneuil à Godard en passant par Rohmer et Truffaut, tout le monde travaille comme cela, en tâtonnant.

B. P. - Mais vous aviez essayé d'écrire ces mouvements à l'avance, quitte à les modifier sur place...

R. R. - La question n'est pas de les écrire à l'avance ou de les déterminer sur place... Le rapport entre le scénario et l'image est une chose qui peut être élaborée des années à l'avance ou au dernier moment. La vraie question, c'est de savoir quel rôle joue l'encadrement fictionnel par rapport aux objets filmés. Quand l'encadrement est un processus qui déclenche l'explosion, pour moi le scénario joue pleinement son rôle. Quand l'encadrement fige le processus, il devient quelque chose qu'il faut illustrer et le film n'est plus qu'un scénario...

En prenant une métaphore, on pourrait dire que, dans *L'hypothèse du tableau volé*, le scénario est constitué par les peintures et le film par les tableaux vivants. On réalise le tableau vivant et on se rend compte qu'il se passe quelque chose ; on découvre, grâce à cette mise en scène, quelque chose de terrible que la peinture n'avait pas révélé... S'il n'y a que les peintures, il ne se passe rien et on filme le scénario.

B. P. - Et comment voyez-vous le fonctionnement d'un film comme La ville des pirates ?

R. R. - *La ville des pirates*, c'est une expérience un peu étrange. Il y avait un scénario, en un sens, mais il a été écrit de façon presque automatique. Je disposais de quelques

éléments de dramaturgie, de quelques idées disparates presque sans lien les unes avec les autres. Il y avait une espèce d'expérience traumatique constituée par un voyage au Chili, le fait de se trouver au bord de la mer, la présence d'un lien un peu hors du temps. Il y avait une balle, un couteau, un tablier, un vieux poste de radio, des bijoux. Tous ces objets étaient là, de même que les personnages - un enfant et deux adultes -, et à partir de tout cela il fallait inventer une histoire... Une fois l'histoire construite, j'ai volontairement enlevé certaines données de scénario.

B. P. - Quel genre de données ?

R. R. - Eh bien, par exemple, au début on voit trois personnages dans une maison. Ils habitent là ; ils ont l'air d'être les propriétaires. Mais un peu plus tard, ils vont dans une autre maison, ils jettent leurs bagages par la fenêtre et entrent eux aussi par là. Si l'on sait qu'ils sont les gardiens de toute une ville, qu'ils changent de maison quand ils veulent et qu'ils ont établi des règles du genre : « on change de maison chaque fois que j'ai mal aux dents », on trouve parfaitement normal tout ce qui se passe. J'ai enlevé cet élément narratif et la séquence est devenue complètement différente...

B. P. - Vous enleviez donc une clé pour créer une autre vision ?

R. R. - Oui, pour donner plus d'éloquence à certaines images, comme celle des valises qu'on lance par la fenêtre. Ce serait devenu un simple gag si l'on avait su que ce sont des gens qui se promènent de maison en maison.

B. P. - Vous avez donc gardé l'idée de jeu qui était présente dès vos premiers films, mais vous avez dissimulé certaines des règles ?

R. R. - Exactement. Il y a d'ailleurs un film extrême que je viens de réaliser à partir de ce principe c'est *Le point de fuite*. Dans ce film, j'en reviens un peu à mes méthodes de travail chiliennes. Le film est noir et blanc, ou plutôt gris, l'image est volontairement laide, la musique volontairement cheap. Pour ce film, j'ai inventé toute une série de gags, de sketches et de situations et je les ai tous enlevés. Il ne reste que les éléments qui étaient secondaires. C'est un procédé qui m'obsède et qui vient, je crois, de ce que j'ai lu de la façon de travailler de Richard Strauss. Il se faisait raconter des histoires extrêmement précises pour ses poèmes symphoniques, ensuite il illustrait par un son chacun des éléments narratifs, attribuait à chaque instrument un sens par rapport au récit, et finalement il jetait à la poubelle l'histoire qui lui avait servi. En écoutant l'œuvre, on sentait donc qu'il y avait une structure quelque part, mais une structure qui était perdue à jamais et dont il ne restait que de vagues échos...

Dans *Le point de fuite*, j'ai travaillé ce système jusqu'au bout, de façon à ce que par instants le récit se transforme en mythe, à ce que derrière les lambeaux d'histoire le mythe fasse son apparition.

B. P. - Comment avez-vous procédé ? Vous conceviez d'abord les scènes puis vous en retiriez certains éléments ?

R. R. - J'ai commencé par mettre au point une histoire très linéaire, celle d'un homme qui est poursuivi et qui est en train de changer son apparence. Il arrive dans une île où il a rendez-vous avec quelqu'un pour jouer aux cartes, pour livrer une sorte de duel au poker. Ce quelqu'un est peut-être un gangster, mais c'est aussi un éditeur de romans de gare. Le personnage principal, celui qui était poursuivi, a été autrefois un peintre abstrait et il gagne aujourd'hui sa vie en faisant de la publicité... Dans cette île, il va rencontrer certains éléments apparemment hasardeux qui vont cesser d'être hasardeux. Il rencontre son ex-femme qui se trouve là parce qu'elle est en fait la maîtresse du gangster-éditeur. Il perd tout au jeu et il va devoir rester sur l'île pour payer sa dette, en dessinant des couvertures de romans policiers. Il observe des situations dans l'île, situations qu'il dessine ensuite comme des scènes policières. Et on découvre que tous les gens qui vivent là sont en fait des écrivains qui, comme nègres, écrivent des romans policier pour l'éditeur. Ce personnage réapparaît à ce moment et provoque un nouveau

duel au poker. Cette fois, c'est lui qui perd tout, mais le dessinateur perd lui aussi quelque chose, il ne sait pas quoi, sans doute est-ce l'amour de son ex-femme...

L'histoire est donc très linéaire, mais j'ai enlevé tous les éléments de liaison. On voit donc un type qui arrive avec la tête couverte d'une espèce de masque, puis on le retrouve dans l'île, etc... Le tout paraît donc extrêmement bizarre, mais en fait je crois que l'enjeu central, là, concernait les rapports entre figuration et narration, entre matière filmique et abstraction. Même dans mes films les moins narratifs, il y a au départ des éléments de fiction très fermés, voire très ficelés, qui se trouvent ensuite éliminés au montage.

B. P. - Vous tournez certaines scènes que vous faites entièrement disparaître ?

R. R. - Oui. Dans *La ville des pirates* et *Le point de fuite*, toutes ces séquences de liaison ont été effectivement tournées. Ce n'est qu'au montage que je les ai supprimées.

B. P. - C'est un peu le système de L'hypothèse du tableau volé. Avec cette différence que, dans L'hypothèse, toute la fiction est l'histoire de la disparition d'un élément-clé. Alors que dans La ville des pirates, il n'est pas question du fait que les clés manquent. L'histoire se déroule, on sent que certains éléments ont disparu, mais les protagonistes ne s'en préoccupent jamais.

R. R. - Oui, effectivement... Il y a autre chose dans *La ville des pirates*, qu'on retrouve aussi dans *Le toit de la baleine*, c'est le fait que, sans que cela soit clairement dit, il y a deux films en un seul. Il y a une histoire qui finit et une autre qui commence. Lârn Le a fait la même chose avec *Poussière d'empire*, mais, comme il est ascétique, et plus minutieux que moi, les deux histoires ont chez lui la même durée et des styles radicalement différents. Dans *La ville des pirates*, c'est un peu souple, mais en fait cela fonctionne exactement de la même façon. D'une part, il y a l'histoire d'une fille qui vit dans une île avec des gens qu'elle appelle papa et maman, mais dont elle semble plutôt être la bonne ; un jour, arrive un enfant libérateur qui tue tout le monde et finit par partir avec la fille. D'autre part, il y a un film où l'enfant disparaît arbitrairement et où la fille est prisonnière dans l'île... Ce sont en fait deux systèmes narratifs de films d'aventures, que l'on a l'un et l'autre vus plusieurs fois, mais dans le deuxième film, on voit tout à coup arriver le personnage du premier. Pour moi, c'est une des choses les plus inquiétantes qui soit. Cela vient peut-être de ces séances de cinéma d'autrefois où deux ou trois films étaient projetés successivement. On s'installait dans un film historique où Vincent Price jouait le rôle du méchant et était tué dans la dernière scène, puis il y avait un second film, et enfin un troisième dans lequel Vincent Price réapparaissait brusquement en parfaite santé.

B. P. - Ce que vous tentez de faire au fond, c'est de créer l'effet de séance double ou triple en un seul film...

R. R. - Exactement. C'est de retrouver cette étrangeté. Etrangeté qui était d'autant plus forte que ces films étaient tournés avec les mêmes comédiens, parfois dans les mêmes décors.

B. P. - Est-ce que l'élément qui vous sert de point de départ pour un film est toujours une idée d'histoire ou de structure ou est-ce que parfois c'est un élément purement formel, l'idée d'un certain type de plans ou de montage par exemple ?

R. R. - Je l'ai fait dans le cas particulier d'un projet qui n'a pas été tourné, *Voyage autour de ma chambre*, qui était fondé sur un jeu à propos de l'échelle des plans... Mais en réalité maintenant je compte travailler à partir de structures narratives très solides et faire de la mise en scène proprement dite, c'est-à-dire chercher des logiques de micro-drames à l'intérieur d'une structure globale... C'est l'expérience que j'ai faite avec *Bérénice* ; j'en étais très content et c'est un peu dans ce sens que j'ai envie d'aller pour l'instant. C'est pour cela que je compte lancer un travail collectif de scénario et me confronter pour la première fois à un scénario existant avec l'idée de le tourner vraiment... Pour commencer, j'ai fait le travail inverse, c'est-à-dire que j'ai écrit un scénario

qui a été réalisé par Valeria Sarmiento. Elle l'a tourné fidèlement, se contentant d'enlever trois ou quatre séquences.

B. P. - Mais que faut-il faire à ce moment-là pour ne pas tomber dans le défaut d'illustration du scénario que vous voyez dans Les trois couronnes ?

R. R. - Je suppose qu'il faut agir comme un metteur en scène de théâtre lorsqu'il interprète un texte... Le dispositif même d'une mise en scène est du reste un matériau narratif passionnant. Si l'on prend par exemple la conception de la préparation de l'acteur telle que l'explique Stanislavski - conception qui consiste un peu à se demander ce qu'Hamlet avait fait le jour où commence l'action de la pièce, à quelle heure il s'était levé et s'il avait ou non pris son petit déjeuner - on voit qu'elle peut constituer un excellent point de départ. Une fois trouvé ce type de point de départ, différentes mises en scène sont possibles, surtout si l'on tient compte de cette chose si éloquente qu'est l'image cinématographique.

A chaque fois au fond, dans ce que je fais, c'est le procédé qui devient sujet. Or, actuellement, tous les moyens sont mis en place pour que les gens racontent une histoire purement et simplement, « au premier degré » comme on dit alors qu'on ne sait même pas ce que serait le premier degré... Moi ce qui m'intéresse, au contraire, c'est de me servir à chaque stade de tous les éléments d'étrangeté qui peuvent surgir. Tout peut devenir effet d'étrangeté, c'est une question de regard. Une scène répétée dix fois, si on la montre comme une répétition, si l'on joue de ce cérémonial, va devenir une sorte de rituel étrange. Si au contraire on décide de dissimuler la répétition, on passe dans une autre sorte de cérémonie, celle du voyeurisme... Tous ces éléments ne sont presque jamais considérés et pourtant ils constituent d'incroyables matériaux fictionnels. A chaque instant dans un film quelque chose peut être en train de se jouer par delà ce qui semble se raconter. Si une image dure trop longtemps, à un moment il se produit une certaine transmutation et le spectateur commence à quitter le récit pour venir s'installer dans l'image ; alors, on coupe au moment où il ne s'y attend plus et c'est un plan trop court qu'on lui donne.

Même le travail d'un cinéaste apparemment classique comme Hitchcock repose en fait sur ce type de déplacement et de retournement de l'horizon d'attente. Dans des films comme *Psychose* ou *Vertigo*, il est allé très loin dans le processus de décentralisation de l'intrigue. Mais déjà dans *Le faux coupable* c'est l'idée de retourner le point de vue habituel qui l'intéresse, le fait de suivre l'homme dans sa prison et non l'avocat qui lutte pour le faire libérer. D'autre fois, il construit une scène juste pour une impression visuelle, comme la séquence de l'avion dans *La mort aux trousses*. C'est un cinéaste beaucoup moins narratif qu'on ne le dit.

Et moi, finalement, je m'en rends compte de plus en plus, ce qui me passionne c'est de tirer parti de tous les éléments qui constituent un film et d'en faire la matière même de ce qui sera montré de façon à ce qu'un accident devienne brusquement l'essentiel et qu'un détail puisse momentanément prendre le pas sur le système narratif.

Pour une forme scénarique véritablement cinématographique⁽¹⁾

*Dominique Zlatoff est né en Bourgogne en 1950. Après des études de médecine et d'histoire de l'art, il entreprend une formation de monteur et de réalisateur à l'IDHEC. Il est l'auteur d'une longue étude sur le film *Cat people* de Jacques Tourneur (étude partiellement publiée dans le numéro de *Caméra/Style* consacré à cet auteur) ainsi que de plusieurs court-métrages.*

Introduction

Faire un film

Dans la longue chaîne qui va de l'idée d'un film⁽²⁾ à sa projection sur l'écran, il y a, c'est impératif, une étape écrite. Que ce soient 10 lignes (juste l'idée), 30 pages (synopsis) ou 150/200 pages (le scénario), le film impose une production écrite. Cette « littérature » tient à la relation producteur-réalisateur. Que ce soit le producteur qui « monte un coup » ou le réalisateur qui cherche un financement, leur accord — c'est-à-dire le feu vert pour le tournage du film - se fera sur un écrit. De cette liaison naît le scénario dans sa forme traditionnelle.

Le « first script » lancé par Samuel Goldwyn a fait et fait encore écho dans la mémoire des producteurs. Entendons par là qu'un bon film passe par un bon scénario. Cette idée, bien qu'ayant disparu avec la Nouvelle Vague, revient avec plus de vigueur chaque jour, le coût des productions demandant que l'on s'entoure de toujours plus de précautions. Pourtant, un bon script peut donner le pire film qui soit. N'importe, l'écrit reste l'intermédiaire, le mot de passe, rien d'autre n'étant venu le remplacer.

(1) L'écrit que nous proposons ici est la seconde mouture d'un texte rédigé pour la première fois en 1980. Il a été sur de nombreux points complété et corrigé.

D'autres modifications seront probablement apportées dans les mois qui suivent. C'est un véritable travail d'équipe qu'il faudrait organiser à partir de ce B.A.BA cinématographique. Puisse cette publication trouver quelques adhérents, farouches défenseurs du cinéma-écriture, jusqu'à présent rarissimes, il faut bien l'avouer !

Tout contact ou toutes propositions seront les bienvenus, qu'il vous suffira d'envoyer à la revue.

(2) Il s'agit ici du film de long métrage, exploité commercialement en salles.

Si on admet qu'un film, ce sont des actions (image/son) enregistrées par une caméra et un micro, on se met à penser qu'il suffirait de préciser tous ces paramètres pour que le scénario véritablement cinématographique puisse approcher le futur film plus intimement.

C'est là la difficulté, le cœur du problème : comment, avec une simple phrase, parler de l'action, même succincte, de la caméra, du micro, du déplacement et du jeu de l'acteur... simultanément ?

Voyons ce que nous propose le scénario traditionnel.

Le scénario

La mise en page du scénario traditionnel est déterminante. Elle se présente généralement de la façon suivante :

A cheval sur la marge et la pleine page : le décor, la lumière. Exemple : CUISINE, INTERIEUR JOUR.

En lettres majuscules, ces trois informations vont individualiser la séquence. Suivent, d'abord une description des lieux - soit que le décor est inconnu du lecteur, soit que certains détails méritent d'être précisés - puis les personnages. Que font-ils ? Neuf fois sur dix, ils parlent. Donc dialogues, en général courts, personnalisés.

Exemple (caricatural) :

Jean.

Ah ! C'est toi.

Anne.

Mais oui ! tu vois.

Jean.

Tu as raté ton train etc.

Disposés au milieu de la page - cela aura son importance par la suite -, sans autres précisions que ce qui est dit, faciles à lire, donc, les dialogues.

Ce type de mise en page, nous le voyons de façon assez évidente, s'inspire largement de la pièce de théâtre écrite. Les séquences s'individualisent par les nouveaux décors (les actes au théâtre), description brève des personnages, et au premier plan, les dialogues. La difficulté décrite plus haut se trouve ainsi résolue par omission. On omet tout ce qui risque de rendre difficile la lecture. On parlera rarement de la caméra et du cadrage (le micro quant à lui n'est jamais cité) et encore moins du son.

D'autre part, cette hypertrophie du dialogue, permanente parce que toujours recherchée par le producteur - le bon mot, la bonne tirade mettent en valeur le scénario -, va favoriser le dit plutôt que le com-

ment-le-dire. L'esthétique et la mise en scène sont évacuées. Elles n'intéressent personne, surtout pas le producteur.

Mais il y a plus grave. Cette façon quasi institutionnalisée désormais de présenter les dialogues à l'intérieur des séquences, c'est-à-dire dans un décor unique, va façonner le récit à jamais. De l'assimilation séquence/décor unique va découler ce que tout le cinéma commercial tient pour irrémédiable, et qui pourtant nous vient d'un point précis de l'histoire du cinéma - Hollywood 1930-1940 -, à savoir la narration séquentielle. Narration qui convient parfaitement au drame psychologique évidemment, puisqu'il est le plus proche du théâtre. Mais quand G. Lucas se lance dans une épopée intersidérale en usant de la même facture, de la même structure, on ne peut s'empêcher de sourire, et de trouver l'occasion manquée d'un cinéma vraiment neuf.

Résumons-nous. D'une difficulté quasi insurmontable, le scénario s'est figé dans une forme standard, copie adaptée de la pièce de théâtre.

Plus d'une fois dans l'histoire du cinéma, les réalisateurs ont voulu déjouer cette dictature scénarique en l'excluant purement et simplement, ou en improvisant au tournage. Les différentes avants-gardes ont joué ce jeu, et se sont vite retrouvées au ban des producteurs qui n'ont jamais voulu en entendre parler. Comme trop souvent de nos jours, commerce et recherche se tournent royalement le dos, se méprisant l'un l'autre, et bien évidemment tout le monde y perd.

Le scénario traditionnel s'arrêtant donc là où l'opération cinématographique commence, passons maintenant de l'autre côté de la barrière. Le film est engagé, l'argent trouvé, le scénario va devoir se transformer en image/son. Ultime étape avant le tournage : le découpage.

Le découpage.

Nous savons avec Noël Burch que le découpage est un mot spécifiquement français, qui n'a d'équivalent ni en anglais, ni en italien⁽³⁾, ni non plus en espagnol⁽⁴⁾, et que de là naît une confusion jamais éclaircie. Ainsi Eric Rohmer parle⁽⁵⁾ de découpage en petites scènes, ce que outre Atlantique on appellerait « traitement », comme du travail du réalisateur avant le tournage.

Traditionnellement, on entend par découpage un « plan à plan », ce qui signifie en pratique un découpage de l'espace visuel par la caméra en fonction de l'action filmée. Le son, une fois encore, est oublié.

Nous prendrons donc, pour notre part, une définition élargie, globale, du découpage, à savoir : précisions techniques intéressant le couple

(3) in *Praxis du cinéma* pp. 11-12. Gallimard 1969.

(4) Luis Buñuel, « Ecrits 1927/28 » in *Cahiers du Cinéma* n° 223 p. 18, 1970.

(5) in *Caméra/Stylo* n° 4 p. 56, sept. 1983.

caméra/micro en fonction de l'objet filmé :

2 espaces (visuel et sonore) sont découpés par 2 appareils en fonction de l'objet filmé qui lui-même a deux caractères propres (son image et son son), ce qui fait au total 6 paramètres.

Voyons à présent comment, en pratique, découpe le réalisateur.

Première difficulté, apprend-on, le découpage demeure un outil de travail du réalisateur, qui restera invisible. Jamais édité naturellement, très rarement vu, même par l'assistant-réalisateur, on en arrive à se demander, tant il est tabou - en France en tout cas -, s'il existe vraiment. Et d'abord, sert-il à quelque chose ?

Inévitablement pourtant, au tournage, pour faire la prise voulue il faut donner toutes les indications techniques nécessaires afin que l'action soit « mise en boîte ». Que fait alors le réalisateur ? Il donne ses indications au chef-opérateur, à l'ingénieur du son, aux acteurs... ce qui correspond ni plus ni moins aux éléments du découpage. Le découpage, improvisé, existe bien, il est impossible de le nier, mais simplement, *il est oral*.

Venue de l'idée qu'un film doit être tourné dans une certaine spontanéité pour faire vrai ou faire naître une certaine authenticité - en rapport avec le réel - cette tradition orale est encore à rapprocher de la manière du metteur en scène de théâtre.

Dans le flot de banalités d'image/son présentées notamment dans les téléfilms, on remarque que visiblement le découpage n'a pas été écrit (précisons que 9 fois sur 10, c'est par paresse, le découpage est un travail long et difficile, non demandé par le producteur comme nous l'avons vu, et, qui plus est, fortement anxiogène donc toujours repoussé à plus tard) et qu'au moment du tournage, faute d'inspiration et de disponibilité d'esprit, le réalisateur a fait n'importe quoi.

Cet a priori du découpage oral, donc improvisé, largement répandu par la Nouvelle Vague, a fait beaucoup de tort à la production cinématographique, et en fait encore. Beaucoup s'y sont essayés et ont échoué, abâtardissant l'expression filmique. Le découpage oral demande en effet une très forte personnalité. Tout le monde ne s'appelle pas Jean-Luc Godard ou Michelangelo Antonioni, qui pratiquent ce système mais qui ont fait un travail considérable avant le tournage, travail dont on parle peu ou pas. Ceux-là peuvent se permettre (et encore, regardons la production cahotique d'un Rivette, improvisateur forcené) de garder intra-neurones leur découpage.

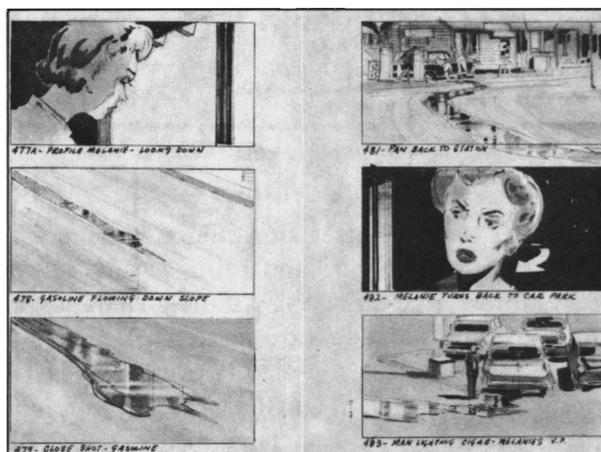
Très fréquemment, le découpage ce sont quelques notes mises en marge du scénario, scénario qui, nous l'avons vu également, est essentiellement axé sur le dialogue, possède un traitement par séquence/

décor, et décrit ce qui est vu quand l'action est muette. Cette autre méthode de travail va donner d'autres tics, ceux du découpage rébarbatif, issu inconsciemment du style « classique » des années 40.

J'ai personnellement eu entre les mains des scénarios annotés par le futur réalisateur. On a du mal à croire que ces notes pourront un jour faire un film. Les qualifier de pauvres serait peu dire. Elles suivent le script pas à pas, ce qui est écrit sera vu à l'écran, et quand les dialogues s'engagent, la marge plus grande permet plus de précisions, sur le jeu de l'acteur par exemple, les champs contre-champs se suivent (et se ressemblent) ; les mouvements d'appareils et les déplacements d'acteurs trouvent quant à eux une difficulté supplémentaire, celle de la schématisation : dessins, croquis sont souvent raturés et résumés par une courte phrase (retour à la case départ). A l'écran, nous aurons une caméra qui suivra automatiquement le déplacement de l'acteur, la source sonore vue (la bouche qui parle) ... ordinaire de la production cinématographique qui ne pourra changer que lorsque le scénario changera de forme.

Beaucoup plus rarement, en Europe surtout, le découpage sera travaillé - avec un chef-monteur ou non - et mis sur papier. Ça s'appellera « story-board » (que la langue française ne se soit pas approprié le terme est tout à fait symptomatique), restera inaccessible pour le commun des mortels, et ne sera vu que par l'équipe du film. Fait très souvent par d'autres que le réalisateur, demandant un travail considérable, il se présente sous forme de cadres dessinés, sous-titrés par une brève explication et des dialogues.

Exemple illustre : *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock⁽⁶⁾



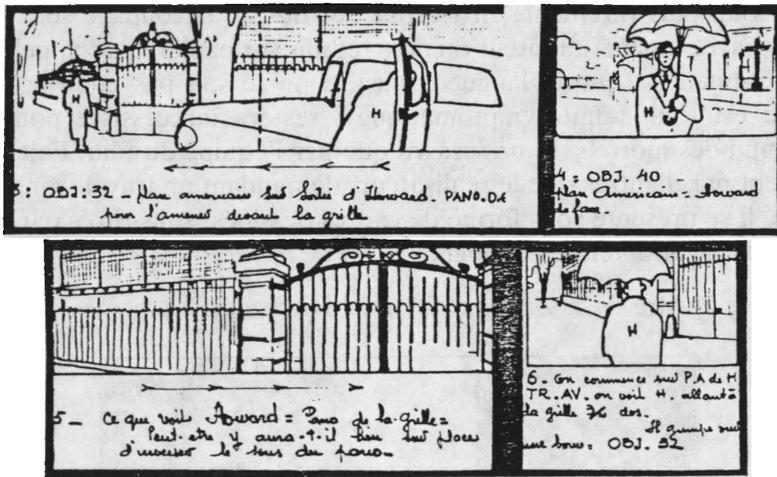
(6) In *Cahiers du Cinéma* n° 147, p. 13, sept. 1963.

(7) In *Anthologie du Cinéma*, tome X, p. 111. Edit. de l'Avant-Scène.

L'effet pictural est déterminant, prépondérant. Le décor, l'expression psychologique se taillent la part du lion au détriment des déplacements d'appareil. Les dialogues sont mis en légende des images. Le reste du son demeure absent. Ce story-board illustre parfaitement la notion restreinte du découpage que nous mentionnons précédemment. Enfin, le rythme du film, essentiel à l'appréciation du lecteur, n'apparaît pas. Il est évident, pour ce qui concerne A. Hitchcock, que ce qui manque ici au découpage était bien établi à l'avance, mais nulle part ailleurs que dans sa tête.

Pour être complet, notons que le story-board ne bénéficie pas toujours d'un tel soin pictural, et qu'il peut être fait de la main du réalisateur.

H.G. Clouzot fut de ceux-là ainsi que le montre cet extrait des *Espions*⁽⁷⁾.



Les mêmes critiques peuvent être faites. Seule l'image est découpée. On remarque qu'un mouvement d'appareil a agrandi le cadre du dessin, donnant à embrasser ce que l'objectif de la caméra verra pendant le panoramique, ce qui est un début de mise en forme du rythme. L'essentiel manque néanmoins, c'est-à-dire la double dialectique image/son et caméra-micro/déplacement d'acteur, essence purement abstraite de l'esthétique filmique.

Fait également défaut au story-board la possibilité d'écriture d'une plus grande complexité tant dans le récit que dans les plans eux-

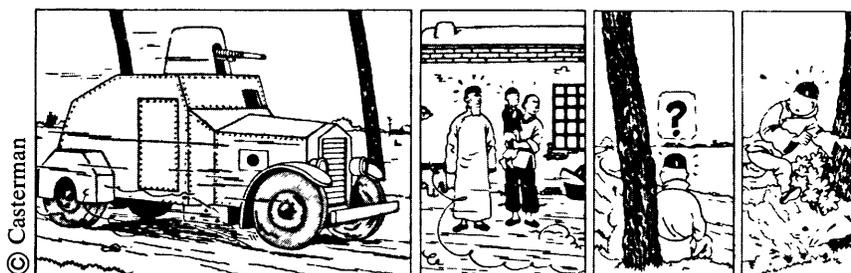
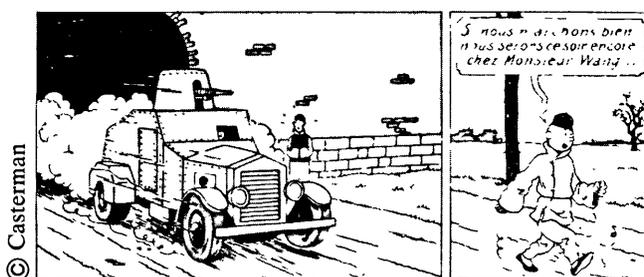
mêmes : comment représenter le trajet simultané de plusieurs acteurs, comment préciser la dynamique propre d'un mouvement d'appareil, etc. ?

Reconnaissons, pour conclure, que l'élaboration du story-board aura nécessité nombre de discussions sur les choix à prendre qui permettront au réalisateur, sur le plateau, d'y voir beaucoup plus clair, et qu'il reste un moyen d'approche, archaïque et incomplet, du découpage.

Concluons ...

... sur un modèle d'image/son imprimé : la bande dessinée. Du plaisir inépuisable à en relire certaines, extrayons quelques remarques.

Exemple, les aventures de Tintin et Milou dans *Le lotus bleu*⁽⁸⁾.



Il s'agit d'une poursuite. Une auto-mitrailleuse poursuit Tintin en dehors de la ville. Tintin a quelques kilomètres d'avance.

1 et 2, installent en alternance, sur une même ligne, la poursuite. Une auto-mitrailleuse fonce à toute allure, de la gauche vers la droite, du fond vers l'avant. On comprend que c'est à la recherche de Tintin en répétant cette disposition gauche-droite, arrière-avant et en conservant le même angle oblique gauche. Bien que la valeur de 1 et 2 soit sensiblement égale (disons, plan général), le dessin de l'auto-mitrailleuse occupe un espace double de celui de Tintin : c'est elle qui va le plus vite, et c'est elle le danger d'une part, c'est elle qui sera lue le

(8) Hergé, *Le lotus bleu*, Ed. Casterman, p. 28.

plus longtemps - puisque la taille de l'image est plus grande - d'autre part. Grâce à ce dispositif visuel, la menace imminente est *véritablement vécue par le lecteur*. Tintin, joyeux marcheur inconscient dans son cadre étroit, sera lu vite et perçu au contraire comme une proie facile (texte mis à part).

3, 4, 5, 6 précipitent l'événement sur une seconde ligne.

3, même auto-mitrailleuse que dans 1, mais en plus gros plan, dans un cadre sensiblement plus petit : l'avance de Tintin diminue, le danger se fait plus menaçant encore.

4, même axe que dans 3, le cadre est vide, mais les regards des trois personnages sont dirigés hors champ vers la droite. L'auto vient de passer. Le cadre rétrécit.

5, Tintin et l'auto-mitrailleuse dans le même cadre, cadre qui se rétrécit encore. Seule réaction de Tintin de dos, un point d'interrogation. L'auto-mitrailleuse, ou supposée telle, est simplement codée par $\text{≡}''' \text{≡}$.

6, Tintin et Milou se précipitent dans un fossé pour se cacher. Le cadre se rétrécit une nouvelle fois, et ampute un pied et une patte à nos deux héros. Tintin a un regard gauche ; notons la répétition du signe $\text{≡}''' \text{≡}$ au-dessus de sa tête. On est au bout de la ligne, il faut quitter des yeux cette continuité pour connaître la suite des événements... suspense ! Tintin aura-t-il le temps de trouver une cachette, etc.

Nous le voyons, Hergé utilise, outre les signes communs aux B.D., tout ce qu'une mise en page peut lui apporter pour faire naître une idée d'espace et de temps conjugués⁽⁹⁾.

Il n'est évidemment pas question de refaire une bande dessinée à partir d'un film, mais de garder les mêmes éléments pour traduire un rythme : à savoir, que la lecture prime sur l'action, qui est en train de se dérouler. Un jeu d'acteur rapide en plan fixe ou en panoramique a un effet différent sur le spectateur de cinéma. Le lecteur d'un scénario « véritablement cinématographique » devra vivre cette même différence.

Ce qui signifie et implique que l'*espace occupé par la phrase* sera essentiel dans notre recherche, et que quand cela sera possible, le signe primera sur la phrase.

(9) Voir à ce propos, le texte de Benoît Peeters, « Les aventures de la page », in *Conséquences* n° 1.

Présentation du projet

Le scénario traditionnel non réalisé n'existe pas. Ni publié, ni déposé dans les bibliothèques, il est absent (ainsi que son auteur) dès l'instant où il n'est pas traduit en image/son. Pourtant il représente le traitement développé, l'approche diégétique de quelque chose. Mais voilà, ce quelque chose pourrait aussi bien être un roman, un livret d'opéra qu'un film. Sa forme bâtarde lui fait cher payer son devenir !

Notre projet va donc vouloir donner au scénario sa spécificité propre, sa spécificité cinématographique, et pour cela, va essayer de faire apparaître ce fameux découpage et son rythme. Mais ici, en l'absence de toute idée de production - nous ne savons pas encore si notre scénario sera un jour ou non réalisé, en l'absence de tout repérage possible, mais merveilleusement imaginaire - ici donc ce sera *l'idée du découpage*, comme on peut dire que la note écrite n'est que l'idée du son qui sera joué par l'instrument, qui sera traitée. Une sorte de valeur absolue, comparable au plan de l'architecte, à la partition musicale, qui donnerait une assise, un squelette fait de raccords son et image, sur lequel viendrait s'habiller une fiction.

La première qualité que nous aimerions donner à ce nouveau type scénarique, est la liberté diégétique : qu'il soit possible de faire apparaître des séquences non seulement autour d'un décor, mais aussi d'un personnage, d'un thème musical, de sons quelconques, etc.

La seconde irait de l'esthétique pure ; que les motifs de découpage d'un Mizogushi, d'un Bresson, d'un Eisenstein ne soient plus des exceptions dans la production cinématographique, qu'ils puissent être prévus, calculés à l'avance. Le cinéma ne pourra qu'en sortir enrichi.

Description du projet

Si, comme nous le pensons, un *film* est structuré comme un langage, jetons donc les bases d'un solfège cinématographique, d'une écriture, d'une « *cinécriture* ».

Les lignes horizontales fixes

Nous avons donc constitué une grille horizontale, sorte de portée pour images et sons.

ESPACE CAMERA.

ESPACE IMAGE.

LIGNE MEDIANE

ESPACE SON.

Quatre lignes droites principales *fixes* définissent trois espaces : de haut en bas, celui de la caméra, celui de l'image, celui du son.

On remarquera qu'on ne peut aménager un espace micro, car s'il y a *une* image, il y a *des* sons (mixés en une seule bande)⁽¹⁰⁾.

La lecture s'organise à partir de la ligne médiane, fixe et graduée, en seconde (multiple ou fraction). L'unité sera inscrite dans la marge (Cf. plus loin).

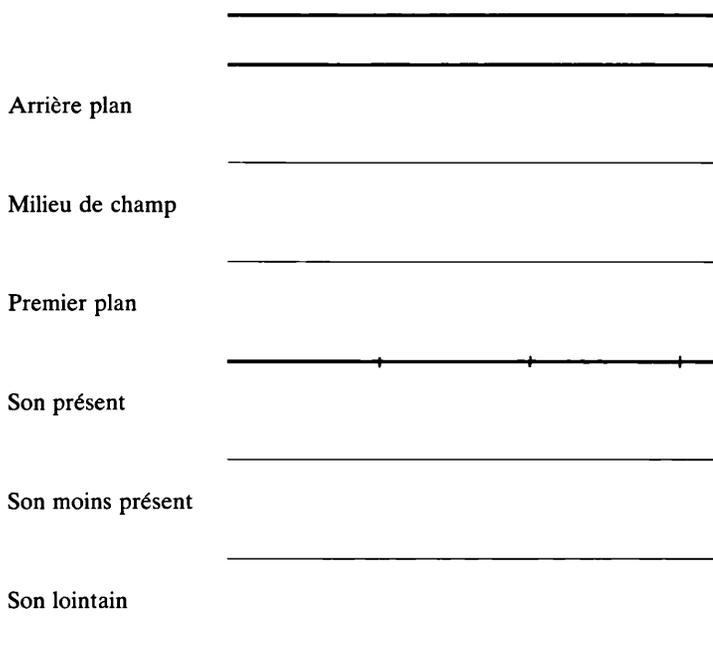
Les horizontales mobiles

Les deux espaces du son et de l'image, vont donc avoir la même géographie dans la mesure où, la lecture s'organisant à partir de la ligne médiane, plus on s'en éloignera, plus on s'éloignera de l'œil et de l'oreille du spectateur.

1 - En traçant des horizontales, *mobiles* et accessoires, dans ces deux espaces, nous verrons apparaître :

- à l'image, la profondeur de champ.
- au son, la profondeur sonore graduant l'intensité du son le plus présent au son le plus lointain.

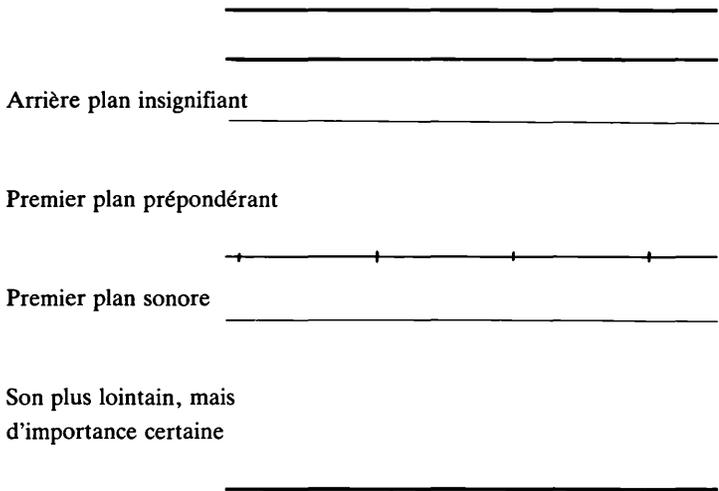
Exemple :



2 - L'espace découpé par ces horizontales mobiles aura aussi une *valeur* en fonction de son épaisseur : un son lointain à texture riche ou non, n'aura pas la même topographie. De même pour l'image.

(10) Remarque valable pour le film à pellicule, pas pour la bande vidéo.

Exemple :



3 - Enfin, à cette double notion d'intensité et de valeur, nous ajouterons la possibilité de préciser le *caractère* de l'image et du son.

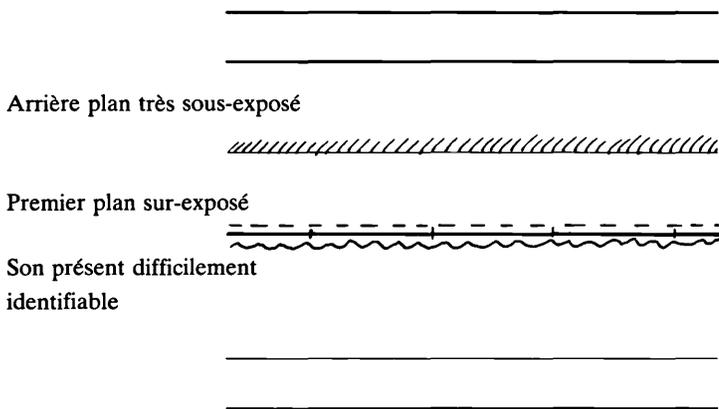
Image floue, son difficilement identifiable : ⊕  ⊖

Image sur-exposée : ⊕  ⊖

Image sous-exposée : ⊕  ⊖

Ces nouveaux signes pourront soit remplacer une ligne horizontale mobile, soit doubler une ligne horizontale fixe.

Exemple :



Les lignes verticales

L'opposition essentielle des deux espaces image et son va devenir visible avec l'apparition des verticales.

En effet à l'image, il y aura verticale, franchissant tout l'espace image et celui de la caméra dès qu'il y aura collure. L'interruption d'un plan franchira donc obligatoirement tout ce qui se situe au-dessus de la ligne médiane.

La définition du plan sera donc assez aisée : surface image comprise entre deux verticales.

Au son, stratifié de plusieurs espaces sonores, l'interruption de l'un d'entre eux se traduira par une *verticale partielle*.

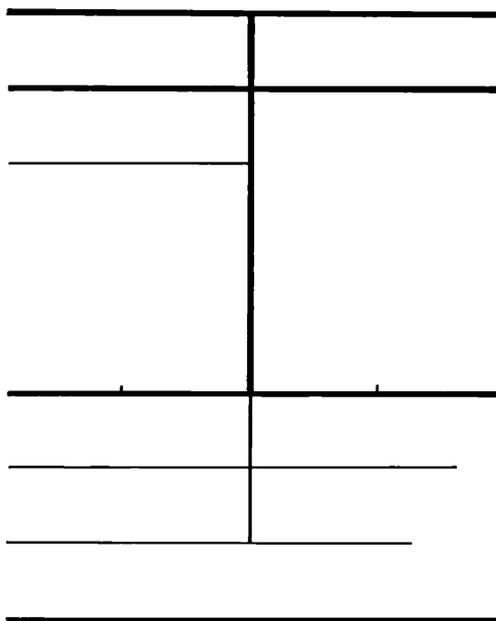
Il pourra arriver bien évidemment que cette verticale partielle touche 2 ou même 3 strates de la bande son simultanément.

La pénétration d'une verticale dans la bande son sera une manière visuelle de graduer le *raccord son*, raccord qui n'est pour ainsi dire jamais prévu au tournage et que seul le monteur connaît, le mixage brouillant considérablement les cartes en mélangeant les trois types sonores : paroles (voix, dialogues), musique, ambiance.

Exemple :

Raccord entre deux plans image, accompagné par un raccord son sur deux strates mais laissant ininterrompue la troisième plus lointaine.

On constate, et c'est chose fréquente, qu'un raccord entre deux plans est souvent accompagné d'un raccord partiel au son, l'espace sonore ininterrompu liant « par en dessous » la rupture de l'espace du dessus.



Nous voyons apparaître d'ores et déjà cette notion qui nous est chère, le rythme du film : en effet, chacun des éléments composant images et sons sera rigoureusement proportionnel au temps du film, grâce à la graduation médiane d'une part, et à leur valeur d'autre part, dessinant les *temps forts*, squelette abstrait de tout film.

Les verticales pointillées

A l'image : elles serviront de convention d'écriture pour individualiser, décomposer action, jeu et déplacement d'acteur (Cf. le paragraphe sur l'espace image).

Au son : elle marqueront un temps d'arrêt, un silence, bref ... le son reprenant dans les secondes qui suivent, équivalent de la *césure*

Les verticales doublées

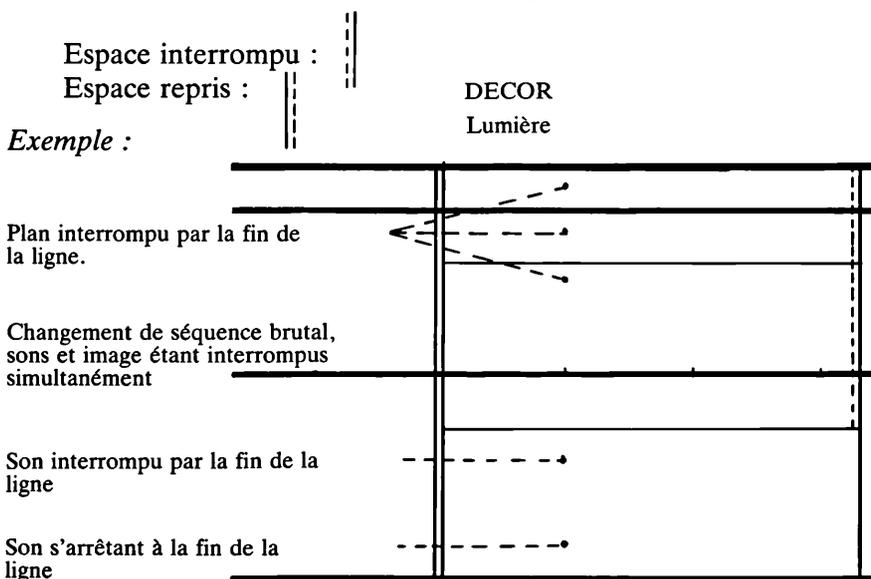
La double verticale, marquera la *rupture*.

A l'image : cela se fera essentiellement dans le changement d'espace ou de temps, ce qui individualisera la séquence dans son acception classique. Le nouveau décor, avec une précision de la lumière sera alors mis au-dessus de l'espace caméra.

La séquence, prise dans son acception plus moderne (développement continu, sur des modes variables, d'une entité dramatique), pourra donc faire apparaître des doubles verticales sans qu'il y ait changements de décors ou de lumière.

Au son : cette rupture sera beaucoup plus subjective, dans la mesure où il pourra y avoir rupture avec l'interruption d'une seule strate de l'espace sonore. Il s'agira alors presque d'une indication de mixage autant que d'un effet sonore.

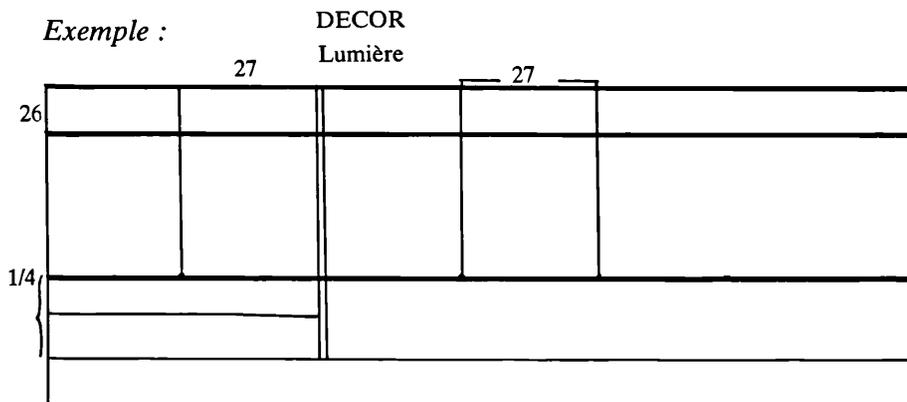
Enfin, la verticale doublée par des pointillés servira de convention d'écriture pour la fin et le début de ligne par exemple.



Dans la marge

La première verticale (qui pourra être double ou doublée de pointillés) en début de ligne, délimitera à gauche de notre portée une marge où vont venir s'inscrire de nouvelles précisions.

Exemple :



- 1 - Face à l'espace caméra, nous aurons le numéro du premier plan de la ligne, même si celui-ci n'est que la suite du dernier plan de la ligne précédente. Ici n° 26.

- 2 - Face à la ligne médiane, l'échelle de celle-ci, en seconde : 1/4 signifie donc qu'ici une graduation correspondra à 1/4 de seconde. Ce chiffre variable permettra de réduire ou d'agrandir l'espace nécessaire à l'écriture d'un plan selon la quantité de précisions et d'informations qui lui sera imparti.

- 3 - Face à deux sons dissociés pour une meilleure lisibilité, mais de même valeur et de même présence, une simple accolade.
Exemple fréquent : dialogue entre deux personnes, avec chevauchement de leur voix.

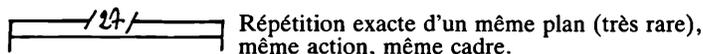
- 4 - En fin de page, en bas et à droite, nous aurons un chiffre donnant le chronomètre du film, après la page écoulée.

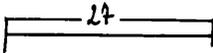
- 5 - Au-dessus de l'espace caméra, au niveau d'une double verticale, le nouveau décor, et la lumière correspondante.

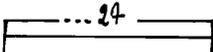
- 6 - Enfin, toujours au-dessus de l'espace caméra, le numéro du plan qui va être poursuivi, repris ou répété : ici le n° 27.

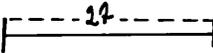
D'autres nuances seront visibles quant aux différentes possibilités de répétitions de certains caractères dudit plan.

Exemple :



 Répétition du plan 27, même cadre, suite de l'action.

 Répétition du plan 27, même cadre, suite de l'action avec ellipse.

 Répétition du cadre du plan 27 mais action complètement changée : même point de vue.

Cette codification permettra de développer facilement toutes les nuances nécessaires aux montées dramatiques, par exemple, qui doivent répéter, sans devenir rébarbatives, le même plan, selon des variations multiples (ce qui est généralement bricolé au montage).

Nous allons à présent définir et préciser nos trois espaces, image, son et caméra.

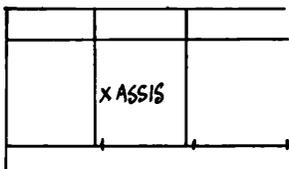
L'espace image

L'image du film, va donc nous apparaître comme un espace proportionnel à son temps de projection.

D'autre part, nous l'avons déjà vu, plus on s'éloignera de la ligne médiane, plus on s'éloignera de la caméra.

La *notion gauche-droite*, traduisant le temps écoulé, va nous servir également comme base de *visualisation de l'écran*.

Exemple :



Ce qui signifie que X est bord gauche de l'écran, alors que son bord droit est vide.

En nous inspirant des *calligrammes*, nous utiliserons aussi l'aspect visuel de la phrase :

Exemple :

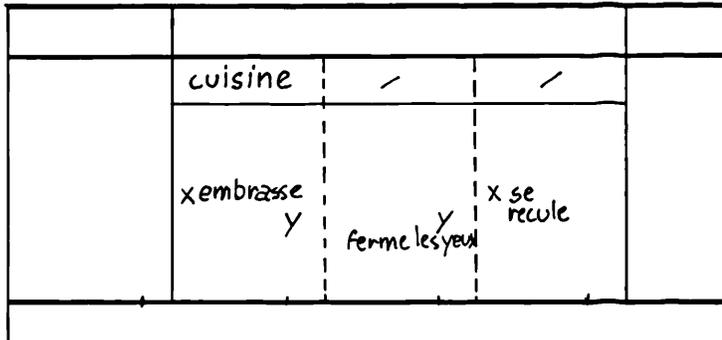
Tronc d'arbre. —————> Le tronc est horizontal.

T d'
r a
o r
n b —————> Le tronc est vertical.
c r
 e

Pour un plan de plus grande durée, ou plus complexe, nécessitant plus d'explications, le premier espace, créé artificiellement par une verticale pointillée, servira à exposer la composition de l'image. Les

espaces suivants seront destinés aux seuls éléments exigeant des précisions par suite de déplacements, mouvements, jeu d'acteur, etc.

Exemple :



Dans le deuxième cadre du deuxième plan, X est toujours là, mais simplement n'a pas bougé, idem pour le troisième cadre, Y reste toujours les yeux fermés.

Un espace identique répété, sans aucune modification sera indiqué par un simple trait /. Un espace sans ce trait, serait un champ vide. Ici, l'arrière plan dans le deuxième et troisième cadre répète celui du premier.

Dressons un bref tableau des signes de première nécessité, devant simplifier notre rédaction.

- (absence de signe) : champ vide. Valable pour l'espace son.
- / Répétition du cadre précédent, dans un même plan. Egalement valable pour le son.
- → La flèche simple, à l'intérieur d'un cadre : trajet parcouru par un objet, un acteur dans le plan du sol.

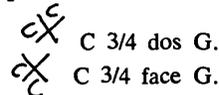
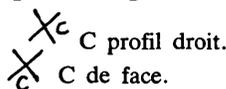
Exemple : X → X se dirige vers la droite.



X se dirige vers le fond, en profondeur de champ.

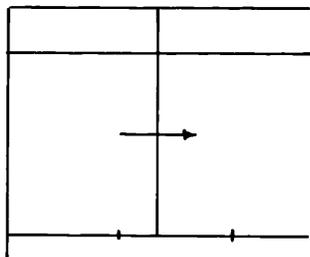
- ⇕ la flèche pointillée indiquera le haut et le bas du décor.
- X permettra de situer personnage ou objet par rapport à la caméra.

Exemple :



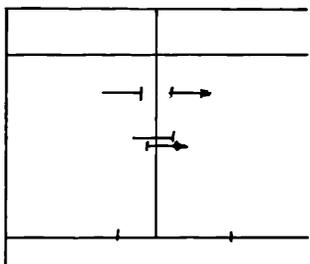
- d'autres signes utiles à la position du corps, de la tête, du regard, codifiés dans un précédent travail se sont révélés difficiles à manipuler ; ils sont à nouveau à l'étude⁽¹¹⁾.

- Voyons quelques *raccords* images, traduits par une flèche simple franchissant une verticale.



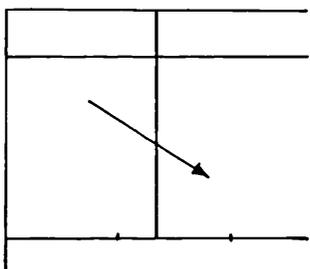
Le raccord dans le mouvement

Mouvement pris par deux plans dans sa continuité. Raccord juste.



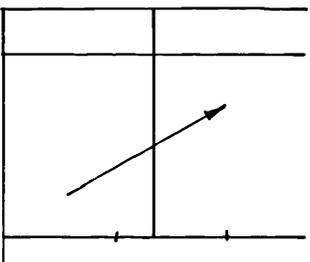
Raccord dans le mouvement avec Ellipse.

Faux raccord : le second plan reprend la fin du mouvement du plan précédent.



Le raccord dans l'axe.

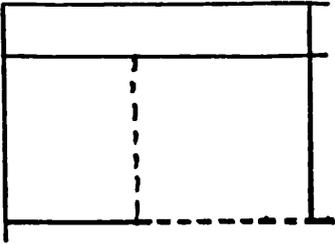
Ce qui était en arrière-plan passe au premier plan.



Ici la caméra s'est reculée, ce qui était au premier plan passe en arrière-plan.

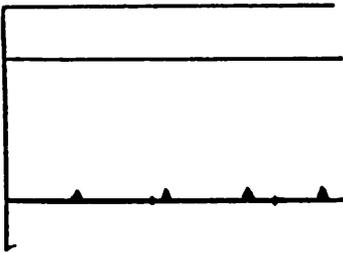
(11) Une récente confrontation avec les signes chorégraphiques des notations Benesh et Laban nous ayant prouvé qu'une telle recherche pouvait aboutir à une précision tout à fait extraordinaire.

- Quelques effets à l'image.



L'arrêt à l'image

La ligne médiane devient pointillée.

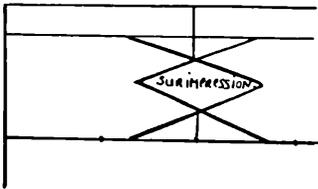


L'image accélérée

Le signe ▲ marque le temps vrai de l'action tournée.

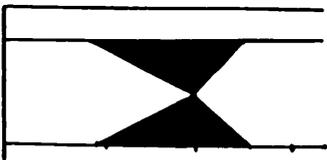
ici 4 secondes réelles seront montrées en un peu plus de 2 secondes sur le film (la vitesse de prise de vue aura été d'environ 15 images/seconde).

L'image ralentie pourra apparaître par le même procédé.



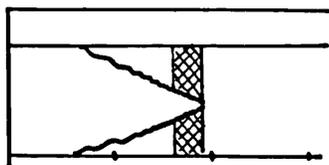
Le Fondu enchaîné

La superposition de la fin d'un plan avec le début du suivant donne un raccord doux, se traduisant par la dissolution de la verticale.



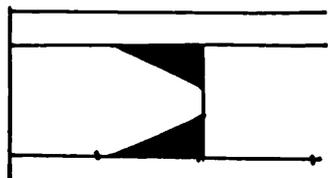
Fondu au noir et ouverture

Idem, la verticale disparaît, c'est-à-dire le raccord. L'ouverture étant plus rapide que le fondu.



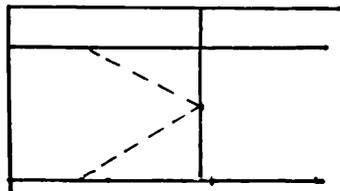
Fondu au flou

L'image devient de plus en plus floue pour devenir illisible (quadrillée).



Fermeture à l'iris

Fondu au noir laissant une plage visible.



Fondu au blanc

L'image devient de plus en plus sur-exposée pour finir complètement blanche.

L'espace sonore

Il occupe, nous le savons l'espace au-dessous de la ligne médiane.

Il est donc stratifié, nous l'avons vu également, en sons de nature, de caractère et d'intensité différents. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pu rendre l'espace micro symétrique à celui de la caméra, car ce sont plusieurs espaces qu'il aurait fallu prévoir.

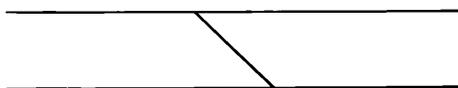
Le son subit, d'autre part, d'appréciables modifications au mixage... Nous devons donc distinguer et représenter les subtilités suivantes :

- *Les sons naissants et s'éteignant « naturellement »*, et enregistrés comme tels par le micro.

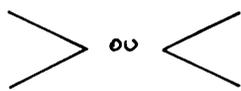
Exemple : coup de cloche :
Deux verticales, simples et partielles suffisent à limiter un tel son.



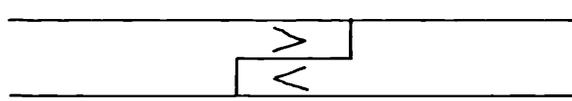
Ici deux sons différents, se suivant, de même valeur et intensité, se chevauchant légèrement, mis sur une même ligne afin de simplifier l'écriture (en effet une accolade sur deux strates côte à côte aurait pu faire l'affaire également).



- Les sons réduits ou augmentés au mixage :

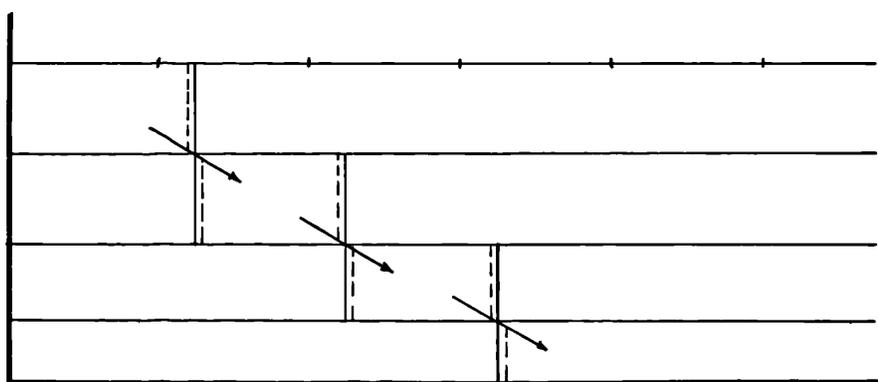


Le chevauchement de deux sons de même valeur et même intensité avec un court chevauchement, se fera comme ci-dessous.



- Les sons s'enfonçant ou remontant dans la profondeur du champ, la source sonore s'éloignant ou se rapprochant (visible ou non à l'écran).

Exemple : Source sonore s'éloignant.



- enfin les sons modifiés par un mouvement de micro, pouvant être le même que celui de la caméra (panoramique ou travelling) que nous traiterons plus loin avec les mouvements d'appareil.

D'autres précisions seront possibles, grâce à des signes issus de la notation musicale.

- variation « naturelle » de l'intensité :

De plus en plus fort : f, ff, fff .

De moins en moins fort : p, pp, ppp .

- variation dans la tonalité :

De plus en plus grave : $\cup, \cup\cup, \cup\cup\cup$.

De plus en plus aigu : $\wedge, \wedge\wedge, \wedge\wedge\wedge$.

- Le son off sera mis entre parenthèses. ()

- Autres ponctuations :

Un temps silencieux dans une phrase ☺

Un son prolongé 

Un son avec écho 

- La voix :

Voix directe.. \underline{x}

Voix off..... (\underline{x})

Voix intérieure..... \boxed{x}

Voix chantée..... \overline{x}

- La musique

Excepté quand la source sonore est visible à l'écran, la musique de film est faite pour l'effet, accompagnant l'image, généralement trop faible à ce moment-là. La musique peut alors accentuer l'effet-image : plénitude, drame, suspense... ou le contrer, créant une pointe sarcastique ou humoristique. Enfin, elle peut, dans une demi-teinte servir d'accompagnement sans rien apporter de plus ou de moins que ce qu'on voit à l'image.

Accentuation (de l'effet image) : +, ++, +++.

En opposition : -, --, - - -.

Accompagnement neutre : 0

La musique de film, rarement subtile est d'autre part éminemment psychologique, et l'indication du *caractère* mis en début de portée, dans la marge, nous aidera à définir le ton musical. On distingue une quarantaine d'adjectifs en musique que nous reprendrons : *Amoroso*, *Appassionato*, *Ardito* ... etc.

Idem sur le *tempo*, nous prendrons les adjectifs de la notation musicale qui parlent d'eux-mêmes. *Largo*, *lento*, *presto*...

Nous ajouterons une *précision instrumentale* : Musique symphonique, électro-accoustique...

Enfin, la *réitération thématique* est extrêmement importante. Souvent utilisée pour créer un réflexe conditionné chez le spectateur (exemple célèbre des trois notes d'harmonica dans *Il était une fois dans l'Ouest*) elle peut néanmoins être plus subtile, s'inspirant de l'opéra avec par exemple un thème par personnage, visible ou non à l'écran.

Thème de A :



Thème de B :



Thèmes de A et B mélangés :

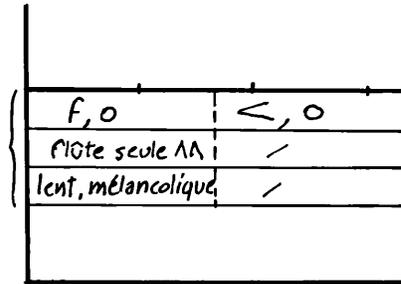


Une musique non écrite, nécessaire au scénario à un moment quelconque pourra être ainsi évoquée avec un minimum de précision par le scénariste lui-même.

Exemple :

L'espace musical est divisé en trois :

- 1 - le rapport avec l'image et le volume
- 2 - le ou les instruments, mélodie thème, tonalité
- 3 - le tempo, le rythme, le caractère



Notons pour être tout à fait complet, que dans un opéra filmé, ou dans un clip vidéo, la musique étant déjà écrite et primordiale pour l'image, on se contentera de reproduire les portées musicales dans l'espace son qui devra s'hypertrophier pour l'occasion.

L'espace caméra

Situé au-dessus de l'espace image, nous y trouverons :

- toutes les précisions sur le cadre.
- les mouvements de caméra.

Avant d'aborder la description des différents types de cadre, il nous est apparu, qu'avant tout une *échelle* devait être inscrite en tête de tout scénario.

En effet, si pendant une heure nous décidons de parler de puces ou de cafards, P.G. (plan général) sera remis dans le contexte, afin de ne pas se limiter dans les nuances de cadre : très gros plan, très très gros plan...

Les cadres qui vont suivre seront donc définis par rapport à un objet type, précisé en début de scénario, qui dans les fictions traditionnelles sera le corps humain.

LES CADRES

4 types de cadres, avec des nuances.

1 - *Le gros et très gros plan* : le G.P. isole une partie du tout, le T.G.P. fragmente cette partie pour isoler un détail.

Exemple : si E = corps humain, G.P. sera la tête coupée au cou
T.G.P. sera une oreille.

2 - *Le plan rapproché* : cadre intermédiaire entre le GP et le PM, surtout utilisé pour le corps humain, alors subdivisé en quatre nuances : du plus serré au plus large.

P.S. = plan serré = tête coupée aux épaules.

P.P. = plan poitrine = corps coupé à la poitrine dans sa partie sup.

P.T. = plan taille = corps coupé à la taille dans sa partie supérieure.

P.A. = plan américain = corps coupé au-dessus du genou, à mi-cuisse.

3 - *Plan moyen et plan général* : P.M. et P.G. Les deux montrent un tout : alors que le P.M. peut fragmenter légèrement ce tout, le P.G. laisse au contraire de l'air au-dessus et au-dessous.

Si E = corps humain,

PM = personnage en pied coupé aux chevilles.

PG = personnage + un premier ou un arrière plan.

4 - *Plan d'ensemble* : P.E. Notion géographique, topographique.

Si E = une maison,

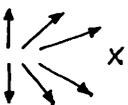
PE sera une rue, une place.

Les signes + ou - pourront apparaître après une notation de cadre, précisant le desserrement ou le resserrement du cadre par rapport au cadre du plan précédent presque semblable.

Exemple :

P.S + : plan serré se rapprochant du gros plan.

- *angle et axe de prise de vue.*

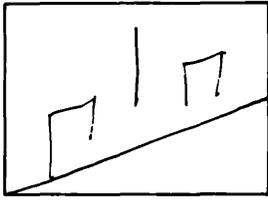


6 positions de flèches indiqueront l'angle de la caméra par rapport à l'horizontale, représentée par une simple croix.

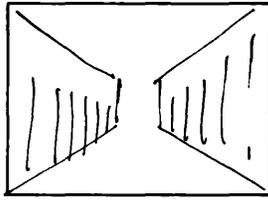
Mais ces flèches ou croix, seront placées *avant, au milieu ou après* les deux lettres du cadre selon la position de la caméra par rapport à l'*axe du décor*. Quand ce dernier n'est pas visible, on prendra l'axe de l'élément le plus général.

Exemple : les épaules dans un PS sur un personnage.

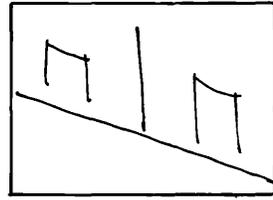
Ci-dessous, une rue, la caméra étant à l'horizontale.



xPG



PxE



PGx



xGP



GxP



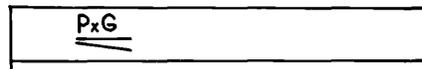
GPx

L'axe du décor est ici le nez, c'est lui qui donne les lignes de fuite de la perspective.

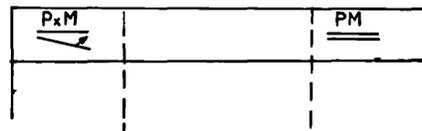
- *l'horizontalité*

Rares sont les plans ne respectant pas l'horizontale. Cela arrive néanmoins, et parfois avec mouvement comme dans *La comtesse de Hong-Kong* où la caméra reproduit le roulis du bateau.

Plan penché à D.

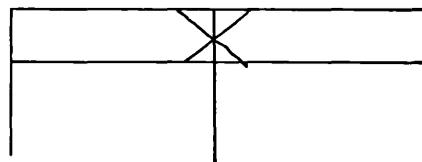


Mouvement ramenant la caméra à l'horizontale.

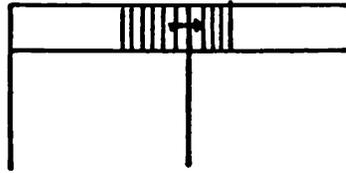


- *Quelques raccords.*

Champ contre-champ dans son acception la plus large :
angle de prise de vue entre deux plans $\leq 180^\circ$



Raccord dans le mouvement.
Ce seront ici deux mouvements de caméra qui seront mis côte à côte, et non pas deux mouvements d'acteurs.



Exemple :

deux panoramiques, reliés par une flèche simple franchissant le raccord des deux plans.

LES MOUVEMENTS DE CAMERA

- le panoramique
- le travelling
- le mouvement de grue.

- Le panoramique

Sera annoncé par un carré avec une flèche à l'intérieur donnant la direction du mouvement.



pano ascendant



oblique D



Latéral G



descendant, oblique G.

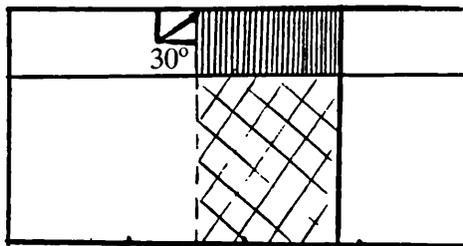
D'autre part, des hachures verticales nous donneront la *dynamique* du mouvement.

Exemple : Panoramique latéral G., lent d'abord, puis rapide stoppant net.



Une précision d'angle effectué par la caméra pourra être adjointe au-dessous du carré initial, ici 30°.

Exemple : Le filé, qui est un panoramique rapide donnant une image indéchiffrable, en général très court.



Ici un panoramique de 30°, d'une durée d'une seconde. Dans l'espace image, le quadrillage précise le caractère indéchiffrable de celle-ci. La flèche donne le sens et la direction du filé : en diagonale de bas en haut.

- *Le travelling*

Même principe que pour le panoramique, mais la flèche sera dans un parallélogramme, et les hachures seront couchées vers la droite.

Exemple :

Travelling avant, frontal, lent puis rapide et régulier.



Exemple de mouvements combinés :

Ici, travelling latéral droit, qui, en son milieu, est accompagné d'un court panoramique droit.

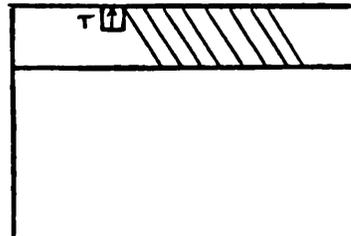


- *Les mouvements de grue*

Ce sont des travellings dans l'espace et non plus dans un plan. Même principe, annoncé par une flèche dans un carré précédé de la lettre T, afin qu'il n'y ait pas de confusion avec le panoramique, les hachures inclinées vers la gauche pendant la durée du mouvement.

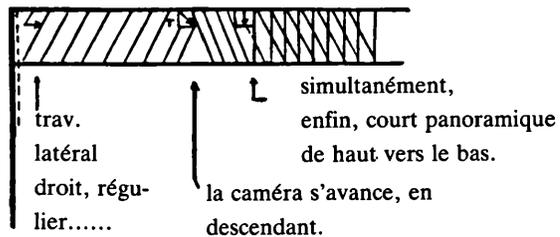
Exemple :

Mouvement ascendant, vertical, régulier assez lent et court.



Exemple de mouvements combinés :

La fin du mouvement de grue sur le poing d'Ingrid Bergman lequel est refermé sur la clef de la cave. (*Notorious*, d'A. Hitchcock, 1946.)



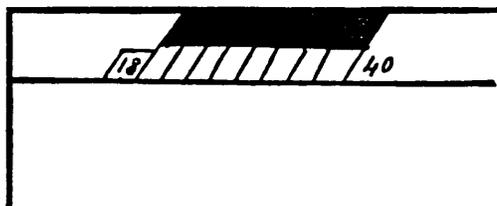
- *Le zooming*

Le zoom en action est un travelling optique. La caméra reste immobile, mais le changement de focale modifie à la fois la profondeur de

champ et le cadre, ce qui l'apparente au travelling de la même manière que le potentiomètre du mixage peut s'apparenter à la variation « naturelle » du son au moment de la prise de son.

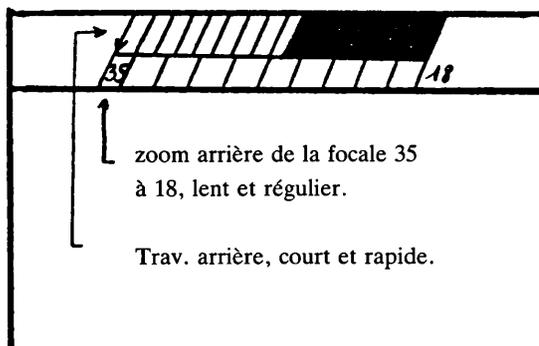
Annoncé comme un travelling, seules les hachures le différencieront de celui-ci, ainsi que les chiffres de la focale de départ et d'arrivée :

Exemple : zoom avant, court et régulier, allant de la focale 18 à la focale 40.



Exemple de mouvements combinés :

Nous avons ici un court travelling accompagné d'un zooming. Ils démarrent simultanément, mais après l'arrêt du travelling, le zooming continue.



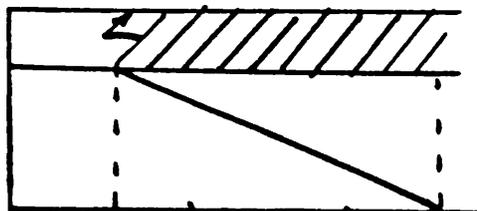
LES LIAISONS INTER-ESPACES

Pour aider à une meilleure visualisation du travelling et du zooming, nous avons imaginé une ligne traversant l'espace image et son (quand le micro suit la caméra). Cette ligne ne représente en aucun cas le trajet de la caméra ou du micro, mais visualise *l'idée du travelling*.

Cette ligne aura un caractère, et ne traversera que l'espace modifié par le mouvement de la caméra et du micro.

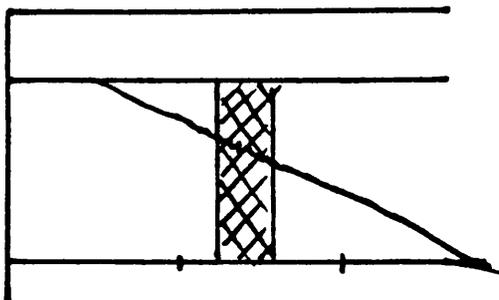
Exemple :

Travelling parfaitement rectiligne, fait sur rail ou sur élémac.



Exemple :

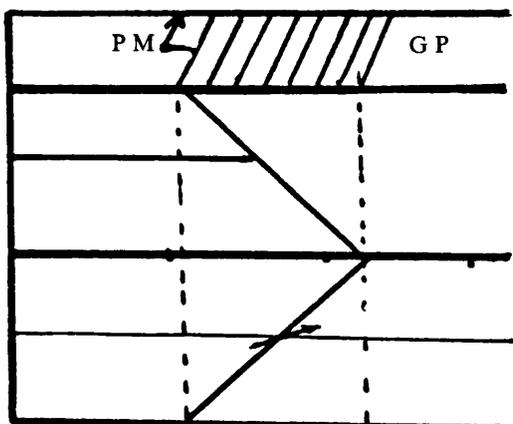
Caméra portée, avec un passage où l'image devient indéchiffrable.



Exemple :

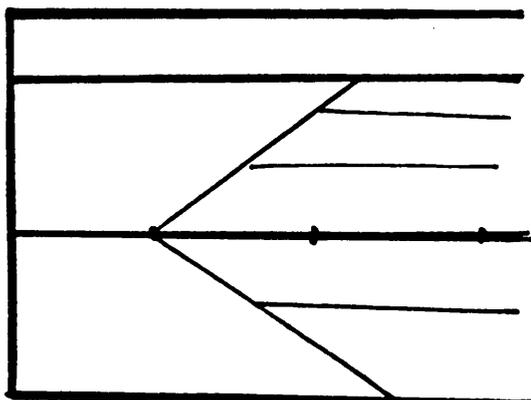
Travelling avant sur un réveil par exemple. L'arrière-plan disparaît à mesure que l'on avance en GP.

Au son, une ligne droite symétrique à celle de l'image nous indique que le micro suit la caméra et que le bruit du réveil va monter vers la ligne médiane.



Exemple :

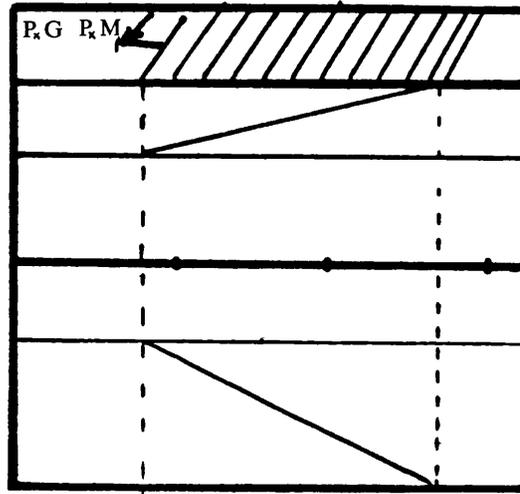
Travelling arrière stratifiant la profondeur de champ.



Exemple :

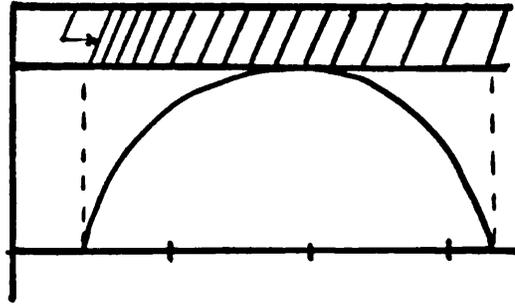
Supposons un personnage en PG s'approchant vers la caméra, qui, arrivée en PM, se met en tr. arr. Le personnage reste en PM tandis que l'arrière-plan défile derrière lui.

Idem pour le son : les bruits de pas, les dialogues du personnages restent présents alors que défilent les sons croisés, s'éloignant rapidement (en supposant le micro dans le même mouvement que la caméra).



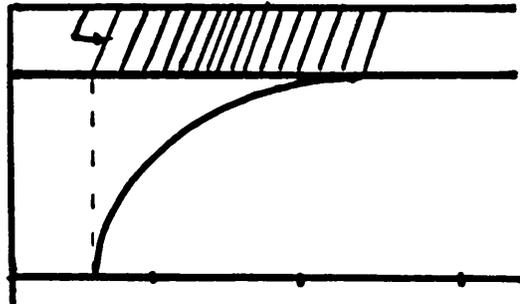
Exemple :

Travelling circulaire.



Exemple :

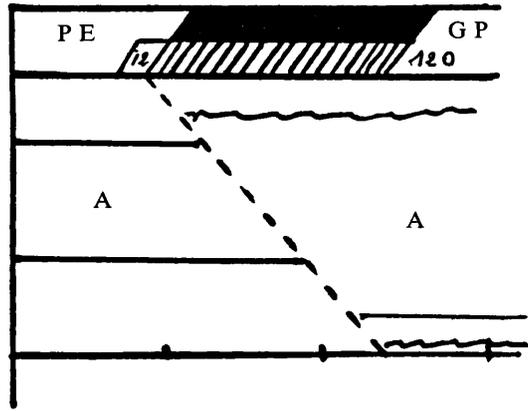
Travelling semi-circulaire.



- Pour le zooming, même principe, théoriquement seule l'image sera traversée par la droite, *pointillée cette fois*, micro et caméra restant sur place. Le son néanmoins pourra changer d'intensité, au mixage.

Exemple :

Zoom avant sur A, personnage situé en milieu de champ, se retrouvant en GP à la fin du zoom comprimé entre un avant et un arrière plan flou, donnant un effet de flottement dans les mouvements.



L'image-vidéo

Quelques remarques sont nécessaires pour que notre système d'écriture puisse être appliqué à l'image-vidéo.

La nature de la bande vidéo image s'apparente en effet beaucoup plus à la bande magnétique son qu'à la pellicule image traditionnelle

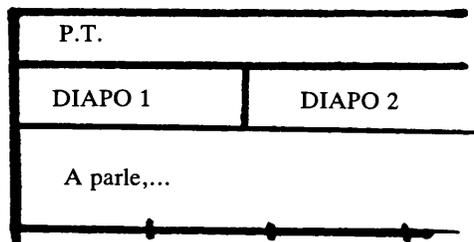
- par son aspect de bande aveugle d'une part,
- par sa qualité magnétique d'autre part,
- par son essence même enfin : la bande vidéo n'est pas le support d'une image, comme le film, mais le support de signaux susceptibles de donner des images, exactement comme la bande son.

Ces fondamentales différences avec le film pelliculaire vont trouver leur traduction dans notre abécédaire.

Sans entrer dans le détail, on constate qu'une image vidéo peut, par exemple, changer son arrière-plan sans pour autant interrompre son premier plan : cela signifie que nous allons avoir des verticales partielles, comme au son, avec une stratification de l'image.

Exemple :

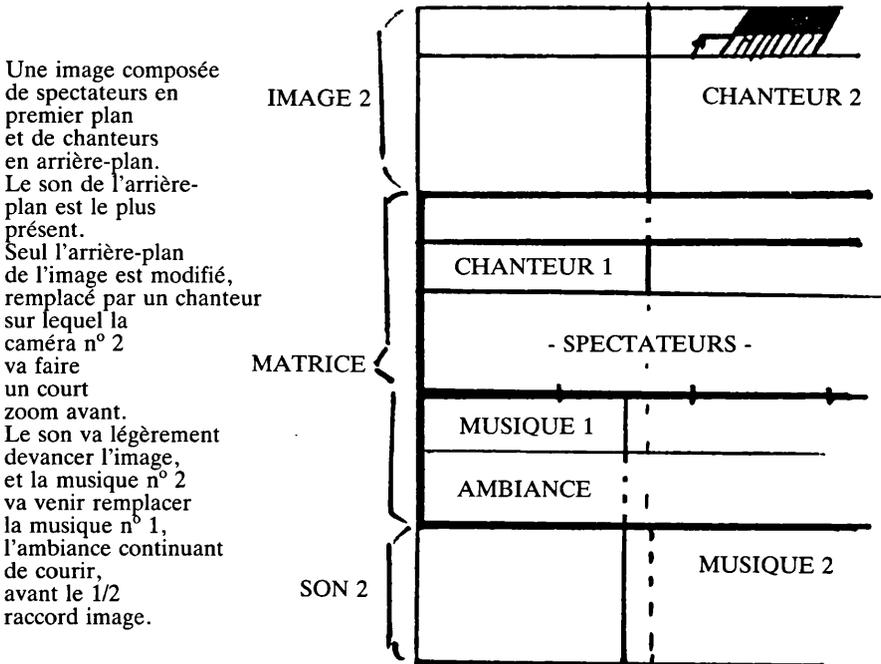
Ce qui est devenu l'ordinaire d'un journal télévisé, ou d'une émission de variétés.



On assiste avec l'image vidéo à un mixage d'images préexistantes, réplique exacte de ce que nous avons au son.

La remarque que nous avons faite au début de notre exposé, à propos du micro, va devoir trouver une solution quant à l'image, la complexité de celle-ci n'étant pas comparable.

Exemple :



Ce qui signifie simplement que à deux sources images correspondront deux espaces images, qui se mixeront dans la matrice principale : l'image vue, le son entendu.

Idem pour le son, le mixage pouvant se faire simultanément.

Cette disposition, pouvant se multiplier verticalement à volonté, pourra également s'appliquer aux trucages complexes (en film pelliculaire), ceux-ci mettant en jeu plusieurs négatifs pour un même plan, qui se surimpressionneront au laboratoire.

Conclusion

On peut imaginer facilement que le scénario « cinécrit » ne sera plus comparable au scénario traditionnel. De par sa forme, il aura nécessité un court apprentissage à son lecteur afin de pouvoir déchiffrer la mise en signes, d'une part, et d'autre part, il devient spécifique d'un futur film, même si la réalisation se fait attendre. Comme de nombreuses partitions musicales perdues puis retrouvées après plusieurs années, il pourra dormir au fond d'un tiroir, mais être un jour réalisé, *interprété* tel que l'avait rêvé son auteur.

Le scénario se hisse donc au rang *d'œuvre*, écrite, le film devenant quant à lui texte⁽¹²⁾ de celle-ci. C'est là l'innovation que nous aimerions apporter avec notre système d'écriture.

On peut se demander ce qu'y gagnerait le cinéma ? En effet cette étape supplémentaire, difficile, demandant beaucoup de travail, à quoi mènerait-elle ? Constatons que, effectivement, le cinéma est menacé, comme l'architecture par exemple, parce que manipulant beaucoup d'argent, condamné à la rentabilité et surtout dangereusement convoité par tout le système audiovisuel qui voudrait bien l'assimiler. Certains voient même sa mort inscrite dans un avenir proche⁽¹³⁾... Les grands courants esthétiques (réalisme, expressionisme, expérimental...) ont disparu depuis presque 20 ans, remplacés par le prestige de quelques volumineuses productions - une trouvaille de plus de producteurs/distributeurs comme le fut en son temps l'addition du son, le format scope... Le cinéma est malade, le cinéma piétine, tourne en rond, mais sa nature même le sauvera : art complexe par excellence, c'est par et avec cette *complexité* qu'il vaincra tout ce qui le menace. Mais, et c'est l'essentiel, *cette complexité a atteint une limite faute de pouvoir s'écrire*.

La musique, à ses origines, connut le même problème : comment apprendre, retenir l'air fredonné, entendu, sinon de bouche à oreille (tradition orale) ? Comment faire fonctionner plusieurs instruments simultanément sans créer de cacophonie, etc ?

L'histoire de la musique nous enseigne l'importance qu'a eue la notation sur papier (Guy d'Arezzo, puis plus tard, au XIV^{ème} siècle, Philippe de Vitry avec son « Ars Nova ») pour son évolution, pour acquérir précision, diversité, complexité, et pour finalement s'élever au fil des siècles vers des sommets de perfection.

La chorégraphie, avec ses compagnies toujours plus importantes, a également buté sur la même difficulté qui semble se lever avec l'appa-

(12) Se reporter à ce propos à la notion de « texte » chez R. Barthes et de « système du texte » chez Ch. Metz.

(13) Cf « Cahiers du cinéma » fin 1982/1983.

rition de la chorégraphie (c'est-à-dire, la transcription de la danse en signes).

Il nous semble donc justifié de croire qu'avec ce germe de « cinécriture » - qui évidemment demande encore un énorme travail de recherche notamment dans les signes représentant les mouvements du corps - le scénario pourra enfin trouver son plein épanouissement, développant du même coup les atouts cachés des fictions les plus simples.

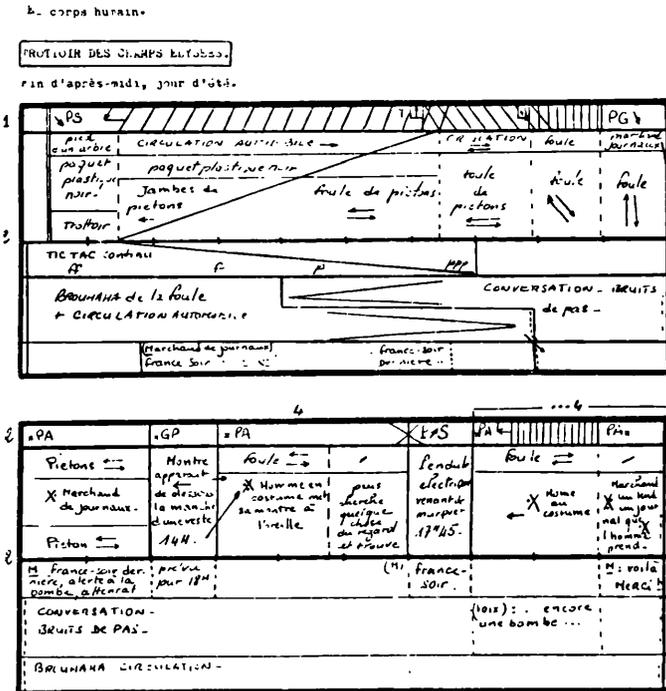
Avec Robert Bresson, nous pensons réellement que le cinéma n'a fait qu'effleurer ses possibilités ... et que tout reste à faire.

Annexe

Nous livrons en annexe, au lecteur convaincu du bien fondé de notre recherche, 40 secondes d'un film jamais vu ni entendu, mais audible et visible pour qui sait le lire.

Dans un avenir assez proche, nous pensons pouvoir programmer par ordinateur cette écriture. Les cases dessinées, dans un cadre préétabli (les lignes fixes principales), n'auront qu'à être remplies, simplifiant, grâce à l'imprimante, la mise au propre, assez longue et fastidieuse manuellement.

ATTENTAT



Alain Robbe-Grillet

Entretien

Alain Robbe-Grillet, né en 1922, a publié de nombreux ouvrages dont Les Gommages (1953), Le Voyeur (1955), La Jalousie (1957), Pour un nouveau roman (1963), La maison de rendez-vous (1965) et Djinn (1981), tous aux Editions de Minuit. Il a également réalisé plusieurs films dont L'Immortelle (1963), L'homme qui ment (1967) et Glissements progressifs du plaisir (1973).

B. Peeters - Dans l'introduction au cinéma-roman L'année dernière à Marienbad, vous écriviez : « Concevoir une histoire à filmer, il me semble que ce devrait être déjà la concevoir en images, avec tout ce que cela comporte, de précisions, non seulement sur les gestes et les décors, mais sur la succession des plans au montage. »

Il y avait là, je trouve, l'une des premières définitions de ce que peut être l'écriture d'un scénario spécifique. Cette conception du scénario comme quasi partition filmique est-elle toujours la vôtre aujourd'hui ou s'est-elle transformée avec votre passage à la mise en scène, c'est-à-dire avec votre accès direct à la matière cinématographique ?

A. Robbe-Grillet - Elle s'est évidemment transformée... Je pense toujours que concevoir un film, c'est concevoir des images, c'est-à-dire que, lorsque j'ai une idée de récit, je sais immédiatement s'il s'agit d'un projet de roman ou d'un projet de film : dans le cas d'un roman, ce qui me vient ce sont des structures de phrases ou des éléments de vocabulaire ; dans le cas d'un film, ce sont des images et des sons. Tout ceci reste donc vrai. Mais pour le reste, ma conception a quelque peu évolué depuis que je réalise moi-même les films que je conçois.

L'année dernière à Marienbad avait été écrit pour Alain Resnais qui avait accepté que je lui décrive plan par plan un film imaginaire. C'est une chose extrêmement rare chez les réalisateurs qui, comme Resnais, sont des auteurs. La plupart refusent absolument qu'on leur fournisse un découpage. A la même époque d'ailleurs, Antonioni avait voulu faire un film avec moi. Les choses se sont très bien passées tant que nous sommes restés dans le vague, mais quand j'ai commencé à lui dire : « A la première image, on verra sur l'écran... », il m'a immédiatement interrompu : « Ne t'occupe pas de ce qu'on verra sur l'écran. Raconte-moi une histoire et je te dirai ce qu'on verra sur l'écran. » Je lui ai répondu que nous devions nous arrêter tout de suite, car il m'était impossible d'imaginer un film sans penser à ce que l'on voit sur l'écran et à ce qu'on entend. Je ne pouvais pas raconter une simple diégèse pour que lui, ensuite, la transforme en film.

Resnais avait donc accepté cette méthode de travail et il avait même accepté de ne pas justifier lui-même auprès des acteurs et des techniciens ce qui se passait à l'intérieur des plans ou dans leur succession... En fait, les choses étaient bien sûr un peu plus subtiles et il ne se contentait pas d'appliquer strictement mes indications. La preuve, c'est qu'il a fait disparaître plusieurs éléments. Il a par exemple supprimé l'histoire du bracelet en fausses perles parce que c'était un thème de plus qui courait à travers le film ; là c'était surtout pour alléger et ne pas faire un film trop long. Mais en revanche, quand il a

supprimé la scène de viol type grand guignol ou quand il a complètement modifié la bande sonore, c'est évidemment parce qu'il contrôlait le film. Ce qui du reste était son droit le plus strict...

Quand j'ai préparé *L'immortelle* (qui a été conçu avant *L'année dernière à Marienbad* mais a été écrit après, du moins dans sa version définitive - tout ceci à cause d'une révolution survenue entretemps en Turquie), j'ai rédigé le scénario sous la forme d'un découpage plan par plan. Il n'y a pas eu de continuité dialoguée. Je suis passé directement du synopsis au découpage technique, m'installant à Istamboul pendant quatre mois pour définir exactement les décors et les emplacements de caméra.

Le résultat a été que je me suis un peu ennuyé au tournage, me sentant contraint par ce découpage. J'avais l'impression que je pourrais peut-être l'égaliser, mais que je risquais sans cesse d'être en-dessous de ce que j'avais prévu et surtout que je ne pouvais en aucun cas être au-dessus puisque je refusais l'invention au tournage. Il y avait par exemple beaucoup de pigeons à Istamboul. Chaque fois que l'on était prêt à tourner, que la caméra était placée à l'endroit indiqué par ce découpage si précis que les techniciens l'appelaient La Bible, je disais « Moteur », l'action commençait et un pigeon entrait dans le champ. Puisqu'aucun pigeon n'était prévu dans le script, je faisais couper, et reprendre le plan lorsque le pigeon avait disparu...

Cette façon de tourner à laquelle j'étais contraint par la précision des indications, m'a beaucoup gêné dès le début. Si bien qu'à un moment, j'ai intégré à un plan un élément absolument non prévu. On avait réussi à vider toute la place de Fahti-Lami, devant la mosquée, grâce à une masse imposante de CRS locaux. L'héroïne devait traverser en diagonale cet espace désert, mais, alors que nous étions presque prêts, le capitaine des CRS vint me trouver pour me dire qu'un enterrement d'officier supérieur allait avoir lieu dans la mosquée et que son propre grade n'était pas suffisant pour lui permettre de retarder le cortège. Effectivement, j'ai aperçu à ce moment un cercueil que six officiers portaient sur leurs épaules. Ils arrivaient sur la place, exactement dans le champ qui avait été prévu. A ce moment-là, j'ai dit « Moteur » et le chef-opérateur, qui pourtant n'avait aucun goût pour l'improvisation, a tourné. Ce plan est dans le film et il a l'air d'être un des plus prémédités de tout le scénario puisque ces officiers ressemblent beaucoup aux gendarmes que l'on aperçoit dans la scène de l'accident.

Après avoir terminé *L'immortelle*, je me suis dit que je devais renoncer au découpage. De toute façon, le film a eu peu de succès, malgré le prix Louis Delluc, et je n'ai rien tourné immédiatement après. Pour *Trans Europ Express*, que j'ai fait environ quatre ans plus tard, j'avais gagné la confiance du producteur, si bien que je pouvais en écrire moins. Car le découpage ne sert pas seulement à se rassurer soi-même, mais surtout à rassurer le producteur en lui montrant que l'on sait ce qu'on va faire. Il n'y a rien de pire pour un producteur qu'un tournage qui s'interrompt parce que le réalisateur ne sait pas ce qu'il veut.

De film en film, j'ai donc eu la possibilité d'écrire moins. Ce qui fait d'ailleurs que je n'ai jamais publié le scénario de *Trans Europ Express*, c'est que je n'avais que des fragments épars, quelquefois écrits à l'avance, quelquefois écrits pendant le tournage. Pour *L'homme qui ment*, j'ai procédé de la même façon, d'autant que nous disposions de plus de temps pour le tournage. Et ça a été encore plus vrai pour *L'Eden et après* : il s'agit d'un film sériel reposant sur douze thèmes se reproduisant dix fois ; lorsque le tournage a commencé, je ne disposais que du tableau à double entrée représentant les thèmes et les séries - tableau qui lui-même a été modifié pendant le tournage - et je n'avais réellement prévu sur le papier que la première série, c'est-à-dire les jeux au café avant l'arrivée de l'étranger ; tout le reste a été inventé pendant le tournage.

C'est l'époque où je ne publiais plus du tout de ciné-romans. Pour mes premiers films, les choses avaient été simples : le livre *L'année dernière à Marienbad*, c'était le scénario que j'avais remis à Resnais ; celui de *L'immortelle*, ce que je m'étais remis à moi-même. Après, puisqu'il n'y avait plus de découpage, je n'ai plus rien publié. Et lorsque, nette-

ment plus tard, j'ai fait éditer *Glissements progressifs du plaisir*, la situation avait changé du tout au tout depuis les premiers ciné-romans : je n'ai pas du tout recomposé un scénario global, j'ai mis bout à bout les différents états du travail : d'abord le synopsis ; puis la continuité dialoguée incomplète telle qu'elle existait avant le tournage et - en italiques - les modifications qui lui furent apportées en cours de route ; enfin une dernière partie en petits caractères qui était un relevé du montage plan par plan réalisé après l'achèvement du film.

A l'heure actuelle, lorsqu'on me demande des conseils sur la manière d'écrire un scénario, je dis que chacun doit procéder comme il en a envie et qu'il n'y a pas de méthode idéale. La profession cinématographique s'est heureusement un peu assouplie à ce point de vue et le scénario sur deux colonnes - présentant d'un côté la description des images et de l'autre les textes - n'a plus rien d'une obligation. Je pense qu'il y a des cinéastes qui doivent écrire beaucoup, d'autres qui doivent écrire moins. Moi-même, suivant les films, j'écris plus ou j'écris moins. *La belle Captive* a par exemple été davantage préparé que *Le jeu avec le feu*, ce qui fait que c'est un film assez concentré, alors que *Le jeu avec le feu* - et plus encore *L'Eden et après* - ont une structure beaucoup plus éclatée.

B. P. - Est-ce que le fait d'avoir une précision moindre dans l'élaboration scénaristique, qui donne par certains côtés une meilleure disponibilité à ce qui se passe, ne soumet pas par ailleurs davantage aux aléas du tournage, aux préjugés idéologiques des techniciens et, plus généralement, à tout cet ensemble de contingences auquel la réalisation se trouve soumise ? Pour dire les choses autrement, est-ce que le découpage tel que vous le pratiquez dans L'immortelle n'avait pas, au moins, une valeur de garde-fou par rapport à tous les éléments informels qui surgissent au moment de la réalisation ?

A. R.-G. - Oui et non. Car les techniciens de *L'immortelle* n'ont pas cessé de mettre en cause ce que j'avais écrit.

B. P. - Mais ce découpage restait une barrière à laquelle ils pouvaient s'opposer mais qui continuait à leur résister...

A. R.-G. - Oui, seulement je perdais un temps fou tous les matins en leur expliquant qu'il fallait qu'on tourne ainsi qu'il était indiqué. On arrivait sur les lieux. Ils avaient vu dans le plan de travail ce que l'on devait tourner, ils avaient lu la partie correspondante du découpage et tous sans exception s'écriaient que c'était impossible et que l'on ne pouvait pas tourner comme ça.

En somme, ils me disaient que je n'étais qu'un vulgaire romancier et qu'eux seuls, les techniciens, savaient comment il fallait procéder pour mettre en forme mon histoire. Comme j'avais une idée très précise de ce que je voulais, il n'était pas question que je me laisse faire, mais, d'un autre côté, il fallait bien aussi éviter une grève générale. Ces vieux techniciens me tenaient un double discours, me disant d'une part avoir tourné deux cent cinquante films et donc savoir comment il fallait procéder, d'autre part ne pas pouvoir tourner les plans que je proposais sans risquer de voir leur réputation se ruiner. J'avais beau leur expliquer que, s'ils avaient tourné deux cent cinquante films, leur réputation devait être faite et que l'on comprendrait que c'était l'auteur qui avait voulu ce plan, ils ne voulaient rien entendre, affirmant qu'ils étaient là pour m'empêcher de commettre ces erreurs.

B. P. - Sur quoi portaient ces affrontements ? Sur la conception du cadre ? sur les raccords ?

A. R.-G. - Mais sur tout ! Sur le cadre, sur les mouvements, sur les raccords ! En ce qui concerne le cadre par exemple, ils ne supportaient pas ces personnages qui étaient toujours ou trop grands ou trop petits. Pour eux, lorsque quelqu'un parlait, il fallait le montrer en plan américain. Or dans *L'immortelle*, soit les acteurs étaient pris en pied mais d'assez près pour occuper toute la hauteur de l'écran, soit ils étaient filmés de tellement loin qu'on ne les voyait presque pas. Les techniciens trouvaient cela insupportable, déclarant que ces cadrages étaient tout bonnement *faux*. Quant aux raccords, ils les jugeaient tous inacceptables. Il y avait en particulier cette idée à laquelle je tenais beau-

coup qui était de quitter un personnage en mouvement et de le retrouver immobile à l'image suivante : on voyait Doniol-Valcroze qui partait pour le cimetière et, sans transition, on le retrouvait dans le cimetière, debout en train d'attendre alors qu'on l'avait montré marchant au moment où il quittait sa maison. Cet enchaînement-là était jugé impensable, puisqu'une des grandes règles du cinéma est que, si l'on quitte un personnage en mouvement, il faut le retrouver en mouvement, et si possible en train de reposer le pied qu'il avait soulevé au plan précédent. Or, il m'arrivait même de le montrer marchant dans une pièce et de le retrouver au plan suivant assis dans la même pièce. Il y avait des discussions à n'en plus finir avec la script Sylvette Baudrot qui un jour m'a déclaré : « Enchaîner deux plans de cette façon, c'est faire exactement comme s'il y avait deux personnages, et que l'un marchait vers un endroit où il était déjà assis ». « Formidable, lui dis-je, c'est exactement cette impression que je veux donner ! ».

Comme mes explications ne suffisaient généralement pas à les convaincre, je finissais par faire mine de céder à leurs exigences. Je tournais le raccord comme ils le voulaient, en sachant parfaitement que je le couperais au montage.

Le plus drôle dans tout cela, c'est qu'au moment de la sortie du film, les critiques cinématographiques m'ont reproché toutes ces bizarreries, exactement comme si je n'avais pas su ce que je faisais. Tout ce qui m'avait été répété à longueur de journées pendant les deux mois du tournage m'était redit par ces ânes de critiques comme s'ils ignoraient qu'il y avait eu cinquante techniciens pour jouer les chiens de garde tout au long de la réalisation... En fait, il y avait dans *L'immortelle* des maladrresses d'un autre type, mais tout ce qui m'a été reproché par les critiques, c'était justement ce qui était réussi.

Lorsque j'ai commencé mon film suivant, j'étais bien décidé à ne pas répéter l'expérience de *L'immortelle*. J'ai donc procédé tout à fait différemment en tenant compte davantage des aléas, des inventions instantanées, des erreurs positives, des hasards objectifs et de tous les accidents qui peuvent survenir. Cette méthode oblige à prendre d'autres techniciens, à chercher des gens ouverts. Pendant des années, j'ai choisi de prendre des techniciens très jeunes, en pensant qu'ils seraient moins déformés. Par exemple, Igor Luther était, au moment où je l'ai engagé pour *L'homme qui ment*, élève à l'école de cinéma de Prague. J'avais vu un petit court-métrage qu'il avait réalisé dans le cadre de ses études et je l'avais trouvé formidable. J'ai donc demandé à travailler avec lui. Les slovaques ont essayé de me persuader que ce n'était pas possible parce que ce n'était qu'un élève. J'ai répondu que justement c'était un élève que je voulais, parce qu'il n'avait pas tourné deux cent cinquante films... Ce qui était formidable avec Igor lorsque je lui expliquais certains plans, c'est qu'il s'emballait en me disant : « Ça fait trois ans qu'on nous empêche de faire ça à l'école. On va le faire et ce sera peut-être fabuleux ».

Plus tard, je me suis rendu compte que cette envie d'innover et d'expérimenter n'était pas forcément liée à la jeunesse. Henri Alekan, l'opérateur que j'ai eu pour *La belle Captive*, a 75 ans et il est d'une invention tout à fait incroyable. Nous avons eu un tournage passionnant, avec une équipe dont le chef-électricien avait près de 80 ans. L'essentiel n'est donc pas l'âge des techniciens, mais leur capacité de sortir des règles.

Par conséquent, en n'écrivant pas de découpage, je ne vais pas subir la difficulté que vous imaginiez, c'est-à-dire être davantage aux mains des techniciens, puisque je choisis des techniciens qui sont prêts, comme moi, à inventer des choses inhabituelles.

B. P. - Dans un tout autre ordre d'idées, une chose qui m'avait frappé en lisant L'année dernière à Marienbad, c'est le caractère extrêmement littéraire de cette description de film. Etant plus précis que presque tous les écrivains qui travaillent pour le cinéma, vous étiez en même temps davantage écrivain, comme si le rythme caractéristique de la voix-off avait contaminé l'écriture du découpage. Ce soin stylistique, cette volonté de faire du scénario une sorte de nouveau genre littéraire étaient-ils liés à la publication ou étaient-ils déjà présents dans le premier découpage que vous aviez remis à Resnais ? Y avait-il l'idée que le mode d'écriture du scénario allait induire quelque chose à la réalisation ?

A. R.-G. - Une chose est sûre de toute façon, c'est que le ciné-roman de *L'année dernière à Marienbad* n'est rien d'autre que le scénario que j'avais remis à Resnais. Je ne l'ai pas du tout réécrit pour le publier.

B. P. - *Y avait-il alors l'idée que le soin particulier de l'écriture allait influencer sur le tournage ? Et que par exemple les descriptions de plans devaient suggérer la fluidité des mouvements ?*

A. R.-G. - Non, il se trouve simplement que c'était de cette manière que j'avais envie d'écrire ce scénario. Je comprends toujours mieux ce qui est bien écrit. Souvent, par exemple j'ai de la difficulté à comprendre Sartre parce qu'il écrit mal alors que je comprends toujours Barthes parce qu'il écrit bien. Par conséquent, comme ce scénario était fait pour être un objet de communication, je pense qu'il était important pour moi de l'écrire bien afin qu'il soit bien lu. Souvent les techniciens et les acteurs m'ont dit que mes scénarios se lisaient agréablement - ce qui est rare pour ce genre d'écrit. Et je crois que ce plaisir de lecteur peut être important parce qu'il constitue une première entrée dans le film.

Bien sûr, quand je n'écris plus que des fragments et des notes, c'est nettement moins écrit. Le ciné-roman de *Glissements* est beaucoup plus sommaire que celui de *Marienbad* mais il est quand même rédigé aussi soigneusement que possible.

B. P. - *Il produit tout de même un effet de lecture extrêmement différent. D'ailleurs, dans l'introduction au volume, vous indiquez que le livre « ne prétend pas être une œuvre littéraire, mais seulement un document concernant une œuvre qui existe extérieurement ».*

A. R.-G. - C'est également vrai pour *L'année dernière à Marienbad*.

B. P. - *J'ai l'impression que Marienbad correspond plus à l'idée de ciné-roman, c'est-à-dire de texte intermédiaire entre le roman et le cinéma.*

A. R.-G. - Peut-être... Mais ce n'est déjà plus le cas pour *L'immortelle*.

B.P. - *Est-ce que ce caractère serait lié, alors, au fait d'écrire un scénario pour quelqu'un d'extérieur ?*

A. R.-G. - C'est fort possible, effectivement.

B. P. - *Vous n'avez jamais eu d'autre expérience de collaboration avec un cinéaste ?*

A. R.-G. - Il y a eu le projet Antonioni, mais qui en est resté au stade des discussions préalables et dont il n'existe aucune trace écrite... En revanche, il y a des traces écrites d'un scénario que j'avais rédigé pour un cinéaste japonais qui s'appelle Kon Ichikawa. C'est un découpage complet, ça s'appelle *Le français sans larmes*. Des extraits en ont été publiés sous le titre *La Japonaise* dans le numéro d'*Obliques* qui m'a été consacré.

B. P. - *A quel moment ce scénario a-t-il été écrit ?*

A. R.-G. - Juste après *Marienbad*. Il existe en français, en anglais et en japonais, mais le film n'a jamais pu se faire.

B.P. - *Au moment même où vos scénarios commençaient à être écrits de façon moins précise, on voit apparaître dans vos romans des notations descriptives quasi scénaristiques. C'est très frappant dans *La maison de rendez-vous* et *Projet* pour une révolution à New-York. S'agit-il d'une influence de l'écriture cinématographique ou d'un jeu concerté avec les conventions de ce type d'écriture ?*

A. R.-G. - Je ne sais pas...

B. P. - *Vous avez pensé à cet effet de pastiche ?*

A. R.-G. - Ah, certainement ! Dans *La maison de rendez-vous* en particulier. Mais ça existait déjà un peu dans les romans précédents, par exemple dans *Un Régicide*. Très souvent, il y a dans mon écriture romanesque des éléments que je considère

comme humoristiques et qui sont en général pris au pied de la lettre. Et de même que dans mes débuts j'ai fait des emprunts au domaine mathématique parce que je le connaissais bien et que cela m'amuse d'en jouer, de même j'en ai fait au langage du cinéma. Mais pour moi, ce ne peut être que de l'humour. Et par conséquent, cet humour a été d'autant plus sensible que j'ai davantage été cinéaste.

B. P. - De façon plus générale, quels ont été les rapports entre votre écriture romanesque et le système scénaristique - entendu ici comme système de prévision, de programmation narrative ? Il semble bien que Les Gommages et sans doute Le Voyeur aient été écrits à partir d'un canevas assez précis. De quelle manière avez-vous procédé pour les ouvrages suivants ?

A. R.-G. - Pour *Les Gommages*, il y a même eu des fiches...

B. P. - Et qu'y avait-il sur ces fiches ?

A. R.-G. - Des descriptions de scènes sans doute, je ne me souviens plus très bien... Ensuite, j'ai changé radicalement de méthode, puisque l'ensemble du récit est inventé au fur et à mesure que je l'écris.

B. P. - Et pour Le Voyeur, comment avez-vous procédé ? Il semble difficile d'imaginer que certains éléments-clés n'aient pas été mis en place dès le début.

A. R.-G. - Il devait y avoir un vague canevas... Ceci dit, des éléments-clés mis en place dès le début, cela peut parfaitement exister sans le secours d'un scénario. Dans *L'Eden* par exemple, j'avais décidé de certains effets de répétition alors que le scénario n'était pas du tout écrit. J'avais par exemple montré à mon assistant un escalier qui descendait vers l'eau sur une berge du Danube et je lui avais demandé d'aller à Djerba pour chercher un escalier similaire descendant d'une autre berge dans la Méditerranée. De même, toujours pour *L'Eden*, il est évident que la carte postale a été faite avant le petit tableau puisque le petit tableau a été peint d'après la carte postale. Or, comme il fallait disposer du petit tableau dès les premières scènes, il avait fallu photographier à l'avance une maison adéquate, puis la reproduire en carte postale et enfin réaliser le tableau. Des éléments comme ceux-là, qui semblent supposer une programmation très forte, peuvent donc être à l'œuvre dans un film extrêmement peu écrit, à condition que l'on dispose de quelques jalons objectifs, de quelques éléments que l'on est décidé à retrouver en un point ou un autre du récit. C'est quelque chose de ce genre qui a dû se produire pour *Le Voyeur*.

B. P. - Et pour les romans ultérieurs, est-ce qu'il y a eu une évolution linéaire vers l'absence de prévision scénaristique ou est-ce qu'il y a eu des livres qui sont partis d'un canevas narratif, même vague ? Je pense à Djinn par exemple...

A. R.-G. - Non, pour *Djinn*, il n'y avait rien, aucun projet. Toute la fiction a vraiment été produite par les règles grammaticales... Pour les autres romans, je crois que c'est pareil : à chaque fois, c'est le mouvement même de l'écriture qui détermine le récit.

B. P. - Il y a donc chez vous une différence très marquée entre deux systèmes d'élaboration : le travail romanesque où il n'y a jamais de projet narratif et le travail cinématographique où il en existe toujours un, même sous une forme lacunaire. Est-ce que ce n'est pas cette différence qui établit la répartition entre les deux activités, les récits se présentant à vous sous une forme plus concertée étant dirigés vers le cinéma ?

A. R.-G. - C'est possible... Mais il ne faut pas oublier que, pour un film, disposer d'un canevas, c'est d'abord une nécessité extérieure. Il faut pouvoir communiquer quelque chose au producteur, à l'Avance sur recettes, aux acteurs, aux techniciens, ne serait-ce que pour les convaincre de bien vouloir faire le film. Cela dit, entre ce que l'on présente et le produit fini, il y a souvent un écart colossal.

Je prends le cas de *La belle Captive* parce que c'est celui dont je me souviens le mieux. J'ai écrit un premier projet très vague, qui était une sorte de discontinuité non dialoguée, et c'est sur cette base que j'ai réussi à intéresser un producteur. A ce moment-là, j'ai

enseigné pendant trois mois à l'Université de Gainesville en Floride, un endroit coupé de tout où il n'y avait absolument rien à faire et où j'ai eu tout loisir d'écrire une continuité dialoguée. A ce stade-là pourtant, quoique disposant d'une imposante masse de texte, il me manquait pratiquement tout ce qui fait le film aujourd'hui.

L'une de mes idées était par exemple de tourner l'ensemble du film dans le même décor, ce qui imposait que je découvre une maison suffisamment vaste et variée pour le permettre. Pendant longtemps, je n'ai rien trouvé du tout et c'est au dernier moment, une semaine avant le tournage, que l'on m'a montré la Villa Gounod à Saint-Cloud. Il a donc fallu à toute vitesse la repeindre, la maquiller et l'arranger en fonction du projet en même temps qu'il fallait modifier certains aspects du scénario en fonction de la maison. La structure de cette villa est devenue un élément fondamental du film.

D'autre part, l'opérateur a lui aussi été choisi au dernier instant. A l'origine, c'est Sacha Vierny, l'opérateur de *Marienbad*, qui avait été choisi, mais, pour d'obscures raisons syndicales, il s'est brouillé avec le producteur. C'est alors que j'ai pris contact avec Alekan qui, du jour au lendemain, m'a donné son accord. Or, Alekan lui aussi a une place considérable dans ce film et pourtant, trois jours avant le tournage, j'ignorais encore que je travaillerais avec lui.

Le troisième élément de dernière minute a été Gabrielle Lazure qui pour moi a une grande importance dans le film. Elle n'a pas un rôle énorme, mais c'est un personnage-clé dans la fiction. Elle aussi, je l'ai découverte par hasard à quelques jours du tournage.

On est donc en présence d'un film qui était relativement écrit et que la réalisation a complètement modifié. Le contact avec les vrais acteurs, les vrais techniciens, les vrais décors est pour moi tellement important qu'il peut bouleverser un projet.

En fait, j'y repense maintenant, il y a un quatrième élément qui n'était pas prévu à l'origine et qui pourtant aujourd'hui apparaît à tout le monde comme la clé du film, c'est le tableau de Magritte appelé « La belle captive ». Dans le premier projet, il n'existait absolument pas : toutes les scènes du cauchemar déclenché par la morsure se déroulaient dans les ruines de Corinthe. La ville de Corinthe avait d'ailleurs dans cette version, une beaucoup plus grande importance et le film s'appelait *La fiancée de Corinthe*.

Eh bien, pour réduire le budget, j'ai décidé qu'on n'irait pas en Grèce et tout à coup j'ai pensé à Magritte. Cela faisait pourtant déjà des années que le projet me tournait dans la tête.

B. P. - Oui, on y retrouve même des éléments d'un scénario antérieur dont vous aviez publié un extrait en 1976 dans le numéro 18 de la revue Minuit. C'est un projet que vous aviez dû abandonner ?

A. R.-G. - Oui, il n'avait pu se faire à l'époque parce que le producteur avait laissé tomber à cause de la formalisation excessive.

B. P. - C'était un projet d'une sérialité très affichée.

A. R.-G. - Absolument. Rigoureuse et affichée... Moi-même d'ailleurs, je me suis détaché très vite de cette rigueur. Très rapidement, je me suis aperçu que la rigueur ne pourrait pas être vraiment celle dont je rêvais. Alors, puisque la sérialité ne pouvait pas fonctionner de manière stricte, j'allais aboutir, comme pour *L'Eden*, à quelque chose d'un peu boiteux où la structure se trouverait gommée par le travail du film. Dans ce cas, mieux valait franchement faire autre chose.

B. P. - Une dernière question : si vous aviez la possibilité de réaliser un film comme vous écrivez un roman, c'est-à-dire de tourner des plans sans aucun scénario préalable, puis de les monter et de tourner une autre séquence, est-ce que cela vous intéresserait ?

A. R.-G. - Non, pas du tout.

B. P. - Pourquoi ce qui vous amuse en écriture vous ennuerait-il s'il s'agissait d'un film ?

A. R.-G. - Votre proposition fonctionnerait-elle dans le domaine du réalisable ou dans le domaine des privilèges du 10 avril de Stendhal, c'est-à-dire de quelque chose de complètement miraculeux ?

B. P. - Disons qu'il s'agirait d'un contexte utopique où vous parviendriez à convaincre un producteur d'engager une grosse somme en l'absence de tout projet.

A. R.-G. - Mais cette utopie ne serait pas miraculeuse... Le miracle, ce serait de pouvoir mettre dix ans à tourner le film, mais de pouvoir, après dix ans, tourner un plan qui soit raccordable avec les premiers. Or, sans miracle, mon héroïne aurait vieilli de dix ans, les décors se seraient transformés, certains de mes techniciens seraient morts...

B. P. - Le miracle pourrait très bien être, justement, qu'elle ait vieilli et que la fiction intègre cette donnée.

A. R.-G. - Cela supposerait de tourner le film de façon linéaire, en suivant la chronologie... Je ne crois pas que cela m'intéresserait. Cela conviendrait beaucoup mieux à quelqu'un comme Godard. Moi, j'ai l'impression que je me sentirais encore plus limité que par les possibilités dont je dispose aujourd'hui.

Patrice Hamel

Opération d'un film

Patrice Hamel est né à Paris en 1956. Danseur, chanteur et comédien, il a réalisé Séduction, long-métrage en 16 mm noir et blanc, présenté au Festival de Cannes 1984 dans le cadre de « Perspectives du cinéma français ».

Membre du comité de rédaction de la revue Conséquences, il y a publié quatre articles : « Insupportable télévision » (en collaboration avec Guy Lelong), « Tintin dans tous ses états », « Mozart dirige le commandeur » et « Ecoutez voir ! ».

Le scénario du futur film *Un Plan pour Félicie* élabore une véritable partition cinématographique, intégrant jusqu'à la notation complète des musiques utilisées. Loin de privilégier certains éléments du projet, comme le ferait une « continuité dialoguée » en mettant l'accent sur les événements référentiels, il rassemble aussi bien les schémas préalables à la composition du film que le découpage proprement dit. Et ce dernier rendra encore possible, lors des étapes ultérieures (le tournage et le montage), d'éventuelles transformations du scénario lui-même.

Principe :

Pour nous le cinéma, en sa matérialité, se doit de rester prioritaire durant toute la conduite du film entrepris. Cette démarche, consistant à sélectionner les paramètres visuels et sonores dès la conception de chaque série de plans, avant même de prévoir une histoire - se place délibérément à l'opposé des notions de mise en scène utilisées habituellement. Au lieu d'être considérés comme autant de moyens au service d'un récit, les paramètres spécifiques sont donc ici placés au poste de commande et produisent les fictions. Au début de l'extrait que nous citons dans ces pages, par exemple, le trajet visuel du plafond au sol, aboutissant à l'intrusion de Félicie sur une civière, provient des mouvements de caméra, agencés de manière à rendre compte du défilement de la pellicule. Aussi, pour faciliter la lecture des opérations, le découpage, tout au long de son déroulement, se divise-t-il, dans un plan donné, en autant de bandes parallèles que de paramètres exploités.

Mais notre but n'est pas de servir aux seuls techniciens qui participeront à la fabrication du film proposé. Distinctement lisibles dans le scénario, les différents paramètres traités pourront également se perce-

voir à la projection du film terminé, où les données cinématographiques cependant, ne sont plus isolées mais présentées simultanément. A l'inverse, un film reposant sur une histoire à reproduire, vers laquelle convergent à l'unisson tous les constituants de l'image et du son, éclipse ses conditions de réalisation. Un story-board⁽¹⁾, alors, établi en séparant les composantes cinématographiques, ne traduit pas le fonctionnement du produit qui en découle. Avec *Un Plan pour Félicie*, l'apport du scénario ne sera donc pas uniquement préalable à la réalisation du film qui lui correspond, il permettra d'en donner après coup et une fois faites les rectifications nécessaires, une lecture analytique, au même titre qu'une partition musicale permet de mieux faire comprendre une œuvre après son exécution.

Projet :

A partir de ces exigences, il était possible d'adopter deux attitudes différentes quant au mode d'intégration du texte à employer. Soit concevoir des paroles originales issues des processus formels mis en œuvre, soit utiliser un texte élaboré antérieurement. La seconde solution eut cette fois notre préférence. La lecture, parallèle à nos préoccupations cinématographiques, de *Félicie*, l'avant-dernière pièce de Marivaux, et plus encore un commencement d'interprétation dramatique, fournit un maillon décisif qui détermina notre projet. En voici les raisons.

Notre propos se résumant à faire le procès de la mise en scène représentative, celle-ci devait être subvertie sur son propre terrain. Une pièce de théâtre, conçue pour certaines mises en relations mais que l'on dévierait de la fonction à laquelle elle était initialement destinée, et cela afin de désigner l'activité du film qui la prendrait en charge, permettait de matérialiser cet enjeu : la transformation du texte théâtral lui-même, dont le sens premier se trouverait changé sans qu'un seul mot ne soit modifié, au contraire de textes dont la signification préétablie régit définitivement les procédures formelles qui l'accompagnent.

Dans cette perspective, tout exposait *Félicie* à notre attention :

- en effet la pièce inscrit dans sa facture fictionnelle métaphorique les paramètres spécifiques du théâtre. Il est alors aisé, dans *Un Plan pour Félicie*, de transposer les paramètres communs au cinéma, comme les jeux d'acteurs ou les éclairages. Mais ceux que le théâtre ignore ne pouvaient être négligés, sous peine de ne pas réussir la traduction cinématographique escomptée.

(1) Cette terminologie recouvre mal notre propre travail où « l'histoire », la fiction, est envisagée comme conséquence.

- le vocabulaire essentiellement abstrait des dialogues autorise précisément ces derniers à rendre compte d'une pratique qui n'existait pas à l'époque où ils furent écrits ; l'absence ou du moins la libre interprétation des traces de diégèse localisable ou d'objets concrets favoriseront ce genre de métaphores.

- le fait que Marivaux axe son intrigue entière sur la mutation des lieux et des personnages joue également dans ce sens.

- ajoutons enfin que l'anachronisme de la langue employée aura pour effet, dans le film à venir, de rendre plus perceptible la métamorphose de la pièce.

Nous donnerons deux exemples de transformations opérées sur le texte de Marivaux, toujours en rapport avec le passage découpé que nous diffusons. Le premier exemple concerne la phrase initiale : « Il faut avouer qu'il fait un beau jour ». Lorsqu'elle est prononcée, toutes les couleurs du prisme sont présentes dans le cadre. Mais bientôt l'une d'entre elles, le rouge, se distingue progressivement des autres, jusqu'à envahir totalement l'écran. L'image tente ainsi de faire entendre le dernier mot de la phrase, comme à rebours : jour-rouge. Et cette inversion se confirme dans la bande sonore. Elle est alors réalisée par la superposition musicale de plusieurs voix décalées, répétant les mêmes mots. Dès lors le texte de Marivaux semble littéralement annoncer les procédures cinématographiques (distances différentes de prises de vues, changement d'angles, mouvement de caméra) qui, se succédant, permettent d'installer la monochromie.

Le second exemple, quant à lui, concerne le moment où Félicie s'adresse à Hortense en l'appelant « Madame » pour la première fois (la fée ne sera d'ailleurs jamais désignée autrement dans les dialogues). C'est un baryton qui prête sa voix aux deux rôles, doublant Félicie sur les interventions prévues par Marivaux pour ce personnage. Sans entrer dans les détails, nous dirons qu'en se retournant vers la caméra située derrière elle, et dont le prochain plan exposera le point de vue, Félicie associe le mot « madame » à cette même caméra. La voix entendue, dont le sexe est masculin, ne pouvant s'y appliquer, scindera le personnage d'Hortense en deux : *la* caméra et *le* metteur en scène.

Le titre « Un Plan pour Félicie » s'imposera rapidement, convoquant d'un seul coup les trois niveaux du film que nous nous chargerons de constamment souligner. Ou comment l'image (projetée sur une surface plane), le tournage (lieu de réalisation des plans cinématographiques définis à chaque fois par une succession d'images ininterrompues à la prise de vues) et le montage (organisant les prises de vues et les bandes sonores suivant une structure) s'appliquent à bouleverser une pièce en un acte.

Règles :

Rien désormais ne pouvait se développer sans se voir confronté à la pièce de Marivaux. Nous en proposons donc un résumé issu d'une première lecture, les transformations ultérieures dues au passage vers le cinéma en ressortiront d'autant mieux.

« Le jour est arrivé où Félicie, jusqu'alors recluse par la fée Hortense qui l'éleva, peut être confrontée au monde. Elle devra choisir entre l'acceptation de ses désirs naissants face au séduisant Lucidor (accompagné de chasseurs habiles à distraire), et la fréquentation de compagnes vertueuses : Modestie, sa bonne conscience, et la vertu même sous les traits de Diane. Alors qu'elle allait céder à l'amour, elle prend peur et rappelle au dernier moment sa protectrice qui, après avoir fait disparaître Lucidor, la félicite d'avoir vaincu l'épreuve. »

Félicie évolue avec aisance (felix = heureux), et sans s'identifier à l'un d'eux, dans des univers allégorique (la Modestie), merveilleux (la fée), mythologique (Diane) et réaliste (Lucidor et ses chasseurs), souvent simultanément présents malgré leurs contradictions.

Adaptant au film cette pluralité de domaines fictionnels, un dispositif est mis en place, chargé de diviser les techniques cinématographiques en deux familles ; Félicie, par sa position transitaire, s'attribuant dans cette optique les procédés les plus ambivalents. D'un côté se répartissent entre Diane, Hortense et Modestie (qui préconisent les vertus cinématographiques), celles des techniques signalant la pellicule et ses agencements, et d'un autre côté, Lucidor s'approprie celles soulignant la référence au réel.

Dans ce but, ce dispositif transpose les protagonistes de la pièce de Marivaux en autant de « personnages filmiques » déterminés à chaque fois par la manière dont les trois opérations suivantes se caractérisent :

- les directions des entrées et sorties de champ, qu'elles concernent des éléments se déplaçant dans l'image, ou l'image elle-même subissant un mouvement de caméra
- la modification paramétrique interplanaire (s'opposant à l'intraplanaire exécutée à vue au cours d'un même plan), ou modification d'un paramètre de l'image intervenant à chaque raccord de plans sans solution de continuité (les autres constituants ne variant pas à ce moment-là). Elle exhibera ou non l'écart temporel que le montage peut entraîner par rapport à la continuité des prises de vues du tournage
- les rapports qu'entretiennent l'image et le son au niveau de leurs rythmes et de leurs sources respectifs, seules données directement générées par des objets concrets visuels ou sonores (ces rapports s'op-

posent à d'autres non immédiats : connotations, symbolisations visuelles ou sonores, interventions idéelles de mots écrits ou prononcés sur l'image ou le son).

1. Le « personnage Hortense » résultera ainsi de l'assemblage du déplacement vertical ascendant dans les entrées et sorties de champ, de la modification interplanaire du décor, et du doublage décalé (les sources du son et de l'image y sont différentes, et leurs rythmes respectifs, qui pourraient correspondre, désynchronisés).

Avec « Hortense » les entrées de champ s'accomplissent donc par le bas du cadre et les sorties par le haut, soit dans le sens du défilement de la pellicule. Le montage devient une véritable machine à transport (notamment s'il y a raccord de mouvement de part et d'autre de la collure provoquant la transformation du décor), machine pour le moins représentative d'une diégèse spécifique du film (le temps s'écoule sans aucune ellipse pendant que des espaces divers se succèdent sans solutions de continuité). Enfin, le doublage décalé procure l'impression d'une post-synchronisation en train de se faire.

Afin de donner à voir les mécanismes mis en jeu selon notre principe, des instruments appartenant au cinéma sont adoptés par certains d'entre eux. D'où l'établissement d'une cabine d'enregistrement fictive depuis laquelle « Hortense », présidant les opérations, supervisera dans la salle d'enregistrement en occupant définitivement la place de la caméra elle-même (elle sera donc invisible, si l'on veut, en dehors des paramètres qui la constituent). Les actrices présentes dans le champ à ce moment-là, attribuées à « Modestie » et « Félicie », agiront comme des images défilant sur un écran, contrôlées par cet ancien directeur d'acteurs qu'était initialement la fée, devenue maintenant appareil. La scène n'est décidément plus de mise.

2. « Diane » découlera du déplacement vertical descendant dans les entrées et sorties de champ, de la modification interplanaire de geste ou de situation de l'acteur (autrement dit la saute d'images), et du décalage seul (ou désynchronisation sur des sources sonores et visuelles communes).

Une projection interne au film *Un Plan pour Félicie* rendra compte des caractéristiques de « Diane », et poursuivra la démarche appliquée au personnage d'« Hortense » en rendant toute explication vraisemblable impossible. En effet, le déroulement des images du film projeté, dans lequel l'actrice attribuée à « Diane » apparaîtra, aura lieu à rebours et en même temps que le passage à l'endroit de la bande-son de ce film. De plus, les écarts de désynchronisation demeureront les mêmes après chaque saute d'images, empêchant la justification d'une simple projection défectueuse.

3. Le « personnage Modestie » proviendra de la conjonction suivante : l'absence d'entrées de champ et le déplacement simultanément vertical et horizontal dans les sorties de champ, la modification interplanaire d'acteur, et le doublage seul (le son et l'image synchrones dépendent de sources disparates).

Le travelling avant sera donc prescrit, car en explorant l'image en détail il en élimine certains des éléments par tous les côtés du cadre. Cet aspect de « Modestie » mis en valeur et associé aux diverses substitutions sonores et visuelles trahira la superposition des bandes filmiques qui constitue la verticalité (au sens musical du terme) de chaque plan abordé. Un écran est à nouveau retenu, mais cette fois afin que plusieurs diapositives projetées (mettant l'accent sur le simultané plutôt que sur le successif) s'y combinent en recouvrant parfois tel acteur placé devant lui.

4. « Lucidor » procédera des déplacements horizontaux dans les entrées et sorties de champ, des raccords de plans sans modification interplanaire (autrement dit des raccords à l'intérieur de faux plans-séquences), et de l'effet de direct « in » (son et image synchrones provenant de sources communes).

Tout concourt à faire de ce « personnage » l'image du réel. Par ces déplacements particuliers, l'à-côté de la pellicule sera pour la première fois découvert, permettant un nouveau champ d'action. Et l'absence de discordances entre les paramètres renforcera l'illusion de réalité propre à « Lucidor », dont le lieu privilégié, s'opposant aux instruments cinématographiques, prendra l'apparence d'un théâtre.

5. Le « personnage des chasseurs » sera composé de l'absence de sorties de champ et du déplacement simultanément vertical et horizontal dans les entrées de champ, de la modification interplanaire de tirage (à cette fin le montage raccorde la succession initiale d'un même plan tout en transformant les couleurs, ou en passant du positif au négatif, etc...), et du démarquage simple (le son et l'image ont des sources communes mais leurs rythmes respectifs ne sont pas apparentés les uns aux autres).

Le travelling arrière sera donc prescrit, car en élargissant le champ il introduit de nouveaux éléments par tous les côtés du cadre. S'ouvrant ainsi à l'espace environnant, ce « personnage », tout comme « Lucidor », sera attaché à l'illusion de réalité, mais les perturbations de l'image et du son contrediront cet aspect et rendront « les chasseurs » hybrides. Avec eux nous oscillerons constamment de la réalité filmée au film interne, et jusqu'au film plein-cadre confondu avec celui l'englobant.

6. Enfin, « Félicie » dépendra de l'absence d'entrées et de sorties de champ, de la modification de focale ou de position de caméra (différents angles et distances de prises de vues s'allieront à différents objectifs), et du démarquage doublé (les sources et les rythmes respectifs du son et de l'image ne sont pas apparentés).

La distinction de « Félicie » tient à des caractéristiques cinématographiques ambiguës. Suivant le choix des opérations accomplies, ce « personnage » sera donc en mesure de basculer dans l'un ou l'autre camp (celui d'« Hortense » ou de « Lucidor »). Aucun lieu ou instrument ne lui sera spécifiquement attribué.

Cette énumération parvenue à son terme, précisons néanmoins qu'à l'intérieur d'une scène construite les caractéristiques respectives des paramètres en cause se combineront suivant l'isolement ou la rencontre des différents « personnages », qui n'apparaîtront qu'éventuellement conformes aux descriptions individuelles que nous venons d'en faire.

Structures :

Sitôt mis en œuvre fonctionnements et instruments appropriés, il fallait trouver l'espace spécifique capable de les recueillir. Dans ce but, l'un de nos objectifs fut la recherche d'artifices qui laissent se manifester de façon ostensible cette donnée primordiale de l'image trop souvent occultée : la bidimensionnalité. Une manière de l'afficher consiste à faire écran à l'illusion de relief (effet de réel s'il en est) en intégrant à la fiction une série de surfaces susceptibles de capturer l'image. Trois groupes s'y distinguent : les écrans, les transparences, le flash.

Parmi les écrans nous nous sommes attachés d'abord à celui, filmé plein-cadre, de téléviseurs vidéo. De par sa trame électronique, les images qui y défilent se définissent par l'alignement de points lumineux faisant surface. Ce support sera associé au personnage d'« Hortense », comme l'était précédemment la caméra occulte dont il sera le prolongement. Réalisatrice et spectatrice des plans pour Félicie (que l'on nomme ainsi la pièce, le « personnage » ou l'actrice), dans sa cabine d'enregistrement Hortense commente sa vision, ou bien directement captée par la caméra, ou associée à l'image vidéo d'un récepteur télévisuel.

Un écran de cinéma sera disposé ensuite pour servir de support à des projections de diapositives ou de films internes. C'est lui qui séparera la salle d'enregistrement du théâtre où Lucidor évoluera. Dans le studio de cinéma, les diapositives provenant d'un projecteur situé dans l'axe de la caméra, recouvriront les acteurs placés entre l'écran et l'ob-

jectif. La caméra sera ainsi assimilée au futur projecteur qui prendra son relais dans le processus de réalisation du film.

Un autre type de support plat interviendra également, celui du papier-photo où les séries de photographies de Muybridge s'animeront. Ce cinéaste en puissance le deviendra à part entière. Seront choisies les séries sur les oiseaux puis sur les hommes portant des fusils, afin d'inscrire dans ce nouveau dispositif la transformation des chasseurs en chasseurs d'images.

Des miroirs s'ajouteront à cette liste. Les images s'y révéleront de simples reflets comme imprimés sur le tain de leurs vitres.

Enfin, des caches abstraits ou diégétiques, recouvrant en partie les images sur leurs côtés pendant les prises de vues, composeront de troublants cadres internes : l'espace découvert, mis sur le même plan que son entourage, verra changer ses perspectives.

Le second groupe ne comprendra pas les « transparences » proprement dites d'une certaine époque du cinéma : des films étaient alors projetés derrière un écran par transparence avant d'être refilmés. C'est un simulacre qui sera accompli à la place en employant des tulle, à travers lesquels Diane apparaîtra, rendant un hommage très perturbé au mythe hollywoodien et troquant son costume de déesse pour celui d'une star.

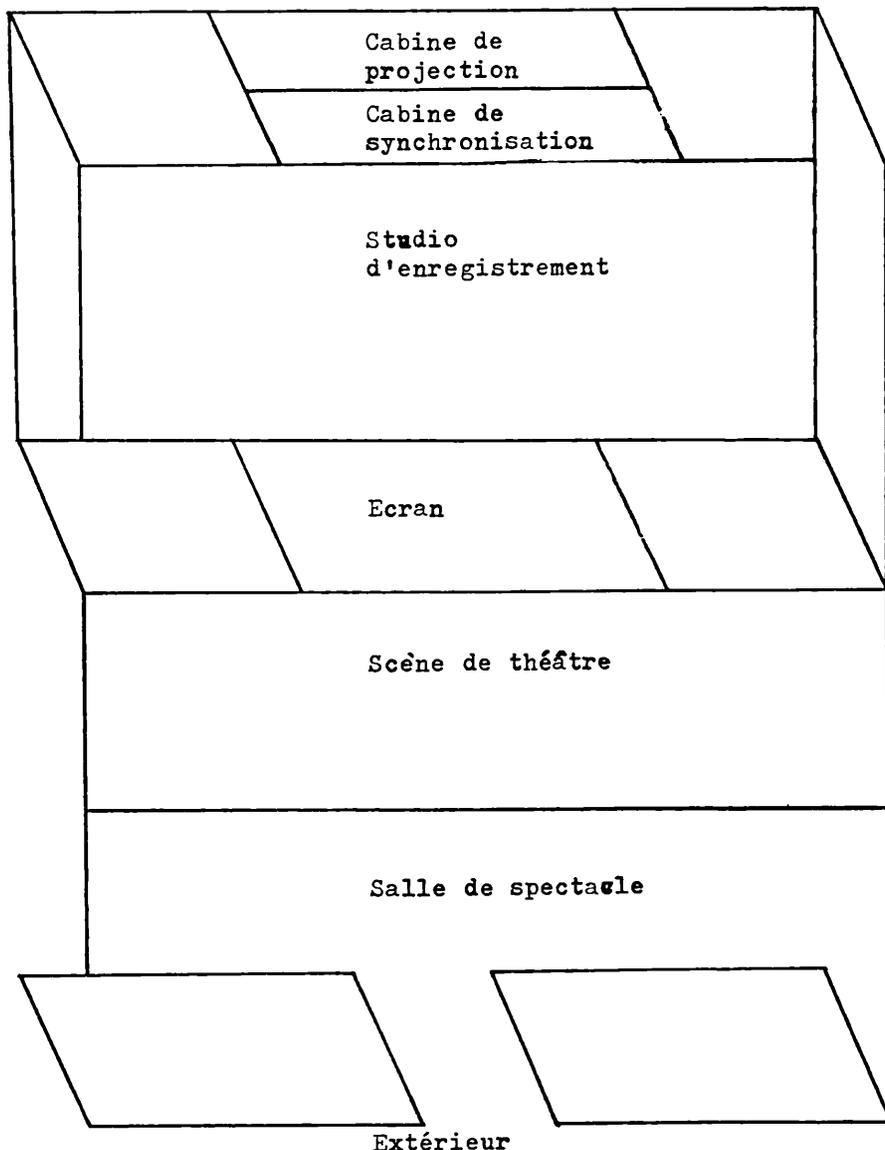
Par ailleurs, un viseur de caméra ou de fusil (vision d'Hortense, de Diane chasseresse ou d'un chasseur de Lucidor ?), encerclant le champ visuel, se superposera à l'image en mouvement. L'ambiguïté des « chasseurs » sera conservée, et le déplacement spatial contredit par l'immobilité du signe opposé.

Le flash d'appareil photo à lui seul constituera le dernier groupe. Répartissant uniformément une lumière très vive, il aplatit la perspective en détruisant l'effet modulant des éclairages préalables. Envahissant la totalité de l'image jusqu'à la faire disparaître, il mettra en avant le second support d'*Un Plan pour Félicie* : l'écran de projection lui-même. De plus, et d'ailleurs créé pour la photographie, il isolera par sa rapidité l'unité minimale du film : le photogramme.

Un trajet peut désormais être reconstitué : de la cabine d'enregistrement et de ses récepteurs vidéo au studio de mixage truffé de caméras, du studio à la salle de théâtre en passant par l'écran intermédiaire escamotable⁽²⁾. C'est sur cet écran que Lucidor, après avoir tenté d'attirer Félicie vers l'extérieur du film (vers cette réalité tellement appréhendée), ira se figer, effrayé par le retour d'Hortense, et disparaîtra

(2) Cet espace est bien entendu imaginaire, le montage permettant le côtoiement de distances très éloignées dans la réalité.

brûlé, avec la pellicule qui lui tenait lieu de support, par le projecteur du studio d'enregistrement, révélant qu'il n'était lui aussi qu'une image.



Une fois l'espace organisé, il restait à concevoir les structures temporelles, tant visuelles que sonores. A cet effet la septième scène de la pièce de Marivaux jouera un rôle prépondérant. Mise en abyme centrale de l'acte entier dont elle mime les péripéties (Parfois en négatif : la musique, épisodique ailleurs, y est dominante, contrairement au texte), cette scène débutera dans le film par une projection, que Lucidor proposera à Félicie en guise de distraction, où les « chasseurs » évolue-

ront. Les règles concernant ces « personnages » feront basculer film interne et film contenant, en s'accompagnant de procédés nouveaux.

C'est par leur retrait que les caches interviendront d'abord. Présents depuis la première scène et réduisant le format du cadre, ils disparaîtront à vue après l'arrivée du film interne qui recouvrira ensuite la totalité de son second support pelliculaire. Cette projection comprendra donc dans sa surface le film qui la contenait précédemment. Une frontière ambiguë s'installera, qui partagera le déroulement du film global en deux mais sans que l'on puisse préciser quelle partie intègre l'autre dans sa texture.

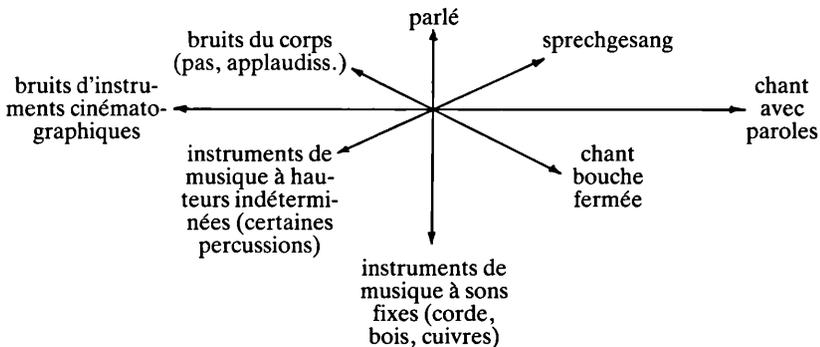
Un autre procédé participant à l'instauration de ce trouble s'attachera à la répartition des couleurs, dont le principal avantage est de pouvoir se superposer à n'importe quel autre paramètre sans en entraver l'indépendance. L'utilisation de filtres n'était pas retenue à cause de son inefficacité à transformer l'organisation des représentés, la succession ordonnée des couleurs sera déterminante quant au choix des objets à filmer, ici encore imposé par les procédures cinématographiques. Chaque extrémité de la scène 7 servira de pivot aux couleurs réparties de part et d'autre symétriquement. Reprenant dans sa première partie l'ordre chromatique observé dans les précédentes scènes, cette scène centrale se poursuivra dans sa partie finale en utilisant simultanément toutes les couleurs, qui demeureront telles quelles dans les scènes immédiatement suivantes. En son milieu, c'est elle-même qu'elle reproduira en raccourci, puis le raccourci lui-même qui conduira à l'écran blanc situé au centre du film. Aux deux extrémités d'*Un Plan pour Félicie* se retrouvera le même jeu de miroirs, jusqu'à la période comprise entre la fin et le début d'une seconde projection identique, renvoyant au centre blanc du film.

Une croix se dessine à travers les couleurs (comme l'indique le schéma suivant) qui décidera de toute répartition d'envergure.

	<u>scène</u> <u>0 bis</u>	<u>scène</u> <u>0 ter</u>	<u>scènes</u> 1 rouge 2 violet 3 bleu 4 vert 5 jaune 6 orange	<u>scène 7 :</u> <u>I</u> rouge violet bleu vert jaune orange	<u>scène 7 :</u> <u>II</u> toutes les couleurs ensemble	<u>scène 7 :</u> <u>III</u> N & B	scène 7 :IV
scène 0	N & B	ensemble					
Blanc							Blanc
	<u>scène</u> <u>13 ter</u>	<u>scène</u> <u>13 bis</u>	<u>scènes</u> <u>8 à 13</u> toutes les couleurs ensemble	<u>scène 7 :</u> <u>VII</u> toutes les couleurs ensemble	<u>scène 7 :</u> <u>VI</u> N & B	<u>scène 7 :</u> <u>V</u> noir	
	noir	N & B					

En dehors des rapports avec l'image, l'organisation du son demanderait davantage d'explications que celles dont nous nous contenterons dans les lignes suivantes. Et l'écriture de la partition musicale, réalisée par Eveline Andréani, mériterait à elle seule l'exposition d'un scénario, élargissant cet article au-delà des limites permises par ces pages. Aussi aborderons-nous seulement la sélection et la disposition du matériau sonore. Si cette dernière s'effectuait d'après les divisions entraînées par la même croix qui régissait l'emplacement des couleurs, les rapports, en revanche, des différentes parties sonores obéiront à de nouvelles lois.

Les sons seront d'abord répartis en familles distinctes reliées entre elles 2 à 2 à chaque fois sur des points communs différents, ce qui fera ressortir leur spécificité tout en les articulant. Mais au lieu que les équivalences distribuent chaque catégorie sonore dans un compartiment, tout comme le chromatisme répartissait les couleurs, ce sont maintenant les oppositions qui établiront les symétries requises par la structure en croix, oppositions engendrées par le cercle suivant :



La voix, principale intervention de la bande-son entière, regroupe à elle seule la moitié des constituants sonores. Entre ses différents types d'émission aussi bien qu'avec les autres éléments de la série, des transitions sont aménagées de façon à classer par couple chaque particularité sonore (le chiffre deux dirigeant tout le film : masculin ou féminin, théâtre ou cinéma, couleurs ou noir et blanc,...). Ainsi y aura-t-il deux manières de parler, l'une très libre, l'autre organisée par le solfège, deux modes de chant, l'un avec paroles, l'autre bouche fermée, deux genres d'instruments de musique, les uns donnant des sons fixes, les autres des sons à hauteurs imprécises, enfin deux styles de bruits concrets, selon qu'ils proviennent du corps des acteurs ou des instruments de cinéma.

Entre ces couples eux-mêmes d'autres transitions sont effectuées. Le solfège permet le passage du *sprechgesang* au chant avec texte (impliquant deux types de techniques vocales), la musique pure du chant

**NUMEROTAGE
ET MINUTAGE** (de chaque plan)

1 (...)

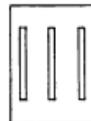
2 (...)

REPERAGE

SCENE O, PLAN UNIQUE

SCENE O bis, PLAN 1

CADRAGE



SITUATION D'OBJECTIF
(focale, mise au point,
ouverture)
ET POSITION D'APPAREIL

LONGUE FOCALE = 75 mm

LONGUE FOCALE = 75 mm

CONTRE-PLONGÉE 180°
DISTANCE = 3 m 20
TRAVELLING ASCENDANT rapide et continu

CONTRE-PLONGÉE 90°
DISTANCE = 3 m 20
TRAVELLING AVANT irrégulier

MISE EN PLAN
(mouvements dans l'image,
rapports image/son, raccords
de plans, etc...)

Un mur blanc défile vers le haut de l'écran.
Grâce aux plans suivants, on pourra déduire rétro-
activement que la caméra est renversée.

Après un noir d'une image, des néons alignés à égale distance l'un de l'autre
s'allument soudain, défilant vers le haut de l'écran de façon irrégulière, mais
toujours en décalage par rapport aux différentes vitesses de la bande-son.

SON

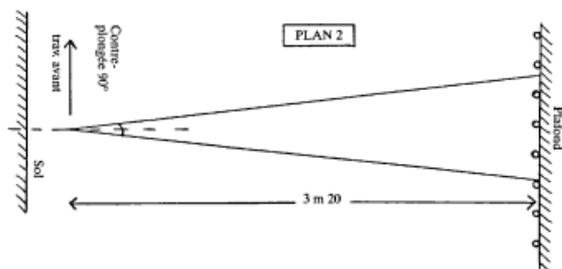
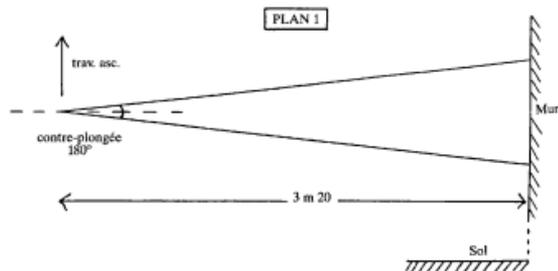
Silence

Bruit de travelling sur rail, irrégulier

entrée progressive après l'allumage des néons

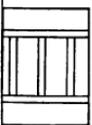
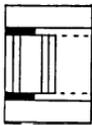
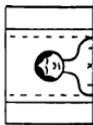
(ralentissements et accélérations
modifiant le son vers
le grave ou l'aigu)

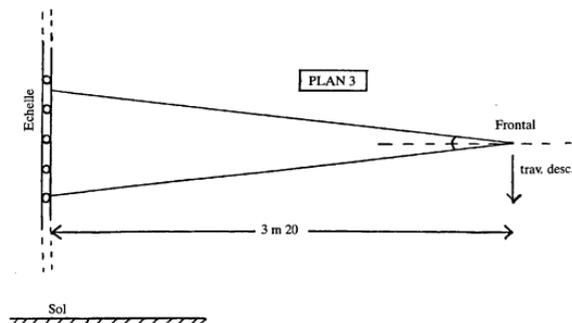
PP \longleftarrow \longrightarrow t



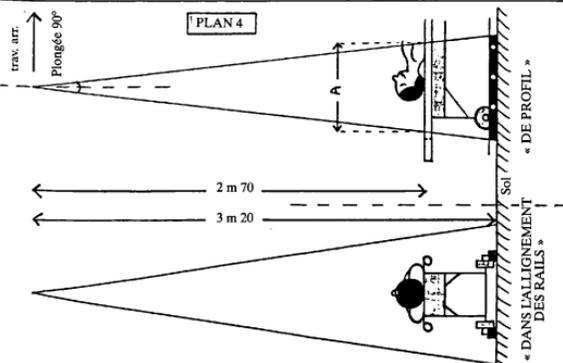
.3 (...)

.4 (...)

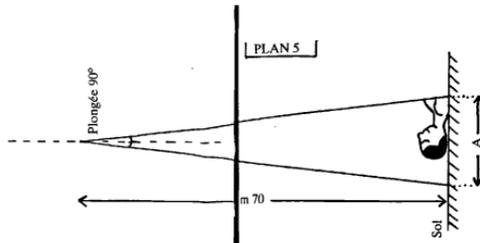
SCENE O bis, PLAN 2	SCENE O bis, PLAN 3		
			
LONGUE FOCALE = 75 mm	LONGUE FOCALE = 75 mm MISE AU POINT sur les rails	MISE AU POINT sur Félicie	
FRONTAL (0°) DISTANCE = 3 m 20 TRAVELLING DESCENDANT Irrégulier	PLONGÉE = 90° DISTANCE = 3 m 20 au sol TRAVELLING ARRIERE	DISTANCE = 2 m 70 à Félicie	
Les barreaux d'une échelle prennent le relais des néons (avec raccord de mouvement) et défilent vers le haut de l'écran. Les montants de l'échelle précisent les marges délimitées auparavant par les extrémités des néons. Même rapport au son que précédemment.	Des rails défilent vers le haut de l'écran. Raccord de mouvement sur les traverses. Mvt irrégulier et décalage du son et de l'image.	Entrée de champ, par le bas du cadre, d'un brancard circulant sur les rails, et sur lequel est couchée Félicie. Celle-ci une fois cadrée en buste demeure fixe, pendant que le sol continue de défilé sur les côtés.	La caméra accompagne toujours le mouvement du brancard qu'elle a elle-même déclenché
Bruit de travelling sur rails, irrégulier (alternance de ralentissements et d'accélération)	(idem) F	Silence	



206

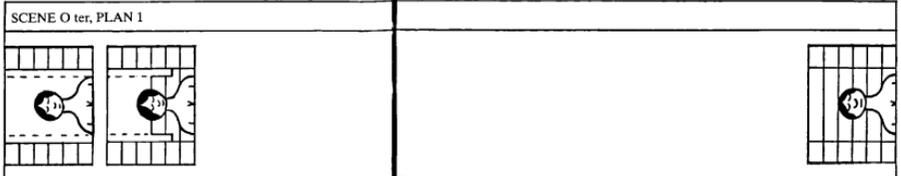


207



PLAN 5

.5 (28")



LONGUE FOCALE = 75 mm

PLONGEE 90°
DISTANCE = 2 m 70
PLAN FIXE

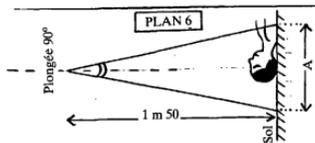
Le brancard et le maquillage de Félicie doivent apparaître aussi blancs dans ce plan en couleurs que dans le plan précédent en noir et blanc. Dès la première image, le brancard glisse derrière Félicie pour disparaître bientôt vers le haut de l'écran, laissant...

... Félicie couchée au sol immobile sur un tapis composé de bandes de couleurs qui se succèdent dans un ordre chromatique. La bande la plus basse dans le cadre est rouge.

Mouvement brusque de la tête sur la gauche de l'écran

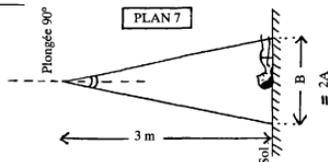
Félicie replace lentement la tête face à l'objectif (cut sans arrêt sur le mouvement)

<p>♩ = 63</p> <p>Bruits de pas sur une échelle métallique</p> <p>2 violoncelles</p> <p>1 contrebasse</p>	<p>D'abord au loin, trébuchant</p>	<p>les pas se rapprochent</p>
--	------------------------------------	-------------------------------



.6 (6")

.7 (40")



SCENE O ter, PLAN 2

SCENE O ter, PLAN 3



FOCALE MOYENNE
= 35 mm

FOCALE MOYENNE = 35 mm

PLONGEE 90°
DISTANCE = 1 m 50
PLAN FIXE

PLONGEE 90°
DISTANCE = 3 m
PLAN FIXE

Félicie poursuit son mouvement de tête sur la droite de l'écran, puis se replace tranquillement face à l'objectif.

(les bandes de couleurs sur les côtés restent identiques à celles du plan précédent, en revanche, la bande rouge au milieu du cadre s'est agrandie en

même temps qu'est apparue la robe rouge de Félicie, et qu'ont rétréci les bandes situées dans la partie supérieure du cadre). Toujours les yeux fermés, Félicie remue

les lèvres très vite, comme si elle faisait un rêve agité.

De façon mécanique, Félicie ouvre la bouche toutes les 1/2 secondes en articulant exagérément.

6 ténors (parlé)	<p>les fixés. Mais enfanz inconsciemment am'lioré le son d' Jean Joue' si ce que les parents ne se dérangent plus</p> <p>2 ténors (chuchotés)</p> <p>venir qu'il fait un beau jour il faut arriver qu'il fait un beau jour il faut arriver qu'il fait un beau jour ...</p> <p>deux se lever (chuchotés)</p> <p>il faut arriver qu'il fait un beau jour il faut arriver qu'il fait un beau jour il faut ...</p> <p>il faut arriver qu'il fait un beau jour il faut arriver qu'il fait un beau jour il faut ...</p>	<p>venir qu'il fait un beau jour il faut arriver qu'il fait un beau jour il faut arriver qu'il fait un beau jour ...</p> <p>il faut arriver qu'il fait un beau jour il faut arriver qu'il fait un beau jour il faut ...</p> <p>il faut arriver qu'il fait un beau jour il faut arriver qu'il fait un beau jour il faut ...</p> <p>venir les sons</p> <p>venir les sons</p>
3 violes		
3 vciles		
1 chasse		

SCENE O ter, PLAN 3 (suite et fin)



(idem)

(idem)

Félicie articule encore de temps en temps ses lèvres, irrégulièrement.

Elle ferme la bouche



Elle ouvre soudain très grand les yeux, droit dans l'objectif

3 ténors (sprech)

6 ténors (parlé)

Ténor solo (parlé)

Haute-contre solo (chant)

Basse solo (chant)

3 violes

2 violoncelles

Contrebasse

bouche fermée à la musique instrumentale, le biais d'un instrument fournit la liaison des bruits anarchiques aux bruits répertoriés, le corps relie les bruits de pas ou d'applaudissement à la voix.

Dans l'envergure du film, les éléments les plus éloignés du cercle sonore renverront donc les uns aux autres. Ainsi dans la scène 3, si la section H' comporte les instruments à hauteurs indéterminées, le chant avec paroles et celui bouche fermée, la section H lui correspondant dans la scène 7 réunira le sprech, les bruits de cinéma et ceux réalisés avec le corps.

Certaines parties se contenteront de s'organiser d'après les oppositions que l'on vient de mentionner. D'autres, en plus de cela, systématiseront le principe de condensation introduit par les couleurs, chacune de ces parties réunissant alors l'opposé de chacun des éléments présents au moins dans l'une des sections de la série mise en rapport avec elle.

Utilisation du scénario :

Une application, pendant le tournage puis au montage, de notre scénario, sans interprétation des indications qu'il fournit, risquerait de ne pas être fructueuse. Car le plus souvent, pour prendre un exemple précis, ce n'est pas l'utilisation de telle focale particulière qui nous importe, mais le rapport que celle-ci entretient avec telle autre (v. les plans 5 et 6 qui présentent le même cadrage, et dont la différence provient uniquement des déformations entraînées par le changement d'objectif).

Par ailleurs, tous les systèmes formels énoncés précédemment ne seront pas seuls à participer au fonctionnement du film. D'autres agencements pourront se superposer autour de la croix séparatrice structurant l'envergure, mais à chaque fois selon de nouvelles répartitions de leurs sections internes. Sera admis dans notre plan d'ensemble tout nouveau système spécifique, pourvu qu'il puisse s'articuler à ses prédécesseurs qu'il est contraint de côtoyer. Deux cas de figures se présentent : soit calculer l'indépendance de paramètres déjà présents mais jusque-là négligeables voire imperceptibles (parce qu'ils ne faisaient qu'accompagner, indispensables à leur existence, d'autres paramètres réellement mis en jeu), soit calculer l'apport de paramètres supplémentaires. Un nouveau scénario en découlera, qui devra tenir compte de chacune de ces transformations.

Entretien*

Réalisateur de cinéma et de télévision (il est notamment l'auteur du film La chambre rouge), Jean-Pierre Berckmans se consacre depuis 1983 au video-clip dans le cadre de la société « Dream Factory ». Il est considéré comme l'un des meilleurs créateurs européens en ce domaine.

B. Peeters - Dans quelle mesure peut-on parler d'un travail du scénario pour le vidéo-clip ?

J.-P. Berckmans - Avant tout, il me paraît important de rappeler que le clip a pour fonction, soit d'illustrer une chanson particulière, soit de donner une image précise d'un chanteur ou d'un groupe. Notre premier travail, lorsque nous recevons une commande, est donc de chercher un concept. On peut traiter le morceau sur le mode chorégraphique, opter pour un scénario développant une petite histoire ou encore illustrer un moment fort de la chanson par une suite d'images aussi étonnantes que possible.

B. P. - Ce premier concept est-il toujours mis au point par Dream Factory ou arrive-t-il qu'il soit imposé par le groupe qui passe la commande ?

J.-P. B. - Généralement, nous le concevons nous-même, mais il arrive que les chanteurs aient une idée très précise de leur vidéo. Par ailleurs, un même groupe peut réaliser des choses radicalement différentes d'un album à l'autre ou même à l'intérieur du même album. Par exemple, chez Yes, dans *Owner of a lonely heart*, l'on voit un jeune homme assailli par des fantômes d'animaux, personnages qui sont en fait les membres du groupes grimés pour la circonstance. Le scénario a dans l'ensemble une coloration assez kafkaïenne... Ce même groupe a ensuite réalisé une vidéo tout à fait graphique basée sur l'effet-mirage, ce trucage où l'image est tournée sur elle-même. Tout le film est fondé sur ce jeu. Ces deux clips sont aussi différents que possible alors qu'ils correspondent au même album.

B. P. - Quelle est la spécificité du vidéo-clip au point de vue du scénario ?

J.-P. B. - Le scénario de vidéo est marqué à mon sens par un retour au visuel complet. En fait, nous refaisons du cinéma muet puisqu'il s'agit de raconter une histoire par le biais de l'image et sans l'aide de dialogues. Au même titre que le cinéma muet de jadis, nous sommes soutenus seulement par la musique.

B. P. - Et par les paroles de la chanson...

J.-P. B. - Oui, encore que les vidéos n'illustrent pas toujours des chansons et que par ailleurs, quand il y a du texte, le film n'en est pas nécessairement l'expression directe.

B. P. - Quand vous avez réalisé le clip Hold up pour Chédid, vous êtes tout de même resté assez proche du récit évoqué dans la chanson.

* Cet entretien a été réalisé en 1984.

J.-P. B. - Le cas de Chédid est un peu particulier puisque le narrateur raconte réellement une histoire en « disant » le texte. Ici, il s'agit plutôt d'un court-métrage avec une bande son musicale que d'une véritable vidéo. De plus, j'ai soigneusement cherché à briser le réalisme par la lumière, les masques, les costumes...

B. P. - Vous accordez toute votre attention à l'image ?

J.-P. B. - Lorsque je suivais des cours de scénario à l'American Film Institute, les responsables insistaient sur le fait que les données qui seront photographiées ne doivent jamais être écrites de façon littéraire. Un texte du genre « Catherine, ulcérée par le comportement de son père, la rage au cœur, marche dans la rue » ne fournit qu'un seul élément comme information-image : Catherine marche dans la rue. C'est un travers fréquent chez beaucoup de scénaristes d'écrire des choses de ce style. Il faudrait savoir, une fois pour toutes, qu'une information littéraire ne peut pas se traduire en images ! Les Américains nous donnent à cet égard une bonne recette : Si l'on veut montrer que Catherine est en colère, il faudra inventer une scène spécifique qui démontrera son comportement rageur. La base du cinéma, et donc du scénario cinématographique, devrait donc reposer sur le visuel. Malheureusement, depuis très longtemps, le cinéma s'est embarrassé de tout un fatras littéraire, et trop souvent les choses sont dites plutôt que d'être montrées.

B. P. - L'information au cinéma passe en effet très souvent par le dialogue, recours que vous n'avez pas dans le vidéo-clip.

J.-P. B. - Exactement. Ce mode d'expression nous oblige finalement à trouver des équivalents visuels pour des données qu'un cinéaste serait tenté de traduire en dialogues. Par ailleurs, la vidéo nous impose aussi des contraintes en ce sens qu'il faut toujours se limiter à des histoires relativement simples et par conséquent faire appel autant que possible à des éléments mythiques, presque mythologiques. Ce fréquent recours aux phantasmes, qui est souvent critiqué par le public, est pourtant une pratique nécessaire en matière de vidéo.

B. P. - Le fait de ne pas pouvoir recourir au dialogue vous amène nécessairement à sélectionner un certain type de récit et à en éviter d'autres...

J.-P. B. - D'office, en effet, nous éliminons tout ce qui est psychologie. On se tourne plus volontiers vers les affrontements tels qu'ils existent dans le cinéma d'action : un héros vit un itinéraire moral ou physique et rencontre un certain nombre d'obstacles à surmonter. C'est à ce type de récit que nous nous attachons ; il s'agit de suivre un personnage ou une situation qui évolue.

B. P. - Etes-vous préoccupé par l'unité de l'histoire ? Cherchez-vous toujours à suivre une trajectoire complète par votre récit ?

J.-P. B. - Oui, nous essayons toujours de raconter une petite histoire, avec un début, un milieu et une fin. Si le metteur en scène ne s'efforce pas de donner une unité au récit, on obtient vite une succession d'images, étonnantes peut-être, mais insuffisantes pour conserver l'attention du public jusqu'à la fin du film.

B. P. - Vous n'avez pas beaucoup de temps, pour installer un climat. Très vite, vous devez lancer le spectateur dans l'histoire...

J.-P. B. - Il est certain que le support - la télévision - n'est pas sans exercer une influence. Nos récits doivent être rapides. D'emblée, il leur faut captiver le spectateur et le garder sous influence jusqu'au bout. A cet égard, la durée d'un vidéo-clip qui est généralement limitée à quatre ou cinq minutes, me paraît optimale. Ce n'est pas un hasard, du reste, si elle est si proche de celle des films d'animation tels que Tom et Jerry ou ceux créés par Tex Avery. Le spot publicitaire, beaucoup plus court, pourra créer un univers visuel mais sera rarement capable de raconter une histoire.

B. P. - Le vidéo-clip vous paraît plus proche du film de fiction que du spot publicitaire ?

J.-P. B. - Absolument. Toutefois, de la même manière que la publicité nous donne l'image d'un produit, nous fournissons l'image d'un chanteur ou d'un groupe. Mais c'est la seule ressemblance que nous ayons avec la publicité. Le récit du vidéo-clip est plus proche d'un petit film.

B. P. - Votre expérience en vidéo vous a-t-elle apporté une manière spécifique de concevoir le scénario ?

J.-P. B. - En fait, le milieu de la vidéo et les phénomènes de la mode qui soutiennent la musique changent tellement vite qu'il est malaisé de se faire une opinion sur son travail... C'est un fait en tout cas que certaines façons de concevoir un clip sont à exclure désormais.

B. P. - Mais ces modifications ne proviennent-elles pas de votre propre évolution ?

J.-P. B. - Non, pas nécessairement. Il ne faut pas négliger ce point essentiel : la vidéo est liée à la musique et celle-ci est très dépendante de la mode en général. Si une musique passe, le visuel qui l'illustre ne survit pas plus longtemps. Le phénomène de la break-dance par exemple a été très envahissant mais très éphémère. Certains spots publicitaires tournés sur ce thème il y a quelques mois et qui passent actuellement sur les écrans, sont déjà tout à fait démodés. En vidéo, même pour un public très jeune, on ne pourrait plus, décentement, montrer du break-dance.

B. P. - C'est donc un médium qui évolue très rapidement ?

J.-P. B. - Pendant toute une époque, Ultra-Vox, en Angleterre, a produit des vidéos très froides qui avaient abandonné le récit scénarisé en faveur de l'abstraction presque totale, l'image véhiculant essentiellement des jeux de lumières, des sensations fortes... Mais, en s'inspirant d'une série de productions anglaises assez léchées au point de vue du scénario, les Américains ont décidé d'y mettre le paquet : films en 35 mm, avec des décors superbes, un casting de premier choix et fondé sur de véritables histoires, du genre de celles qu'Hollywood sait depuis si longtemps mettre au point.

B. P. - Vous aussi, vous avez plutôt tendance à aller vers la formule du scénario construit ?

J.-P. B. - Oui, et ce choix m'a été dicté aussi par le fait qu'en Belgique, nous sommes très peu équipés au niveau des trucages vidéos. C'est un peu en fonction de cela que nous nous sommes tournés vers le récit cinématographique auquel, cependant, nous ajoutons des éléments visuels plus forts comme la danse, les effets spéciaux, des décors et des éclairages plus sophistiqués.

B. P. - Les Américains ont donc tendance à se rapprocher du cinéma ?

J.-P. B. - Ils ont effectivement lancé la mode des vidéos scénarisés dont le meilleur exemple est bien sûr *Thriller* de Michaël Jackson. Certains réalisateurs ont même ajouté des dialogues à l'image. Je pense notamment à ce vidéo de Lionel Ritchie où il incarne un professeur dans une école d'art. Une élève aveugle, amoureuse de lui, sculpte sa tête... Il était osé de penser que la musique est suffisamment forte pour faire passer un tel sujet, une fable sur une handicapée. Il n'y a vraiment que les Américains pour risquer une telle gageure dans l'« entertainment ».

B. P. - Existe-t-il une concurrence sur le reste du marché international ?

J.-P. B. - Chaque pays exploite des veines qui lui correspondent. Les Allemands, très longtemps, n'ont pas réalisé de vidéo-clips parce qu'ils avaient de nombreuses émissions de variétés. Les Français ont eu le même problème. Encore maintenant, les chanteurs pensent qu'il vaut mieux être présenté par Drucker et chanter sous deux spots plutôt que de produire une vidéo ! Les Anglais, en revanche, qui pouvaient exporter leur notoriété aux Etats-Unis, ont investi à fond dans la vidéo, suivis ensuite par les Américains. On assiste ainsi à une espèce de compétition où, en fonction des moyens, on fait assaut d'ingéniosité, d'originalité.

B. P. - Le scénario de vidéo se caractérise par la primauté du visuel, la rapidité du récit et aussi par l'obligation d'éliminer les scènes de liaison et les séquences explicatives. Voyez-vous dans la vidéo d'autres aspects spécifiques ?

J.-P. B. - Au fond, les personnages essentiels de la vidéo, ce sont la lumière et la caméra ! Eléments qui ne sont plus guère utilisés dans le cinéma européen et que l'on néglige complètement en télévision où la caméra est souvent un œil immobile destiné à reproduire l'action sans chercher à la suggérer. La façon dont sont filmés les matchs sportifs est très symptomatique à cet égard... A mon sens, il n'est pas exclu, précisément, que le succès de la vidéo vienne en grande partie de la pauvreté visuelle de la télévision qui fait la part trop belle aux dialogues. D'une part, certains feuilletons assez figés ne pouvaient plus satisfaire le jeune public ; d'autre part, la vidéo a en quelque sorte introduit la musique sur les petits écrans.

B. P. - Vous parlez de lumière et de caméra. Sont-elles intégrées dès la conception du scénario ? Prévoyez-vous par exemple tel travelling avant, tel mouvement de recul ? Ou travaillez-vous au tournage en fonction du décor, par exemple ?

J.-P. B. - Le plus souvent, c'est en fonction de la musique que je trouve mes idées de mouvements de caméra. Elles naissent généralement en même temps que la conception du film. Il m'arrive même, en écoutant une musique, d'imaginer un mouvement de grue très spécifique et de devoir chercher ensuite la scène dans laquelle il s'intégrera. Je pense notamment au vidéo-clip de *Locomotion* d'Orchestral Manœuvre in the Dark. L'idée de la vue finale où l'on voit des gens courir dans une espèce de prairie m'était venue très tôt. Je voulais une plongée mais je ne parvenais pas à l'amener. Nous ne pouvions décemment pas recourir à un hélicoptère puisque le film se passe dans les années trente. J'avais essayé sans succès d'obtenir un avion 1930. Finalement nous avons utilisé une mongolfière ! Cette image vue en plongée à partir du ciel a donc précédé le véritable travail du scénario ; avant même le tournage je savais qu'il me fallait une telle scène, mais il me restait encore à la justifier par l'histoire.

B. P. - Et au point de vue de la lumière ? Vous savez dès le scénario que telle scène sombre va s'éclairer progressivement, que telle lumière va subir une mutation ?

J.-P. B. - Exactement. C'est une spécificité du vidéo-clip de considérer lumière et caméra comme des personnages essentiels. Très souvent d'ailleurs, la conception du scénario consiste avant tout à dire que la scène est sombre, qu'un personnage va pénétrer dans le champ lumineux, que l'on découvrira les personnages secondaires grâce à telle autre lumière... Dans cette conception essentiellement visuelle, le tempo - le montage imposé par la musique -, les mouvements de la caméra et la lumière sont les éléments essentiels.

B. P. - Concrètement, comment procédez-vous lorsque vous recevez votre commande ?

J.-P. B. - En général, j'écoute la musique à plusieurs reprises et cela me suggère quelques images. J'examine ensuite le type de chanteur auquel j'ai affaire. Je peux rester fidèle à son univers, mais il m'arrive fréquemment de vouloir changer son image de marque. Il ne me déplairait pas, par exemple, de montrer Adamo en personnage agressif... Il faut, en tout cas, essayer de « flatter » un peu le héros de la vidéo. Certaines fois d'ailleurs en tenant compte de son physique, on se dit qu'il vaut mieux ne pas trop focaliser sur lui et qu'il est préférable de bâtir un récit à partir de sa musique ! Le chanteur, en ce cas, n'est plus acteur, mais narrateur. Il peut éventuellement devenir le chœur qui commentera l'action.

B. P. - Vous est-il arrivé de montrer des images qui aillent à l'encontre du contenu apparent des paroles ? des images qui en quelque sorte, racontent une autre histoire que la chanson ?

J.-P. B. - Oui, et à mon sens c'est une démarche très intéressante. Je pense au clip de *Bashung*. Alors que son texte parlait d'oiseaux et de ciel, nous avons réalisé une vidéo

qui prenait place dans un univers sous-marin... Ce choix m'a été dicté par le simple fait que l'eau est un élément plus visuel que l'air et qu'il suggère aussi bien l'idée d'apesanteur qui était le thème central.

B. P. - Une des choses essentielles qu'il vous faut fuir, c'est sans doute la banalité. Mieux vaut une image bizarre mais forte qu'une image juste mais conventionnelle.

J.-P. B. - Exactement. Et on peut très bien concevoir une histoire d'amour en l'intégrant dans un décor de guerre. Pour le clip de Nathalie, par exemple, *Paradis sur terre*, il nous a paru intéressant d'exploiter le contraste entre des scènes violentes et un paysage idyllique. En ce qui concerne la chanson *Banal Song* de Souchon, dont le clip a été finalement réalisé par les Français, j'avais conçu un projet inspiré du même principe. Le héros amoureux se voyait confronté à une multiplicité d'actions différentes, très violentes pour la plupart, alors que les paroles ne traitaient que de l'amour. J'ai procédé de la même manière dans le cas de Taco pour *Let's the Music and dance*. Le thème - amusons-nous avant qu'il ne soit trop tard - a été illustré par une séquence dans une salle de bal qui s'écroule au fur et à mesure que le récit progresse. Le décor s'effondre, le vent balaye la scène et finalement, le lustre se fracasse au sol. Pendant ce temps, les deux personnages amoureux se regardent les yeux dans les yeux...

B. P. - Le film donc n'illustre pas directement les paroles.

J.-P. B. - Non, pas du tout. Il me paraît souvent intéressant de prendre le contrepied du récit initial. La base d'une vidéo, à mon sens, c'est d'étonner, de s'éloigner donc du texte de la chanson, d'ajouter en somme quelque chose à la musique. Néanmoins, il arrive que les chanteurs manifestent le désir de rester fidèle aux paroles, redoutant peut-être l'incompréhension du public. Dans ces cas-là évidemment, nous respectons la volonté du chanteur.

B. P. - Le clip est un film destiné à être vu à plusieurs reprises. Est-ce que vous tenez compte de ce phénomène dans vos réalisations ? Pensez-vous à y mettre des éléments qui pourront par exemple surprendre le public même après plusieurs visions ?

J.-P. B. - Oui, le fait qu'un clip soit généralement vu à plusieurs reprises nous apporte beaucoup. Cela nous permet notamment d'y introduire des données assez complexes, qui ne seraient éventuellement pas saisies dès la première vision. On peut en quelque sorte installer plusieurs niveaux de lecture, en tenant compte de la manière dont le public prend connaissance d'un clip. Le spectateur savoure d'abord le plaisir de découvrir cette alliance musique/vidéo. Ensuite seulement, il entre dans l'univers visuel, découvre les personnages, établit les relations entre eux. A la première vision, finalement, on voit peu de choses.

B. P. - Cela vous permet aussi de mettre des plans très courts, d'introduire plusieurs personnages, de jouer sur des notions plus complexes.

J.-P. B. - Tout à fait. Pour *Locomotion* d'Orchestral Manœuvre in the Dark par exemple, le scénario va à l'encontre de ce qui est dit dans le texte. Les paroles évoquant les autoroutes, les avions, la vitesse, la première idée qui venait à l'esprit c'était de montrer une vision moderniste. Or, à mon sens, l'image d'un jet qui décolle est usée jusqu'à la trame. Par ailleurs, il n'était pas plus facile de rendre la notion de grandes distances parcourues par les personnages. Actuellement, que vous atterrissez à Hong-Kong ou New-York, la télévision, les gens, les vêtements, tout est semblable. Il m'a donc paru intéressant de jouer sur le côté rétro, sur le dépaysement tel qu'il existait il y a quelques décades. Dans les années trente, de fait, avec les paquebots et le transsibérien, vous aviez vraiment l'impression de la mouvance et du voyage.

B. P. - Pour trouver des idées, vous est-il déjà arrivé de faire appel à des scénaristes étrangers au domaine du vidéo-clip ?

J.-P. B. - Il n'est pas facile de travailler avec des profanes. La technique du vidéo-clip est tellement spécifique, tant au niveau de la production que du mode d'expression !

Alors que le cinéma vous laisse toute latitude pour réfléchir, retravailler la matière, le clip, lui, exige une très grande rapidité. En quelques jours, trois semaines au maximum, tout le projet doit être mené à bien. Parfois en trois jours il faut bâtir l'histoire, concevoir l'univers visuel, savoir si on pourra le réaliser techniquement, et dans les limites du budget. Car, on peut sûrement rêver le projet, mais il est important de tenir compte des impératifs techniques !

B. P. - Comment se présente le scénario d'un vidéo-clip ? Est-ce un simple synopsis ou bien un découpage plan par plan ?

J.-P. B. - Il y a quelques étapes. Je définis d'abord un concept général qui, en quelques lignes, résume l'histoire, expose l'action, le décor, les personnages. Pour le projet de Bashung par exemple, cela consisterait à préciser l'univers en expliquant que tout se déroulera sous l'eau. Vient ensuite le script, qui traite le récit plan par plan, ou du moins séquence par séquence.

B. P. - Vous avez tendance à vous conformer à un découpage très précis ou vous improvisez encore au tournage ?

J.-P. B. - Je réalise souvent un script plan par plan, mais je me réserve la possibilité d'improviser sur place, en fonction du décor. On s'impose généralement des mouvements de caméra, des types d'éclairage, mais, souvent, nous sommes obligés d'adapter ces projets au décor et aux personnages que nous aurons trouvés.

B. P. - En ce qui concerne la musique, est-ce que vous tenez compte du tempo dès le découpage ou bien vos plans sont-ils coupés au moment du montage ?

J.-P. B. - Non, le tempo intervient dès avant le tournage. On travaille toujours au chrono ! A tel point qu'il nous arrive parfois de recommencer un plan six ou sept fois uniquement pour une question de tempo, parce que le travelling par exemple doit nécessairement se terminer à tel moment.

B. P. - Vous utilisez des story-boards ?

J.-P. B. - Oui, dans certains cas, mais nous essayons d'y recourir le moins souvent possible. Le story-board a cet inconvénient de figer un peu les choses. A moins qu'il ne soit réalisé superbement, ce qui est encore le privilège exclusif des Anglais. Toutefois, si cette image immobile fige un peu le scénario, elle peut, à certaines occasions, suggérer assez bien le type d'univers qu'on a l'intention de créer. D'autant plus que nous travaillons souvent avec des étrangers et qu'il n'est pas toujours facile de leur faire comprendre l'idée que nous avons choisie. Ceci dit, je le répète, l'usage d'un story-board comporte à mon avis de nombreux risques...

B. P. - Vous craignez de devenir esclave de cette première mise en images et d'être moins inventif au moment du tournage ?

J.-P. B. - Exactement. Et le chanteur peut se faire une idée tout à fait erronée de ce que nous voulons faire ! Nous avons par exemple soumis à Gottainer une sorte de story-board dans lequel une image un peu « cheap » représentait, en noir et blanc, un Indien sortant d'un frigo. C'est un fait, l'image n'avait rien de magique... Et, à mon sens, c'est à cause de ce dessin que Gottainer a rejeté l'idée jusqu'au moment du tournage.

B. P. - Mais vous l'avez tout de même réalisée ?

J.-P. B. - Bien sûr, et au moment où la vidéo a été terminée, Gottainer l'a trouvée superbe... Donc un dessin, au fond, peut difficilement restituer la magie qui naîtra ensuite par le mouvement. En couleur, ce dessin aurait peut-être mieux exprimé la fantaisie de l'idée. Mais un story-board sophistiqué exige d'autres investissements. Et malheureusement nous ne disposons jamais des moyens dont jouit la publicité française qui, elle, peut consacrer trois ou quatre millions de francs belges pour trente secondes de film. Les vidéo les plus coûteuses ont été réalisées avec des budgets qui restent nettement inférieurs à ceux des spots publicitaires !

B. P. Avant de réaliser des clips, vous avez fait des longs-métrages. Si vous deviez maintenant retourner au cinéma, avez-vous l'impression que votre expérience dans la vidéo changerait votre conception narrative ?

J.-P. B. - C'est certain. les deux films que j'ai réalisés étaient assez psychologiques, fidèles en cela à la voie que la Belgique avait tracée dans le cinéma. Mais ensuite, j'ai écrit des scénarios où l'aspect visuel l'emportait largement sur le dialogue. Ils ont été refusés... Si je revenais au cinéma, mes films plus visuels iraient sans doute à contre-courant de ce qui se fait en Belgique. Mais je ne désespère pas. Après tout, la Belgique a réussi à se tailler une belle place dans le monde du vidéo-clip, alors même qu'elle semblait très mal placée pour y réussir. Nous avons la réputation de faire un cinéma assez beau, mais d'une lenteur désespérante, à la fois dans le style et dans la facture, la production, lenteur tout à fait incompatible avec la production du vidéo-clip où il faut concevoir et réaliser très vite un film qui sera consommé rapidement.

Benoît Peeters, Joëlle Meerstx,
Marie-Françoise Plissart

Préludes

Joëlle Meerstx, née en 1958, romaniste, collabore régulièrement aux travaux du G.R.I.F. (Groupe de recherche et d'information féminine).

Marie-Françoise Plissart, née en 1954, a présenté plusieurs expositions photographiques et publié quatre livres, Correspondance (Ed. Yellow now, 1981), Fugues (Ed. de Minuit, 1983), Droit de regards (avec une lecture de Jacques Derrida, Minuit 1985) et Prague, un mariage blanc (Autrement, 1985).

Les pages qu'on va lire ne constituent pas un véritable scénario mais une simple suite de notes prises durant les séances de travail où Marie-Françoise Plissart, Joëlle Meerstx et moi-même nous efforcions de construire le projet de roman-photo qui plus tard s'intitulerait Fugues.

Deux éléments me poussent à publier ici ce journal très provisoire (dont j'ai conservé le caractère informe, me contentant de corriger quelques fautes évidentes et de compléter les abréviations).

Le premier est qu'elles peuvent peut-être contribuer à éclairer ce phénomène mal connu qu'est la naissance d'un récit, moment particulièrement mystérieux et qui l'est d'autant plus que l'on a généralement tendance, faute de traces, à reconstruire de façon téléologique ce qui, presque toujours, s'est produit de manière accidentée. Rétroactivement, chacun a tendance à gommer les pistes et hypothèses non retenues, oubliant que, fréquemment, elles reparaissent sous une forme ou une autre dans le résultat final et que leur exclusion même détermine plus l'élaboration que n'importe quel fil conducteur. La construction d'une histoire est faite davantage, me semble-t-il, du perpétuel rejet des possibilités indésirables que du déroulement linéaire d'un projet pré-constitué.

Le second élément qui, pour moi, donne un peu d'intérêt à ces notes est le curieux mélange d'approximation narrative et de précision

visuelle qui plus d'une fois s'y donne à lire, certaines scènes s'avérant découpées de façon presque définitive alors que l'essentiel du récit flotte encore dans les limbes. Sans doute un tel effet est-il en partie lié à l'implication de la photographie dans la mise au point du scénario. Il montre aussi, plus fondamentalement, qu'une histoire, loin de toujours s'élaborer d'abord comme pur récit et d'ensuite se disposer en une série d'images, peut tirer parti d'idées strictement visuelles pour faire rebondir la narration.

Ce phénomène n'a du reste rien de curieux pour un récit dont l'impulsion génératrice avait été donnée par une image : cette case de L'Affaire Tournesol où un Bordure au crâne rasé, chargé de surveiller les habitants de Moulinsart, se rend compte que quelqu'un d'autre, déjà, est en train de les épier⁽¹⁾.

B.P.

6/2/82

Un homme observe incessamment des lieux, des gens, et les décrit.

Progressivement, il commence à combiner éléments et personnages, leur prête des aventures, des récits.

Glissement : on ne sait pas vraiment s'il fabule ou s'il décrit.

Les chocs qui vont s'ensuivre de ces destins qu'il leur imprime, impose - son inévitable implication (involontaire) dans les récits qu'il imagine et qui vont finir par se retourner contre lui - dans le réel.

Celui qui pensait tout organiser était finalement prévu par un autre, ou d'autres.

7/2/82

Où alors ce personnage de narrateur serait en quelque sorte tournant, mobile, les répétitions transformées de séquences gravitant autour d'un centre absent, à partir de points de vues multiples.

*
* *

Un désir de voir qui est aussi un désir de savoir.

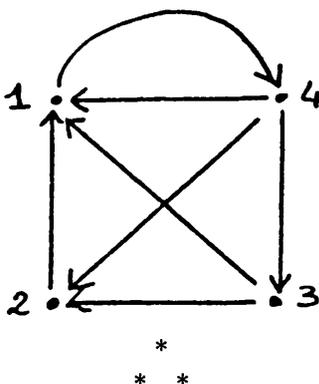
Un désir de savoir qui finit par se résorber dans le désir de voir, dans la relation qui s'est établie à partir de cette inlassable observation.

*
* *

(1) Hergé, *L'Affaire Tournesol*, Casterman, 1956, p. 2, dernière image.

Structure

1. Des gens, des lieux, des choses.
 2. Je suis là : je vois ces gens, ces lieux, ces choses.
 3. Il est là : je le vois, je vois ces gens, ces lieux, ces choses.
 4. Tout s'est passé comme prévu : ils sont là, je les vois, je vois ces gens, ces lieux, ces choses ; le dispositif ne m'étonne pas.
- 1 bis. Des gens, des lieux, des choses : ils ont cru tout arranger, mais tout avait été disposé pour eux.



Quelqu'un (le narrateur) s'efforce à grand peine de réunir un certain nombre de gens en un certain lieu ; de cette confrontation, il escompte un certain résultat. Parvenu au lieu du rendez-vous, il comprend que celui que l'on a voulu amener là, c'était lui, avant tout.

13/2/82

Un homme - une sorte d'indicateur ou de détective privé - reçoit, de quelqu'un qu'il ne connaît pas, une mission pour lui inhabituelle : il s'agit de surveiller, sans finalité préalable et à des moments soigneusement déterminés, un individu apparemment neutre. Le commanditaire et l'individu qu'il faut surveiller sont en réalité une seule et même personne ; ce que le détective ignore naturellement. Il suit l'homme, observe des rencontres confidentielles, et, régulièrement, rend compte de sa mission, non sans quelques mensonges (omissions, transformations : une scène impossible à voir reconstituée comme une scène sexuelle, une scène sexuelle qu'il ne raconte pas). Le caractère programmatique de ses récits : comment il amène l'autre à se comporter en fonction de ce qu'il lui raconte. La progressive implication de tiers, pris dans un fantasme qu'ils ne peuvent contrôler.

15/2

Une scène vue une première fois de manière neutre (suiveur et suivi). Une seconde fois : le suiveur a développé les photographies : regardant les différentes séries, il remarque un détail jusque là inobservé, soit le regard de l'autre qui le surprend (rétroiseur, reflet), soit la présence régulière d'un troisième personnage (par exemple la fille).

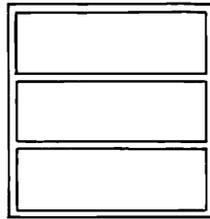
20/2

Début

Plan fixe : lieu vide, puis entrée du suivi, qui avance ; ensuite, sans que le cadre ait changé, entrée du suiveur (ou de sa voiture) du point de vue de qui tout était vu jusque-là.

Il le dépasse, puis plus loin va se garer. On le voit pour la première fois.

Voix off s'intercalant entre les images à partir du moment où la voiture est entrée dans le champ (ce récit n'apparaîtrait que dans les moments où le personnage n'est pas directement visible) : sorte de flash-back racontant l'origine de la mission.



Page 1

*

* *

Le suiveur, obsédé par un objet (valise, lettre ?) manipulé et transporté sans cesse par le suivi, dépasserait le cadre de sa mission en tentant de s'approprier cet objet. Et découvrirait alors l'explication du mystère ou l'étendue du piège qui lui a été tendu ou tout autre chose encore. Et peut-être tout cela n'aurait-il été préparé que pour lui.

1/3

Idée pour une séquence ultérieure

Le suiveur suivrait le suivi au-delà de l'heure où il est censé le filer. A un moment donné, il le verrait entrer dans une cabine téléphonique et tenter, en vain, de passer un appel. Peu après, il abandonne la poursuite. Rentré chez lui, son commanditaire le rappelle et lui dit : « Vous n'étiez pas là tout à l'heure ». Le suiveur comprend alors que le suivi et le commanditaire sont une seule et même personne.

Fin de la première séquence

Dossogne attend à pied ; Courtois s'approche et entre bientôt dans un café⁽²⁾. Dossogne y entre à son tour, s'assied, et photographie réguliè-

(2) A ce stade de l'élaboration, les noms des personnages n'ayant pas été trouvés, c'est ceux des acteurs pressentis qui étaient utilisés.

rement Courtois (assise non loin de ce dernier, une jeune femme - dont le regard indique une direction).

A un moment donné, Courtois - qui était entré les mains vides - se saisit d'un « paquet » avec lequel il ressort. Dossogne le suit jusqu'à la gare. Courtois dépose le paquet dans un casier de consigne, puis prend le train.

Ou alors, Dossogne aurait comme instruction de ne filer Courtois que jusqu'à une certaine heure. Il ne peut donc suivre Courtois en dehors du café - et ne le ferait que le jour suivant ; dérogations de plus en plus fortes par rapport à sa mission - jusqu'à forcer le casier de consigne.

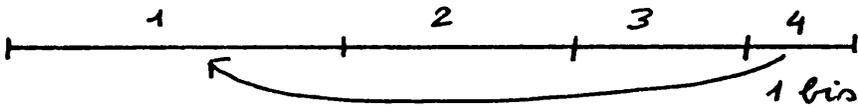
*
* *

Pour les séquences « métaphotographiques »

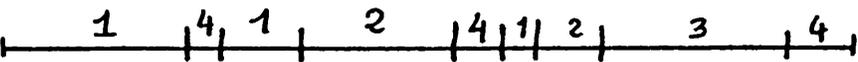
Dossogne observe les photos qu'il a prises, les dispose de différentes manières, et commence à construire différents « scénarios » assez stéréotypés - imaginant diverses possibilités relatives à Courtois.

*
* *

Structure



ou



8/3

Dans la valise en question, il découvrirait une arme. Mais cette arme ne serait autre que la sienne.

*
* *

Après la scène du café où il voit Courtois avec la valise, Dossogne attend encore un peu - puis rentre chez lui : scène montrée presque comme s'il était suivi. Le texte serait toujours en retard sur ce type d'événements - censuré par son récit.

Rentré chez lui, il attend le coup de téléphone prévu à heure fixe.

Quelqu'un l'appelle depuis une cabine (main seule visible). Dossogne au téléphone : on n'entend que ses réponses à lui, récapitulation des événements avec léger effet de flash-back et quelques indications pour la suite.

Visualisation sans rapport apparent avec ce qui est dit - et qui pourrait constituer, fragmentaire, une sorte de prémonition de la suite.

23/3

Deuxième journée

Dossogne reprend la filature le lendemain matin. Départ devant une maison d'habitation, plutôt chic, qui est sans doute celle de Courtois. Trajet (par transport en commun) d'abord banal et prévisible (tout laisse penser que Courtois se rend à son lieu de travail), puis soudainement interrompu. Suite du trajet à pied, dans un quartier de plus en plus sordide. Courtois paraît soucieux de ne pas se faire repérer et, progressivement, transforme son allure vestimentaire. Trajet un peu cahotique - avec nombreux changements de direction.

A un moment donné, Courtois se met à suivre une femme. Celle-ci pénètre dans un immeuble d'aspect sinistre. Dossogne perd leur trace, ne voyant pas dans quelle partie de l'immeuble ils sont entrés. Fantômes et conjectures. L'heure passe et le moment d'interrompre sa filature arrive bientôt. Dossogne décide néanmoins d'outrepasser les ordres. Courtois ressort bientôt - une valise à la main, sans doute la même que la veille - et quitte précipitamment le quartier en direction de la gare du Nord. Parvenu à la gare, il dépose la valise dans une des consignes - dont Dossogne relève le numéro (en le notant sur son paquet de cigarettes) avant d'interrompre la filature.

30/3

Troisième journée

Dossogne - chez lui - achève de se préparer. Il descend, trouve la portière de sa voiture forcée et l'intérieur complètement en désordre ; son paquet de cigarettes n'est plus là. Il se dirige vers le nouveau lieu de sa filature. L'adresse qu'on lui a donnée correspond à un chantier et il a quelques difficultés à retrouver Courtois. Il l'aperçoit enfin, accompagné d'un autre homme avec qui il est en conversation et qui paraît de quelque manière déplacé dans le contexte.

Difficultés de Dossogne pour ne pas se faire repérer ni perdre les deux hommes. Sensation d'être observé. Courtois et son compagnon quittent le chantier et montent dans un taxi. Après un moment, le taxi s'arrête, Courtois en descend et tente - en vain - de passer un coup de téléphone. Le taxi continue son trajet. Lorsque les deux hommes en sortent, Courtois, qui était entré les mains vides, tient à la main la valise des jours précédents (? ? ?).

20/4

La valise : intervention de la fille pendant le coup de téléphone ; elle déposerait le paquet dans la voiture pendant que Dossogne est occupé à fixer la cabine téléphonique.

*
* *

L'heure de la filature est déjà passée depuis un moment et pourtant, lorsque Courtois repart en direction de la gare, Dossogne se remet à le suivre - en proie à une visible excitation.

Le jeu de la veille reprend. Consignes. Mais cette fois, après que Courtois s'est éloigné, Dossogne revient vers la consigne - et la force. Il s'empare de la valise, l'ouvre, et n'y trouve rien d'autre que son paquet de cigarettes - sur lequel se trouve noté le numéro de la consigne écrit la veille.

Il abandonne la valise et, affolé, rentre chez lui - passant néanmoins chez un photographe pour y déposer ses derniers films et chercher les tirages précédents.

A peine est-il rentré chez lui que le téléphone se met à sonner. Le commanditaire lui dit : « J'ai essayé de vous appeler tout à l'heure... Vous n'étiez pas chez vous ». Le commanditaire raccroche aussitôt, sans lui laisser le temps de poser des questions.

Dossogne se sent la victime d'une conspiration : il comprend qu'il était lui-même le véritable objet de l'enquête, sans encore réaliser l'identité du commanditaire et de la personne suivie.

Il commence à observer - d'abord de manière détachée - les photos des jours précédents. Il s'agit essentiellement de scènes que l'on a déjà vues, mais elles sont montrées ici à partir de son point de vues à lui et sont d'une qualité technique très différente de celle des autres images.

Par les hasards de la juxtaposition des clichés, Dossogne remarque le retour, sur deux photos prises à des moments différents, d'une même silhouette de passante. Vérification à la loupe : c'est bien de la même personne qu'il s'agit. Il commence à examiner une à une les autres

photos et remarque la présence de la jeune femme dans un grand nombre d'entre elles, et presque chaque fois dans un moment-clé, en relation avec la valise (dans le café, la gare, les petites rues sordides).

A mieux observer les clichés. Dossogne s'aperçoit que chaque fois la jeune femme a fourni à Courtois, par sa présence et sa position, une indication essentielle.

Il comprend qu'ils disposaient d'une sorte de code muet pour communiquer, mais il se rend compte qu'il a manqué un certain nombre d'éléments et que plusieurs messages ne peuvent donc être reconstitués.

*
* *

DIDIER MARCHANT
CHANTAL CLEBERT
BERTRAND ZOLDI

*
* *

Récapitulation

Marchant sait qu'il doit filer Zoldi, mais ignore que ce dernier est aussi le commanditaire de la mission. Lorsqu'il le découvrira, il croira à un complot de cet homme et de la jeune femme découverte sur les clichés.

Chantal Clébert se figure que Zoldi a commandité quelqu'un pour surveiller Marchant et elle cherche à prévenir le détective du piège qui lui est tendu. Elle finira par croire à une connivence entre Marchant et Zoldi.

Quant à Zoldi, s'il a engagé Marchant, c'est en fait parce qu'il s'imaginait que Chantal était en train de comploter contre lui avec l'aide de quelqu'un d'autre. Les événements font que c'est finalement celui qu'il a engagé pour se protéger qui se ligue avec la fille et contre lui.

Dernière partie : bouclage par rapport à la première mais avec un dérèglement temporel. Marchant téléphone à quelqu'un pour le charger d'une mission de surveillance relative à Courtois. Cette dernière journée, interrompue, pourrait être la même que la première dont on n'avait pas vu le début.

Nouvelle récapitulation

Zoldi désire tester la fiabilité de Marchant.

Pour le compromettre, il est amené à poser des actes de plus en plus décisifs qui finissent par attirer les soupçons sur lui.

Au cours d'une rencontre, Zoldi explique presque tout à Chantal Clébert : la filature, le fait qu'il veut amener son suiveur à se découvrir, etc., mais il lui dissimule le fait qu'il est lui-même à l'origine de la mission de Marchant. C'est par cette faille que tous les soupçons de la fille vont s'infiltrer.

*
* *

Plan expliqué à Clébert : il s'agit de tester Marchant. Ne rien mettre dans la valise permet de réaliser un test sans risque. En effet, explique-t-il, on ne sait pas si c'est lui la « taupe » ou s'il est un surveillant d'une autre nature.

*
* *

Enchaînement

Scène d'explication Zoldi-Clébert : plan pour la suite.

Début de la méfiance de Clébert. Présomption que Zoldi lui a menti.

Après avoir remis la valise dans le taxi, elle entame sa propre filature jusqu'à la gare.

Elle pense que Marchant est menacé et que, pour une obscure raison, Zoldi veut se débarrasser de lui.

Elle va donc chercher à entrer en contact avec Marchant, se disant qu'il est peut-être dangereux mais qu'il peut lui servir contre Zoldi.

Elle pénètre chez lui par effraction, découvre les photos qui confirment ses soupçons, voit aussi la valise - vide - et se demande ce qu'est devenu son contenu.

Parvenu à ce stade, et malgré les considérables lacunes qui subsistaient dans le déroulement (l'idée de la chute n'avait pas même été effleurée), fut entamé un scénario linéaire, décrivant l'histoire partie après partie et séquence après séquence. C'est en rédigeant cette continuité que les obscurités furent levées une à une, à mesure qu'elles se présentaient.

Etant donné la longueur de ce scénario et son extrême proximité avec le roman-photo réalisé, il ne serait guère intéressant de le publier in extenso. Je ne propose donc, ici, que la description de la première journée.

Didier Marchant

21 juin

Image d'un lieu vide, moderne.

Bertrand Zoldi y apparaît bientôt, avançant, à pied, en direction d'une autre rue. Il se rapproche de nous, devenant plus visible.

Et soudain, sans que le cadre se soit encore transformé, entre dans l'image la voiture de Didier Marchant - le suiveur, le narrateur - du point de vue de qui tout était vu jusque là.

M. - dont on ne voit encore que la silhouette - dépasse Z. en voiture puis, plus loin, va se garer.

Il sort de la voiture ; on voit son visage pour la première fois.

Son récit s'intercale entre les images à partir du moment où la voiture est entrée dans le champ. Il raconte surtout des événements légèrement antérieurs : l'origine de cette mission un peu étrange.

M. attend toujours, embusqué. Z. arrive à sa hauteur et pénètre dans un café. M. y pénètre à son tour.

M. va s'asseoir et se met à photographier régulièrement Z. à l'aide d'un très petit appareil. Il ne remarque pas la présence d'une jeune femme, assise à une autre table.

Au bout d'un moment, Z., qui était entré les mains vides, ressort des toilettes avec une petite valise. Il quitte le café.

M. est tenté de le suivre, mais les indications qu'on lui a données sont précises : il ne doit filer Z. que jusqu'à une certaine heure, maintenant écoulée.

M. rentre chez lui. Certains détails (regards, accélérations) peuvent laisser penser qu'il est suivi, ou simplement qu'il se méfie. Son récit, pourtant, n'en laisse rien paraître.

Arrivé chez lui, M. attend le coup de téléphone prévu.

On voit une main former un numéro dans une cabine, puis M. décroche. On n'entend que ses réponses à lui : il récapitule les événements de la journée avec un léger effet de flash-back et quelques indications pour la suite.

Martin Vaughn-James

Le non-scénario de *La Cage*

Martin Vaughn-James est né à Bristol en 1943. Il a publié en français Après la bataille (Atelier de l'Agneau, Liège), L'enquêteur (Futuropolis, 1984) et Le parc, un mystère (in Conséquences n° 4, Paris). Le livre La Cage vient de paraître aux Impressions Nouvelles (Paris).

Il m'est impossible de parler du scénario de *La Cage* (ou *The Cage*, comme s'intitulait le volume en 1975, l'année de sa publication au Canada), pour la bonne et simple raison que l'élaboration de ce « roman visuel » ne se fonda jamais sur un véritable scénario.

Au départ, il y avait simplement une idée : développer une narration sans aucun personnage. Une narration où le lecteur (le spectateur) remplace le (ou les) personnage(s). Cette idée m'était venue d'une séquence de trois pages de mon album *The projector*, réalisé l'année précédente (1971), séquence où ne se trouvait aucun personnage mais seulement des paysages et des bâtiments, comme si on les voyait avec les yeux du héros disparu. L'envie de prolonger cette courte scène, et de développer les possibilités qui y étaient en germe, constitua le point de départ de *La Cage*.

*

* *

Scénario ou non, il faut pourtant commencer quelque part. Et, puisque l'élément le plus important dans un roman visuel est l'image, il fallait commencer par l'image. Ayant pris comme postulat initial l'idée de l'absence du personnage, il y avait une certaine logique à chercher cette image dans le monde extérieur. A Toronto, où je vivais à l'époque, se trouvait un bâtiment assez banal, mais aussi assez curieux : une station de pompage d'électricité, imitant le style d'un temple grec, où la cheminée constituait un élément presque incongru. Un générateur d'électricité qui pouvait bien devenir générateur d'images.

Dans le cahier de travail qui m'accompagna tout au long de l'élaboration de cet ouvrage, voici ce que je notai d'abord :

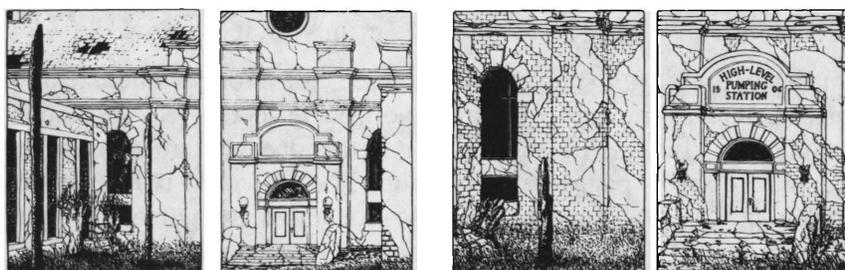
« Le 9 janvier 1972. Pages 1 et 2 (Doubles)

Vue entière de la station de pompage. Le spectateur

avance vers la porte principale. Toute la séquence en doubles pages. Arrive à la porte pages 13 et 14. Chaque image successive montre le bâtiment dans un état de plus en plus délabré ou ruiné. Pages 13 et 14, la porte de nouveau en parfait état. Page 15, la porte ouverte révélant un corridor avec des arches ».

Deux choses se produisent donc simultanément au fil de ces quelques pages : un trajet dans l'espace et le passage, très compressé, du temps. Une fois lancé sur cette route, le besoin d'un scénario a beaucoup diminué, remplacé par cette double structure d'une sorte de voyage dans le temps et l'espace, voyage sans carte ou itinéraire prévu.

L'intérieur du bâtiment réel était un mystère, il fallait l'inventer. Mais l'inventer morceau par morceau, le découvrir peu à peu, image par image, page par page, de la même façon que le futur lecteur, en un processus d'illumination graduelle comparable à celui que décrit Claude Simon dans la préface d'*Orion aveugle*.



*
* *

Une fois que la première séquence a été dessinée, j'ai découvert une chose, évidente peut-être, mais en tout cas très importante : l'image A n'est pas l'image B. Entre les deux, le passage du temps et le déplacement dans l'espace sont intervenus, métamorphosant les premiers éléments. Ainsi apparaît le doute, et avec lui la possibilité d'une autre façon d'orchestrer une suite d'images. On tourne la page et le processus continue, par un jeu perpétuel de différence et de répétition qui incite le spectateur à se tenir sans cesse sur ses gardes. Le mécanisme de la lecture et la structure physique du livre sont donc devenus peu à peu les bases mêmes de la narration. Plus besoin de scénario.

Chaque fois qu'un dessin est terminé, on se trouve confronté à une nouvelle page blanche, mais une fois que cette machine narrative est en marche, le regard porté sur les pages antérieures offre d'incessantes possibilités de relance. Tantôt, l'avancée est linéaire, se faisant en fonction d'un certain nombre de règles simples de progression (figures

1 et 2), tantôt, elle procède par saccades, l'irruption d'une nouvelle donnée rompant brusquement la progression.

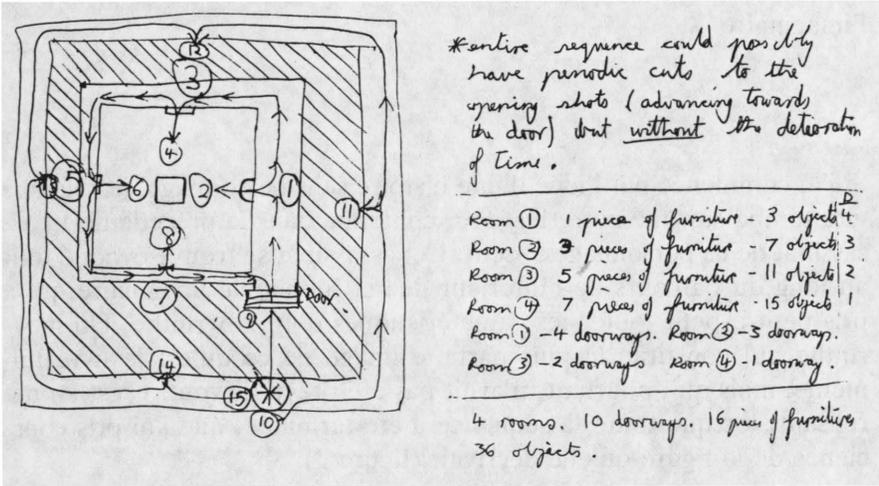


Figure 1

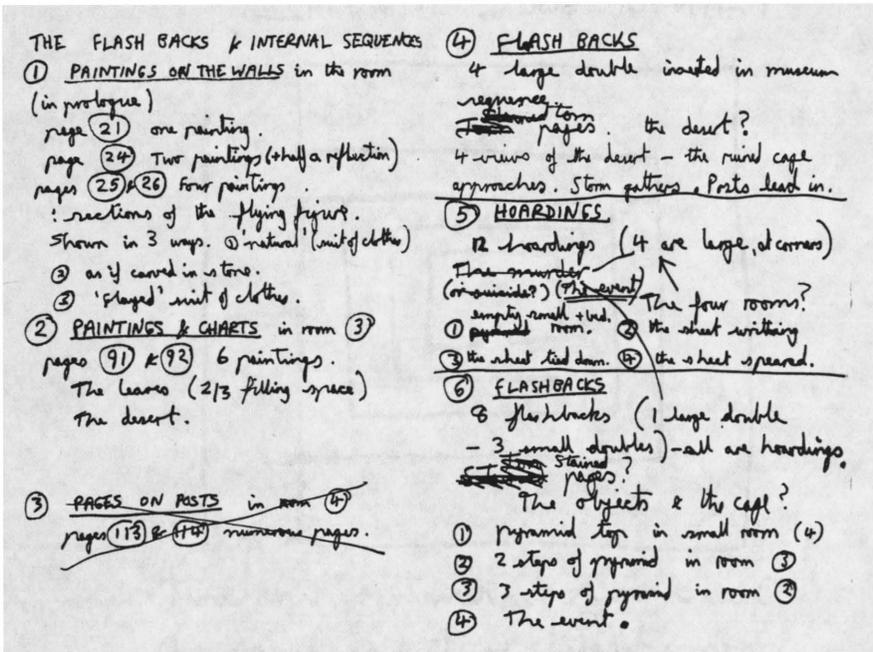


Figure 2

Pour renforcer cette idée de changement continu, tous les détails de l'image, le corridor par exemple, le parquet, les corniches se transforment sans arrêt, de façon souvent minime. Parvenu à ce point, il est évident que c'est le processus même de la perception qui est entré dans le jeu. Rien d'étonnant donc à ce que, après avoir tourné à gauche,

on entre dans la pièce principale et qu'on y découvre les emblèmes de cette perception, les yeux et les oreilles mécaniques, groupés sur un seul meuble symbolique, le lit, lieu de naissance et de rêve, lieu de l'imaginaire.

*
* *

Si j'ai commencé par l'idée d'une histoire sans personnage, je suis très vite tombé sur une autre histoire, contenue dans la précédente : l'assassinat de ce personnage absent. Cet assassinat se trouve évoqué tout au long du parcours de l'intérieur de cet immeuble imaginaire qui a pris petit à petit toutes les caractéristiques d'un labyrinthe. Un labyrinthe qui constitue la plus parfaite image de ce qu'est le livre lui-même, mais qui, pourtant, n'avait pas été prévu du tout. C'est en me relisant, lorsque toute la séquence a été terminée, que j'ai pris conscience de la figure qu'elle décrivait (figure 3).

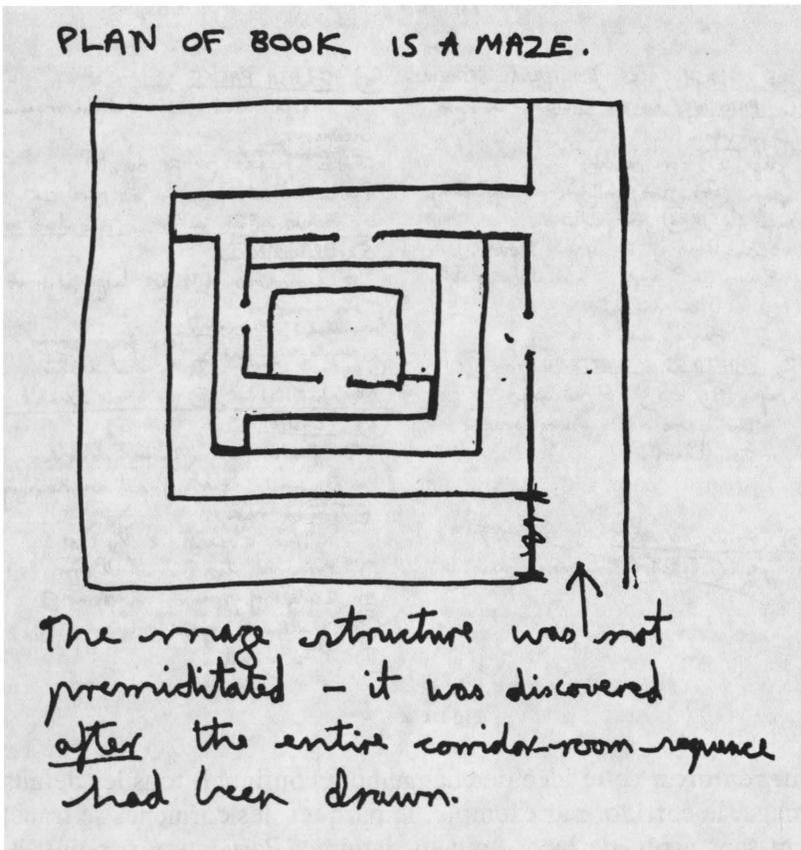


Figure 3

Tel qu'il est représenté dans les images, ce labyrinthe prend la forme de quatre corridors qui donnent sur quatre pièces centrales : système physiquement impossible à moins d'imaginer une sorte de pyramide à quatre faces. Le temple grec de la deuxième partie du livre est devenu le temple mexicain de la première partie, dessinée après la découverte du labyrinthe. La troisième et dernière partie du livre unit les deux précédentes avec une sorte de répétition du trajet dans le labyrinthe, mais cette fois c'est d'un labyrinthe de rues et non de corridors qu'il s'agit, des rues remplies de fragments de toutes les images qu'on a déjà vues.

*
* *

Une fois que tous les dessins du livre ont été terminés, j'ai commencé à m'attaquer à l'autre élément du roman-visuel : le texte. Sans entrer ici dans le détail des questions qu'on peut se poser sur la nécessité ou l'inutilité d'un texte dans un livre de ce genre, qu'il me suffise de dire qu'un ensemble d'images de près de 200 pages, sans le moindre texte, serait pour moi une sorte de film muet, ou plutôt de film privé de sa bande-son.

Mais si texte il y avait, il importait surtout qu'il ne soit pas une explication des images, mais bien une narration parallèle. On a vu que les images se sont déroulées comme une machine qui, une fois mise en route, continue à marcher par ses seuls moyens jusqu'à sa propre destruction. C'est une description de cette machine imaginaire, le moteur du livre, qui est devenue le motif principal du texte. S'y ajoute, oblique, une évocation de l'assassinat du personnage par les moyens les plus divers, déchirement des pages inclus.

Tentative de construire un livre à partir de rien, *La Cage* n'avait pu sans doute s'élaborer qu'à partir d'un non-scénario. Avec le texte, il me restait à faire l'inverse : écrire le scénario au terme du processus, lorsque le livre était fini.

Oscar Tebar

Entretien

Oscar Tebar Hernandez est né à Alicante (Espagne) en 1939. Apprenti à 15 ans dans une agence de publicité de Barcelone, il découvre sur le tas les différents aspects de la profession. Il arrive à Paris à 18 ans pour parfaire sa formation et travaille quelques années comme directeur artistique. Devenu indépendant, il se consacre au « rough » depuis une dizaine d'années et collabore avec un grand nombre d'agences françaises.

B. Peeters - Dans le domaine du travail publicitaire, le scénario est forcément une nécessité. On imagine difficilement de réaliser un projet sans être passé par une phase de conception.

O. Tebar - Oui, et cette phase de conception représente elle-même l'aboutissement d'une étude très complexe. Cette longue analyse qui porte sur la connaissance du produit que l'on va promouvoir - la manière dont il existe sur le marché, ses caractéristiques commerciales, son prix - examine aussi l'individu qui est censé s'intéresser au produit et qu'il va falloir convaincre. Cette étude donnera aux spécialistes du marketing une image extrêmement précise du produit : sa situation, la clientèle potentielle et le type de média à utiliser - affichage, presse quotidienne, hebdomadaire, radio, publicité directe. Avant que nous puissions nous atteler au projet, on a donc défini énormément de paramètres. Par la suite, la cellule qui va réaliser la campagne est composée d'un rédacteur-concepteur et d'un directeur artistique qui tous deux travaillent en étroite collaboration afin de concevoir l'image et le texte. Leur projet une fois accepté par la direction commerciale, l'agence de publicité et les services d'études de marché, l'axe est considéré comme bon. L'idée est mise en chantier. Mais, à partir d'une idée relativement abstraite - elle conçoit par exemple de montrer un personnage employant le produit dans telle circonstance et prononçant une phrase qui stimule l'achat - il va falloir trouver une représentation graphique plus concrète. C'est là que le rough-man intervient. Cet « homme du brut » va devoir réaliser une ou plusieurs images selon qu'il s'agira d'une affiche ou d'un film.

B. P. - Dans le cas d'une photographie relativement simple, une très rapide esquisse ne peut-elle suffire ?

O. T. - Avant d'engager leur budget, les clients préfèrent généralement obtenir une représentation claire du projet. Si l'image est simple, un photographe pourra parfois la réaliser à peu de frais. Mais la plupart du temps, la moindre prise de vue implique de gros budgets : il faut déplacer des mannequins professionnels, du matériel d'éclairage, des techniciens... Il est donc beaucoup moins coûteux de faire appel à un rough-man qui, en quelques heures, va réaliser un dessin suffisamment éloquent pour d'une part expliquer le projet au client et d'autre part préciser au photographe le travail à faire. Ce dernier n'aura pas à s'écarter de l'image conçue par le rough-man car le client pourrait en ce cas remettre en question l'accord qu'il a donné au dessin.

B. P. - La situation du rough-man est donc assez particulière. Il produit une sorte de maquette intermédiaire qui doit à la fois emporter la décision immédiate du client, être une anticipation du produit final et, en même temps, laisser un peu de champ à la réalisation du photographe.

O. T. - Voilà l'aspect paradoxal du rough qui, du reste est à l'origine des problèmes particuliers de notre profession. Les photographes sont généralement exaspérés par nos projets : ils ne peuvent en principe y apporter aucune modification et, en même temps, ils se doivent d'être créatifs ! C'est un fait, que la même image, restituée avec fidélité, pourra porter la trace du talent d'un photographe ou en être complètement dépourvue. Quoi qu'il en soit, certains d'entre eux refusent catégoriquement de réaliser des photos qui auraient été « roughées » ! D'autres, en revanche, font preuve de grands scrupules et s'attachent à restituer mes roughs avec une fidélité minutieuse. Je pense notamment au cas d'un film qui vantait une marque de cigarettes dont le nom évoque l'idée de reporter, et qui devait être tourné dans un endroit très reculé, parmi des tribus réputées inaccessibles. Entre parenthèses, il est curieux d'imaginer que cette grande équipe, avec land-rover, explorateurs, avions, a dû tourner un film en pleine action désertique en s'inspirant de roughs que j'avais tranquillement réalisés dans mon appartement... Toujours est-il que le réalisateur fut très scrupuleux : il n'a pas hésité un instant à obliger un des acteurs à tenir pendant des heures la main nue, levée, tel que je l'avais précisé. L'ennui, c'est que moi, je n'avais pas tenu compte de la température très basse ! Sans gants, à moins quarante degrés, ce geste devenait héroïque !

B. P. - Vous évoquez ici un des inconvénients éventuels de la profession : l'éloignement entre la conception du projet et le lieu de réalisation peut conduire à un travail trop fidèle, trop mécanique...

O. T. - En ce cas précis, mon projet avait été plébiscité par le client et tous les points de détails acceptés. De sorte que le photographe, coincé dans une espèce de cristallisation de ma première idée, ne pouvait pas se permettre d'y apporter la moindre modification ! C'était, en l'occurrence, un peu aberrant.

B. P. - Pas réellement, si l'on considère que tous les éléments de votre image étaient très pertinents.

O. T. - Il m'a fallu au départ effectuer quelques corrections, mais celles-ci faites en effet plus personne ne pouvait rien y changer.

B. P. - Donc, on pourrait dire que, contrairement au scénario de bande dessinée et de cinéma, les spots publicitaires ont été tellement testés que l'on y a réduit au minimum l'aspect arbitraire. Plus aucun élément n'y est laissé au hasard.

O. T. - Plus les campagnes sont importantes, tant au niveau de la présence dans les supports que dans le nombre de pays touchés, plus on prend de dispositions pour éviter les erreurs commerciales. Par conséquent, dès que ces études importantes ont tranché, plus personne n'est autorisé à y apporter le moindre correctif. Et c'est vrai que modifier le projet à ce stade peut déboucher sur une aventure extrêmement coûteuse, surtout en cas d'échec de la campagne. Le client en effet pourrait toujours faire porter le poids de cet échec au compte des changements qu'il n'aurait pas pu superviser.

B. P. - Avez-vous eu connaissance précisément d'une campagne qui aurait échoué en raison d'une application trop mécanique du projet ? Un cas où ce qui était bon au stade d'esquisse serait devenu trop plaqué, artificiel, lors de la réalisation pratique.

O. T. - Bien sûr, c'est tout à fait courant... De la même manière d'ailleurs que certains projets inspirés en partie par le hasard ont pu donner de grandes réussites. Je trouve paradoxal à cet égard que les publicitaires s'acharnent à qualifier certaines parties de leur travail de « scientifiques ». Les aléas psychologiques sont tellement plus complexes que ce que laissent entendre certaines études un peu limitatives

B. P. - Jusqu'à quel stade de précision le scénario est-il porté ? Pouvez-vous y indiquer par exemple la taille de l'avant-plan par rapport à l'image, l'emplacement des lettres, du slogan, la gamme de couleurs ? Ou bien reste-t-il une part d'arbitraire, gratuitement esthétique ?

O. T. - Non, tout effet est calculé avec précision. Je prendrai l'exemple de ce projet pour la marque de cigarettes qui fut tourné auprès de tribus sauvages. J'avais choisi de placer un personnage à l'avant-plan, de façon apparemment accidentelle. Mon but était de donner l'impression que la photo n'était pas le résultat d'une pose mais qu'elle avait été prise sur le vif.

B. P. - Vous vouliez créer l'illusion du reportage...

O. T. - Exactement. Cet effet a été tellement apprécié au cours du test, que le client a voulu que dans chacune des images de la campagne, quel que soit le lieu où elle serait réalisée, on trouve un personnage à l'avant-plan ! Par conséquent, ce qui au départ avait été conçu comme une astuce graphique secondaire a fini par être exploité de façon presque caricaturale.

B. P. - Un projet très réfléchi risque parfois d'être interprété de manière trop littérale.

O. T. - Oui, et cela peut avoir des conséquences déplaisantes. D'autant plus que, une fois les images livrées, je n'ai pas à intervenir dans la prise de vue. Si j'étais présent pendant la réalisation, je pourrais interpréter le projet, j'indiquerais les éléments décisifs et ceux qui ne sont que facultatifs.

B. P. - Une des difficultés du rough, c'est d'être presque toujours une traduction sous forme graphique de quelque chose qui va devoir se matérialiser dans un autre médium, photographie ou cinéma. Cela vous amène sans doute à considérer d'emblée les particularités de ce médium qui n'est pas le vôtre, à savoir par exemple le flou, le mouvement ou les déformations du grand angulaire. Une des principales qualités n'est-elle pas de connaître sur le bout des doigts les limites imposées par chaque support ?

O. T. - Si nous faisons bien notre travail, nous devons en effet non seulement penser aux contraintes techniques que devra plus tard affronter le photographe mais aussi aux contraintes commerciales. Le fait par exemple de disposer le produit dans la main de l'acteur à la hauteur de ses yeux ou de sa bouche ou encore par rapport au fond de l'image va produire une impression différente dans chaque cas. Si je dois mettre en scène une canette de bière, je devrai m'organiser de manière à ce que la lumière jette un certain reflet sur le verre voisin, reflet qui obligera le regard du lecteur à se poser sur la canette en dépit du fait qu'elle est perdue dans un paysage de grand ensemble. Par un subterfuge quelconque, je pourrais aussi essayer d'approcher cette canette de la bouche du personnage qui doit la consommer ou encore m'arranger pour donner l'impression que ce personnage regarde la canette, même s'il ne la regarde pas réellement. En ce cas, je dirigerai son regard vers d'autres personnages situés au-delà de la canette ; de manière subjective, on donne l'impression qu'il aime la fille qui court un peu plus loin, mais on suggère en outre que son affection se porte aussi sur cette bière...

B. P. - Ces résultats vous sont-ils venus avec l'expérience ou existe-t-il une série de normes fixées et connues de la profession ?

O. T. - Il existe une quantité incroyable de règles et principes que connaissent tous les professionnels. Ils concernent par exemple la taille des personnages ou la place occupée par le produit. Certaines règles élémentaires nous sont imposées et si nous n'en tenons pas compte, nous sommes souvent contraints de recommencer le projet. Vu le grand nombre de personnes appelées à juger le travail, nous avons tout intérêt à respecter ces règles minimum.

B. P. - Nous parlions tout à l'heure du problème de l'application fidèle d'un projet. Mais j'imagine que le cas contraire est plus courant. Un projet très pensé au niveau du rough se trouve bouleversé par la réalisation.

O. T. - C'est un cas tout à fait courant qui n'est pas toujours dû à la mauvaise volonté. Très souvent, il s'agit d'un manque de surveillance, d'attention, parfois d'intelligence. Je pense notamment à une campagne réalisée pour une compagnie d'assurance. Au milieu de la pluie, de l'orage et de l'obscurité, des personnages devaient tenir des parapluies, lesquels bien sûr devaient suggérer la protection. A cet effet, nous avions prévu, sous les parapluies, une lumière chaude, ensoleillée, de manière à ce que les personnages aient l'air gais, souriants, heureux. Bref, protégés des ennuis de la vie. Il se fait que, à la réalisation, le photographe, je ne sais pour quelle raison, s'est amusé à mettre sous les parapluies, un horrible éclairage verdâtre !

B. P. - Alors que justement toute l'idée de la campagne reposait sur cet aspect chaleureux des parapluies...

O. T. - Oui, il s'agissait de suggérer que le soleil était sous les parapluies.

B. P. - Voilà un cas exemplaire où la réalisation s'est complètement écartée du projet.

O. T. - Ce phénomène peut survenir aussi en raison d'impératifs techniques. Pour un projet de film vantant une marque de café provenant de Colombie, j'avais prévu dans le story-board qu'un train, en sortant d'un tunnel, déboucherait sur un paysage merveilleux : coucher de soleil derrière les ruines antiques, oiseaux paradisiaques... La dernière scène, toujours selon le story-board, devait montrer le train traversant un pont perché très haut entre deux montagnes. Or, le film devant être bouclé en une semaine, il nous a été impossible de trouver un pilote d'hélicoptère suffisamment doué pour voler dans un canyon aussi étroit ! Cette image donc, comme beaucoup d'autres que nous avons prévues, n'a pas pu figurer dans le film ! Par bonheur, la bande-son qui a remporté un grand succès, a permis de relever le niveau du spot.

B. P. - Si vous le voulez bien, nous allons revenir un peu en arrière et voir comment le travail se déroule concrètement. Les directeurs artistiques prennent-ils contact avec vous en ayant déjà des idées, ou bien intervenez-vous dès le premier stade du concept ?

O. T. - Ils font appel à moi en me présentant déjà une idée très précise de l'image qu'ils veulent réaliser photographiquement. Et au moment des explications, l'échange n'est pas toujours simple. Tout se passe dans la plus complète pagaille souvent, le téléphone venant à tout bout de champ interrompre notre séance. A titre d'exemple, il leur arrive fréquemment d'évoquer un film célèbre - c'est souvent celui qu'ils ont vu la veille à la télé - et de comparer le personnage à tel acteur ou, en matière de lumière, d'évoquer telle scène fameuse. La plupart du temps, ils fonctionnent sur l'immédiat ; les hommes de publicité tout en étant des avaleurs d'images n'ont pas toujours une vision à long terme de l'Histoire. Quoi qu'il en soit, ce recours à l'exemple inspiré du cinéma m'est toujours d'un très grand secours et quand je pars avec ma commande sous le bras, j'ai déjà une idée assez claire de ce que je dois réaliser... D'autres directeurs artistiques s'efforcent de me laisser une grande liberté en évoquant l'idée en question d'une manière très ouverte. C'est à moi alors de deviner leur moindre désir ; je devrai par exemple découvrir seul la manière dont le mannequin sera habillé et coiffé. Il existe enfin des directeurs artistiques poseurs de pièges, une espèce très redoutable. En aucun cas, ils ne veulent vous dire concrètement ce qu'ils désirent, craignant le fait que si je ne parviens pas à dessiner exactement ce qu'ils me demandent, je leur en fasse ensuite le reproche. En ne donnant aucune directive, il se réserve la possibilité de contester la valeur de mon travail. Grâce à mon premier jet, ces petits malins peuvent, d'une part, se faire une idée assez concrète d'une question qu'ils ne cernaient pas et, d'autre part, exiger un retravail qui sera nécessairement plus affiné.

B. P. - En ce dernier cas, on peut considérer que les directeurs artistiques n'avaient au départ qu'une très vague idée et qu'elle exigeait une première actualisation avant d'être définitive.

O. T. - Tous ont toujours une vague idée de l'image, mais certains seraient prêts à accepter toute autre proposition. Ce sont pourtant les premiers à affirmer que la publicité est une démarche toute scientifique...

B. P. - Vous demande-t-on de faire trois ou quatre esquisses différentes d'une même idée ? Ou bien au contraire essaie-t-on d'arriver directement au bon projet ?

O. T. - Fréquemment, les agences présentent plusieurs projets de campagne très différents - plusieurs « axes ». Mais chaque campagne comporte souvent plusieurs annonces, une affiche par exemple plus un projet de film télé.

B. P. - Mais pour une même affiche par exemple, y a-t-il plusieurs projets ? Propose-t-on par exemple cinq ou six images dont une seule sera retenue...

O. T. - Pour les grandes campagnes en effet, on essaie divers projets, considérant à juste titre qu'on n'a pas le droit de se tromper. Une seule image devra en effet être exploitée pendant plusieurs années, sur des supports différents.

B. P. - C'est donc une pratique courante de fabriquer plusieurs images pour ensuite n'en sélectionner qu'une seule ?

O. T. - C'est le cas des parfums notamment. Ce domaine étant tellement subjectif, on ne lui connaît pas une logique formelle. Les détails y ont la part belle : un geste de femme, un reflet sur un flacon, mille choses peuvent créer ce qui sera une bonne image du parfum. Le problème est accru par le fait que le parfum est très soumis aux phénomènes de la mode, de la situation de la femme et des circonstances politiques. Ceci dit, un projet est régenté par un tel nombre d'avis - tous sont bardés de prudence - qu'il arrive très souvent que tous les résultats se ressemblent. C'est le cas notamment des campagnes des banques et assurances. A mon sens, une seule s'est montrée originale ces derniers temps, celle de la BNP « Votre argent m'intéresse ». Le scandale qui a suivi n'est pas venu des clients mais bien des employés eux-mêmes ! Ils ont vu d'un mauvais œil cette campagne qui remettait en question leur indéniable honnêteté...

B. P. - Dans un projet comportant une seule image, on ne tient compte que de l'aspect esthétique ou bien y a-t-il toujours un projet narratif qui le soutient ?

O.T. - Non, il n'y a pas toujours de petite histoire, mais à chaque projet nous essayons de concentrer les caractères du produit, de faire en quelque sorte son portrait. Il importe aussi de le hisser au niveau de mythe... Actuellement, on ne vous vend plus un pantalon d'une toile résistante, on vous propose l'aventure si vous l'enfilez. C'est absolument fou ! Dès qu'un individu porte ce pantalon, il pénètre en même temps dans toute la mythologie que la publicité s'efforce de lui faire avaler. Il l'enfile et dans sa tête brille un flash rapide : il se croit dans un film de Sergio Leone.

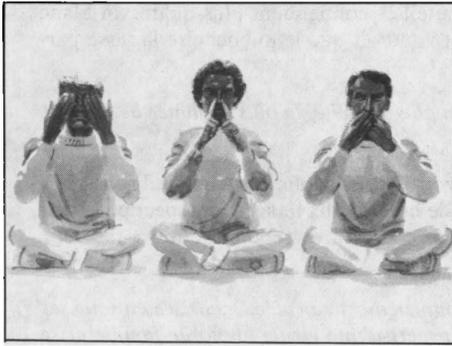
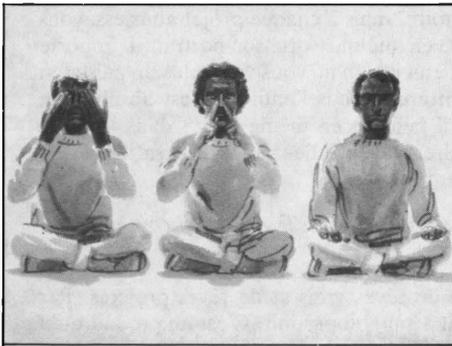
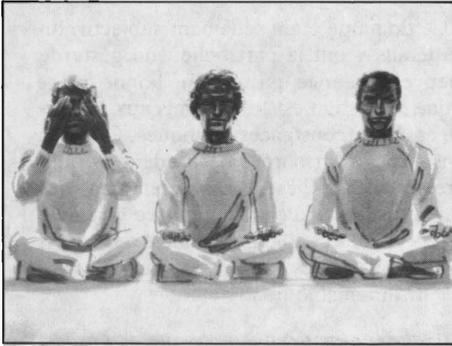
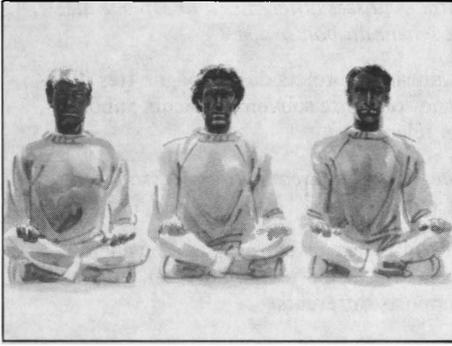
B. P. - Il faut donc produire plus qu'une image esthétique. Elle doit aussi concentrer en un seul tableau toute une série d'images.

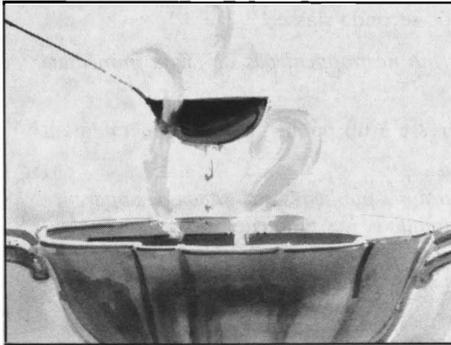
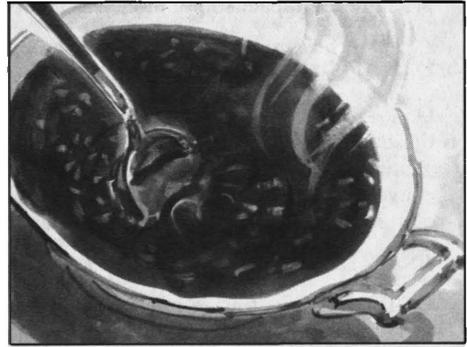
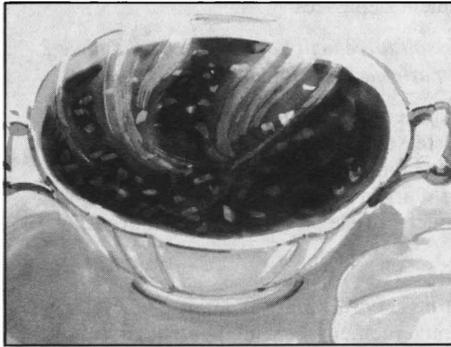
O. T. - Exactement. C'est une condensation de rêves vrais et de rêves projetés. Par rêves vrais j'entends le phantasme que le client a sur son produit. C'est un produit qu'il fabrique depuis des décennies, que parfois son père et son grand-père fabriquaient déjà. Il lui semble auréolé de vertus proprement magiques. Le propriétaire d'un champagne est toujours sincèrement persuadé que ses bouteilles contiennent plus qu'un vin blanc qui pétille. Cette illusion qui l'habite, le client voudrait que le publicitaire la fasse partager à l'humanité toute entière.

B. P. - La publicité doit donc donner l'image la plus parfaite, la plus sublimée de ce rêve. Elle doit le faire exister totalement.

O. T. - On nous demande parfois de ne pas avoir l'air de sublimer. Aussi utilisons-nous tous les subterfuges, en essayant par exemple de donner aux images un aspect poétisant en les « vieillissant » pour vous faire croire que c'est votre grand-mère qui a fabriqué ce fromage vendu sous cellophane.

B. P. - Il s'agit ici de fabriquer une image complètement calculée, maîtrisée en tous ses éléments et qui puisse en même temps avoir l'aspect d'une vieille photo de famille prise





Story-board pour
un spot publicitaire
télévisuel

un peu par hasard, avec maladresse. Il vous arrive souvent de devoir opérer un travail de cet ordre ?

O. T. - Oui, absolument. De nombreux photographes sont spécialisés dans ce vieillissement, les sépias, les flous hamiltoniens et autres brumes du petit matin ; d'autres en revanche sont les rois de la nature morte très « clean ».

B. P. - J'imagine que les principes nouveaux sont rares dans la création publicitaire. Une publicité comme celle d'Avenir où Myriam opérait un strip-tease en trois épisodes a dû être souvent imitée par la suite ?

O. T. - Ce principe, qui s'appelle le teasing, existait déjà auparavant. Il consiste à créer une énigme à laquelle on répondra par l'affiche suivante. Il importe peut-être de préciser que cette campagne provenait d'un annonceur qui a réussi ainsi une bonne opération de relations publiques : c'était en quelque sorte une publicité au second degré. Mais ceci dit, les idées traditionnelles qui prétendent qu'une affiche simplement vue peut produire un impact sont à mon sens complètement dépassées.

B. P. - L'idée qui veut qu'une affiche frappante soit forcément bonne vous paraît naïve ? Que penser d'une publicité dont tout le monde parle en la critiquant ?

O. T. - Il est complètement absurde de croire aux vertus d'une telle campagne ! L'essentiel dans une campagne, c'est finalement la justesse de son ciblage. Si par exemple je vante dans une affiche les qualités d'un chasseur-bombardier, ce n'est pas cela qui vous convaincra de l'acheter : vous n'avez pas assez d'argent, vous ne possédez pas de piste d'atterrissage, etc. Il y aurait ici déphasage complet entre le produit et le client éventuel.

B. P. - Donc l'impact tombe à plat...

O. T. - Même si tout le monde en parle, cela ne servira à rien. Il serait plus efficace, en l'occurrence, de convoquer les chefs d'un gouvernement dans un merveilleux restaurant et, au moment du pousse-café, ils vous passeraient peut-être commande de bombardiers pour quelques millions de dollars... De même, il est inutile de vanter les charmes d'une Rolls-Royce dans les wagons de métro de seconde classe !

B. P. - Vous pensez qu'il existe des publicités qui ne frappent pas de façon immédiate mais qui n'en sont pas moins très efficaces ?

O. T. - Bien sûr, la publicité directe qui s'adresse à un public ciblé est généralement très efficace.

B. P. - Je ne pensais pas qu'à cela. Existe-t-il certaines publicités qui, sous une apparence discrète, anodine, cacheraient une efficacité redoutable, des publicités qui seraient calculées comme peu étonnantes mais ayant un gros impact quand même ? Ou bien cherche-t-on toujours à frapper, à arrêter le regard ?

O. T. - Pour un professionnel, il est très simple de frapper le regard. Le problème, c'est de frapper juste !

B. P. - Par exemple de ne pas donner une image coup de poing d'un produit qui doit être ressenti comme doux et qui doit pénétrer insidieusement dans la vie des gens ?

O. T. - L'image doit correspondre exactement au produit qu'on veut imposer. Il ne s'agit pas de s'en écarter, si peu que ce soit. Plus vous êtes précis, plus vous êtes efficace. Je pourrais vous parler d'une agence de publicité très connue qui refuse catégoriquement de mettre un personnage dans les images de ses campagnes ! On n'y représente que des produits, systématiquement ! L'accrochage cite le nom du produit, son utilisation, son prix. Toutes ses campagnes sont d'une platitude remarquable !

B. P. - La non-crédation publicitaire.

O. T. - C'est pourtant une agence importante sur la place... Et les clients ne lui manquent pas. Dans ce type de publicité, on ne dit que ce qui est strictement nécessaire ; en somme on y fait de l'information.

B. P. - La bonne idée en publicité c'est donc avant tout une idée d'adéquation. On pourrait même dire que, contrairement au travail scénaristique dans d'autres domaines tels que le cinéma ou la bande dessinée, une création publicitaire ne peut jamais être jugée en soi suivant des paramètres purement esthétiques mais qu'elle doit toujours être référée à un ensemble de contraintes qui lui donnent son sens. Il ne suffit pas qu'une affiche soit belle pour qu'elle représente une réussite.

O.T. - Oui, nous considérons très souvent avec mépris une création publicitaire qui est extrêmement belle mais dont la beauté graphique ne correspond à rien. Et ceci même si elle constitue une performance photographique. En revanche, il nous faut parfois reconnaître l'impact certain des images par nature inintéressantes, lassantes, comme celles qui vantent les produits de lessive.

B. P. - Pour ces produits, serait-il intéressant de trouver une publicité reposant sur un nouveau principe ? Ou bien cette répétition est-elle bonne ? S'agit-il d'un bon biais et faut-il vraiment poursuivre dans cette voie ?

O. T. - C'est tristement le bon biais.

B. P. - Dans le cas des lessives donc, la banalité est une réussite ?

O. T. - La ménagère ne tolère pas que l'on plaisante au sujet de sa propreté, la propreté étant le résultat d'un tas d'autres facteurs. J'ai travaillé longtemps sur les projections de ces produits qui, quoique portant des marques différentes, sont tous identiques. Des enquêtes très poussées ont montré la richesse terrifiante de certaines images et révélé que l'idée de la propreté véhiculait une phantasmagorie très complexe. Si Freud piochait là-dedans, il pourrait trouver une mine de renseignements ! Ces phantasmes, les publicitaires les connaissent sur le bout des doigts... Et dans ce domaine fabuleusement dense, on ne pénètre pas comme un éléphant dans un jeu de quilles. Aussi vaut-il mieux se cantonner à « Omo lave plus blanc » et à l'image classique de papa et maman qui filent le parfait amour auprès des enfants.

B. P. - Qu'avez-vous pu déduire de cette notion de la propreté ?

O. T. - Pour la ménagère, la propreté de la maison, c'est un véritable métier. Elle en tire une fierté toute professionnelle. « Je suis propre. Je suis une femme bien, une femme respectable. Mes êtres chers sont propres, désinfectés, protégés. Mon mari m'aime parce que je suis une femme respectable et propre. Il m'aimera toujours parce que je suis une femme qui représente bien ce qu'il aime le plus au monde : sa mère, qui était une femme propre et respectée. Si mon mari fait l'amour avec moi, et pas avec une autre, c'est parce qu'il sait que je suis propre et que je ressemble à sa mère. Il aurait bien aimé faire l'amour avec sa maman mais elle ne pouvait pas accepter parce qu'elle était une femme respectable, avec des principes, une femme propre. » Bref, vous le constatez, la vie quotidienne d'une ménagère est pleine de cette phantasmagorie de la propreté. Présenter une image différente qui remettrait en question cette tradition de la poudre qui lave plus blanc risquerait de tout bouleverser. Aussi continue-t-on dans cette voie-là, même si chaque fabricant est peiné d'arriver à la conclusion qu'il ne peut pas dire autre chose... Tous les ans, des centaines de millions de dollars sont investis à travers le monde par des sociétés qui essaient de trouver une idée nouvelle pour parler des lessives. En pure perte. Toujours, ils baissent les bras et finissent par faire une annonce qui lave plus blanc que la précédente.

B. P. - Et de nouveau, c'est l'histoire de la ménagère qui, les larmes aux yeux, vient faire aux téléspectateurs le récit enthousiaste de ses dernières lessives...

O. T. - Parce que la ménagère veut s'identifier à cette fille ! Je vous assure qu'on dépense des fortunes pour trouver cette femme qui va symboliser des millions de femmes « parfaites ». Encore une fois, si vous pouviez rassembler toutes les femmes occupées à vous montrer les cols de la chemise du mari, vous seriez surpris de constater à quel point elles correspondent à cette image rêvée de la femme actuelle. Cette image qu'offre la publicité pour lessive a du reste suivi avec exactitude l'évolution de la femme. Et quoi

qu'on en dise, elle a finalement peu changé... Parfois, on vous montre une grand-mère parce que l'ancienne manière de laver le linge ou de faire les confitures paraît plus sympathique. On a en effet découvert que pour parler de choses simples, il fallait présenter une grand-mère et la campagne. Alors, sur l'écran, apparaît une paysanne qui bat son linge au lavoir, une femme au parler rocailleux « C'est bien vrrrai Monsieur » et qui devient le symbole de la propreté, de la nature et de l'authenticité. Le recours au passé est devenu une bonne recette. Ah ! cette époque bénie où « les choses étaient encore bonnes ! ».

B. P. - Vous pensez qu'il s'agit simplement d'un reflet de la conception mythologique du moment ou bien que le publicitaire veut user de cet effet pour atténuer l'aspect trop artificiel d'un produit ?

O. T. - Le publicitaire est étonnamment « grand-public ». Je suis toujours surpris de constater que dans les cellules de création, et ce pour tous les pays, les publicitaires affichent une attitude de profond mépris mais que - un peu comme Dr Jekyll et Mr Hyde - ils croient parfaitement à cette image qu'ils ont créée.

B. P. - Un peu comme les fabricants qui croient réellement aux vertus de leur produit ?

O. T. - Il est toujours surprenant de voir la conviction et la rapidité avec lesquelles un homme de publicité va se mettre à croire au produit qu'il reçoit pour une campagne ! C'est assez fabuleux. Ces individus ont une complexité mentale suffisante pour cerner à fond toutes les déambulations psychologiques qui vont germer dans le cerveau du lecteur, mais, en même temps, ils sont merveilleusement naïfs ! Une fois la campagne terminée, ils tournent la page et repartent vers de nouvelles aventures. Nous appartenons à un métier qui est à la fois le plus intelligent et le plus crétin qui soit.

B. P. - L'étrangeté réside en cette double image. On a l'impression d'avoir affaire à de grands manipulateurs qui orchestrent toute l'opération comme des démiurges et qui en même temps sont les premiers spectateurs de leur création. Il faut qu'ils soient eux-mêmes hypnotisés par les constructions qu'ils viennent de monter pièce par pièce.

O. T. - Je suppose que s'ils ne procédaient pas ainsi, ils finiraient par devenir fous. On ne peut pas, éternellement, se forcer à défendre quelque chose que l'on méprise. J'imagine que la prostituée quelque part doit croire que son client passe un bon quart d'heure, sinon elle finirait par se suicider. Personnellement, j'ai abandonné la direction artistique parce qu'elle me posait un véritable problème de conscience. J'ai lâchement choisi le rough parce que, dans cette spécialité, je peux traiter le même genre de sujet sans avoir à décider et trancher. Je suis celui qui réalise l'image conçue par d'autres.

B. P. - Et l'investissement mental ?

O. T. - Je n'en ai aucun. Je propose une image. Bien sûr, quand je conçois la lumière par exemple, je sais incidemment qu'il vaut mieux la placer de manière astucieuse et c'est vrai que je mets mon expérience au service de cette réalisation... C'est une curieuse profession dont le commun des mortels peut difficilement imaginer à quel point elle est soumise à des contraintes subtiles. La sensibilité d'un directeur artistique a parfois la finesse d'un insecte.

B. P. - Il y a en publicité une attention à l'image qui est beaucoup plus forte que celle qu'on peut rencontrer dans d'autres domaines. Au cinéma, vous disiez tout à l'heure que certains réalisateurs ne savent pas trop bien où ils mettront leur caméra. C'est un cas impensable en publicité où il y a nécessairement une conscience des moindres détails.

O. T. - Vu le peu de temps dont elle dispose, la direction artistique n'a pourtant pas toujours l'occasion d'être aussi vigilante qu'il le faudrait. Pour régler des problèmes aussi complexes que la typographie, la longueur du texte, le choix des modèles et du photographe le plus adéquat, il ne disposera que de quelques jours seulement. Après quoi le projet est présenté au client, sans même qu'il y soit convié pour le défendre. Plus les discussions sont nombreuses, plus les délais se réduisent. En fait, quand le travail arrive

chez le rough-man, c'est la quasi-panique, car c'est au dernier moment qu'on fait appel à lui. En quelque jours, il faut concrétiser une idée, travail d'autant plus difficile que, pour une seule idée, il existe des quantités de réponses graphiques possibles. Un projet, même assez précisément établi, peut en effet déboucher sur des réalisations très différentes. Il arrive très souvent en outre que notre discussion soulève des questions auxquelles le directeur artistique n'avait pas pensé. En dépit de cette frénésie - et peut-être à cause d'elle - ces instants sont vraiment créatifs. Tout en étant truffés de pièges : se fait-il une idée exacte de ce que j'imagine ? N'est-il pas occupé à plaquer des images erronées sur ce que je suggère ? S'exprime-t-il clairement ? Autant de questions soulevées à un moment où nous avons finalement peu de temps pour nous en préoccuper. En quelques minutes, dans le désordre et le brouhaha le plus total qui caractérise une agence, cette rencontre fiévreuse doit conduire au projet final !

B. P. - En même temps, le directeur artistique ne doit pas vous donner trop d'indications sinon l'image devient paralysante...

O. T. - C'est une idée très répandue et pourtant très fausse. En tant que professionnels, les rough-men ont besoin d'un maximum d'informations et d'éclaircissements. Il nous importe de connaître aussi bien l'esprit de la scène, que l'heure à laquelle elle se passe. Fréquemment, c'est en quittant la pièce que je questionne : « Ça se passe quand ? Au lever du jour ou au coucher du soleil ? ». On me répond souvent : « Oh, tu sais, c'est pareil ! ». J'insiste. Lui enfin : « Un lever de jour... en décembre... en Méditerranée ? ». Il faut leur arracher les vers du nez. Mais c'est sur le pas de la porte que se règlent des questions aussi importantes ! Je sais que certains rough-men n'entrent pas dans ce genre de considérations mais, personnellement, je veux m'approcher au plus près de l'image désirée.

B. P. - Quand vous dessinez, ce qui vous intéresse c'est non pas de réaliser une image léchée, mais plutôt de traduire cette ambiance que vous avez ressentie, afin de donner au photographe les meilleurs atouts pour réaliser le produit final.

O. T. - Exactement. Et pour restituer cette ambiance, la lumière me paraît être un instrument essentiel. D'ailleurs, certaines campagnes ont été vendues uniquement grâce à une lumière précise que j'avais conçue dans mon rough. Cette petite touche donne l'étincelle qui rend vraiment la scène vivante, simple, claire. Mais il y a d'autres paramètres tout aussi importants : les personnages notamment doivent être choisis exactement, sans qu'il y ait la moindre erreur en ce qui concerne la classe sociale, l'âge, l'époque. Une coiffure inadaptée, je le maintiens, modifiera complètement l'aspect de l'image. Il en va de même pour les décors qui vont situer le personnage d'une manière très spécifique. Un meuble Knoll n'a pas la même allure qu'un meuble Henry IV. Le moindre objet influencera la lecture de l'image et, souvent, il suffit de peu de choses pour gâcher une scène. Donc je m'efforce, dans toute la mesure du possible, de marquer, à côté de mon cadre, l'âge des personnages, la manière dont ils seront habillés...

B. P. - Tout cela par des indications écrites ?

O. T. - Oui, par ces notes marginales, j'essaye d'aller plus loin que l'image qui m'a été décrite. Souvent en effet, les directeurs artistiques n'ont pas poussé leur projet jusqu'à ces détails. Parfois donc je dessine le projet, mais en outre il faut que je le conçoive de bout en bout.

B. P. - Donc vous précisez l'âge des personnages ?

O. T. - Ce détail n'est jamais laissé au hasard. Pour un homme, c'est un peu souple : on m'indique « entre trente et quarante ans » ou « dans la cinquantaine ». En revanche, pour une femme, on me donne toujours des indications très précises. Ceci dit, il faut rester attentif : si le chef de publicité est une femme et qu'elle m'explique que le personnage sera une « femme jeune », j'ai tout intérêt à voir quel âge elle a elle-même. Si elle frise la quarantaine, je commence à me méfier... Pour elle, une femme jeune peut avoir quarante ans. Je me vois mal lui demander « Alors ce sera une femme de quarante

ans ? ». Ce serait assez incorrect. Il faudra que je lui dise : « Oui ! C'est une jeune femme... comme Catherine Deneuve ». Elle, s'écriant : « Oui, voilà, c'est ça ! ». En bref, j'aurai compris qu'il s'agit de dessiner une Parisienne, élégante, qui a quarante ans. Si ce n'est pas encore cela, cette directrice artistique précisera : « Non, elle ressemblerait plutôt à cette petite qui chante *Les Ballons*. Je saurai exactement qu'il s'agit de la petite chanteuse allemande qui est à Rome pour l'instant et dont plus personne ne se souviendra dans deux mois. Mais sans doute l'a-t-elle vue à la télé la veille !

B. P. - On pourrait dire que dans toute discipline artistique, il y a deux possibilités de réussite, soit par conformation au code - un bon policier, un bon western -, soit par transgression des codes et invention de quelque chose de nouveau. En va-t-il de même en publicité ? La réussite en ce domaine est-elle nécessairement liée à la conformité au code ou bien y a-t-il une possibilité de faire exploser une manière courante de montrer les choses ?

O. T. - Paradoxalement, une agence de publicité se doit d'être originale mais elle ne fera jamais appel à des artistes récemment arrivés sur le marché. Il lui faut des professionnels confirmés.

B. P. - Justement pour faire de l'original ?

O. T. - Oui, il y a trop d'éléments qui entrent en jeu et surtout beaucoup trop d'argent pour que les agences se permettent d'utiliser des nouveaux-venus, quels que soient leur génie et leur talent. Il est arrivé que l'on demande à des cinéastes de réaliser un film publicitaire. Ce fut le cas notamment de Lelouch qui eut à tourner un spot vantant une moquette. Le story-board prévoyait de filmer une vallée merveilleuse, avec le soleil à l'horizon, des arbres exotiques... et, par un gigantesque travelling de retomber sur un personnage étendu dans l'herbe, souriant, heureux. On le découvrait ensuite couché sur la moquette de son salon, laquelle devenait le véritable signe du bonheur. En fait, Lelouch est allé filmer aux Etats-Unis - personnellement, je ne serais pas allé aussi loin pour trouver une belle vallée - et en arrivant près des montagnes choisies, il s'est rendu compte que ce ciel merveilleusement bleu était couvert de nuages... Ça ne l'a pas gêné le moins du monde. Il les a filmés ! Je n'ai jamais compris comment le client a accepté ces nuages non prévus par le story-board ! La signature de Lelouch a dû les convaincre de la supériorité de cette nouvelle version... Mais imaginez la surprise d'une équipe créative qui a décortiqué une idée pendant des mois et à qui on offre une réalisation qui n'a strictement rien à voir avec le projet initial !

Cet exemple est me semble-t-il un bon emblème de la situation qui est faite au rough-man : quand la réalisation est bonne, c'est le photographe qui est seul à la signer et à recueillir les lauriers. Quand en revanche elle s'écarte du projet jusqu'à le dénaturer complètement, le rough-man n'a plus le moindre recours.

Finalement, s'il fallait nous comparer à des scénaristes, ce serait à ces écrivains du soi-disant âge d'or hollywoodien, dont les noms apparaissent en lettres minuscules à la fin des génériques, alors qu'ils avaient parfois conçu l'essentiel de ce qui venait de défiler sur l'écran.

Michel Gauthier

La règle et le lieu

Michel Gauthier, a publié dans divers périodiques (Conséquences, Le Promeneur, Art Press) des études sur Henry James, Maurice Blanchot et l'art conceptuel. Il a également participé à la traduction d'un recueil de nouvelles de H. James (La Leçon du Maître, Seuil/Points-Roman, 1985).

Que le processus d'élaboration d'une œuvre littéraire, en la trame de ses calculs, comporte plusieurs phases, c'est l'une des leçons que délimitent les réflexions qu'ont menées, sur les avatars de leurs fabriques fictionnelles, quelques attentifs écrivains. Que le *scénario*, entendu comme programme de l'un ou de plusieurs des paramètres mis en jeu par l'œuvre à venir, constitue une phase qui, parce que, des plus secrètes, appartenant à l'intimité même du travail de l'écrivain, mérite quelque effort d'analyse d'autant plus soutenu, c'est ce dont les pages qui suivent espèrent être la conséquence.

Typologie

Mais tout d'abord, s'agissant de littérature, qu'est-ce qu'un scénario ? En d'autres termes, de quoi l'écrivain peut-il faire le scénario ? Quel aspect du texte à naître s'y trouve programmé ? L'on prendra, ici, le parti de distinguer deux grands ordres de l'activité scénaristique : l'un intéressant la dimension fictionnelle de l'écrit à produire, l'autre regardant les coordonnées qu'on dira formelles du texte à réaliser, proposant ce que tel article⁽¹⁾ suggérait naguère de nommer, respectivement, un *idéo-prétexte* et un *matéριο-prétexte*.

L'ordre fictionnel de l'activité scénaristique, on l'imagine, présente différents spécimens. Et l'on pense, bien sûr, aux deux « maîtres du genre » : Emile Zola et Henry James.

Avec le premier, comme le montre l'étude d'Henri Mitterand consacrée au dossier préparatoire de *L'Assommoir*⁽²⁾, l'idéo-prétexte se conçoit sous une forme fixe, ou plutôt des formes fixes, puisqu'il est

(1) Michel Gauthier, *Les Idées de Henry James* in *Conséquences* n° 1, 1983.

(2) Henri Mitterand, *Programme et préconstruit génétiques : le dossier de L'Assommoir* in *Essais de Critique génétique*, Flammarion, 1979.

composé presque invariablement d'une « ébauche » où se dit le sujet du récit, en l'occurrence, plus justement, le projet idéologico-romanesque de l'écrivain, de « notes documentaires » où se compilent les données encyclopédiques mobilisables par la fiction, au gré de son cours, et de « plans » où se modélise, se distribue et se détaille la diégèse.

Avec le second, les *Carnets*⁽³⁾ l'attestent exemplairement, le scénario ne saurait se voir assigner une forme fixe. Deux grandes tendances peuvent toutefois y être repérées.

Ainsi, ce sera en raison de ses vertus proprement narratives qu'une idée retiendra Henry James. Les *Carnets* nous livrent, alors, un scénario, au sens classique du terme, où se calculent et s'éprouvent les réussites fictionnelles dont est grosse cette idée⁽⁴⁾. A la différence de ce qui se passe chez Zola, la scénarisation jamesienne n'a pas pour mission de définir et d'affirmer la thèse qui va sous-tendre le récit, ni de planifier les effets qui en assureront le bon rendement didactique. Le démontre avec éclat l'élection de scénarios qui, à hauteur de thèse, pourrait-on dire, s'opposent résolument ; l'intérêt narratif n'étant pas proportionnel à l'intérêt théorique d'une idée. Ainsi à *La Chose authentique* qui met en scène, dans l'atelier d'un dessinateur, deux couples de modèles, dont l'un, bien qu'authentiquement distingué, n'autorise que de très imparfaites et invraisemblables illustrations de la belle société, répondent, étonnantes, sans doute, pour tout herméneute, ces lignes des *Carnets* :

Un peintre (Pasolini), à Venise, dit, après avoir fait le portrait de l'impératrice Frédéric : « Il n'y a que les impératrices pour savoir poser. Elles en ont l'habitude, et aussi d'être regardées, et il est dix fois plus facile de les peindre que de peindre les autres ». Idée à creuser pour une petite histoire de « modèle » faisant pendant à La Chose authentique : une femme vient chez un peintre, comme modèle payé - elle est pauvre, faite à souhait pour l'emploi et très mystérieuse. Il se demande comment elle se trouve si parfaite dans ce rôle. Il finit par découvrir que c'est une princesse déchuée ! réduite à taire qu'elle gagne sa vie !⁽⁵⁾

La chose est manifeste : ce qui captive James, ce n'est nullement la question aux résonances diderotiennes : faut-il être aristocrate pour donner l'image de l'aristocratie ? mais bien les aptitudes fictionnelles de l'idée - une certaine qualité de représenté. L'écart qui, de ce point de vue, le sépare de Zola est représentatif du risque - que ne sait ni ne

(3) Henry James, *Carnets*, Denoël, 1954, réédition 1984.

(4) Cela vaut surtout pour les romans. Ainsi, pour *Les Ambassadeurs*, James alla-t-il jusqu'à rédiger un scénario de vingt mille mots.

(5) *Carnets*, op. cit., p. 152.

veut conjurer ce dernier - encouru par les procédures idéo-prétextuelles : le virage en leçon des directives idéelles du scénario.

Mais ce peut être, également, pour elle-même qu'une idée, ou plutôt un dispositif idéal, se verra consignée par l'auteur de *L'Image dans le Tapis*⁽⁶⁾. C'est l'inclination combinatoire de la scénaristique jame-sienne, son goût du paradoxe, au sens fort du mot, qu'il convient alors d'évoquer. De ce type de scénario, réduit à un énoncé abstrait, les *American Notebooks* de Nathaniel Hawthorne distillent, çà et là, quelques parfaits échantillons ; au nombre desquels les trois suivants qu'oublia jadis de traduire Valéry Larbaud dans la mince anthologie qu'il en proposa⁽⁷⁾ :

Une série très concertée d'événements tourne subitement à la confusion en raison de quelque fait intempestif, insoupçonné jusqu'à la catastrophe, influant cependant du début à la fin.

Une personne se considère comme le principal acteur de certains remarquables événements, mais elle découvre que ses faits et gestes n'y sont pour rien. Une autre personne en est la cause, sans qu'on la soupçonne.

Une histoire dont le personnage principal semble toujours sur le point d'entrer en scène ; mais il n'apparaîtra jamais.

Non moins conceptuel s'avère tel autre que Larbaud ne manqua point de retenir :

Deux personnes attendent un certain événement et cherchent à savoir qui sont les deux principaux acteurs dans l'affaire, et s'aperçoivent qu'en ce moment même l'événement a lieu, et que ce sont eux les deux principaux acteurs⁽⁸⁾.

Simple épure idéelle, le scénario, s'il est contraignant pour la fiction qui doit s'en inspirer, l'est d'une façon qu'on ne saurait dire effectivement programmatrice. Ces idées prétextuelles appellent, du reste, le plus souvent, une seconde phase scénaristique plus développée. Avec elles se propose le mode minimal sur lequel un scénario peut s'engager dans la trame du récit qu'il contraint⁽⁹⁾.

L'ordre formel de l'activité scénaristique, on le devine, recèle d'innombrables possibilités, car ce sont différentes strates du texte qui sont

(6) Cela vaut essentiellement pour les nouvelles. Dans les plus novatrices d'entre elles, la fiction a ceci de singulier qu'elle a pour tâche d'articuler, en un récit vraisemblable, des idées qui, à hauteur scénaristique, ne le sont pas.

(7) Nathaniel Hawthorne, *Idées et Germes de Nouvelles* traduits et préfacés par Valéry Larbaud, Fata Morgana, 1979.

(8) Idem, p. 39.

(9) Sur certaines subtilités de la manœuvre scénaristique chez Hawthorne, on lira l'étude que Marc Avelot a consacrée à la nouvelle *Wakefield*, *La Main de Nathaniel Hawthorne* in *Conséquences* n° 2, 1984.

susceptibles de se trouver informées : lexique, syntaxe, structure séquentielle, mise en page, notamment. Et l'on songe, immanquablement, pour s'en tenir aux modernes, à deux des « représentants » les plus typiques de ce régime matério-prétextuel de la production littéraire : Georges Pérec et Michel Butor. L'on retiendra deux exemples parmi les multiples que leurs travaux fournissent.

Le premier voit l'établissement d'une liste d'anagrammes du vocable « ulcérations » que le texte qui en procède aura pour tâche d'interpréter lexicalement et syntaxiquement. C'est ainsi qu'œuvre G. Pérec avec *Ulcérations*⁽¹⁰⁾, dont l'incipit - avec sa commande prétextuelle en regard - est celui-ci :

Cœur à l'instinct saoul,	COEURALINST
reclus à trône inutile,	INCTSAOULRE
Corsaire coulant secourant	CLUSATRONEI
l'isolé,	NUTILECORSA
tu crains la course intruse ?	IRECOULANTS
	ECOURANTLIS
Calotin...	OLETUCRAINS
	LACOURSEINT
	RUSECALOTIN

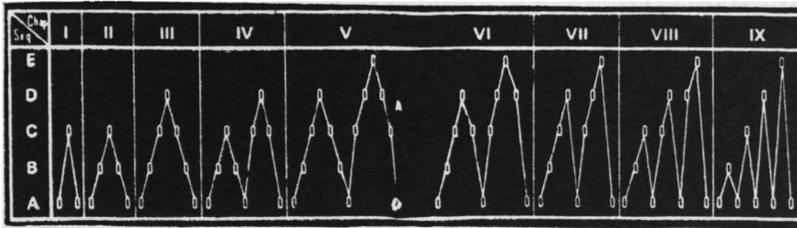
Que, dans un cas de cette nature, il soit indispensable d'exhiber, avec l'œuvre, le scénario, sous peine de complète mésintelligence, fait symptôme d'un des problèmes majeurs que posent les procédures matério-prétextuelles : celui de la lisibilité de leurs règles - celui, donc, notamment, de l'insertion du scénario dans l'œuvre. Que sa monstration soit impérative rend étrange le statut du scénario d'*Ulcérations*, en ce qu'il déroge au destin habituel du scénario : la disparition. Le texte vaut moins, ici, pour ses rapports internes que pour son rapport au prétexte. Sa réussite se mesure au seul succès de la mise à exécution d'un programme, que, pour cette raison, le lecteur ne saurait ignorer.

Le second exemple concerne la distribution des séquences du roman de M. Butor, *La Modification*. Ayant déterminé cinq types de séquences, à partir des diverses leçons temporelles qu'elles dégagent, l'auteur qui, d'ailleurs, déclare s'être servi, pour composer son livre, « d'un système de lettres comme une algèbre »⁽¹¹⁾, les organise selon un dispositif que Jean Ricardou traduit par tel tableau⁽¹²⁾ :

(10) Georges Pérec, *Ulcérations* in *La Bibliothèque oulipienne*, Slatkine, 1981.

(11) Entretien avec Paul Guth, *Le Figaro littéraire*, n° 607, 7 déc. 1957.

(12) Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Seuil, 1973, pp. 42-43.



L'on en formulera la remarque : dès lors qu'il touche à des strates textuelles telle l'organisation séquentielle d'un récit, le travail scénaristique, dans son concret gestuel, correspond à quelque chose de l'ordre du schéma. Nul écrivain n'est ainsi scénariste s'il n'est quelque peu géomètre.

Au terme de cette hâtive typologie des procédures scénaristiques littéraires, il convient de préciser deux points.

D'abord pour prévenir le rabattement de la notion de matéριο-prétexte sur celle de contrainte. En effet, si le prétexte constitue bien une contrainte pour le texte qu'il précède, il est cependant loisible de faire le départ entre une contrainte qui suppose, ou du moins autorise, un geste scriptural prétextuel et une contrainte, telle le palindrome, dont l'exercice implique le démarrage du texte même. Autrement dit, dans un cas l'activité scénaristique peut produire, dans l'oubli des diverses dimensions de l'œuvre à venir, un matériau, dans l'autre elle se réduit au seul choix de la contrainte.

Ensuite pour souligner que la phase d'élaboration prétextuelle peut être ou bien mono-scénaristique, si une seule des composantes du texte futur est programmée, ou bien pluri-scénaristique, si plusieurs des paramètres de ce texte sont pris en compte. Aussi se gardera-t-on de parler de procédure pluri-scénaristique lorsque l'on a affaire à plusieurs états successifs d'un même scénario.

Bref, si tout scénario est contraignant, toute contrainte n'est pas scénaristique et si le scénario se dit souvent au singulier, il peut se dire également au pluriel. Il faudra s'en souvenir.

Les absences du scénario

Si une œuvre résulte de l'administration des directives scénaristiques, elle résulte sans doute, tout autant, et selon ce paradoxe qui est la hantise de l'écrivain, de ce que le scénario ne programme pas. L'œuvre

s'accomplit dans les absences du scénario - sauf à faire du prétexte le texte même⁽¹³⁾.

Que la *mise en œuvre* ait pour tâche de réaliser ce que le scénario a choisi d'oublier signifie que celle-ci doit s'entendre de plusieurs façons.

Ainsi, le souci principal de la mise en œuvre sera-t-il, par exemple, représentatif si celui du scénario fut paragrammatique ; c'est ce que montre, sous le thème du « passage de la liste à la ligne », la réflexion, naguère entreprise par Benoît Peeters au sujet de l'élaboration de certain court texte, *Duplication*⁽¹⁴⁾, qui, à partir de telle série de mots, issue de manipulations littérales, avait dû produire, minimal, un récit. L'auteur y déclare, un peu polémiquement, que « le travail d'écriture ne se réduit pas, loin de là, à trouver des anagrammes » ; il y aborde, par là même, et plus théoriquement, l'importante question du *reste*, spécifiée, en l'occurrence, comme choix des joints narratifs aptes à assurer la régie fictionnelle de la liste de départ.

Ainsi le geste majeur de la mise en œuvre sera-t-il formel si celui du scénario fut, supposons-le, diégétique ; c'est ce qu'atteste, chez Gustave Flaubert, le travail du style, celui de la phrase. C'est même, pour lui, dans la seule dimension stylistique, celle du phrasé, que s'éprouve le tout du moment « opéréal » de la fabrique fictionnelle, le moment « atroce »⁽¹⁵⁾ de la sortie hors des dossiers préparatoires. Disons-le d'ailleurs, rapidement : le style est ce à quoi se résume et se mesure la mise en œuvre de nombre de travaux littéraires dont un scénario vient régler la hauteur narrative.

Si Flaubert ressent, devant le style, l'ouvrage du mot à mot, une impression de torture, la chose mérite meilleur sort que la simple compassion biographique ; on en voudra pour preuve ces lignes :

Je refais et rabote mes comices, que je laisse à leur point. Depuis lundi je crois leur avoir donné beaucoup de mouvement, et je ne suis peut-être pas loin de l'effet. Mais quelles tortures ce polisson de passage m'aura fait subir ! Je fais des sacrifices de détail qui me font pleurer. Mais enfin quand il le faut ! Quand on aime trop le style, on risque à perdre de vue le but même de ce qu'on écrit ! - Et puis les transitions, le suivi, quel empêchement !⁽¹⁶⁾

(13) L'on rencontre, là, la problématique de l'« art conceptuel ».

(14) Benoît Peeters, *Correspondance jour après jour* in *La Chronique des Ecrits en Cours*, n° 2, 1981.

(15) « On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce », G. Flaubert, Lettre à Louise Colet du 14-15 août 1846 in *Correspondance*, Pléiade, t. 1, p. 303.

(16) Lettre du 3 novembre 1853, adressée à L. Colet, alors qu'il rédige la scène des comices de *Madame Bovary*, in *Correspondance*, Pléiade, t. 2, pp. 461-462.

S'y disent, autant que le permet ce type de correspondance, les peines de la mise en ligne - les compromis qu'elle exige⁽¹⁷⁾.

Si Henry James parle du « divin principe du scénario », du temps « sacré » du travail préliminaire, avec une émotion aussi intense, il y va de bien davantage que de quelque manie d'écrivain. C'est la foncière différence séparant les deux phases de l'élaboration scripturale qui s'y accuse. Mieux que nombre de généticiens du texte, immergés dans l'étude de brouillons qui ne laissent pas toujours repérer cette différence, puisque c'est précisément l'une des stratégies de l'écriture que de la dissimuler pour conjurer le risque de dysphorie qu'elle engendre, Maurice Blanchot a su discerner le clivage qui disjoint les deux temps de la fabrique littéraire quand, à propos des *Carnets*, il écrit que le scénario représente le moment où l'écrivain est « aux prises avec la plénitude du récit qui n'a pas encore commencé, lorsque l'œuvre encore indéterminée, pure de toute action et de toute limite, est seulement possible, est l'ivresse « bénie » de la pure possibilité »⁽¹⁸⁾. Pour notre part nous dirons que le scénario incarne l'âge euphorique de la règle, qu'il désigne *le lieu d'exercice non contraint de la contrainte*, ce lieu, en quelque sorte hors lieu, où les jeux signifiants sont libres de l'astreinte du sens et de la syntaxe, celui où l'affirmation d'un sujet, d'un argument, se trouve affranchie des exigences de la langue.

De la sorte comprend-on qu'un écrivain, dès qu'il s'est adonné un tant soit peu aux plaisirs de la scénarisation, tende à reporter l'échéance de la mise en œuvre et faire que le prétexte en devienne un pour ne pas commencer ; semblable procrastination devant le « passage à la ligne » s'expliquant par l'amplitude de la tâche à accomplir, une fois prises en charge les absences du scénario ; une amplitude que ne vient d'ailleurs pas fondamentalement restreindre le caractère pluri-scénaristique de la procédure élaborationnelle, car c'est ce que l'on pourrait nommer *l'illusion scénaristique* que de flatter l'idée qu'à tout scénariser l'on règle le problème, alors que pareille inflation, en multipliant les contraintes, n'a pour effet que de rendre plus improbable la résolution des inéluctables contradictions que leur exercice conjoint fera naître.

Les deux phases du scénario et de la mise en œuvre ont chacune leur logique, qu'il convient maintenant de préciser.

(17) « J'ai commencé hier soir mon roman (*Madame Bovary*). J'entrevois maintenant des difficultés de style qui m'épouvantent. » G. Flaubert in *Correspondance*, Pléiade, t. 2, p. 5.

(18) Maurice Blanchot, *Le Tour d'Ecrou* in *Le Livre à venir*, Idées/Gallimard, p. 195.

Algèbre et topologie

Différentes, ces deux logiques le sont comme le sont l'algèbre et la topologie⁽¹⁹⁾.

L'opération scénaristique, on pourrait, en effet, la dire algébrique ; elle s'effectue dans la présomption de l'homogène, dans la mesure où, des éléments qu'elle convoque, n'est prise en compte que leur aptitude au regard de la contrainte. La règle sature son champ et sa logique, celle qui fait, comme le déclare Edgar Poe, qu'un écrivain « a déjà sa dernière ligne en vue quand il écrit la première », est hallucinatoire et combinatoire. Ainsi, à supposer que la contrainte prétextuelle soit anagrammatique, la sélection des différents vocables pourra s'exécuter dans l'oubli complet de l'aspect sémantique ou catégorique de ces vocables. De même, si la contrainte est idéale, admettons la description de tel objet, celle-ci, ignorant la syntaxe, pourra ne pas être confrontée à l'inéluctable problème de la hiérarchisation, littéralement de la subordination, des diverses parties dudit objet. Il faut l'énoncer : les calculs du scénario en ce qu'ils se commettent hors lieu sont toujours justes. Cette algébrisation du prétexte, le recours qui, fréquemment, y est fait à l'algèbre, précisément, l'atteste. Il suffit de regarder les brouillons de maints écrivains pour constater à quel point, au stade du scénario, peut être massive l'utilisation d'un langage formalisé.

La mise en œuvre, il est possible, elle, de la décréter topologique ; elle ne vise pas à associer, à combiner, tel élément à tel autre, mais à l'articuler à son site, à le soumettre aux conformations de son entour, de son voisinage. S'effectuant sous l'empire de l'hétérogène - les coordonnées qu'elle gère sont multiples -, la mise en œuvre ne ressortit pas à une logique de l'appartenance mais de l'adhérence. Avec cette phase, l'élément se voit appréhendé dans son mode *local* d'adhérence à l'ensemble des paramètres mis en jeu et non dans le seul rapport qu'il entretient avec la règle qui l'a élu. En d'autres termes, si le scénario hallucine le texte comme le *reflet* de son programme, la mise en œuvre en délivre une *asymptote* ; ce qui signifie qu'elle produit du reste. Avec le passage de la liste à la ligne, pour reprendre cet exemple, l'identité du texte et de son prétexte est mise comme hors d'elle par l'insoumission régulateur du reste déposé. Ainsi s'agit-il d'une phase élaborationnelle qui trouve sa définition tout à la fois dans un dispositif de reduplication et un effet d'approximation. Par approximation, l'on entendra, certes, transaction avec la règle imposée, mais non pas tant dans l'optique du respect ou de la transgression que dans celle du caractère plus ou moins rapproché des éléments assujettis à cette

(19) Alain Badiou, dans *Théorie du Sujet* (Seuil, 1982), donne un notable exemple d'exploitation, hors du champ mathématique, de ces deux concepts - ces derniers se voyant mis au service de la théorie politique.

règle, du plus ou moins grand éloignement de leurs positions. Dans tel cas de figure, ce seront dix ou bien quinze ou bien trente mots qui pourront être nécessaires pour intégrer, selon la ligne d'une phrase, les trois vocables sélectionnés au préalable. Du côté du lecteur, l'approximation s'évaluera à la plus ou moins claire lisibilité d'une règle qui a cessé d'être immédiatement présente à elle-même.

On le voit donc : ce n'est pas un effet de reconnaissance génétique qui amène la différenciation des deux phases du scénario et de la mise en œuvre, mais bien l'épreuve de deux logiques distinctes. Répétons-le : le texte n'est pas une addition de prétextes ; de celui-ci à ceux-là, la différence n'est pas quantitative mais qualitative ; il n'y a pas changement d'échelle mais de régime. La mise en œuvre assigne un lieu au produit de la règle scénaristique. L'atmosphère prétextuelle est utopique, l'espace textuel est contradictoire.

En mettant à jour les logiques de ces deux phases, nul doute qu'on trouve quelque motif à lever certaine méprise : celle qui ne voit dans le scénario que le moment premier, inaugural de la fabrique fictionnelle et dans la mise en œuvre son époque ultime, terminale. Nombre de textes, sinon la plupart, s'écrivent en faisant se chevaucher, voire s'enchevêtrer, les deux phases. La pratique, aujourd'hui quelque peu oubliée, du feuilleton se traduisait le plus souvent par le régulier va-et-vient de l'une à l'autre. Ainsi, et pour revenir une dernière fois à Henry James, se conçut un roman tel *Portrait de Femme*⁽²⁰⁾, pour lequel l'auteur dut procéder à la collecte des données fictionnelles en de successifs scénarios au fur et à mesure de sa publication. Que le *reste*, corollaire presque obligé de la mise en œuvre, puisse servir de base à de nouveaux calculs, c'est là le mouvement dialectique de l'algèbrisation et de la topologisation qui caractérise le geste élaborationnel. L'Autre produit, en débordement de la règle, par la mise en œuvre du scénario est devenu le Même à reproduire, sous la contrainte, ailleurs.

Les absences de scénario

Cet article a fait fond sur la distribution de l'activité scénaristique selon deux ordres cardinaux : l'idéal et le matériel. La question doit maintenant se poser de savoir si ce que l'on s'accordera à dénommer l'écriture à mesure⁽²¹⁾, celle qui s'exempte de phase prétextuelle, autorise pareil double registre. Si l'on voit assez bien, désormais, ce que peut être le mode de domination à mesure du matériel, notamment au travers de la très fixe contrainte du palindrome ou de la très nébuleuse notion de

(20) Voir *Carnets*, op. cit., p. 41.

(21) En empruntant la formule à Jean Ricardou. Cette écriture qui trouve sa forme (ou sa non-forme) absolue avec l'écriture automatique des surréalistes.

style, du moins dans sa version flaubertienne, si donc la prépondérance du topologique se laisse concevoir s'agissant du registre formel, en revanche l'on est en droit de se demander si l'algébrisation n'est pas constitutive du procès représentatif. La contrainte idéelle, et, par exemple, celle grâce à laquelle advient le récit, n'impose-t-elle pas à l'écriture une étape scénaristique, un moment d'exotisme programmatique ? Un récit, fût-il issu d'un dispositif matériel, saurait-il assurer son entretien sans anticiper la disposition de ses éléments ?

Risquons-le ici : il existe un mode de domination de l'idéal avec lequel le topologique l'emporte sur l'algébrique, il existe une contrainte idéelle qui peut ne pas, si l'on ose dire, donner lieu à travail scénaristique : *le métatextuel*, entendant sous ce terme les procédures selon lesquelles une fiction désigne ses propres fonctionnements. Disant ce qu'il fait, le texte ne saurait guère prévoir ce qu'il va dire, sauf à prévoir ce qu'il va faire. On parviendra, dès lors, à le comprendre : il pourrait bien y avoir comme une fatalité⁽²²⁾ du métatexte pour une écriture s'exonérant d'un effectif scénario idéal et que ne contraignent pas de précises règles matérielles. L'affaire risque de bientôt prendre un tour vertigineux pour peu que l'on s'y arrête : l'intelligence qu'ont d'eux-mêmes nombre de ces textes est, en effet, toute contenue dans le constat de leur fondamentale carence scénaristique. Autrement dit, le métatexte ne désigne, du texte, que l'absence de prétexte. Vertigineuse, l'affaire deviendra non moins problématique en ce qu'avec pareille affectation tend à devenir structurel un danger, souligné naguère par Jean-Claude Raillon : « que le texte fasse l'impasse de son travail en recevant sa seule éloquence des indices métatextuels proposés à la reconnaissance lectorale⁽²³⁾ ».

Que tout se passe comme si la condition de l'exemption scénaristique était sa dénonciation, l'incipit de *L'innommable* de Samuel Beckett - l'un des « tenants » de l'écriture fictionnelle à mesure - l'illustre remarquablement :

Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ?

S'y posent les trois questions auxquelles un scénario a précisément pour fonction traditionnelle de répondre. En somme le cheminement interne du récit passe par l'exhibition de ses tâtonnements.

Il conviendrait d'ailleurs, dans un cas comme celui-ci, plutôt que de métatextuel, de parler de *métascriptural*, dans la mesure où ce sont moins tels aspects du texte qui se trouvent désignés que certaine économie du geste d'écriture.

(22) Et non point comme quelque volontarisme moderniste d'auteur.

(23) Jean-Claude Raillon, *L'écriture phrase par phrase* in *La Chronique des Ecrits en Cours* n° 4, 1982, p. 53.

De ce mode de gestion à mesure de l'idéal, et de sa conséquence auto-représentative, un récit comme *Celui qui ne m'accompagnait pas*, dont le titre accuse d'emblée la charge métascripturale, est apte à dispenser une significative image. Si son auteur, Maurice Blanchot, s'est montré, sur le versant critique, l'un des plus perspicaces analystes de la fonction scénaristique, l'on notera qu'il se révèle, sur le versant fictionnel, l'un des plus radicaux praticiens de l'option a-scénaristique.

Qu'une fiction, que ne surplombe nul ailleurs prétextuel, se plaise à l'évocation des conditions de son difficile exercice, l'on s'en convaincra avec ces quelques extraits, où se marquent quelques-unes de ses butées techniques. Assez vaguement, ici, comme en cette furtive formule :

Cela m'obligerait à toutes sortes de faux-fuyants⁽²⁴⁾.

ou en cette notation plus assurée :

Il m'avait mis à la tâche en faisant le vide autour de cette tâche et probablement en me laissant croire que la tâche saurait limiter et circonscrire le vide⁽²⁵⁾.

De manière moins indéterminée, là :

« *Est-ce que cela vous ennuerait de me la décrire - encore une fois ?* »
Je dois l'avouer : bien que comprenant quelle extraordinaire assistance il était en train de m'apporter, je fus mis en éveil par ses derniers mots qui, presque mécaniquement m'imposèrent ma réponse : « Je ne le puis »⁽²⁶⁾.

Si le récit ne court pas le risque de la description - et, conséquemment, le dit - c'est que tout effet représentatif quelque peu suivi nécessite une façon de calcul scénaristique. Aussi la stratégie adoptée consiste-t-elle en la limitation maximale des effets de concret et le recours à un quasi-exclusif lexique abstrait qui ne connaît pas les exigences vraisemblabilisantes des représentés mondains et donne plus de latitude à l'écriture pour la négociation au coup par coup de ses garanties idéelles. Pour céder aux plaisirs de la statistique l'on notera qu'à peine trois pour cent du vocabulaire mis en jeu appartiennent au registre de la concrétude. Cette stratégie de la raréfaction fictionnelle permet d'éviter que l'algébrique ne reprenne ses droits au titre de l'emblématisation des énoncés métatextuels⁽²⁷⁾. C'est là la subtilité, sinon la ruse, du récit blanchotien, qui, pour « naturaliser » la désignation qu'il fait

(24) Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Gallimard, 1953, p. 11.

(25) Id., p. 12.

(26) Id, pp. 31-32.

(27) Le refus pur et simple de l'emblématisation aboutit, avec pareille procédure, à la « biographie » de Roger Laporte.

de sa genèse, donne procuration à un discours échappant à toute sanction référentielle. Certes, il faudrait mieux examiner les multiples arbitrages qu'impose l'opération emblématisatrice ; il est toutefois loisible d'avancer que l'« étrangeté » des personnages blanchotiens constitue une efficace machine réaliste qui assure, par le biais, notamment, de fréquents dialogues, où trouvent à se dégager le narrateur et ses responsabilités idéelles, la récupération fictionnelle à peu de frais du métatexte.

Et ce n'est sans doute pas l'un des moindres attraits de l'affaire si, constatant que l'entretien à mesure d'un leurre de sens⁽²⁸⁾, se soutenant notamment d'une utilisation massive et presque systématique d'une rhétorique de la négativité grâce à laquelle l'écriture garde toujours la possibilité de retirer ce qu'elle vient d'avancer, s'accompagne de la production d'un effet nappé de comique⁽²⁹⁾, l'on veut bien s'aviser que le comique semble être la chose la mieux partagée des écrivains sans scénario : Beckett, certes, mais aussi, et surtout, Kafka. L'absurde se trouve, du coup, ramené à des origines plus techniques que métaphysiques.

Et le « désœuvrement » blanchotien reconduit au « rien n'a eu lieu que le lieu » avec lequel Mallarmé dit peut-être le rêve topologisant d'une écriture à mesure très radicale.

(28) Un jeu auquel se livre un Michaël Guthrie dans un texte comme *Thomas Lenoir* in *Affaires de Style* n° 4, 1984.

(29) Que notait déjà Henri Meschonnic dans *Pour la Poétique V* : « L'accumulation rhétorique de ces figures va jusqu'à produire un contre-effet comique, analogue aux contre-vérités médiévales, aux fatrasies de Beaumanoir : « Les vagues qu'amoncelait l'absence de flot ». (1978, p. 111).

Jean Durançon

Cet obscur objet du désir

Jean Durançon a publié Georges Bataille (Ed. Gallimard, collection Idées, 1976). Il dirige la revue Caméra/Styleo.

La Carte et le Territoire

Il y aurait la carte. Un pays imaginaire. Aimé sans doute.

Rêvé assurément.

Il y aurait des idées, des êtres, des lieux, des objets et des gestes.

Il y aurait aussi (déjà) des soucis matériels : du temps, de l'argent, et qui, et où ?

Il y aurait - Il y a.

A-venir

La trace d'un à-venir.

Lignes de force, directions.

Objet porteur, rampe de lancement.

Ce qui permet (éventuellement : rien n'est jamais sûr, garanti. Rien d'assuré).

Et encore : la source qui, chemins continus ou distraits..

(le sens du paysage).

Ecrire

Pas une partition : le cinéma n'est pas de décalque ou tout d'exécution.

Il est de mouvement continu.

Vers.

De démarche incessante.

Ou bien n'est rien. Strictement rien.

Mais cela veut dire aussi : Hitchcock autant que Renoir, Lang autant que Godard.

Pas d'application - « suivre le plan » -

Le risque - la découverte - n'est tout simplement pas au même niveau, mais repose sur le fragile équilibre qu'est celui de la création : penser-passer du connu à l'inconnu.

Travailler à la limite du connu et de l'inconnu ? Pas d'inconnu sans connu : le seul Chaos. Pas de connu sans inconnu : Dieu.

La Carte et le Territoire (2)

Et puis, si l'on n'avance pas assez : rien. Pas de projet, pas de mouvement.

Sans cela : que faire ? (Qu'il soit écrit, dessiné, peint, orchestré - qu'importe !).

Et si l'on avance trop : ce n'est - déjà - plus une carte : c'est un territoire. Une histoire.

Fixation.

Avancer pour mieux sauter, reculer ?

La carte est à refaire.

Et le territoire défloré.

En-soi

Et encore :

Ne pas s'en contenter.

Objet transitionnel - littéralement.

Ce qui est, et n'est pas.

Du vent.

Le scénario *est* ce qui n'existe pas.

Le souffle d'un espoir, et la conscience d'inexistence.

Comment faire avec ?

Danger.

Pire menace : jeu gratuit.

N'engage pas comme un film - et pas comme une écriture.

Entre-deux (eaux).

Flou artistique - nécessaire.

Ecrire (2)

Première aventure. Avec le poids (le sentiment) d'un *virtuel*.

C'est cela : le scénario, c'est le virtuel.

Passage au réel.

Rêve (absurde ?) d'écriture automatique - dessin animé ? Du cerveau à la pellicule. Ligne directe.

Mais : se passer d'humains ?

Et voici le *trouble* : une main, un visage, une démarche.

Poids de cela. Toujours plus quand - mais en accord ou non - renonce/avance la pensée.

Trop tôt, trop tard

On peut vouloir aussi : faire le scénario après.

Voir ce qui se dégage du parcours. Ce qui se dégage d'un tournage.

D'êtres. D'images. D'images d'êtres.

Rivette, Rozier.. d'autres.

Ecrire après l'image - ce que dit (vouloir) Godard.

Mais, toujours un peu faux : on ne part jamais *nulle part*.

Approches

Des notes sur un piano.

Amorces.

Des atteintes du temps.

Envols.

La Forme est à venir - toujours à venir.

Laisser le chemin ouvert vers l'avant, vers le film.

Toujours.

Jusqu'au point final.

Le point de non-retour ? Copie zéro !

Rêver

Il faut rêver, bien sûr. Sinon : ?

Mouvement du désir.

Force de pensée, force d'aspiration.

Déclencheurs, bombes à retardement.

Ce qui engendre - peut engendrer - des rapports, réactions chimiques,
des accords, des explosions - ou des ratages.

A la fin, bien sûr encore, on ne découvre pas - pas exactement - ce
qu'on cherchait.

Impossible.

On part pour les Indes et on découvre l'Amérique.

Ou bien l'inverse.

Mais on a appris à voyager.

On a pris le goût du voyage.

Francis Kendall

Un scénario sans faille

Né à Toronto le 1^{er} mai 1944, de mère française et de père anglophone, Francis Kendall a commencé au Canada sa prolifique carrière d'écrivain, publiant notamment Henry James & Edgar Poe (essai, Ed. du Chemin, 1966), La double vie d'Herbert Moritius, Consul (roman, Ed. Azraël, 1968, épuisé), Les noces de Julie (théâtre, 1971, prix August Strindberg), Le solliciteur du petit matin (nouvelles, Ed. Azraël, 1974) et Le Tesson (roman, Ed. JLR, 1977). Récemment installé en Belgique, en compagnie de sa seconde femme, il se consacre essentiellement au théâtre radiophonique écrivant entre autres Table d'écoute, Radio Solo et Les escales de Georges Conters. Passionné par la bande dessinée, Francis Kendall a publié de nombreux scénarios sous divers pseudonymes dont il entend maintenir le masque.

Personnages

Antoine LETHELLIER. 36 ans, assez grand. Long visage dont le front commence à se dégarnir, fines lunettes. Sa silhouette d'allure mince dissimule un début d'embonpoint. Il est vêtu élégamment et s'exprime d'une manière recherchée, avec un débit assez lent.

Bernard SIMON. 41 ans, de taille moyenne, assez trappu. Visage plein, un peu buriné déjà. Il porte de confortables vêtements d'intérieur. Son débit est assez heurté, parfois très rapide, souvent entrecoupé de silences et de formules d'hésitation.

Christine BARBERI. Femme de SIMON. 27 ans. Très jolie. Ancienne actrice. Elle s'habille de manière un peu extravagante.

Décor

L'action se déroule toute entière dans le living de la maison de campagne de Simon, meublé de façon plutôt rustique.

ACTE I

Lethellier, Simon.

Scène unique

Un après-midi d'été. Lethellier et Simon sont assis de part et d'autre d'une table de salle à manger. Chacun d'eux a devant lui du papier et un stylo, mais ne s'en sert pas pour l'instant.

LETHELLIER - Je crois que mon idée est plus intéressante que tu ne le dis... D'abord, quatre personnages, c'est le chiffre idéal. Pense à toutes les relations qu'il peut y avoir entre eux : il y a deux couples - inutile d'insister sur ce qu'on peut tirer de ça...

SIMON - Ouais, ouais, les charmes du Boulevard... Tu veux toujours nous faire écrire du Anouilh intellectuel.

LETHELLIER - Sois sérieux, laisse-moi continuer !... En plus de ça, les deux hommes sont associés. Ils travaillent tous les deux dans la firme du vieillard qui va mourir d'un instant à l'autre...

SIMON (*ironique*) - ... qui est peut-être déjà mort d'ailleurs !

LETHELLIER (*réfléchissant*) - Il est peut-être déjà mort, mais aucun d'eux ne peut le savoir. N'oublie pas qu'ils sont isolés...

SIMON - ... dans une maison de campagne où ils passent le réveillon, je sais.

LETHELLIER - Ne te fous pas de moi ! Cette idée de réveillon, c'est toi qui l'as eue... Si tu n'avais pas donné ce titre idiot à Morel, le Théâtre de l'Etoile n'aurait jamais pu l'annoncer et nous aurions les mains libres pour écrire ce qui nous plaît.

SIMON - Mais c'est toi qui t'enferme dans une idée tout à fait conventionnelle de ce titre. Rien ne nous oblige à situer pendant un réveillon une pièce qui s'appelle « Réveillon ». Après tout, quand nous avons fait « Un nouvel aquarium », nous n'avons jamais pensé y mettre des poissons rouges.

LETHELLIER - Quoi qu'il en soit, pour revenir à mes quatre personnages, il y a le frère et la sœur - qui sont les héritiers - mais la sœur s'en remet à son mari, c'est-à-dire à l'autre type... On va leur donner un nom...

(Il cherche un instant.)

Bien. Disons pour le moment, monsieur et madame A d'une part, madame A est donc la sœur ; monsieur et madame B d'autre part, monsieur B est donc le frère.

SIMON - Toujours avec ta pseudo algèbre !... On peut dire que tu les mets à toutes les sauces tes monsieur A et tes madame B.

LETHELLIER - Tu pourrais m'aider un peu... J'ai jamais eu d'imagination pour les noms... Tu n'as pas un bottin ici ?

SIMON - Ni bottin, ni téléphone... On est isolé comme tous les A et les B du monde. Au fait tu devras me conduire au village tout à l'heure. J'ai promis à Christine de lui téléphoner. Allez, vas-y, je t'écoute...

LETHELLIER - Bon. Ils n'ont tous qu'une idée en tête : la mort du vieux. Seulement, une fois qu'il sera mort, tout ne sera pas réglé. Il y a un problème de testament... Tu te rappelles, on en avait déjà discuté, ce testament est caché quelque part, sans doute dans sa maison de campagne où ils se trouvent tous les quatre. Le problème c'est qu'ils ne savent pas où il est...

SIMON - Qu'est-ce que ça peut leur faire l'endroit où se trouve le testament ?... De toute façon, ils héritent. Alors qu'ils mangent leur caviar tranquillement et qu'on n'en parle plus... !

LETHELLIER - Mais si, tu sais bien, ce qui les inquiète en réalité ce n'est pas tellement de savoir où il se trouve, mais s'il existe encore... Parce qu'à supposer que le dernier testament qui fait d'eux les seuls héritiers ait disparu, c'est le testament précédent qui entre en vigueur. Et celui-là lègue la firme et ses capitaux au fondé de pouvoir pour qu'il transmette tout à la maîtresse.

SIMON - Quel truc compliqué ! Il aurait mieux fait d'épouser la maîtresse... Tu sais, je n'aime pas ce genre de chipotage. Toutes les premières scènes ne servent qu'à placer les informations et les dernières à réparer les dégâts... Une bonne pièce, c'est une pièce où tout est donné tout de suite, où la situation saute aux yeux du spectateur le plus borné. Par exemple, dans « Le pique-nique », on voyait très bien que c'était des gens qui voulaient partir en pique-nique et qui n'y parviendraient jamais. Ça, c'est du Dupin...

LETHELLIER (*agacé*) - Du bon Dupin, c'est vite dit ! C'est avec le même genre de principe que tu as voulu qu'on fasse « La bougeotte » et on l'a à moitié loupée... Puis, tu sais, ce pseudo de Jean-François Dupin, il y a des jours où j'en ai par dessus la tête.

SIMON - Sur le pseudo, on n'y revient pas. Ça fait dix ans qu'il fonctionne. On en est très content... (*sarcastique* :) Ceci dit, je suis prêt à admettre que si on développe ton scénario d'héritage, on sera obligé de signer Lupin... Parce que je suppose que, parti comme tu es, pour te tirer de cette situation impossible, tu vas être obligé de nous inventer des portes dérobées et des tiroirs à double fond !

LETHELLIER - Ça va, ça va... Je me permets quand même de te faire remarquer, mon cher Bernard, que cette idée d'héritage que je me tue à développer, c'est toi qui m'en as parlé la dernière fois que nous nous sommes vus.

SIMON - Et moi je te signale, mon cher Antoine, que, quand je t'en ai parlé, on ne savait pas encore que la pièce de Guttman allait lamentablement se planter - comment ça s'appelle encore ce machin ?

LETHELLIER - « Un déjeuner danois » ... Encore du Strindberg de province !

SIMON - Oui... Et moi, en proposant cette idée de réveillon, je visais surtout à lancer la machine. Est-ce que je savais qu'on allait devoir improviser en catastrophe une pièce de ce titre-là ? On n'a pas l'habitude d'écrire au galop.

Mais maintenant qu'il faut vraiment s'y mettre, il n'est plus question d'écrire n'importe quoi. Surtout qu'après le succès très relatif de « La bougeotte », il faut absolument faire quelque chose de très fort.

LETHELLIER - Tout cela c'est très joli, sauf que je crois qu'on n'a plus le temps de changer d'avis. Tu oublies complètement les délais. C'est dans dix jours que le texte dactylographié doit être remis à Morel... D'ailleurs, je lui ai déjà touché un mot de l'idée, il est d'accord.

SIMON - Tu es un peu gonflé. Cette idée, je l'ai lancée comme ça... Elle ne me plaît pas. Et puis, un vrai réveillon, à partir du moment où la pièce est montée en octobre, ça devient complètement ridicule.

LETHELLIER - Ecoute Bernard, jusqu'à présent tu m'as toujours fait confiance et tu avoueras que tu n'as pas eu à le regretter... Je suis le premier à reconnaître que tu as une imagination exceptionnelle, mais tu ne sais pas vraiment ce qui fonctionne au théâtre... La pièce que tu as faite tout seul, juste avant qu'on ne se rencontre, tu sais très bien quelles étaient ses lacunes... Cette idée-ci, je suis certain qu'elle est bonne, même si toi tu as l'air d'en douter. Le tout, c'est d'étoffer les personnages et de ne pas s'obséder sur le caractère policier - ça c'est la toile de fond.

SIMON - Admettons ! Je ne demande qu'à me laisser convaincre...

LETHELLIER - La première des choses, c'est de cristalliser les personnages et de leur donner un ancrage... Et d'abord de leur trouver des noms.

SIMON - Bon... Eh bien, l'héritier s'appelle François Mesnil, et sa sœur, Marianne, a épousé un Maurice - pas Leblanc, mais... Badin-

court. Et, qui est ce qui reste ? Ah oui, la femme de François, disons : Sylvie.

LETHELLIER - Attends ! Je note... François. Marianne. Maurice. Sylvie. C'est pas mal !

SIMON - Eh bien, vas-y, cristallise-moi un peu tout ça !

LETHELLIER - Ça y est. Tu te fous encore de moi !

SIMON - Mais non, je t'assure... Ça peut être très bien... (*l'air soudain attentif* :) Je t'écoute.

LETHELLIER - François, c'est donc l'héritier. Il a quarante-cinq ans. Il fait un peu plus. Il boit. Il porte des beaux costumes... Il a toujours travaillé dans l'entreprise de son père. Qu'est-ce qu'on avait dit que c'était ?

SIMON - L'aéronautique, non ?

LETHELLIER - Ah non, pas l'aéronautique... On ne va pas en faire une espèce de Dassault ! Plutôt quelque chose de bizarre et en même temps qui peut marcher très bien. Des chaussures. Non, c'est banal... Des ventilateurs. Mais à usage industriel. Tu sais que ça marche très fort soit dit en passant.

SIMON (*mollement*) - Oui, des ventilateurs, très bien.

LETHELLIER (*regonflé*) - Qu'est-ce qu'on pourrait encore en dire de ce François ?... Je le vois assez grand, un peu lourd. Tiens, ça fera un rôle parfait pour Dussart... Et puis, il y a sa femme... Sylvie.

SIMON - Sylvie, tu crois ?... Ah oui, c'est juste.

LETHELLIER - Elle est sans doute plus jeune que lui - on n'épouse pas un fils d'industriel quand le père est dans la force de l'âge - elle a donc trente-deux ou trente-trois ans.

SIMON - Dis-moi tout de suite à qui tu penses ?

LETHELLIER - Ecoute, je ne pense à personne de précis, mais, éventuellement la petite dont Morel s'est toqué - tu vois qui je veux dire... -

(*Simon se met à rire*)

... elle pourrait faire l'affaire... elle aurait sans doute une certaine âpreté au gain. Si son mari est un peu mou, c'est elle qui le pousse à se tracasser pour l'héritage. Elle s'habille chez des couturiers qu'elle croit très chics, mais elle reste un peu vulgaire.

SIMON - Si Morel t'entendait...

LETHELLIER - En face, il y a l'autre couple. Je crois qu'ils sont plus forts ces deux-là. D'une part, il y a la fille qui est aussi l'héritière mais

qui est obligée de jouer un jeu plus souple - on va y revenir - et surtout il y a son mari qui, je pense, est un type prodigieusement malin. Il est arrivé dans cette famille un peu par hasard. A l'origine, ce n'était pas l'ambition qui le poussait ; Marianne avait le coup de foudre pour lui. C'est sans doute un technocrate et, petit à petit, il a vu le parti qu'il pouvait tirer de la situation. Il est très vite entré dans la firme du papa où il n'a pas cherché à obtenir un poste majeur, mais plutôt un emploi qui lui laisse les coudées franches - public relations, chef de publicité - enfin tu imagines ça.

Donc, ils sont là tous les quatre. C'est le 31 décembre. Ils prennent l'apéritif au lever du rideau. Et tout de suite, il faut qu'on sente ce problème d'héritage... D'abord, ils ne sont pas joyeux pour deux sous. Ils sont tendus. Ils parlent de quelque chose qu'on ne comprend pas immédiatement, une histoire de maladie, de maîtresse - le spectateur est dans le noir.

SIMON - Comme toujours au Théâtre de l'Etoile.

LETHELLIER - (*après un petit rire*) Ne me distrains pas, je crois que ça commence à venir... En même temps, chaque fois que le mot de ventilateur est prononcé par quelqu'un, tout le monde se met à rire.

SIMON - Ah oui... comme le torticolis dans « Ne cherchez pas ».

LETHELLIER - Oui, si tu veux. Mais dans « Ne cherchez pas », ce torticolis c'était simplement la preuve de leur perturbation - du surréalisme en creux - tandis qu'ici on sent bien que ces ventilateurs vont servir à quelque chose de crucial... Petit à petit, après qu'ils sont passés à table - festin opulent, il y a des chandelles...

SIMON - Combien ?

LETHELLIER - Quoi ? Qu'est-ce que tu veux dire ?

SIMON - Combien de chandelles ?

LETHELLIER - On verra bien. Pas trop pour que Morel ne crie pas qu'on le ruine... Qu'est-ce que je disais ?

SIMON - « Petit à petit, après qu'ils sont passés à table »...

LETHELLIER - Ah oui... Les choses commencent à se préciser. On prononce le mot de testament. Maurice émet deux ou trois hypothèses sur l'endroit où il pourrait se trouver. Les autres ont surtout peur qu'une partie du magot leur passe sous le nez.

SIMON - Jusqu'ici, je te suis parfaitement... Mais tout cela reste très policier. Tu m'as dit que le canevas policier n'était qu'un décor, alors qu'est-ce qui va faire basculer la situation et la transformer en quelque chose de vraiment dupinien ?

LETHELLIER - En fait, mon idée, c'est qu'évidemment l'héritage n'est qu'un prétexte. Ils ont l'air d'être tous ligués contre le vieux, alors que ce qui les agite, ce sont les rapports qu'ils ont entre eux. Et ces rapports sont multiples. D'abord, des rapports de force. Tu comprends, entre un François qui est plutôt balourd, mais qui a quand même un certain punch et quelqu'un comme Maurice qui est la subtilité incarnée, il ne peut qu'y avoir des étincelles. Mais surtout, il y a des rapports amoureux. Je ne te surprendrai sans doute pas - au risque de passer pour un Anouilh érotomane - en te disant qu'entre Sylvie, Marianne et Maurice, il s'en passe de toutes les couleurs.

SIMON - Comme tu y vas... C'est bien d'ailleurs, on n'a jamais eu de bissexuels dans nos pièces.

LETHELLIER - En fait, petit à petit, une espèce de haine s'est développée contre François. Et on découvre que s'il boit, c'est surtout parce que les trois autres n'arrêtent pas de lui resservir à boire... Ils veulent l'enivrer criminellement, on le comprend vers le milieu de la pièce... Alors là, on trouvera un truc avec le testament, un truc qui suppose l'élimination de François. Tout le reste ne serait qu'un trompe-l'œil... Peut-être que ce serait lui l'héritier unique en cas de disparition du testament... (*d'un air plus pénétré*)... du testament qu'il aurait lui-même fait disparaître...

SIMON (*d'un ton très attentif*) - D'accord... On a fait le tour comme ça ?

LETHELLIER - Il y a encore des tas d'éléments à trouver, mais dans les grandes lignes, je crois que le canevas se tient.

Simon se lève brusquement et arpente la pièce comme pour mieux réfléchir

SIMON - Eh bien moi, plus j'y pense, plus je trouve que ça ne vaut rien... Rien du tout. Ce que tu proposes est fondamentalement plat. Ce réveillon aux chandelles, écoute !... Je ne veux pas t'accabler avec les chandelles, ce n'est qu'un détail, mais qui est très significatif. Ce dîner de réveillon sent vraiment le réchauffé. Dans les pièces d'Agatha Christie, on trouve tout ça en beaucoup mieux : dès la première scène, on aurait sept ou huit suspects ; ici, il n'y a que quatre coupables.

LETHELLIER - Comment quatre coupables ? Je viens de t'expliquer que...

SIMON (*le coupant* :) - Ne reviens pas avec ce complot contre François. C'est une idée vraiment ringarde... Ils sont coupables tous les quatre parce qu'ils ont fait périr le spectateur d'ennui.

LETHELLIER - Mais il y a plein d'éléments sous-jacents qu'on ne trouve jamais dans une pièce policière et qui vont rendre cette histoire tout à fait excitante.

SIMON - Tu parles du bissexualisme ? Tu crois qu'ils vont faire des choses sur scène quand François sera ivre mort ?... Ça ne sauvera rien.

LETHELLIER (*s'énervant*) - Mais qu'est-ce que tu proposes alors ?

SIMON - Je propose de faire un réveillon, puisque réveillon il y a, mais un réveillon tout à fait particulier. Il ne se tiendrait pas dans des circonstances cruciales, pour parler comme toi, mais carrément catastrophiques. Les personnages sont confrontés à quelque chose d'épouvantable : pas de testament, pas de vieillard moribond, pas d'alcoolisme criminel... un cataclysme nucléaire.

LETHELLIER - Ils sont irradiés ?...

SIMON - Ils ne sont pas irradiés parce qu'ils sont dans un abri anti-atomique. L'ennemi a attaqué le 31 décembre - c'est d'ailleurs une hypothèse admise dans les milieux militaires - et ils n'ont pas eu le temps de se réfugier dans l'abri. Evidemment c'est un petit abri et ils sont nombreux, huit sans doute alors qu'il n'y a que six places.

LETHELLIER - Huit !

SIMON - Bien sûr. Je n'ai jamais été partisan de ces pièces où, pour faire des économies de bout de chandelle, on réduit à outrance le nombre de personnages. C'est de la multiplicité des points de vue, des caractères que peuvent naître les rapports de force. Et huit personnes qui se connaissent à peine dans un local grand comme la cuisine, c'est vraiment explosif.

L'important avec un sujet pareil, c'est d'éviter les poncifs. Le premier, c'est le style Huis-clos, un peu métaphysique. Le deuxième, c'est le film-catastrophe : les types humains soigneusement sélectionnés - journaliste de gauche, infirmière au grand cœur, bourgeoise alcoolique -, plus le système « il était un petit navire » où l'essentiel est de savoir qui sera mangé d'abord.

LETHELLIER - Tu parles toujours d'éviter les poncifs, mais tu ne proposes aucune solution concrète.

SIMON (*d'un débit précipité*) - Tu vas voir... En règle générale les gens qui achètent un abri nucléaire sont du style insupportable ; leurs propos sont prévisibles. Mais à supposer que ce soient les enfants du propriétaire qui doivent utiliser l'abri - les parents seraient partis en vacances en leur laissant la maison - la mentalité sera forcément très différente. Eux se sont toujours moqués de leur père à cause de cette acquisition ruineuse et inutile. Et tout à coup, ils sont obligés de s'en

servir de cet abri. Ils avaient invité quelques amis pour une soirée. Les voilà bloqués avec eux pour un temps indéterminé.

LETHELLIER (*vaguement consterné*) - Où est-ce qu'on va avec cette histoire ? Dans la science-fiction ?...

SIMON (*sans cesser de déambuler*) - En plus, comme l'alerte est survenue vers minuit, ils avaient déjà pas mal picolé et au début ils ont une sorte de gaieté assez inattendue...

Je vois la pièce se dérouler en cinq actes. Le premier, c'est quand ils viennent juste de s'enfermer : ils réalisent peu à peu la gravité de la situation ; c'est, si tu veux, le temps qu'il leur faut pour se dégriser.

Au deuxième, le lendemain matin, ils commencent à s'installer et découvrent la modicité des ressources dont ils disposent. Tu comprends, aucune intimité n'est possible : quand l'un d'eux tire la chasse, on ne s'entend plus parler. Pour ce qui est des stocks de nourriture, il n'y en a pas pour un mois.

Au troisième acte, le problème de l'eau commence à se poser. Et du reste, certaines inimitiés profondes se font sentir, bouleversant les rapports de couple. Il y avait même un revolver dans l'abri, ils le savaient ; le premier qui l'a trouvé se l'est approprié.

Un crime est commis au quatrième acte. Le problème numéro un sera de se débarrasser du cadavre qu'ils emballent provisoirement dans un sac en plastique.

Pour ce qui est du final, voici comment les choses se passent : la plus fûtée des filles vient de comprendre que ce meurtre presque accidentel ébauche une assez bonne solution à leurs problèmes. A quatre, l'abri serait beaucoup plus viable. Deux positions vont s'affronter : la première - celle de la fille - consiste à regrouper autour de l'homme au revolver trois personnes qui méritent de survivre ; la seconde consiste à refuser ce jeu de massacre et à liguier tout le monde contre le type qui détient l'arme.

La véritable solution sera clairement différente. Avec un dispositif comme celui-ci, des tas de chutes très fortes sont possibles. (*Il se met à rire.*) Pour t'en donner une idée, je te dirai que oui il y aurait bien un massacre, que par contre il n'y a pas eu de désastre atomique, que tout cela était une mystification inventée par le père pour prendre sa revanche sur vingt années de plaisanteries et de sarcasmes. Epouvanté par le résultat, c'est lui qui sera la dernière victime.

LETHELLIER - C'est vraiment une histoire effroyable : ce sac poubelle, ces massacres. Et le plus fort, c'est que ça a l'air de t'amuser. Je ne t'ai jamais vu aussi féroce.

SIMON (*après s'être rassis*) - Mon amusement, tu sais, c'est l'anticipation de celui du spectateur... Rien de plus jubilatoire qu'un jeu de massacre.

LETHELLIER - A supposer, ne serait-ce qu'un instant, que nous développons un canevas aussi délirant, il n'y aurait vraiment pas de quoi rire, car Jean-François Dupin n'y survivrait pas. Après « La bougeotte », ton truc d'abri, ça serait le coup de grâce.

Et puis de toute façon, les rares idées qui méritent d'être sauvées dans ton scénario ont tout à gagner à s'inscrire dans une pièce moins extravagante : celle que je défends depuis tout à l'heure. Il y a deux suggestions tout à fait applicables, à condition bien sûr de les adapter. D'abord, il y a l'idée finale, ce renversement typiquement dupinien par lequel on découvre que ce qu'on croyait être une réalité objective n'est que le résultat d'une machination subjective. Dans mon « Réveil-lon », on pouvait imaginer effectivement que le père, loin d'être à l'agonie, a voulu tester la réaction de ses héritiers éventuels. Tu vois, ça c'est très bien.

SIMON - Et quelle est l'autre idée que tu prétends annexer ?

LETHELLIER - C'est un peu plus subtil. Je repense à ce revolver... Pas en temps qu'arme à feu, mais comme à un objet dont la présence signifie quelque chose. Car enfin, qui est-ce qui a mis ce revolver dans l'abri ? Le père, bien sûr. Et qui est-ce qui a fait croire qu'il y avait catastrophe nucléaire ? Le père toujours. Tu ne trouves pas suspecte cette inconscience de quelqu'un qui enferme des gens dans une pièce minuscule en y laissant un revolver chargé...

SIMON - Je vois avec plaisir que tu développes mon scénario. On va pouvoir s'y mettre alors.

LETHELLIER - Mais non, justement. Parce qu'en fait, ce qui est intéressant, ce n'est pas tellement que ce soit un revolver, mais le caractère à la fois absurde et obligatoire de sa présence. Si on applique la même ambiguïté au testament du vieillard, on arrive tout à coup à quelque chose d'extraordinaire... On ne sait pas où il est caché ni pourquoi...

SIMON - ... ni même à la limite s'il existe.

LETHELLIER - Absolument. On sait seulement qu'il l'a caché. Ne nous fascinons pas sur l'idée qu'il n'existe pas, c'est une hypothèse stérile. Ce qui compte, c'est l'endroit où le vieux l'a dissimulé... (*un instant d'hésitation*) ... également comme indication sur la tournure d'esprit du vieux. Dans quelle cachette évidente en même temps qu'introuvable aurait-il pu dissimuler cet avatar de la lettre volée ?

SIMON (*d'un ton de certitude un peu lasse*) - Ecoute Antoine, ça commence à suffire. Pendant un moment, je me suis demandé pourquoi tu t'accrochais de façon si maniaque à ce scénario. D'ordinaire, tu fais preuve d'un goût plus sûr... A présent, c'est trop clair. Ton insistance à savoir où le vieux a caché son testament ne peut signifier qu'une seule chose : tu veux savoir où j'ai caché un document.

LETHELLIER - Quoi... un document ?

SIMON (*d'un ton lent et presque didactique*) - Il y a un an, tu m'as dit d'un ton un peu négligent, que tu ne remettais pas la main sur un papier. Ce papier, faut-il que je le précise, c'était la convention que nous avons passée ensemble au début de notre collaboration, en 1971... Tu te souviens, notre première pièce venait d'être montée ; elle ne démarrait pas trop mal ; nous nous sommes rendus compte qu'elle pouvait nous rapporter un peu d'argent. Alors, tu avais eu l'idée d'une sorte d'accord que nous signerions tous les deux. En cas de décès, de toi ou de moi, et surtout pour inciter le survivant à promouvoir notre travail commun, il était convenu que celui qui restait serait le bénéficiaire de tous les droits des pièces signées « Dupin »... A l'époque, ça représentait bien peu de choses. Du reste, l'idée paraissait assez normale : tu étais célibataire, j'étais moi-même en instance de divorce avec ma première femme. Qui d'autre aurait pu hériter ?

LETHELLIER (*agacé*) - Je sais très bien ce que c'est que cette convention... Par contre, je ne vois vraiment pas le rapport avec mon scénario.

SIMON - Antoine, tu l'as perdue cette convention... Lorsque tu m'en as parlé l'année dernière, je n'y ai pas attaché d'importance. Tu perds toujours tout, puis tu le retrouves. Il y a tellement de désordre chez toi. Mais pour me proposer d'en refaire une autre, il fallait que tu sois sûr qu'elle avait disparu. Ça m'a fait rire : perdre un papier pareil ! Parce qu'évidemment, depuis qu'on l'a signé, il a un peu changé de valeur ce document. Et moi je me suis remarié. Une convention comme celle-là, jamais je ne la ressignerais.

LETHELLIER - Si notre arrangement ne te convenait plus, il fallait me le dire. On pouvait l'annuler.

SIMON - Détruire mon propre exemplaire... (*il rit*) Pourquoi est-ce que je ferais une chose pareille ?... La possession de ce papier me préoccupe beaucoup moins que toi sa perte. Elle t'obsède littéralement. Depuis ce matin, tu n'as parlé que de ça. Le testament, l'endroit où il se trouve, voilà ce qui t'agitait, voilà ce que tu n'as cessé de mettre sur le tapis. C'est à tel point que, même quand j'ai parlé d'un revolver, tu as repris l'idée en en faisant un testament..

LETHELLIER - Quelle idiotie !... Quand on travaille ensemble, les idées circulent. Chacun prend ce qui peut s'intégrer dans son histoire, et puis on adapte. Il n'y a vraiment pas de quoi faire des déductions, surtout quand on est pressé.

SIMON (*rêveur*) - Au contraire... les déductions, c'est toujours intéressant. Si tu cherches cette convention avec tant d'âpreté, et d'ailleurs tant de maladresse, si tu essayes de me faire dire où j'aurais pu la mettre - comme si j'allais te fournir des scénarios pour t'aider à me faucher mon exemplaire - c'est que tu comptes t'en servir de cette convention. Pour qu'elle serve, il faut que je meure. Or, je suis dans une forme parfaite - je bois un peu trop, mais rien de grave, j'ai arrêté de fumer, je conduis prudemment. Est-ce que tu méditerais de m'assassiner ?

LETHELLIER (*se levant brusquement*) - Ecoute, je ne sais pas du tout où tu veux en venir, mais, si ce que tu cherches c'est la fin de notre collaboration, tu ferais mieux de le dire clairement au lieu de débiter des conneries comme celle-là...

SIMON - Je suis encore capable d'additionner deux et deux : ils font quatre. On ne s'intéresse pas pendant des heures à un papier si on n'espère pas s'en servir. On ne mise pas sur la mort d'un homme de quarante ans si on ne compte pas le liquider... Du reste, il y a des coq-à-l'âne qui ne trompent pas : prendre appui sur mon revolver, plutôt que sur n'importe quoi d'autre, pour en revenir une fois de plus à ton testament, ce n'est pas tout à fait gratuit. L'idée de revolver et l'idée de meurtre vont assez bien ensemble. Il ne faut pas être Edgar Poe ou Sigmund Freud pour le remarquer.

LETHELLIER (*après s'être rassis*) - Arrête avec tes histoires ! Tes raisonnements t'amuse peut-être, mais ce n'est que du cinéma... Dans la vie réelle, rien de tout cela ne tient debout.

Je n'ai pas de convention.

(*Il se frappe les poches* :) Je n'ai pas non plus de revolver. Sans mobile et sans instruments, je me vois mal t'éliminer.

Ceci dit, si cela peut te rassurer, je veux bien ne plus parler de testament. Histoire d'apaiser ta paranoïa. Mais alors, au moins, remettons-nous au travail.

SIMON - Eh bien, pourquoi pas... Si vraiment, tu parviens à jeter de nouvelles bases pour ton dîner de réveillon, sans te servir le moins du monde d'un testament caché, tu pourras peut-être me convaincre de la pureté de tes intentions... et de la valeur de ton scénario.

LETHELLIER (*pousse un soupir, réfléchit quelques instants et se lance*) - J'avais un vieux à l'agonie, un testament caché, des héritiers

qui s'affrontent. A ta demande, je supprime le testament. Il reste le vieillard et les quatre vautours. Ceux-ci n'ont plus de raison d'hériter, vu l'absence de testament ou de droits immédiats. Ils n'attendent donc plus la mort du vieillard. Au contraire elle les déposséderait du pouvoir et de l'argent dont ils ont l'usufruit. Tu vois le renversement ?

SIMON - Je vois l'idée, mais pas son intérêt. Ils vont être drôlement statiques tes personnages s'ils n'ont plus rien à espérer, mais seulement quelque chose à craindre, quelque chose qui ne dépend pas d'eux.

LETHELLIER - Craindre quoi ? La mort du vieux ?... Mais ils ne craignent pas la mort du vieux ; le vieux est mort depuis le début.

SIMON (*après un instant d'hésitation*) - Mais c'est idiot ça...

LETHELLIER - Erreur. Car c'est tout le déroulement de la pièce qui en est renversé. Cette mort qu'on croyait attendue, elle s'était déjà produite. Cet argent qu'ils semblaient espérer, ils en disposaient déjà... La logique fonctionnait à l'envers... A la fin de la pièce, le vieux serait à nouveau d'aplomb.

SIMON (*se levant avec une telle brutalité que sa chaise se renverse*) - C'est ma pièce, ça ! Tu as lu ma pièce, espèce de salopard !

LETHELLIER - Comment ?...

SIMON - Oui, la pièce que je viens de terminer, celle que j'ai écrite tout seul : « Le grand large »... Tu as réussi à te la procurer, tu l'as lue à mon insu et, bêtement, pour répondre à mes objections, tu t'es trahi. Cette idée de renversement chronologique, qui est le moteur de mon histoire, tu me l'as réexpliquée, bien maladroitement c'est vrai, mais jamais elle n'aurait pu te venir tout seul.

LETHELLIER - Des conneries, tout ça !

SIMON - Bien sûr, des conneries. Une longue succession de conneries. La dernière est la plus belle : cette pièce, je viens juste de la terminer. Il n'en existe qu'un seul exemplaire, manuscrit, dans le tiroir de mon bureau, à Paris. Je n'ai ni enfant ni domestique. Aucune effraction n'a été constatée récemment. Je ne vois qu'une possibilité pour toi d'avoir lu cette pièce : Christine te l'a communiquée.

LETHELLIER - Ta femme ? Je ne la vois jamais. Pourquoi m'aurait-elle fait lire cette pièce ?

SIMON - Oui, c'est étrange, hein ?... J'ai bien peur qu'il n'y ait qu'une explication. Vu le secret dont je voulais entourer mon travail, elle savait très bien qu'elle me portait un sale coup en montrant ce manuscrit à qui que ce soit. Et a fortiori à toi...

Il me semble donc que cette complaisance de sa part révèle entre vous une intimité inattendue. Soyons francs : elle est ta maîtresse.

LETHELLIER - Ecoute...

SIMON - Ne proteste pas ! Il y a autre chose... Tout à l'heure, quand j'ai compris que tu en voulais à ma convention, j'étais un peu étonné de ton assurance. Tu paraissais tellement sûr que ce papier n'était pas chez moi...

Tout est clair à présent : c'est Christine qui t'avait donné cette assurance.

LETHELLIER (*d'un air lassé*) - Bon, c'est vrai, Christine m'a fait lire ta pièce... Elle voulait savoir ce que j'en pensais. Est-ce qu'il faut vraiment en faire un drame ?

SIMON - N'essaye pas de noyer le poisson ! Je maintiens que Christine ne t'aurait pas fait lire cette pièce si tu n'étais pas son amant.

LETHELLIER - Mais je ne suis pas son amant... Nous nous sommes vus deux ou trois fois et puis... Inutile d'en faire une maladie.

SIMON - Tu me fais rire avec tes maladies... Je m'en fous que tu aies couché avec elle...

LETHELLIER - Mais alors, qu'est-ce qui t'inquiète ? Et même si j'ai lu ton manuscrit, qu'est-ce que ça peut bien faire ?

SIMON - Tu as dû éprouver un choc en lisant cette pièce. Elle t'a appris quelque chose d'essentiel : que je pouvais désormais me passer de toi pour écrire. Tu as compris que j'étais susceptible de mettre fin à notre collaboration à n'importe quel moment. Dans ton cas, ce serait très grave. Combiné à mon genre d'imagination, un esprit critique comme le tien a pu produire de bonnes choses. Tout seul, tu ne parviendrais pas à écrire la moindre scène. Moi parti, ta carrière d'auteur est terminée...

En y réfléchissant, je me demande même si ce n'est pas la raison principale pour laquelle tu pensais m'assassiner. Par amour-propre plutôt que dans l'espoir d'un bénéfice matériel. Et puis, le fait que Christine...

LETHELLIER (*l'interrompant*) - Il y a quand même quelque chose d'inouï dans toute cette histoire... Pas un instant, tu n'imagines que ta pièce soit autre qu'un chef-d'œuvre. Tout ton raisonnement est basé la-dessus, et pourtant...

Bernard, je n'avais pas l'intention de t'en parler, mais puisque tu m'y contrains, soit. Ton prétendu chef-d'œuvre ne vaut pas mieux que tes deux petits romans et que... « Opium », cette farce injouable, refusée

par tous les théâtres... Excuse-moi d'être aussi brutal, mais il est temps de mettre fin à tes illusions et à ta mégalo.

SIMON - Quel fumier tu fais ! Tu voudrais bien que je te croie... Mais je suis sûr que ma pièce est bonne. Pendant que je l'écrivais, je sentais que j'avais enfin trouvé le ton que je cherchais depuis si longtemps.

LETHELLIER - Je ne dis pas que cette pièce est dénuée de qualités. Je dis que tu as commis tes erreurs habituelles. Tes bonnes idées sont noyées sous un fatras de plaisanteries, de tirades et de coups de théâtre inutiles... D'ailleurs, tes personnages, tu as été les repiquer dans « Sortie de secours », un roman que les critiques avaient descendu en flammes.

SIMON (*blessé*) - Parlons-en des critiques ! Tu es mal placé pour juger ma pièce. Comme esprit faux, il n'y a pas mieux que toi... Pendant dix ans, dans tes chroniques, tu es passé à côté de tout ce qui s'est fait de vraiment original.

LETHELLIER (*dégagé*) - En tout cas, quelqu'un que tu considères comme un excellent critique, c'est ton ami Hoffmann. Je lui ai passé ta pièce. Il a été consterné.

SIMON (*encore plus énervé*) - Tu mens ! S'il avait lu ma pièce, c'est à moi qu'il en aurait parlé.

LETHELLIER - Il t'en aurait parlé s'il l'avait crue sauvable. Mais après lecture, il l'a trouvée si mauvaise qu'il n'osait même plus t'en dire un mot... Du reste, si tu désires vraiment connaître le détail de ses critiques, le plus simple est de lui téléphoner. Veux-tu que je te conduise au village ?

SIMON (*atterré*) - C'est inutile... J'irai le voir en rentrant à Paris.

LETHELLIER - Tu as peur, hein ? Tu préfères ne pas être fixé tout de suite... Pourtant, je crois qu'il vaudrait mieux que tu saches à quoi t'en tenir. Ça te ferait peut-être mal, mais au moins tu serais guéri de tes rêves de grandeur... Et tu condescendrais enfin à te mettre au travail avec moi et à faire avancer « Réveillon ».

SIMON (*d'un ton las et pensif*) - Réfléchis un peu !... En l'espace de quelques minutes, j'ai appris que tu avais lu ma pièce, que tu l'avais fait circuler, qu'on la trouvait infecte ; en plus de ça que tu étais l'amant de ma femme et que tu avais à mon égard des agissements plutôt inquiétants. Crois-tu sérieusement que dans ces conditions je puisse avoir envie de poursuivre notre collaboration ?

LETHELLIER - Mais nous n'avons pas le choix, mon vieux. Cette pièce est attendue. Nous devons la remettre le plus vite possible

SIMON - Attendue par qui ? Par le public ? Il s'en fout... Par Morel ? Laissons Morel se débrouiller. Il n'aura qu'à demander au courageux Peter Guttmann de lui pondre un nouveau chef-d'œuvre... Qu'est-ce qui te pousse encore ? As-tu tellement besoin d'argent qu'il te faille à toute force maintenir Dupin en vie ?

LETHELLIER - Il n'est pas question d'argent. J'en ai. Tu en as... Par contre, mettre fin à une collaboration de plus de dix ans simplement parce que j'ai lu ton manuscrit et que j'ai eu une aventure avec ta femme, ça me paraît tout à fait excessif.

SIMON (*d'un ton hésitant et martelé*) - Il n'y a pas que ça... Que par ta faute, je me découvre auteur médiocre et mari trompé, je pourrais, à la rigueur, le mettre entre parenthèses. Mais qu'à travers ta volonté trop manifeste de t'emparer de ma convention, je devine tes intentions meurtrières, voilà qui achève de me refroidir... Du reste, toutes les conditions sont remplies pour pouvoir m'éliminer discrètement : cette pièce de Peter Guttmann qui se plante fort à propos, ce départ précipité à la campagne sans que j'aie pu dire à personne où je me rendais, le choix de cet endroit isolé entre tous et le fait qu'étant venu avec toi, je ne dispose pas de ma voiture et dépende de ton bon plaisir pour me déplacer.

LETHELLIER (*très sèchement*) - Bernard, ça suffit ! Il me semblait avoir réglé cette question et t'avoir prouvé clairement que, même si j'avais un tempérament meurtrier, te tuer n'aurait aucun sens vu que je n'ai plus de convention,. Si tu continues à délirer, je préfère partir. Et c'est peut-être ce que tu veux après tout.

SIMON - Ne fais pas l'imbécile ! C'est pour récupérer ce papier, d'abord, que tu veux me tuer. Puisque tu sais qu'il n'est pas à Paris, tu en conclus qu'il doit être ici. (*Un temps*) Tu n'as pas tort : il est là, dans ma poche, à côté de mon briquet.

LETHELLIER - Ne joue pas au chat et à la souris ! Je n'ai rien à faire de ce document...

SIMON - Vraiment ? Tant mieux... J'aurai d'autant moins de scrupules à le détruire, comme tu me l'avais si gentiment demandé tout à l'heure.

LETHELLIER - Que veux-tu dire ?

Simon, sort un papier de sa poche et y met aussitôt le feu. Lethellier le regarde faire, sceptique. Le papier se consume dans le cendrier.

SIMON - Tu souris ? Cela t'était vraiment égal ? Ou alors, tu ne crois pas qu'il s'agisse réellement de la convention. Tu aurais tort...

Il prend dans le cendrier un fragment encore intact.

Tiens, qu'est-ce que je lis ? « La totalité des droits devra être versée... ». Le reste est illisible.

Lethellier, réagissant brusquement, saisit un autre fragment dans le cendrier et l'éteint en soufflant dessus.

LETHELLIER - Ah, nom de Dieu !

Après un instant d'hésitation, Lethellier éclate d'un rire un peu forcé, puis il se lève et vide le cendrier dans la cheminée.

C'est très fort. Il faut avouer que, si vraiment j'avais eu l'intention de te tuer, tu m'en ôterais toute raison.

SIMON (*riant lui aussi*) - N'est-ce pas ?... Reconnaissons que je peux me sentir plus à l'aise, à présent qu'il n'y a plus cette fichue convention entre nous... Nous revoici à armes égales, je crois. Ma pièce n'est pas un chef-d'œuvre. Tu n'as plus de convention à m'envier. Qu'est-ce qui reste ?

LETHELLIER - Il nous reste à écrire une pièce appelée « Réveillon » pour le Théâtre de l'Etoile.

SIMON - Je crois, oui... Eh bien, allons-y !

Rideau

ACTE II

Lethellier, Simon, puis Christine.

Scène 1

Lethellier, Simon.

Lumière matinale. Les deux hommes sont à table et viennent d'achever leur petit déjeuner. En sourdine, un poste de radio émet un air de jazz.

LETHELLIER - Ce petit déjeuner m'a fait du bien. Je me sens en pleine forme. Et je crois que je vois assez bien comment relancer notre projet.

SIMON (*l'air encore endormi*) - Quel projet ? Le tien ou le mien ?

LETHELLIER - Les deux... Mais plutôt en partant du tien. Dans l'ensemble, ton idée est excellente. Ce qui est impossible à admettre, c'est que Dupin fasse de la science-fiction. On se foutrait de nous. Donc il faut renoncer à cette attaque nucléaire, qu'elle soit réelle ou fictive.

SIMON - Entendu. De toute manière, je n'y tenais pas plus que ça.

LETHELLIER (*après s'être levé pour éteindre la radio*) - Je propose de remplacer le cataclysme atomique par une catastrophe naturelle...

Une tornade par exemple. Ce qui nous donne une indication sur l'endroit où se déroule la pièce.

SIMON (*griffonnant vaguement sur une feuille de papier*) - Un pays où il y a des tornades...

LETHELLIER - On peut même se montrer plus précis. Je suggère la Malaisie.

SIMON (*sursautant*) - La quoi ?

LETHELLIER - La Malaisie. Tu sais que j'y suis allé l'année dernière... Je n'y ai pas vu de tornade, mais on ne m'a parlé que de ça. Du même coup, on peut imaginer le type d'habitation qui remplacera ton abri anti-atomique : un bungalow perdu en plein milieu d'une plantation de caoutchouc... Ils sont là nos personnages, à des dizaines de kilomètres de la première bourgade : coupés du monde. Ils sont autour d'une table et, quand le rideau se lève, ils ont déjà commencé à s'entre-déchirer.

SIMON - Pourquoi ?

LETHELLIER - Il s'affrontent parce que chacun d'eux espère se rendre propriétaire d'une concession qui va bientôt devenir libre...

SIMON - Une concession ?

LETHELLIER - Mais oui, une concession. C'est par concession que s'attribuent les domaines exploitables pour la culture du caoutchouc... Donc quatre planteurs se sont réunis, moins pour fêter un réveillon qui s'annonce mal que pour régler une affaire importante. Ils attendent la disparition d'un cinquième planteur qui se meurt dans un hôpital de Kuala Lumpur, rongé par une épouvantable maladie tropicale...

SIMON (*d'une voix moins dolente*) - Nous revoilà en terrain de connaissance... Les vautours et les agonisants n'ont pas été longs à refaire surface. Que cela ne te gêne pas : je commence à les trouver sympathiques... De là à imaginer que ces quatre imbéciles et ce cadavre vivant pourraient faire de la huitième pièce de Jean-François Dupin une sorte de navet fatal, il y a une marge, ne la franchissons pas !

LETHELLIER (*posant son poing sur la table*) - C'est vraiment plus possible ! Hier, je propose un scénario sur la base d'une idée à toi ; tout ce que tu trouves à faire, c'est de le ridiculiser. Je te demande une contre-proposition, tu te lances dans la science-fiction. Je veux en discuter avec toi, tu m'accuses de vouloir t'assassiner. Ce matin, j'essaie tout autre chose, en intégrant les rares éléments que tu avais fournis, et te voilà parti dans des plaisanteries fumeuses et décourageantes... Alors, ce coup-ci, je te le demande clairement : est-ce que tu as

ment envie d'écrire cette pièce ou est-ce que tu préfères que je la fasse tout seul ?

SIMON (*après s'être étiré*) - Ne crie pas comme ça !... Tu as sans doute raison, mais je ne suis vraiment pas en forme ce matin... Je n'arrive pas à me réveiller. Ce qu'il me faudrait, c'est deux ou trois tasses de café bien noir.

LETHELLIER - Ce que tu peux être pénible... On vient de finir le petit déjeuner et à peine on commence à travailler qu'il faut déjà s'interrompre pour refaire du café... Enfin, reste assis, je vais aller t'en préparer, ça ira plus vite.

Il se lève.

SIMON - Merci Antoine... Depuis que j'ai arrêté de fumer, le café est vraiment la seule chose qui puisse m'aider à écrire.

Lethellier disparaît dans la cuisine. Après quelques instants, Simon se lève à son tour et s'approche nonchalamment de la fenêtre. Lethellier revient de la cuisine.

LETHELLIER - Désolé. Je ne parviens pas à trouver les filtres.

SIMON - Ton aide n'est jamais précieuse qu'en apparence. Assieds-toi, cela vaudra mieux ! Tu n'as jamais su faire le café.

Il disparaît à son tour dans la cuisine. Lethellier s'approche lui aussi de la fenêtre, mais, à l'encontre de Simon, c'est avec attention qu'il scrute les alentours. Après un laps de temps relativement long, Simon réapparaît, l'air affairé et presque inquiet.

SIMON - Dis donc, tu as pris quelque chose dans la cuisine ?

LETHELLIER - Moi ? Qu'est-ce que j'aurais pris ?

SIMON - Dans le placard au dessus de l'évier... une petite fiole jaune.

LETHELLIER - J'en ai rien à faire de tes fioles... Par contre, je crois vraiment que tu débloques. Qu'est-ce qu'il y avait dans ce machin d'abord ?

SIMON - Ecoute, ce n'est pas drôle, je ne plaisante pas. C'est un poison très violent qui a disparu. Si c'est toi qui l'as pris, tu ferais mieux de me le dire.

LETHELLIER - Je n'ai rien pris du tout, j'ai autre chose à faire. Et d'ailleurs, je ne crois pas à cette histoire de flacon. A quoi cela te servirait-il de garder des poisons violents dans une maison de campagne ?... C'est encore un de tes trucs pour nous empêcher de travailler.

SIMON - Ne change pas de sujet, c'est très grave... Il s'agit d'une saloperie véritablement foudroyante... un truc que je m'étais procuré

au moment où je préparais un roman policier dans lequel on s'empoisonnait à tour de bras.

LETHELLIER - Toi, un roman policier ? Tu rigoles. (*D'un ton fûté :*) Tu sais ce que je crois : que tu essaies, avec ton petit flacon jaune, de créer une ambiance dramatique, presque un climat de frayeur, tout cela histoire de t'exciter. Tu as toujours besoin de stimulants pour te mettre à écrire.

SIMON (*un peu calmé par l'assurance de Lethellier, il vient de se raseoir et semble réfléchir*). - Je n'ai jamais dit que c'était toi qui l'avais pris. J'admets d'ailleurs que je ne sais plus depuis quand cette fiole a disparu du placard. Ce qui est sûr, c'est qu'elle s'y trouvait et qu'elle n'y est plus.

LETHELLIER - Admettons qu'elle ait disparu. Nous ne savons ni quand ni comment. Inutile d'ergoter là-dessus. En tout cas, moi je ne l'ai pas prise... On s'y remet.

SIMON (*opinant d'un air distrait*) - Oui, ça va. (*Il fait un effort pour se concentrer sur le travail en cours.*) Bon. Le cinquième planteur, loin de croupir à... Comment ?... Gwada machin...

LETHELLIER - Kuala Lumpur.

SIMON - Oui, c'est ça... Eh bien, il n'y serait pas. Il rôderait autour du bungalow.

LETHELLIER - Je crois que j'ai une bonne idée. La fiole jaune, nous allons nous en servir dans cette pièce... Un des planteurs découvrira soudain qu'un poison a disparu et ils se mettront à se soupçonner mutuellement. Comme ils sont quatre, plus leurs femmes, la situation est assez compliquée.

SIMON (*après s'être passé la main sur le visage*) - Ce café doit être prêt. Je vais aller le chercher.

Il se lève et gagne la cuisine. Quelques instants plus tard, il revient, apportant la cafetière, et s'approche de Lethellier.

Tu en veux ?

LETHELLIER - Merci, non.

Simon se verse une tasse de café et l'avale d'un seul coup.

SIMON - Franchement, je ne vois pas l'intérêt qu'il y a à faire passer cette petite fiole jaune de la cuisine jusqu'à un bungalow perdu en Malaisie... Du reste, puisque tu es revenu sur cette histoire, je vais te dire ce que j'en pense. C'est certainement toi qui l'as prise, mais je ne crois pas que tu projettes de m'empoisonner. Ton genre, ce serait plutôt d'avoir caché ce poison pour me faire peur.

LETHELLIER (*très énervé*) - Espèce de cinglé ! Il n'y a pas de fiole jaune et je vais t'expliquer pourquoi. Tu prétends l'avoir achetée pour écrire un roman policier. Ça ne tient pas debout. On n'écrit pas des romans policiers en mettant son nez sur un flacon. Ou alors, dis-moi tout de suite que tu voulais te ménager de belles descriptions en commettant des assassinats dans la vie réelle.

D'ailleurs, même si c'était le cas, je ne te vois pas choisir le poison pour décimer tes contemporains. Des types rentrés comme toi, si par malheur ils passent aux actes, c'est tout de suite la boucherie... Et ne prends pas cet air indigné. Je ne suis pas sûr que tu en sois incapable. Ces idées de meurtre dont tu m'accuses, est-ce qu'elles reflètent autre chose que tes propres obsessions ?... Depuis que tu sais que je couche avec ta femme, j'ai remarqué tes regards haineux.

SIMON (*soudain détendu*) - Voilà mon Lethellier qui se lance dans la psychologie... Tu sais, mon vieux, à propos de ma femme, il y a longtemps que je m'en doutais. Du reste, pour ce qui est de mes regards haineux, tu te trompes complètement. Je n'ai aucune intention homicide à ton sujet. Et si vraiment j'avais voulu te tuer, j'aurais eu mille occasions favorables pour le faire. Crois-moi, je n'aurais pas attendu bêtement un moment où nous ne sommes que deux et où je serais immanquablement soupçonné s'il t'arrivait quelque chose.

LETHELLIER (*conciliant*) - Très bien. Tu ne peux décemment pas m'assassiner. Moi non plus. C'est donc un statu quo.

SIMON - Ah, pardon. La situation est loin d'être symétrique. D'abord, c'est toi qui n'as pas arrêté de multiplier les comportements suspects. Et surtout, la complicité de ma femme te procure un avantage incontestable : elle peut témoigner que j'étais irrité contre toi, que je suis d'un naturel violent et même prétendre que tu ne m'as abattu qu'en état de légitime défense.

LETHELLIER (*exaspéré*) - Il n'y a qu'une raison pour laquelle je pourrais réellement t'abattre, c'est pour ne plus t'entendre délirer. Et accessoirement peut-être pour te faire plaisir en confirmant tes hypothèses.

On entend une voiture s'arrêter devant la maison. Simon s'approche de la fenêtre.

SIMON - Merde, voilà Christine.

Scène 2

Les mêmes, plus Christine.

CHRISTINE (*ouvrant la porte*) - Ah, vous êtes là ! (*un temps*) Le travail avance bien ?

SIMON - Oui, oui, ça va... (*incisif*) Qu'est-ce qui t'amène ?

LETHELLIER (*l'interrompant*) - Non, ça ne va pas du tout. Nous n'avons encore rien fait. Ton mari refuse obstinément de travailler... Depuis hier, il n'a cessé d'inventer des tas d'histoires pour nous détourner de notre pièce. La dernière est la plus forte : il prétend qu'un poison violent a mystérieusement disparu de son armoire.

SIMON - Absolument. (*Se tournant vers Christine*) Et tu vas pouvoir confirmer ce que je dis. N'est-ce pas qu'il y avait dans le placard de la cuisine une petite bouteille contenant du poison ?

CHRISTINE - Quoi ? La fiole jaune ?...

SIMON (*se tournant vers Lethellier et frappant du poing contre sa paume*) - Qu'est-ce que je te disais... Tu vois que je ne suis pas cinglé.

LETHELLIER - Excuse-moi, mon vieux, mais cette histoire de roman policier me semblait si peu convaincante... J'ai cru que tu plaisantais.

CHRISTINE - Un roman policier ? Vous écrivez des romans policiers à présent ?

SIMON - Ce n'est rien. Je t'expliquerai.

CHRISTINE - M'expliquer quoi ?

LETHELLIER - Que ce poison devait l'aider à écrire ses histoires d'assassinats...

CHRISTINE (*d'un air interloqué*) - Mais non, ce n'est pas ça. (*Se tournant vers Simon*) On peut bien le dire maintenant : tu l'avais acheté parce que tu étais déprimé et que tu songeais au suicide. Tu t'étais monté la tête.

SIMON (*d'un ton ferme*) - Ne dis pas de bêtises ! Je n'étais pas déprimé pour deux sous. Simplement, cet imbécile de Grover m'avait fait peur avec toutes les analyses qu'il m'avait prescrites. Il se montrait tellement doucereux. J'en avais déduit que j'avais un cancer... D'où l'achat du poison. J'étais décidé à couper court à des souffrances inutiles.

LETHELLIER - C'est bien de toi cette idée d'avoir un cancer et de sauter tout de suite au pire. Tu te suicides d'abord. Tu réfléchis ensuite... C'était quand cette histoire ?

SIMON (*agacé*) - L'année dernière... Mais la raison pour laquelle je l'ai acheté n'importe pas. Ce qui compte, c'est que le poison existe et qu'il a disparu.

CHRISTINE - Moi aussi je trouve cette disparition curieuse... D'autant que la dernière fois que tu m'as parlé de ce flacon, c'est pour m'annoncer que tu allais le détruire.

SIMON - Je comptais le détruire, effectivement. Ça m'est sorti de la tête. Et puis, je viens ici de moins en moins souvent. Bref, ce n'est que tout à l'heure que ça m'est revenu.

CHRISTINE - Mais oui, mais oui... Tu l'auras jeté machinalement. Ne t'obnubile pas sur cette fiole jaune !... Je meurs de soif. Si tu allais nous chercher quelque chose à boire.

SIMON - Tu veux du café ?

CHRISTINE - Mais non, pas du café ! Tu es obsédé par le café... Apporte plutôt une bouteille de rosé. Il est à la cave. Il doit être frais.

SIMON - Vas-y plutôt ! Je déteste cette cave. On n'y retrouve jamais rien.

CHRISTINE - Mais si, tu sais bien. C'est toi-même qui as rangé ces bouteilles... Ou alors, tu n'oses pas nous dire que tu les a toutes vidées.

SIMON (*se décidant soudain*) - Très bien. J'y vais.

Il quitte la pièce très rapidement. Son pas résonne dans l'escalier.

LETHELLIER (*à voix basse*) - Quelle histoire ! Il a brûlé la convention...

CHRISTINE - La convention ! Mais il a encore l'autre. Elles étaient toutes les deux dans son tiroir. Il les a prises avec lui.

LETHELLIER - Je n'y comprends rien... Tu veux dire qu'il avait mon exemplaire ? Mais alors...

On entend à nouveau des pas dans l'escalier.

CHRISTINE - Chut... Le voilà !

Après quelques instants, Simon rentre dans la pièce, une bouteille de rosé à la main.

SIMON - Le voilà ton rosé !

Il prend un tire-bouchon et s'apprête à ouvrir la bouteille.

CHRISTINE - Tu vois qu'il n'était pas si difficile à trouver. Tu as fait vite.

SIMON - Trop vite peut-être... Je vous dérange ?

CHRISTINE - Allons, ne sois pas agressif. Sers-nous plutôt à boire !

Simon remplit trois verres. Ils trinquent mollement.

LETHELLIER (*mal à l'aise mais décidé*) - Assez de mondanités ! Mettons les points sur les « i ». (*Se tournant vers Simon*) Puisque tu sais que Christine et moi avons une liaison...

CHRISTINE - Qu'est-ce que tu dis ?

LETHELLIER - Il est au courant. Inutile de continuer à mentir... Vu nos relations, cela ne t'étonnera pas qu'elle m'ait dit certaines choses. J'apprends que tu te fous de moi depuis longtemps. Cette convention que j'ai cherchée partout, c'est toi qui me l'avais prise, c'est vraiment dégueulasse... En plus, avoir brûlé un exemplaire pour me faire croire qu'il n'y en avait plus en circulation, ça te révèle sous un jour particulièrement inattendu.

SIMON (*très à l'aise*) - N'est-ce pas ? Tu me croyais incapable de tout machiavélisme, c'était un peu rapide... Et puisque nous en sommes aux mises au point, il y a une chose que tu dois savoir.

LETHELLIER - Tes mises au point ne m'intéressent pas.

SIMON - Tu veux savoir comment je me suis procuré ta convention ? Eh bien, demande-le à Christine... Je suis sûr que c'est une chose qu'elle ne t'aura pas dite.

LETHELLIER - Laissons Christine en dehors de tout cela !

SIMON (*de plus en plus suave*) - Difficile... Cette histoire la concerne à plus d'un titre. Mais peut-être voudra-t-elle la raconter elle-même... Tine, veux-tu que je redescende à la cave ? Il doit bien rester quelques bouteilles de rosé...

CHRISTINE - Bernard, tu es minable. C'est vraiment par mesquinerie que tu cherches à me salir en me faisant endosser tes propres manœuvres.

LETHELLIER - Mais qu'est-ce que c'est ? De quoi parlez-vous à la fin ?

SIMON - Tout à l'heure, je t'ai dit que je soupçonnais depuis longtemps ta liaison avec Christine. C'était jouer les naïfs de comédie... La vérité, c'est que je l'ai su depuis le premier jour. Je peux même dire que je le savais avant toi.

LETHELLIER - Qu'est-ce que tu racontes ? Arrête de jouer les éternels petits malins !

SIMON - Mais oui Antoine, c'est à ma demande qu'elle a couché avec toi le 25 juin de l'année dernière... Ça m'agaçait cette convention qui traînait dans ton tiroir. Et je ne suis pas doué pour crocheter les serrures. Alors, j'ai préféré introduire le loup dans la bergerie. Elle s'est très bien acquittée de sa tâche.

LETHELLIER (*se tournant vers Christine*) - C'est vrai tout ça ?

CHRISTINE - Je n'ai jamais osé t'en parler... Parce qu'entretemps, vois-tu, je me suis attachée à toi. Et dès lors je ne voulais pas que tu t'imagines que je continuais à te mentir.

SIMON (à *Lethellier*) - Figure-toi que cette imbécile s'est prise au jeu. Elle m'a bien remis la convention, mais elle a refusé de rompre avec toi. Franchement, est-ce que je pouvais imaginer une niaiserie pareille ?... J'avoue que ma petite stratégie s'est retournée contre moi. Ce sont les risques du scénario.

LETHELLIER - Je n'en reviens pas. Alors vraiment, tout cela c'était machiné... Ça paraissait tellement naturel.

SIMON - N'oublie pas qu'avant de devenir ma femme, Christine était actrice, et même bonne actrice.

LETHELLIER - Tu es vraiment ignoble. Je ne sais pas ce qui me retient de te casser la gueule.

SIMON - La frousse !... Ou du moins, le bon sens.

CHRISTINE - Inutile de vous disputer à cause de moi ! C'est de l'histoire ancienne... D'ailleurs, tout cela me tape sur les nerfs. Je vais faire un tour.

LETHELLIER - Je t'accompagne ?

CHRISTINE - Merci. Je préfère être seule.

SIMON - Mais oui Antoine, laisse-la. Elle est assez grande pour se promener toute seule.

Christine sort, après un bref regard aux deux hommes.

Scène 3

Lethellier, Simon

SIMON - Allons, ne fais pas cette tête... Il n'y a rien de cassé.

LETHELLIER - Je continue à être assez ébahi... Avoir donné des instructions à Christine pour coucher avec moi ! Tu m'as bien eu... Heureusement, je n'ai pas été long à me rattraper. Si je me suis laissé voler ma convention, toi tu t'es fait voler ta pièce.

SIMON - Il y a quand même quelque chose qui reste bizarre. Mon intérêt à te prendre ta convention, il est assez clair : je me croyais malade, je ne voulais pas qu'en cas de décès Christine se trouve lésée d'un argent qui devait lui revenir. Par contre, quel était l'avantage pour elle de me subtiliser le manuscrit de ma pièce et de te le montrer ?

LETHELLIER - Elle voulait avoir mon avis... savoir si cette pièce était bonne ou pas.

SIMON - Justement pas... Elle te la faisait lire non pour savoir si elle était bonne, mais parce qu'elle savait qu'elle était bonne.

LETHELLIER - Pourquoi reviens-tu là-dessus ? Je suis désolé mon vieux, mais cette pièce est vraiment mauvaise et je ne suis pas le seul à le penser.

SIMON - Comment pas le seul ? Qui d'autre ? Christine ? Tu me permettrais de trouver son jugement un peu suspect... Hoffmann ?

LETHELLIER - Oui, Hoffmann... Je t'ai proposé de lui téléphoner du reste.

SIMON - Parce que tu savais que je n'en ferais rien... D'ailleurs, à cette époque de l'année, il est rarement à Paris... Vous ne lui avez pas fait lire la pièce, j'en suis sûr à présent.

LETHELLIER - Comment peux-tu en être sûr ?

SIMON - Il est bon critique. Il n'aurait certainement pas condamné une pièce dont tu viens de me prouver qu'elle est bonne.

LETHELLIER - Moi ? Que veux-tu dire ?

SIMON - Mais oui, réfléchis un peu ! Si elle était mauvaise, il n'y avait rien de changé entre nous. Je ne pouvais la faire monter nulle part. Notre collaboration continuait... Mais qu'aussitôt après l'avoir lue, tu cherches à me rencontrer au plus vite et que, sous couleur d'élaborer un scénario, tu manifestes ta hâte extrême de t'emparer de ma convention, voilà qui prouve que dans ton esprit le statu quo était rompu. Pourquoi ? Parce que, d'accord en cela avec Christine, tu avais trouvé ma pièce excellente. Tu savais que notre collaboration touchait à sa fin. Tu devais me liquider, sinon tu perdais tout : dans l'immédiat les avantages directs de notre collaboration ; à... échéance indéterminée, la possibilité d'hériter de moi.

LETHELLIER - Et après ?... Il faut toujours que tu reconstitues des complots imaginaires. Toute ton énergie intellectuelle passe là-dedans.

SIMON - Tu me comprends mal : c'est presque un souci esthétique qui me pousse à revenir sur tout ceci. Penser qu'un geste en apparence aussi anodin que celui de Christine te faisant lire ma pièce à failli nous perdre tous les deux !... Petite cause, grands effets.

LETHELLIER - Petite cause, ça reste à voir...

SIMON - Tu veux dire que Christine t'aurait mis consciemment ces idées de meurtre dans la tête.

LETHELLIER - Pas du tout. Tu aurais tort de me croire aussi manipulable. Je ne suis pas sentimental à ce point. Si je me suis fait duper, ce que je commence à craindre, c'est de manière beaucoup plus retorse...

SIMON - Explique-toi !

LETHELLIER - J'ai cru être associé avec Christine pour m'emparer de ta convention. Je comprends enfin que tu étais associé avec elle pour préparer ma liquidation.

SIMON (*après avoir éclaté de rire*) - Ah, très fort. (*un temps*) Mais parfaitement absurde.

LETHELLIER - C'est ce qu'on va voir... Comment peux-tu prétendre que Christine complotait avec moi alors qu'elle m'a dissimulé un élément tout à fait essentiel : elle savait où se trouvaient les deux conventions et elle me demandait d'en chercher une ! Si elle avait été de bonne foi, elle l'aurait volé pour moi ce papier. Ici, elle me forçait à prendre des risques et à t'affronter avec des armes totalement truquées.

D'ailleurs, en y réfléchissant, je vois bien d'autres preuves de ce que j'avance...

SIMON (*regardant ses ongles d'un air narquois*) - Lesquelles par exemple ?

LETHELLIER - Par exemple celle-ci : pourquoi m'aurait-elle toujours caché son rôle dans la disparition de ma convention si vraiment elle souhaitait ta perte ? Cette idée qu'elle n'aurait jamais osé m'en parler par crainte de me faire de la peine est une des choses les plus absurdes qu'on puisse imaginer. Mon caractère, le style de nos rapports et son cynisme affiché ne s'accommodent pas d'un tel scénario.

SIMON - Sur ce point, tu n'as pas tort. Avec la meilleure volonté du monde, on ne peut imaginer Christine Barberi ayant peur de te faire de la peine.

LETHELLIER - Ce n'est encore qu'un élément parmi d'autres. Tes approbations ironiques ne m'impressionnent pas... J'ai vraiment été bête. Comment n'ais-je pas vu que si Christine devait s'associer avec quelqu'un, ça ne pouvait être qu'avec toi ? Elle est sur ton testament, pas sur le mien. C'est toi qui viens d'écrire une bonne pièce...

SIMON - Tiens, elle est bonne. Voilà une pièce dont la qualité est bien variable.

LETHELLIER (*irrité*) - Bien sûr, elle est bonne. Tu le sais parfaitement. Et Christine n'en a jamais douté. Peut-être bien qu'elle t'admire... D'ailleurs, en y réfléchissant, il n'est pas si sûr qu'à sa manière elle ne t'aime pas. Et si elle a couché avec moi sur ton ordre, c'est plutôt bon signe pour toi.

SIMON - Ça fait un an que je lui demande de rompre. Elle s'y refuse. Quel est le bon signe que tu vois là-dedans ?

LETHELLIER - Le signe que vous avez vu l'intérêt de prolonger une mascarade... Ecoute, n'est-ce pas l'indication de votre complicité, cette manière de m'annoncer qu'il y avait deux conventions...

SIMON - Quel rapport ?

LETHELLIER - Eh bien, si elle ne m'avait rien dit tout à l'heure, j'aurais quitté les lieux au plus vite. Nous étions au point mort, je n'avais plus rien à espérer... En renonçant à partir, je restais sous votre coupe, c'est ce que vous vouliez.

SIMON (*vaguement inquiet*) - Vraiment ?

LETHELLIER - Oui. D'ailleurs j'ai peut-être tort de rester ici à raisonner pendant que Christine mijote je ne sais quoi autour de la maison.

SIMON - Mais tu n'y crois pas toi-même à cette complicité conjugale. T'assassiner ? Et après, que faire ? Nous sauver en Malaisie ? Monter ma pièce en prison ?

LETHELLIER (*après un instant de réflexion*) - Plaider la légitime défense !... J'aurais essayé de te tuer. Tu m'aurais abattu pour sauver ta vie. Et ce qui est fort, c'est que Christine, en t'accablant comme mari trompé, te sauvait comme assassin.

Simon se lève et s'approche de Lethellier dont l'attitude reflète un malaise grandissant.

SIMON - Ton raisonnement est excellent, mais il est faux de part en part. Je ne dis pas que tu ne vois rien. Je dis que tu déduis mal.

Je ne suis en rien le complice de Christine et son arrivée tout à l'heure m'a pris entièrement au dépourvu, ce qui ne semble pas être ton cas... Néanmoins, j'avoue que c'est dans le fatras de tes arguments sans queue ni tête que je viens de trouver le fil qui me manquait.

Tu as senti que si une personne devait être éliminée, ce serait toi. Mais tu n'as pas senti plus loin. Tu n'as pas compris que cette éventuelle disparition n'avait de sens que si elle était suivie d'un second meurtre : le mien.

LETHELLIER - Tu veux dire que...

SIMON - Je veux dire que tout ne s'éclaire que si c'est Christine qui veut nous éliminer tous les deux.

Lethellier se lève à son tour et arpente la pièce de long en large.

LETHELLIER - Effectivement, ça expliquerait pas mal de choses.

SIMON - Non, ça explique tout... Tu n'as pas soif ?

LETHELLIER - Si, je boirais bien quelque chose. Sers-moi un grand verre de ce rosé !

Simon remplit deux verres. Ils boivent tous les deux, perdus dans leurs pensées.

SIMON - On a beau faire, on a du mal à y croire, hein ?

Nouveau silence. Nouvelles gorgées de vin. La porte s'ouvre brusquement. Christine entre dans la pièce, les cheveux ruisselants.

Scène 4

Les mêmes, plus Christine.

CHRISTINE - Je me suis laissée surprendre par la pluie... Vous avez l'air bien calme tous les deux ?

LETHELLIER - Oui, nous nous sommes laissés surprendre par une idée.

SIMON - Une idée à la fois très forte et très simple. Une idée abominable...

LETHELLIER - Tu n'as comploté avec personne...

SIMON - Sans cesser un seul instant de comploter contre chacun de nous.

LETHELLIER - Contre nous deux.

SIMON - Oui, contre nous deux. En nous montant l'un contre l'autre.

Pendant tout cet échange de répliques, Christine s'est séché les cheveux au moyen d'une serviette-éponge. Après la dernière phrase de Simon, elle dépose la serviette et relève la tête.

CHRISTINE - Vous m'accusez de quoi exactement ?

SIMON - De pas mal de choses... En fait, d'avoir tout machiné depuis le début.

Dans tous les problèmes qui se sont posés à nous ce week-end, tu as joué un rôle déterminant.

LETHELLIER - Tu nous a manipulés tous les deux. Tu nous manœuvrais pour nous pousser aux pires extrémités.

SIMON - Soyons précis, il y a beaucoup plus que cela.

Christine vient d'achever de se repeigner. Elle s'assied sur le bord d'un fauteuil.

Prenons le testament ! C'est le premier élément en quelque sorte policier de notre situation. Apparemment, je t'ai incitée à le reprendre à Antoine au prix de quelques menues faveurs. A reconsulter mon sou-

venir, la réalité est tout de même un peu différente : l'idée que je puisse mourir en faisant de mon collaborateur l'héritier de tous les droits Dupin te chiffonnait souvent et c'est toi qui m'as convaincu de lui reprendre ma convention ; c'est toi, du reste, qui m'as suggéré le moyen commode de s'emparer de ce papier. Ensuite, que j'aie formulé moi-même l'hypothèse définitive sur la question, je l'admets volontiers mais tu m'y avais pour le moins préparé.

CHRISTINE (*souriante, après avoir allumé une cigarette*) - Eh oui mon pauvre Bernard, il t'a fallu un an pour comprendre cette chose si simple. J'avais envie de coucher avec Antoine ; je n'ai pas trouvé de meilleur moyen que de le faire pour te rendre service... Pour toi qui te veux toujours si fin, cela doit être un peu vexant.

SIMON - Oh, je ne me vexe pas pour si peu. Surtout si je continue à tirer le fil...

Examinons maintenant la fiole ! Tu sais, cette petite fiole jaune. Tu m'as rappelé tout à l'heure que nous avions convenu de la jeter. Tu as oublié de dire que c'était toi qui devais t'en charger, profitant d'un week-end que tu passais seule ici.

CHRISTINE - Je ne me souviens pas de ça.

SIMON (*d'un ton péremptoire*) - Mais si, voyons... Grover venait de m'apprendre que mon cancer était remis à une date ultérieure.

Peu importe de toute façon. J'en viens tout de suite au troisième point, qui paraît crucial puisqu'il a précipité l'événement. Antoine sait de quoi je parle : de ma pièce.

LETHELLIER (*avec un demi-sourire*) - « Le grand large ».

SIMON - Cette pièce, Christine, tu l'as lue à mon insu. Tu l'as trouvée assez bonne. Cherchant une confirmation, tu as dû la montrer à Hoffmann qui a ratifié ton jugement. C'est alors, seulement, que tu l'as passée à Lethellier. Non pas pour connaître son avis - tu n'en avais plus besoin - mais pour l'effrayer. Il sait, lui, à quel point notre collaboration est essentielle pour lui. La lecture de ce texte devait lui donner des sueurs froides...

CHRISTINE - Absurde. Je croyais sincèrement que cette pièce était mauvaise. Je le crois toujours d'ailleurs.

LETHELLIER - Ne mens pas ! Tu savais qu'elle était excellente. Je te revois encore, le visage sombre, me disant : « C'est une catastrophe, Bernard vient d'écrire une bonne pièce, une bonne pièce tout seul. »

CHRISTINE (*l'air un peu surprise*) - Je ne vois vraiment pas l'intérêt que tu as à prétendre des choses pareilles. Je ne t'ai jamais donné mon avis sur cette pièce.

SIMON (*faussement conciliant*) - Peu importe. Ce qui est sûr, c'est qu'après l'avoir lue, vous vous êtes décidés à agir... Du moins, c'est ce qu'Antoine croyait jusqu'il y a quelques minutes. Il vient de comprendre que ce complôt était également dirigé contre lui.

CHRISTINE - En voilà une nouvelle ! Je complotte beaucoup me semble-t-il....

SIMON - Qu'est-ce que tu cherchais ? A préserver les intérêts d'Antoine ? A te mettre en ménage avec lui ? Bien sûr que non. C'est l'argent qui compte pour toi. Ni lui, ni moi nous n'en manquons, mais comment pouvais-tu t'annexer ce magot tout en reprenant ta chère liberté ?

CHRISTINE - Tu vas me le dire ? C'est vraiment gentil à toi.

-SIMON - Ton idée, c'était de nous éliminer tous les deux, mais dans l'ordre adéquat. Que Lethellier meure d'abord : l'argent de Dupin me revenait. Que je disparaisse ensuite : c'est toi qui héritais de tout. De là l'idée de nous réunir dans cette petite maison de campagne avec chacun sur le cœur des griefs importants contre l'autre... L'un de nous finirait bien par tuer son collaborateur - moi sans doute à cause de cette sauvagerie dont vous me faites une légende. Toi, tu surviendrais alors, abattant le survivant. Ton récit à la police serait de la plus grande simplicité : tu étais avec ton amant dans notre maison de campagne, lorsque ton mari, ce monstre brutal, a fait irruption. Il l'a descendu, a voulu te faire subir le même sort. Par chance, tu t'es souvenue d'un revolver glissé dans un tiroir. Tu as pu le saisir, tu as fait feu sans viser. Il est tombé. Il était mort.

CHRISTINE (*avec un léger sourire*) - Mais dis-moi, c'est du très bon Dupin tout ça.

LETHELLIER - Inutile de sourire. Je suis persuadé que Bernard a raison.

CHRISTINE - Vous êtes marrants tous les deux avec vos scénarios incessants. Mais vraiment, ne feriez-vous pas mieux d'écrire votre pièce ?

SIMON - Ce n'est pas exclu. Mais pour l'instant, je ne ris pas non plus. (*se tournant vers Lethellier*) Tu imagines Antoine que, lorsqu'elle est arrivée tout à l'heure avec ses petits airs sympathiques, elle s'attendait à ce que tu sois déjà mort. Et moi-même, dans son esprit, je n'en avais plus pour longtemps... Décidément, je crois que nous n'avons pas de chance avec les femmes.

CHRISTINE - Que veux-tu, mon vieux, tu n'es qu'un misogyne trop imaginaire. Et ton histoire ne peut vraiment convaincre qu'un imbécile comme Lethellier.

SIMON - Au contraire. Il existe un élément qui me permettrait de convaincre n'importe qui. Une preuve bien tangible dont l'existence ne peut qu'apparaître au terme d'un raisonnement bien conduit... Ce revolver dont j'ai parlé tout à l'heure et que, selon ton récit à la police, tu devais avoir trouvé dans un tiroir, bien sûr qu'il ne s'y trouvait pas, ni ne pouvait s'y trouver. Il n'y a jamais eu d'arme à feu ici, je ne crains pas les cambrioleurs. Tu le transportais donc avec toi, et où cela sinon...

D'un geste, il s'empare du sac à main posé devant Christine, non sans renverser la bouteille de rosé. Christine la redresse immédiatement.

... dans ton sac à main. La preuve que j'invoque donc, c'est la présence inéluctable d'un revolver au milieu de tes accessoires de beauté.

Il ouvre le sac et en sort effectivement un petit revolver qu'il enfouit dans la poche de son veston.

LETHELLIER - Bien joué. La voilà désarmée.

CHRISTINE (*après un moment de silence*) - Bernard, je dois reconnaître que comme criminelle j'ai encore des progrès à faire.

SIMON - Mais non. Avec toute l'objectivité du rescapé, je trouve que ce plan était très fort. Peut-être même doit-on dire que, du point de vue de l'absolu, tu méritais de le mener à bien.

LETHELLIER - Au fond, ce qui a fait échouer ce scénario presque sans faille, c'est l'idée extravagante que Bernard a eue de sacrifier un exemplaire de la convention simplement pour me faire peur. (*Se tournant vers Christine :*) En t'annonçant cette destruction, je te forçais à m'avouer des choses que tu n'avais pas prévues de dire et qui révélaient ta duplicité.

SIMON - Une duplicité qui n'est pas sans faire penser à l'imagination dont un écrivain de théâtre doit faire preuve... Cette idée de te montrer ma pièce pour te donner envie de me tuer, n'est-ce pas une pure idée de scénariste ?

LETHELLIER - Ça me suggère d'ailleurs quelque chose. Cette pièce que nous n'arrivions pas à écrire à deux, à présent que tout est dénoué, pourquoi ne pas l'écrire ensemble... Je veux dire : tous les trois.

SIMON (*remplissant trois verres*) - Mais voilà une excellente idée...

Il tend l'un des verres à Christine.

... Qu'il faut arroser d'ailleurs.

Il tend un verre à Lethellier.

A la santé de « Réveillon IV » !

Ils trinquent tous les trois. Simon et Lethellier commencent à boire.

Rideau

Pendant les quelques instants que dure l'obscurité, on entend deux bruits sourds et le tintement de verres brisés. Lorsque le rideau se relève pour la première fois, Simon et Lethellier gisent sur le sol cependant que Christine s'apprête à quitter la pièce.

Le rideau retombe à nouveau et se relève très rapidement. Simon et Lethellier sont toujours étendus. Christine salue le public.

Ce n'est qu'au troisième et dernier lever que les trois acteurs viendront ensemble saluer.

**AUJOURD'HUI,
UN COMPTE A VUE
ET UN COMPTE-
EPARGNE.**

**PLUS TARD
UN PRET
AVANTAGEUX.**

CGERE 
nous sommes à vos côtés

scénario s...



à ne...
un peu...
par fic...
d'un sou...
voit propo...
ne connaît...
rediable...
que...

me...
sa voiture...
le...
Anne...
Yves...
Anne (très logique)...
précis avec...
ton plaisir...
sans méche...

Comment s'écrit un scénario ? Les récits modèles existent-ils ? Que contiennent les dossiers de Charlier ? Pourquoi les publicités de lessive se ressemblent-elles tant ? Qu'est-ce qu'un scénario-partition ? Les bons sujets tombent-ils du ciel ? Pourquoi Robbe-Grillet n'écrit-il plus de découpage ? Construit-on un film comme une bande dessinée ? Faut-il brûler les story-board ? Combien de plot-points voulez-vous ? Kafka était-il scénariste ? La collaboration mène-t-elle au crime ? Comment Sokal débute-t-il une histoire ? Pourquoi Raoul Ruiz met-il les siennes en pièces ? Le scénario peut-il s'enseigner ? Une chanson est-elle un synopsis ? Chaplin avait-il le sens du rythme ? Faut-il adapter Edgar Poe ? Quels sont les principes de Carrière ? Une suite de questions constitue-t-elle un scénario ?

ANNE :
- Elle avait pr...
YVES :
- Oui, bien sûr...
ANNE (très logique) :
- Donc, tu n'avais rien de cette Clara. Et si tu trouves que c'est que tu y trouves tout...
YVES (sans méchanceté) :
- Laisse-moi, Anne. Tu me fais...
Elle enfile son manteau.
YVES :
- Anne !
Anne revient vers lui. Ils se serrent quelque peu de l'autre.

doucement) :
22
est pas la peine...
les spots de couleur s'éteignent.
alors définitivement la pièce, dont
a changé du tout...
projetter...
Enfin ça va de soi, quoi ?
Donc, tu n'avais rien convenu
cette Clara, c'est que...
Laisse-moi...
Les phar...

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister. Rtelles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles & Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées : a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ; b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement « Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ».

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies sont permis. **Toute modification du document est par contre interdite.**

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.