

Yves Lavandier

CONSTRUIRE UN RÉCIT



LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Du même auteur :

La Dramaturgie (2019)

Évaluer un scénario (2018)

Le scénario annoté de « Oui, mais... » (2001)

Photographie de couverture :

Phil (Bill Murray) essaie de séduire Rita (Andie MacDowell) dans *Un jour sans fin* (1993).

Scénario de Danny Rubin et Harold Ramis.

Mise en page : Mélanie Dufour

© Les Impressions Nouvelles – 2019

www.lesimpressionsnouvelles.com

info@lesimpressionsnouvelles.com

Yves Lavandier

CONSTRUIRE UN RÉCIT

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	7
1. LE MOTIF DE BASE	13
2. LE SENS	23
A. Le premier point de la droite	23
B. L'intérêt de déterminer le sens	27
C. Trouver son intention générale	34
D. Ayez conscience des pièges éventuels	40
E. Au-delà de l'intention générale	45
3. LES CHOIX MAJEURS	51
4. LE PITCH DRAMATIQUE	59
A. Protagoniste-objectif-obstacles	59
B. Le logline	62
C. Concevoir son pitch dramatique	65
D. Pitch et premier acte	72
E. Récit d'intrigue et récit de caractère	74
F. Testez votre pitch en permanence	78
5. LA TRAJECTOIRE INTERNE	79
A. Trois questions émotionnelles	79
B. Attention aux dogmes	81
C. Quatre éléments indispensables	88
D. Création de la trajectoire interne	120
6. LES FONDATIONS	131
A. Le titre	132
B. La caractérisation du protagoniste	133
C. L'incident déclencheur	143
D. L'objectif général	146
E. L'enjeu	150
F. Personnages autres que le protagoniste	156
G. Motivations, sous-objectifs et moyens	162
H. Le passage premier acte-deuxième acte	165
I. L'arène	166
J. Les obstacles	169
K. Le climax	172
L. La réponse dramatique	174
M. Le troisième acte	175
N. Ironies dramatiques majeures	178
O. Ironies dramatiques diffuses majeures	184
P. Les grands nœuds dramatiques	185
Q. Comédie	191
R. Les éléments trajectoriels	192
S. Trois exemples de fondations	195
T. Une étape à mûrir	203

7. LA CARACTÉRISATION	205
8. LE SCÈNE-À-SCÈNE	219
A. Jalons et séquences	221
B. Trois exemples de jalons	226
C. Des jalons au scène-à-scène	230
D. Trois extraits de scène-à-scène	242
9. LE TRAITEMENT	245
A. Des fondations locales	245
B. Évitez deus ex machina et facilités	250
C. Trois extraits de traitement	255
10. LA CONTINUITÉ DIALOGUÉE	263
A. Le dialogue	263
B. L'exposition	267
C. Suggestions générales	270
D. Extrait de continuité dialoguée	285
11. ÉCRITURES SPÉCIFIQUES	289
A. L'adaptation des œuvres littéraires	289
B. Le récit pour enfants	291
C. Le récit court	292
D. Le documentaire	293
E. La série (tv, bd, web)	294
12. EXIGENCES FONDAMENTALES	297
A. Faites des choix	298
B. Soyez clair	299
C. Soyez féroce avec votre protagoniste	301
D. Soyez impitoyable avec vous-même	303
E. Soyez simple et exploitez	306
F. Faites participer le spectateur	308
G. Soyez dissocié	312
H. Comprenez tous vos personnages	312
I. Dramatisez	313
J. Ne dites pas, montrez	314
K. Usez des langages les plus puissants	315
L. Créez du lien	316
M. Soyez vraisemblable	318
N. Soyez spécifique	319
O. Résolvez votre récit	320
P. Amusez-vous et... amusez-nous	322
Q. Chérissez la comédie	325
R. Soyez patient et tenace	327
S. Faites lire	333
T. Laissez reposer	334
13. FAIRE LIRE	335
14. GAMMES	339
CONCLUSION	347
LEXIQUE	349
INDEX DES ŒUVRES	363
INDEX DES PERSONNES	379
BIBLIOGRAPHIE	381

PRÉFACE

« L'art n'est pas de l'expression pure, c'est de l'expression élaborée. »

(Jean-François Zygel [97]¹)

« Ce ne sont pas les épanchements de l'inconscient mais plutôt la maîtrise des tendances inconscientes, la soumission de la faculté créatrice à une forte discipline esthétique qui seules permettent les œuvres d'art. »

(Bruno Bettelheim [08])

Canaliser les giclées de sang

Red Smith [74], journaliste sportif américain, a eu un jour ce mot, assez célèbre dans le monde anglo-saxon : « *Écrire, c'est facile, il suffit de s'asseoir à sa machine et de s'ouvrir une veine.* » La formule est jolie mais incomplète. Il ne suffit pas de s'ouvrir une veine, il faut aussi canaliser le flot. De nombreux artistes ont exprimé cette idée de maîtrise du flot à leur façon. Pour Jorge Luis Borges, l'art était un mélange de feu et d'algèbre. Billy Wilder [93] disait qu'un auteur ne devait pas se contenter d'avoir des centaines d'idées, il devait aussi en être le comptable. Hitchcock [41] dit à Truffaut « *qu'une masse d'idées, aussi bonnes soient-elles, ne suffit pas à composer un film réussi. Elles doivent être soigneusement présentées avec une conscience permanente de la configuration de l'ensemble* ». En d'autres termes, votre hémisphère gauche doit continuellement trier et ordonner les épanchements de votre hémisphère droit.

Intérêt de la cohérence ?

Vous vous demandez peut-être s'il est vraiment nécessaire de mettre de l'ordre dans vos giclées de sang. Il est vrai qu'un artiste crée avec ses aptitudes et ses maladrotes. Les défauts et les actes manqués font aussi partie de l'œuvre. On dit même que si la fameuse **Grande odalisque** d'Ingres n'avait pas trois vertèbres en trop, la toile ne serait plus un chef-d'œuvre. Dans le même esprit, il paraît que certains artistes ajoutent des « fausses notes » à leurs œuvres ou enlèvent une ou deux pièces du puzzle pour que cela fasse « artistique » ! Tout cela me paraît exagéré et surtout inauthentique.

1. Les chiffres entre crochets [] renvoient à la bibliographie en fin de volume.

CONSTRUIRE UN RÉCIT

En outre, l'idée que le génie – si on en a – transpirera forcément, quoi qu'on fasse, relève de l'image d'Epinal. En 1896, à propos d'une sélection des nombreuses partitions qui lui étaient envoyés, Johannes Brahms [12] témoignait : « *Certaines traduisent une réelle inspiration mais manquent de structure. D'autres ont la structure, par contre, elles n'ont guère d'inspiration. Comme je l'ai déjà dit, aucune composition ne peut être durable si elle n'est faite à la fois d'inspiration et de sérieuses qualités artisanales.* ».

Je crois que, dans tous les arts, le talent et le génie ont besoin de beaucoup de travail et d'un minimum de rigueur. Pas de la rigidité, de la rigueur. D'où l'intérêt de connaître son intention (cf. chapitre 2) et de respecter un tant soit peu les règles.

Vade retro

J'ai lâché le mot tabou : « règles ». Pour ne pas froisser les artistes allergiques aux règles, certains utilisent un autre terme : guides, principes, etc. C'est aussi efficace qu'appeler une femme de ménage une technicienne de surface. J'affirme que la dramaturgie est régie par des règles, que ce soit dans la vie ou dans la fiction, et qu'il n'y a pas de quoi s'en désespérer, bien au contraire. Les règles sont nos amies. Elles nous aident à transmettre notre pensée aux autres. Je développe abondamment ces idées dans l'introduction de *La dramaturgie* [51].

On notera que le mot « règles » désigne deux notions différentes, liées de façon logique. D'abord, ce sont les constantes dont on constate l'omniprésence dans le répertoire. Ces règles fondamentales deviennent ensuite des guides d'écriture. Par exemple, si en observant les grandes œuvres, je vois qu'elles contiennent du conflit et que j'en comprends le bien-fondé, quand je passe à la position d'auteur, je me fixe pour règle de mettre du conflit dans ce que j'écris.

Abacadabra

J'ai commencé à m'intéresser aux règles de la narration en 1980, comme apprenti cinéaste, pas comme théoricien. En Occident, le premier traité de scénario n'est autre que *La poétique* [02] d'Aristote. Après lui, Horace, Nicolas Boileau, Denis Diderot, William Archer, Lajos Egri, Edward Mabley et beaucoup d'autres ont enrichi la réflexion au fil des siècles. Et puis soudain, en 1979, pour des raisons qui m'échappent, la réflexion s'est considérablement rétrécie avec la parution d'un livre qui est vite devenu très influent aux États-Unis : *Screenplay* [28] de Syd Field. Tout à coup, pour écrire un scénario, il fallait entrer dans une formule définitive, sans quoi on était cuit. Dans les décennies qui ont suivi, de

nombreux théoriciens anglo-saxons ont brodé sur le modèle proposé par Syd Field et ont abouti chacun à une théorie structurale compliquée et rigide. Miraculeusement, les grands chefs-d'œuvre du cinéma (américains, de préférence) se conforment exactement au modèle. Ni le spectateur, ni le scénariste que je suis ne s'y est jamais retrouvé.

Quand je vois un savant schéma avec des flèches, des montées et des descentes, et la « preuve » par l'exemple qui va avec, c'est plus fort que moi, je ne peux m'empêcher de penser à deux images. D'abord aux demi-sœurs de Cendrillon, dans le conte des frères Grimm (*Cendrillon*), qui se mutilent le pied pour pouvoir entrer dans l'escarpin d'or. Dans un premier temps, le prince se fait berner puis, quand il voit le sang qui coule, il répudie les usurpatrices. J'ai l'impression que certains théoriciens du récit sont comme les demi-sœurs de Cendrillon : ils veulent à tout prix que leur pied (modèle inadéquat) s'adapte à l'escarpin d'or (l'ensemble des grands récits). À mon avis, ils se font de grosses ampoules mais ils arrivent quand même à abîmer les œuvres et à enfariner beaucoup d'auteurs (cf. pages 104-105).

En partie, d'ailleurs, pour la raison qui suit. C'est la deuxième image qui me vient à l'esprit, celle d'un illusionniste qui fait un tour de passe-passe. Comme tous les magiciens, il a besoin de poudre aux yeux, il a besoin d'une formule savante et compliquée pour convaincre. Car l'être humain a tendance à trouver les modèles sophistiqués plus intelligents donc plus crédibles que les modèles simples (cf. l'expérience d'Alex Bavelas décrite dans *Évaluer un scénario* [50]). Je dois reconnaître qu'à côté de certains paradigmes, ma conception des trois actes est banale à pleurer (cf. pages 176-177). Elle n'est pas impressionnante. Mais – et c'est là où je veux en venir – sachez que mon but, dans ce livre, n'est pas de vous impressionner, il est d'être en accord avec les faits – ceux-là dont on dit qu'ils sont têtus – et de vous aider à écrire. Bref, de trouver la bonne carte pour le territoire. Je ne dis pas que j'y arrive à 100 % mais, en tout cas, c'est ma seule motivation. C'est d'ailleurs une motivation d'auteur. Au fil des ans, j'ai cherché la théorie et la méthode qui me semblaient les plus logiques, les plus fidèles à la réalité et les plus pratiques pour écrire moi-même.

Maintenant, si les modèles rigides et sophistiqués vous aident à écrire, surtout ne vous gênez pas. On compte sur vous pour nous raconter de belles histoires. Car, au final, c'est bien tout ce qui importe.

CONSTRUIRE UN RÉCIT

Soyez autonome

Dans la vie, quel que soit le domaine et quelles que soient les règles, il y a trois attitudes possibles vis-à-vis d'elles : la soumission, la rébellion ou l'autonomie. Comme *La dramaturgie* [51], ce livre est rempli de règles. Elles n'ont pas été décrétées par Hollywood. Pour la plupart, elles sont liées à la vie des organismes vivants et elles existent depuis la nuit des temps. Je vous invite à les suivre, ou à ne pas les suivre, en n'étant ni dans la soumission ni dans la rébellion, mais dans l'autonomie.

Pratique de *La dramaturgie* [51]

La méthode proposée dans cet ouvrage découle logiquement des règles du récit détaillées dans *La dramaturgie*. *Construire un récit* est aux guides ce que *La dramaturgie* est aux constantes. Il n'est donc pas un résumé de *La dramaturgie*. Il est le développement des anciens chapitres 16, 17 et 22 de son aîné. Il se veut concret et méthodologique. En outre, je me suis efforcé de ne pas me répéter et de ne jamais citer les mêmes exemples (ou pas de la même façon). C'est pourquoi je me permettrai de renvoyer régulièrement à la théorie présente dans *La dramaturgie*.

Mon ambition est de vous aider à ordonner les épanchements de votre hémisphère droit et de permettre aux auteurs qui veulent raconter une histoire de transmettre leur pensée et leur univers tout en captivant le récepteur de leur art. La méthode découle également de mon expérience personnelle. Mes suggestions valent ce qu'elles valent mais au moins je suis le premier à les appliquer. Toutes les recommandations qui nourrissent ce livre ont fait leur preuve dans les ateliers que j'ai animés. Je reconnais volontiers qu'elles ne conviennent pas à tout le monde. Mais elles fonctionnent avec certains auteurs. À chacun donc d'y trouver ce qui peut l'aider.

La « règle » du quatre-quarts

Si un livre invite son lecteur à mélanger, à poids égal, œufs, farine, sucre et beurre et à mettre le tout dans un four à 180°, pendant 45 minutes, il y a de grandes chances que tout le monde obtienne un quatre-quarts savoureux. Non pas parce que l'énoncé de la règle est simple mais parce que celle-ci est facile à appliquer. Les règles qui apparaissent dans cet ouvrage paraîtront parfois aussi simples. Vous devez garder à l'esprit qu'elles sont autrement plus difficiles à mettre en œuvre. Ce n'est pas écrire qui est difficile, c'est bien écrire. Ce n'est pas la compréhension des règles qui requiert du talent, c'est leur application. Comprendre est une chose, apprendre en est une autre. L'application des règles ne demande d'ailleurs

pas que du talent mais aussi beaucoup de temps et de pratique. On le sait, la réussite, c'est 5 % d'inspiration et 95 % de transpiration. C'est la limite de cet ouvrage : il ne suffit pas de l'avoir lu et compris pour devenir aussitôt un bon auteur dramatique ou un bon script doctor (cf. *Évaluer un scénario* [50]). Ce serait trop facile.

Questions terminologiques

Derrière les mots « pitch », « séquence » ou « exposition », chaque théoricien y va de ses définitions et elles ne sont pas toujours concordantes. Si vous écrivez un projet personnel, je vous invite à vous intéresser aux concepts définis dans ce livre plutôt qu'aux mots qui les désignent. Mais si vous faites un travail de commande et que votre interlocuteur utilise un vocabulaire donné, demandez-lui des précisions. Qu'entend-il pas « séquence » ou « traitement » ? Que veut-il y voir ? Combien de pages ? Un lexique, en fin de volume, vous aidera à vous remémorer toutes les notions abordées dans l'ouvrage.

Hats off to the screenwriters!

En mars 2015, j'ai créé une série web intitulée *Hats off to the screenwriters!* (« Chapeau, les scénaristes ! »). Elle est en anglais, sous-titrée en français, et disponible sur YouTube. Chaque épisode fait entre trois et six minutes, et illustre un élément de narration remarquable. C'est donc un complément imagé à ce livre et à *La dramaturgie* [51]. C'est aussi et surtout un hommage à tous les grands conteurs d'histoire, à ces artistes qui inventent des récits, des personnages, des univers de fiction, des structures et... du sens.

Yves Lavandier (mai 2019)

1. LE MOTIF DE BASE

« Je mettrai tout en œuvre pour découvrir l'auteur de ce meurtre. »

(Œdipe, **Œdipe roi**)

« Tu n'apprendras rien de moi. »

(Tirésias, **Œdipe roi**)

On me demande souvent ce qu'est une histoire (au sens de récit). Plus exactement, ce qu'est une bonne histoire. Ma définition est simple, elle permet d'englober toutes les bonnes histoires, que ce soit **La cerisaie** ou **Terminator**. Une bonne histoire est une action humaine difficile. N.B. Le mot « humaine » est à prendre au sens large, au sens d'anthropomorphe. On peut raconter des histoires d'animaux, de marionnettes, de machines, de bouchons de liège, du moment qu'ils font penser à des humains. Les quatre mots comptent dans ma définition : « action », « humaine », « difficile » mais aussi « une ». Si vous racontez une action humaine difficile, il y a de fortes chances que vous vous retrouviez avec un récit. Pour autant, cette définition ne met pas au jour le motif de base de toute histoire. Une bonne histoire est une action humaine difficile, admettons, mais quel outil permet de produire une action humaine difficile ? Avant d'entrer dans le concret de la méthodologie, il m'apparaît nécessaire de répondre à cette question importante et de donner quelques repères sur le motif de base du récit.

Objectif versus obstacles

Pour mettre au jour le motif de base de toute histoire, on peut au choix partir de la définition du mot « drama » ou s'intéresser à l'élément de base de la dramaturgie : le conflit. Dans les deux cas, on arrive au même résultat.

« Drama » signifie « action » en grec. À la source de toute action entreprise par un organisme vivant, il y a une impulsion, un désir, un objectif, conscient ou inconscient. Cet objectif peut être, au choix, facile à atteindre ou difficile à atteindre. En fiction, un objectif facile à atteindre n'intéresse personne et ne raconte quasiment rien. L'objectif doit donc être difficile à atteindre. Le seul moyen de lui conférer ce statut est de l'opposer à des forces diverses et variées qu'on peut appeler des « obstacles ».

CONSTRUIRE UN RÉCIT

Si l'on part maintenant du conflit, et plus particulièrement du conflit dynamique, on comprend qu'il est créé par l'opposition entre un objectif et un obstacle. J'affirme que toute action d'un organisme vivant peut se réduire à un objectif, conscient ou inconscient, versus un ou plusieurs obstacles.

Conflit et obstacle

Même si elles sont liées, conflit et obstacle sont deux notions bien distinctes qu'il importe de ne pas confondre. Tout le monde voit bien ce qu'est un conflit mais, pour autant, il ne semble pas facile à définir. Les dictionnaires se contentent d'expliquer que le conflit résulte d'une opposition. On sait ce qui crée le conflit mais on ne sait toujours pas ce que c'est exactement. Je propose la définition suivante : le conflit est une circonstance difficile de la vie, toujours associée à un sentiment de frustration et souvent à un sentiment d'anxiété. Est-ce à dire qu'il existe des circonstances difficiles de la vie sans frustration ni anxiété ? Oui. Quand une situation difficile est accueillie par un individu avec humour ou comme un moyen de grandir et d'acquérir de l'expérience, alors elle n'est pas vécue comme une source de problèmes. Il est rare que l'être humain réagisse avec un tel recul ou une telle sérénité face à une épreuve mais cela arrive. Dans tous les autres cas de figure, la difficulté se transforme en conflit et engendre des sentiments désagréables.

L'obstacle, lui, est un élément qui s'oppose à un mouvement, donc à une action, un désir, une envie, un objectif (conscient ou inconscient). Cet élément d'opposition peut être un objet, un animal, une personne, un élément naturel, un autre objectif, une qualité, un défaut, une émotion, etc. Mais on voit qu'il faut un objectif précis pour conférer à un élément le statut d'obstacle. Un vent de force 5 est un obstacle pour quelqu'un qui veut jouer au ping-pong en extérieur mais le même vent de force 5 n'est pas du tout un obstacle pour un véliplanchiste aguerri. Pareillement, un mur peut être, selon les circonstances, un obstacle, une aide ou ni l'un ni l'autre. Un contrôleur de billets, agissant exactement de la même façon, sera un obstacle pour celui qui fraude, pas pour celui qui paie son transport.

Imaginez maintenant que vous jouez au ping-pong en extérieur. Soudain, le vent se lève et se met à souffler à vingt nœuds. N'éprouvez-vous pas de la frustration ? Imaginez que vous êtes dans le train sans billet et que vous voyez arriver un contrôleur. N'éprouvez-vous pas une pointe d'anxiété ? Et quand le contrôleur vous dresse un procès-verbal, n'éprouvez-vous pas de la frustration ? Si vous répondez par la négative à ces trois

questions, c'est que le vent et le contrôleur ne sont pas des obstacles pour vous, et donc qu'ils ne vous causent pas de conflit.

Une scène de *L'enfer est à lui* présente un conflit qui s'avère servir d'obstacle pour l'action. En prison, Cody (James Cagney) est informé que son évasion est organisée pour le soir même. C'est son objectif local. Quelques minutes plus tard, il apprend que sa mère vénérée est morte. Il vit un intense conflit statique. Fou de douleur, il se met à tout casser, frappe plusieurs gardiens et se retrouve en cellule disciplinaire pour un temps indéterminé, obstacle qui fait tomber à l'eau son projet d'évasion.

Les mécanismes fondamentaux comme conséquence

Qui dit objectif-obstacles dit logiquement personnage, caractérisation, conflit, protagoniste, enjeu, arène, structure en trois actes, incident déclencheur, climax, crescendo, question dramatique, suspense, unité et préparation. Excusez du peu !

Personnage parce qu'un objectif ne se promène pas dans l'éther, il a forcément un propriétaire.

Caractérisation parce que le personnage a des caractéristiques, une routine de vie, des besoins, des spécificités.

Conflit parce que, comme nous venons de le voir, l'opposition objectif-obstacles génère du conflit.

Protagoniste parce que le personnage qui vit le plus de conflit est celui dont on raconte l'histoire. On l'appelle le « protagoniste ».

Enjeu parce que le protagoniste ne s'est pas donné cet objectif sans raison. Il a des motivations et quelque chose à perdre ou à gagner dans l'opération.

Arène parce que, souvent, soit le protagoniste est issu d'un décor ou d'un univers signifiant, soit son objectif l'entraîne dans un décor ou un univers signifiant.

Structure en trois actes parce que dès qu'un personnage adopte un objectif, il crée trois phases logiques : avant l'objectif, pendant l'objectif et après l'objectif. J'appelle ces phases « lancement-action-retombée ».

Incident déclencheur parce qu'un objectif ne vient pas de nulle part. Il faut un événement pour le provoquer.

Climax parce qu'un objectif n'est pas éternel. Il vient un moment où, soit le protagoniste atteint son objectif, soit il l'abandonne. Ce moment qui conclut le deuxième acte s'appelle en anglais le « climax ». En français, on pourrait dire la « grande scène de résolution ».

Crescendo parce qu'en fiction, il est logique et efficace que les obstacles les plus forts soient placés à la fin.

CONSTRUIRE UN RÉCIT

Question dramatique parce que le protagoniste et le spectateur se demandent si le protagoniste va atteindre son objectif.

Suspense parce que si les obstacles sont bien dosés, ni trop faibles ni trop forts, la réponse dramatique est incertaine. Le spectateur est partagé entre espoir et crainte.

Unité parce qu'un objectif donné engendre une action et une seule.

Préparation parce que dès qu'un personnage déclare son objectif, il fait une double annonce, liée à la fois aux caractéristiques du personnage et à son objectif. Tout ce qui suit doit dépendre de cette gigantesque préparation.

Toutes ces notions fondamentales découlent logiquement du couple objectif-obstacles. Le seul mécanisme important de la dramaturgie qui n'est pas induit par ce motif de base est l'ironie dramatique. L'ironie dramatique, sur laquelle nous reviendrons, est étroitement liée au mode de perception de toute fiction.

Objectifs inconscients

Je distingue deux types d'objectifs inconscients. Un premier type relève du réflexe. C'est souvent un objectif de protection instinctif. Quand, par inadvertance, on met sa main sur du métal brûlant, on a immédiatement, sans réfléchir, l'objectif de préserver sa main. Quand une explosion retentit, on ne prend pas deux minutes pour analyser la situation et se déclarer un objectif, on baisse la tête tout de suite et on court s'abriter. Quand une emmerdeuse envahit la vie d'un aventurier misanthrope, il cherche à avoir la paix sans pour autant conscientiser son objectif. C'est ce que fait Martin (Yves Montand) dans *Le sauvage*. Quand on vit une misère professionnelle, sexuelle et sentimentale, comme Clara (Emmanuelle Devos) dans *Sur mes lèvres*, on essaie de s'en sortir sans nécessairement l'articuler clairement. Ce premier type d'objectif inconscient est à ranger dans la catégorie des objectifs dramatiques. Nous y reviendrons avec les notions de sous-objectifs et de motivations (pages 162-165).

Le deuxième type d'objectif inconscient est un objectif de transformation. Je l'appelle « l'objectif trajectoriel » puisqu'il correspond à la trajectoire psychologique d'un des personnages. C'est toujours la déclinaison d'un objectif universel, commun à tous les organismes vivants : croître, grandir, gagner en résistance, parfois en humanité. Pour les humains, cela peut donner : être moins vénal, se débarrasser de sa volonté de toute-puissance, faire son deuil, devenir plus généreux, acquérir de la lucidité, se libérer de ses démons intérieurs, contrer la barbarie de nos cellules, etc.

Vous remarquerez que le premier objectif est une réaction à des obstacles externes ou internes d'origine interne et qu'il est concret. Tandis que le deuxième est étroitement lié à un obstacle interne. Nous verrons dans les chapitres 4 et 5 que cette distinction a son importance et traiterons en détail de l'objectif trajectorien dans le chapitre 5.

La vie est aristotélicienne

Dans le documentaire *Une enfance sous l'Occupation*, un témoin de l'époque, Roger Emmenecker, raconte que son père était instituteur en Alsace pendant la Deuxième Guerre mondiale et que Roger était élève dans sa classe. Son père faisait également de la résistance et utilisait le poste de radio de l'école pour écouter la BBC. Un jour, après avoir écouté Radio Londres en cachette, le père a oublié de remettre le curseur sur une fréquence autorisée. Quand un inspecteur allemand a allumé la radio le lendemain, toute la classe a entendu des voix anglaises. Moment de flottement. Le père de Roger s'est alors dirigé vers son fils, lui a mis une claque et lui a reproché d'avoir joué avec le poste. Roger a compris la manœuvre, a confirmé qu'il était le coupable et son père n'a pas été inquiété.

Il y a tout dans cette histoire vraie. Un obstacle interne, du conflit, du suspense, de l'ironie dramatique, un morceau d'activité et un protagoniste plein de ressources. Et surtout une énième confirmation qu'il n'y a pas de dramaturgie qu'au théâtre ou au cinéma, il y en a également dans la vie. Tous les organismes vivants, végétaux, animaux ou humains, sont programmés pour propager l'espèce. C'est l'un des grands buts inconscients de la vie¹. Or, dès qu'un organisme vivant entreprend quelque chose (consciemment ou inconsciemment) et que le résultat est incertain, on a de la dramaturgie.

- Est-ce que le superorganisme passera la sélection naturelle ? Suspense...
- Est-ce que la graine entraînée par le vent germera et donnera naissance à une plante ? Suspense...
- Est-ce que le bébé tortue à peine éclos en haut de la plage atteindra la mer sain et sauf ? Suspense...
- Est-ce que mon accouchement se passera bien ? Suspense...
- Est-ce que je gagnerai mon procès ? Suspense...
- Est-ce que j'arriverai à apprendre le piano ou la ferronnerie ? Suspense...
- Est-ce que je vais obtenir une augmentation de salaire ? Suspense...
- Est-ce que j'arriverai à écrire un beau récit ? Suspense...

1. Sur ce sujet, je recommande un ouvrage passionnant : *Le principe de Lucifer* [09].

CONSTRUIRE UN RÉCIT

Chez l'être humain, le principe fonctionne également au niveau inconscient.

- Est-ce que je vais enfin comprendre que j'ai du mal à – cochez la case – lâcher prise, reconnaître mes torts, me mettre au travail, me poser, accepter l'imperfection, accepter la mort, respecter les autres, respecter mon corps, être authentique, etc. ? Suspense...

- Est-ce que je vais grandir, me transformer pour le meilleur ou, au contraire, laisser la barbarie qui est en moi s'exprimer et/ou se développer ? Suspense...

Le principe fonctionne aussi quand nous nous identifions à un être humain, réel ou fictif, ou quand nous considérons que l'action de certains rejaillit sur nous.

- Est-ce que mon enfant réussira son examen ? Suspense...

- Est-ce que mon candidat favori sera élu ? Suspense...

- Est-ce que l'équipe que je supporte gagnera la coupe du monde ? Suspense...

- Est-ce que mon compatriote pris en otage à l'autre bout de la planète sera libéré ? Suspense...

- Est-ce que le cinéma et l'audiovisuel français vont enfin comprendre l'importance du scénario (au sens de récit) et mettre les scénaristes (au sens de conteurs) au centre du dispositif ? Méga suspense...

Si le récit était un végétal...

... ce serait un chou romanesco. En effet, ce principe objectif-obstacles est la forme de base d'une structure fractale. En d'autres termes, le récit est la combinaison, à différentes échelles, de milliers de couples objectif-obstacles.

Mais, vous demandez-vous peut-être, si tout récit peut se réduire à un motif aussi simple, comment se fait-il qu'au final les récits soient si différents les uns des autres ? Il y a six raisons majeures à cela.

1. D'abord, un récit peut être composé de grands objectifs de nature différente : dramatique, trajectoriel, ironique. Un seul objectif dramatique général est conseillé mais il peut y avoir plusieurs objectifs trajectoriels ou/et ironiques qui viennent courir en superposition à l'objectif dramatique.

2. Ensuite, il existe à la disposition des auteurs une infinité de combinaisons possibles. Une infinité de protagonistes possibles, de caractérisations, d'arènes, d'incidents déclencheurs, d'obstacles et de climax. En revanche, même si les objectifs dramatiques peuvent être divers et variés, on ne peut pas dire qu'il y ait une infinité de motivations et d'objectifs.

Dans la vie comme dans la fiction, ce sont toujours les mêmes forces qui meuvent les organismes vivants.

Imaginons qu'à l'échelle de l'œuvre entière, vous vous arrêtiez sur un protagoniste, un incident déclencheur, un objectif général, des obstacles, tous bien spécifiques. À partir de cet ensemble en apparence unique, vous pouvez encore écrire trente-six récits différents. Ce qui nous amène aux quatre autres facteurs de différenciation.

3. Comme précisé plus haut, le motif de base se retrouve à différentes échelles : l'œuvre entière mais également la série, l'épisode, l'acte (dramatique ou logistique), la séquence, la scène jusque, parfois, une phrase de dialogue. Tout le premier acte des *Compères*, par exemple, a un protagoniste différent du protagoniste général. Il s'agit de Christine (Anny Duperey) dont l'objectif est de retrouver son fils fugueur. Une fois qu'elle a transmis son objectif à Pignon (Pierre Richard) et Lucas (Gérard Depardieu), nous entrons dans le deuxième acte. Le climax de *Ben-Hur* est la célèbre course de char. C'est une séquence (c'est-à-dire un ensemble de scènes) qui dure 25 minutes et qui contient elle-même trois actes et un climax. Le deuxième acte de cette séquence démarre quand les chars s'élancent. Le climax du climax de *Ben-Hur* est le moment où Ben-Hur (Charlton Heston) et Messala (Stephen Boyd) sont en tête de la course et finalisent leur affrontement en l'intensifiant. Le troisième acte du climax comprend le couronnement du vainqueur et la mort du perdant.

4. Les milliers de motifs de base qui sont combinés pour obtenir un récit ne concernent pas toujours le protagoniste général de l'œuvre. Dans l'une des scènes de *La mort aux trousses*, un personnage secondaire, Leonard (Martin Landau), essaie de convaincre son patron (James Mason) que la femme que son patron aime les a trahis. Le protagoniste général du film (Cary Grant) assiste à la scène en témoin caché mais il n'en est pas le protagoniste local.

5. On peut jouer avec la structure de base. On peut en cacher certains éléments, les révéler plus tard, ne montrer qu'une partie des récits annexes, rajouter une ou plusieurs sous-intrigues, ménager des surprises ou du mystère, placer les éléments dans le désordre. Et aussi choisir de développer l'objectif trajectoriel plus que l'objectif dramatique. Quand je dis qu'un récit est un mélange fractal, ce n'est pas pour autant un mélange régulier où chaque mini-récit apparaît dans l'ordre et en entier. Un récit est un mélange fractal arbitraire et parcellaire. Dans le court métrage *Omnibus*, par exemple, la routine de vie du protagoniste – préparation

CONSTRUIRE UN RÉCIT

qui fait généralement partie du premier acte – se trouve dans le deuxième acte. Elle est utilisée comme argument par le protagoniste (Daniel Rialet).

Il était une fois dans l'Ouest est un bel exemple de mélange fractal arbitraire et parcellaire. L'incident déclencheur est le massacre de la famille McBain par Frank (Henry Fonda), un chef de gang immoral qui travaille pour un industriel véreux nommé Morton (Gabriele Ferzetti). Cet incident déclencheur touche deux personnages importants : Jill (Claudia Cardinale), l'épouse de McBain, qui arrive de La Nouvelle-Orléans après le massacre et Cheyenne (Jason Robards) à qui Frank fait porter le chapeau de ses crimes odieux. Jill a d'abord pour objectif de retourner d'où elle vient mais quand elle comprend ce que son mari voulait faire – bâtir une gare à un endroit stratégique pour le chemin de fer en chantier – elle décide de rester et de contrer Frank et Morton. Quant à Cheyenne, il a deux objectifs : ne pas payer à la place de Frank et se venger. Il a également pour objectif secondaire d'aider Jill. Un quatrième personnage important du film a le même objectif secondaire que Cheyenne. Il s'agit d'Harmonica (Charles Bronson). Son objectif principal est de se venger de Frank. Dans l'histoire d'Harmonica, l'incident déclencheur remonte à de nombreuses années, quand Frank a tué le frère d'Harmonica de façon sadique. Cet incident déclencheur fait l'objet d'un flashback célèbre à la fin du film. Bref, prenez les cinq personnages principaux d'*Il était une fois dans l'Ouest*, avec chacun son incident déclencheur, ses objectifs, principal et secondaire, faites-les se croiser et se recroiser et vous obtenez le cocktail que l'on connaît. C'est une structure fractale qui respecte deux mécanismes fondamentaux : conflit et unité. L'unité est incarnée par Frank. Car les objectifs des autres personnages sont tous en rapport avec lui.

6. Enfin, dernier critère et non des moindres, cette combinaison fractale qu'est le récit n'est jamais aussi parfaitement construite qu'un chou romanesco. Il faut compter avec les ratés, les approximations, les exceptions, les rebellions (conscientes ou pas), en bref ce que certains appellent les « licences poétiques ».

Histoire et récit

Les points qui précèdent, en particulier le cinquième, m'amènent à évoquer la différence entre histoire et récit. L'histoire est l'enchaînement chronologique des faits se rapportant à un sujet donné. Dans la vie, les faits sont dans l'ordre. D'ailleurs, on donne aux faits importants de la vie des humains le nom d'Histoire. Et en cours d'histoire, à peu de choses près, les professeurs racontent les faits dans l'ordre chronologique. Le

formidable documentaire intitulé *Apocalypse : La 2^e Guerre mondiale* raconte tous les faits qui ont constitué cette guerre et il le fait dans l'ordre.

On peut parfaitement raconter une fiction en respectant la chronologie. Mais on peut aussi choisir un ordre différent. Cet ordre n'est pas aléatoire, il est arbitraire. Il dépend souvent de l'intention de l'auteur et des effets qu'il veut créer chez le spectateur. « *Une douzaine de scènes peuvent être assemblées de mille et une façons différentes* », écrit Frank Capra [14], « *mais seulement une ou deux donneront un récit. (...) Un professeur nous apporta un jour une vingtaine de plans représentant un show canin dans lequel sa fille avait fait concourir son chien. Je montai la séquence dans l'ordre chronologique. (...) C'était plus ennuyeux que la pluie. J'avais besoin d'un récit, d'un angle. Je remontai les plans en prenant le point de vue du chien gagnant. Mieux, mais délicat. Je décidai alors de monter la séquence en adoptant le point de vue de la gamine. (...) Le film s'épanouit aussitôt, provoquant rires et larmes. J'étais en train de découvrir un autre principe du divertissement : ce qui intéresse le plus les gens, ce sont les gens.* »

Capra était aussi en train de découvrir la différence entre histoire et récit. Car le récit, précisément, est la mise dans un ordre choisi et spécifique des faits d'une histoire.

2. LE SENS

« Si pour les petits enfants, celui qui éduque est le maître d'école, pour les grands, c'est le poète. »

(Eschyle dans *Les grenouilles*)

« Il n'y a pas de meilleur outil au monde pour résoudre les problèmes sociaux que les téléromans. »

(Miguel Sabido [71])

« On n'écrit pas pour dire quelque chose, on écrit parce qu'on a quelque chose à dire. »

(Francis Scott Fitzgerald [29])

« ... ne pas écrire un mot inutile dans l'intérêt de la forme mais faire plier la forme dans l'intérêt de la chose à dire. »

(Arthur Miller [56])

« Tout auteur doit commencer par se demander ce qu'il veut dire mais, pour autant, il ne devrait jamais se sentir investi d'une mission. »

(Krzysztof Piesiewicz [64])

A. LE PREMIER POINT DE LA DROITE

Je vois beaucoup d'auteurs qui ne savent pas comment aborder l'écriture, comment continuer et comment finir. Ils ont l'impression (à juste titre) qu'il y a beaucoup d'éléments à prendre en considération, tellement qu'ils ne s'en sortiront jamais. Alors ils décident de jouer la carte de la spontanéité, notent ce qui leur passe par la tête et avancent à l'aveuglette. En bref, ils font un gigantesque pari sur leur instinct et leur génie. L'image qui me vient à chaque fois est celle d'un individu qui prend une dizaine de points dans l'espace et essaie d'y faire passer une droite. À moins d'un accident miraculeux, cela donne tout sauf une droite.

Une meilleure chance d'obtenir une droite consiste à réduire le nombre de points, c'est-à-dire à faire le tri dans toutes ses idées, à canaliser les giclées de sang (cf. page 7). Une meilleure chance encore consiste à procéder dans l'ordre et de façon logique. C'est la méthode que je propose dans ce livre. Si l'on prend un premier point et une direction, on a une chance d'obtenir une droite. Le deuxième point dépendra logiquement du premier, le troisième du premier et du deuxième, etc., etc. Bien sûr,

CONSTRUIRE UN RÉCIT

cela ne donnera pas une droite parfaite. Et c'est peut-être tant mieux. Les petites imperfections participent parfois à la beauté et à l'unicité d'une œuvre. Mais cela peut permettre d'éviter les grosses imperfections.

On pourrait penser que le premier point de la droite est le pitch dramatique, ou l'un des thèmes, ou le sujet, ou les prémices. Je ne le crois pas. À mon avis, le premier point de la droite est votre intention générale, c'est-à-dire le sens que vous voulez que votre récit véhicule. Ce sens est souvent inconscient mais il existe forcément. Toutes les réflexions de ce chapitre ont un but : vous convaincre de comprendre votre intention générale afin de mieux écrire.

Attention, ne confondez pas sens et trajectoire interne (cf. chapitre 5). Faire évoluer un personnage peut enrichir un récit ou/et lui donner de la profondeur. Mais cela donnera un sens (une utilité) à votre récit, pas nécessairement du sens (un propos). Inversement, il existe des œuvres dans lesquelles aucun personnage n'évolue et qui pourtant disent quelque chose. *No man's land* en est une belle illustration. Personne n'y grandit mais le film véhicule un message puissant.

L'étincelle de départ

En avril 1968, Martin Luther King Jr. est assassiné sur le balcon de son motel par un tireur posté dans une chambre d'hôtel, de l'autre côté de la rue. En apprenant la nouvelle, Francis Veber visualise la scène et se demande ce qui se serait passé si le tueur avait été importuné par la femme de ménage de l'hôtel. De cette interrogation sont nées la pièce *Le contrat* (1969) et son adaptation cinématographique *L'emmerdeur* (1973). En 1978, le chat de Stephen King se fait écraser et est enterré dans un cimetière pour animaux créé par des enfants. King se demande alors ce qui se passerait si son chat revenait à la vie. Cela a produit *Simetierre*. En 1980, Bob Gale feuillette l'album de lycée de son père et s'interroge : « Et si j'avais été dans la même classe que mon père, aurions-nous été copains ? » Cette question finira par donner *Retour vers le futur*.

Les raisons qui amènent un auteur à vouloir raconter une histoire sont multiples et variées. Ce peut être un fait divers (comme pour Francis Veber), une expérience vécue par l'auteur (comme pour Stephen King), un personnage historique, un message à faire passer au monde, une envie d'en découdre avec l'air du temps, une interrogation paradoxale (le fameux « Et si... ? » de Bob Gale et des postulats forts en général, cf. pages 70-71), etc.

À chaque fois, une petite étincelle allume l'envie de l'auteur de se lancer dans l'écriture. Je ne pense pas qu'il y ait des étincelles plus nobles

ou plus souhaitables que d'autres. Elles sont toutes respectables. Et elles ont toutes une faculté commune : elles font vibrer l'auteur. Le processus est en partie inconscient. Mais chaque étincelle parle suffisamment à l'auteur pour qu'il ait envie de passer un an ou plus sur un univers et des personnages spécifiques. Pour autant, un point de départ ne me paraît pas suffisant pour se lancer dans l'écriture. Le point de départ n'est pas le premier point de la droite dont j'ai parlé plus haut, même si souvent il le contient de façon inconsciente.

Idée de départ et point de vue¹

Imaginons que vous trouviez une formidable idée pour une nouvelle : l'histoire d'un photographe, immobilisé dans son appartement par un accident, qui se met à observer ses voisins par la fenêtre et qui, un jour, croit découvrir que l'un de ses voisins est un assassin. Alléchant, non ?

En fait, ce que vous venez de trouver n'est pas une idée de nouvelle mais une idée de départ pour une nouvelle. Vous croyez avoir un sujet alors que vous n'avez que des prémices. Supposons que, sans plus attendre, vous entrepreniez l'écriture de ce film. Il est clair qu'avec ce même point de départ, vous pouvez aboutir à trente-six œuvres différentes. *Fenêtre sur cour* est l'une d'elles. Mais on peut aussi imaginer que le voisin, en fait, n'est pas un assassin, et qu'en fouinant, le photographe lui gâche complètement l'existence. Non seulement ce n'est pas du tout le même récit (avec, néanmoins, le même point de départ), mais la morale n'est pas la même non plus. La nouvelle de William Irish nous montre que la curiosité et l'ingérence sont légitimes même si elles peuvent s'avérer dangereuses. Le deuxième cas de figure nous montre que la curiosité est un sale défaut.

Qui vous dit qu'en vous lançant tête baissée dans l'écriture de votre idée de départ, vous obtiendrez l'œuvre qui vous sied, l'œuvre qui correspond le plus profondément à votre personnalité ? En d'autres termes, si vous ne vous posez pas la question de savoir pourquoi vous avez envie de raconter cette histoire et pas une autre, ce qui vous intéresse profondément dans tel ou tel point de départ, vous prenez le risque de vous laisser guider par votre inconscient.

1. Dans tout ce qui suit, j'entends par « point de vue » l'intention de l'auteur, son parti pris. Le « point de vue » en tant que position choisie par le narrateur pour raconter son histoire (point de vue subjectif, point de vue divin, point de vue de tel personnage, etc.) me paraît plus un sujet pour exégètes ou peut-être pour romanciers qu'un outil d'écriture. Des milliers d'œuvres dramatiques mélangent les points de vue narratifs sans que cela pose le moindre problème.

L'inconscient, avantage et inconvénients

Je suis intimement persuadé que tout être humain, qu'il soit auteur ou spectateur, connaît inconsciemment les grands principes du récit. Plus encore, je pense qu'un auteur qui démarre l'écriture d'un sujet a en lui tous les ingrédients pour en faire un bon récit. Je l'ai constaté maintes fois dans mes ateliers : tout est là, dans la tête de chaque auteur. Toute la difficulté consiste à faire émerger correctement ce qui existe à l'état inconscient et à traduire sous une forme recevable par les autres le récit idéal que vous avez dans la tête. Car l'inconscient nous joue souvent des tours et lui laisser la bride sur le cou peut poser plusieurs problèmes.

Primo, l'inconscient contient la part de barbarie inhérente à chacun d'entre nous. C'est ainsi que l'on voit des œuvres clairement misogynes, racistes, sadiques, militaristes, homophobes, etc., dont les auteurs se défendent avec véhémence d'être animés par de telles intentions. Ils sont souvent sincères. Ils ont juste oublié que le fond de barbarie en question peut s'exprimer inconsciemment dans de multiples activités humaines (dont la création artistique). De ce point de vue, on peut dire qu'une œuvre d'art, et a fortiori une œuvre discursive comme un roman, une pièce ou un scénario est toujours un magnifique acte manqué. C'est-à-dire le symptôme des croyances, des fantasmes et des préoccupations de l'auteur.

Secundo, l'inconscient a tendance à tout mélanger et n'exprime pas toujours ses idées à bon escient. L'idée émerge dans le conscient à l'état brut. Quand elle daigne émerger. Ainsi, il peut vous venir soudain l'idée que votre protagoniste pourrait faire ceci ou cela alors qu'en fait l'idée conviendrait bien mieux à l'opposant principal. Nous reviendrons sur ce phénomène avec ce que j'appelle le « truc de la permutation » (cf. page 273).

Tertio, dans notre inconscient, il y a ce qu'on appelle un « saboteur interne » qui nous a été légué par nos éducateurs et qui nous empêche parfois d'être en accord avec notre moi profond – qui lui aussi est inconscient, ce qui ne facilite pas les choses.

Quarto, l'inconscient d'un auteur dramatique est partiellement nourri de clichés et de situations aperçues chez les autres. À ce sujet, une histoire drôle court dans les milieux du cinéma. Hitchcock [41] la raconte à Truffaut mais il est probable qu'il ne l'a pas inventée. C'est l'histoire d'un scénariste qui se réveille un matin et réalise qu'il a rêvé d'un sujet de film absolument génial. Malheureusement, il l'a oublié. Il se dit qu'il arrivera bien à le rêver de nouveau et à s'en souvenir. Mais le lendemain, même

topo. Il a encore rêvé de ce sujet génial mais n'arrive toujours pas à s'en souvenir. Il comprend alors ce qu'il doit faire : se forcer à se réveiller à la fin du rêve, noter le sujet sur un calepin à disposition et se rendormir tranquillement. C'est ce qu'il fait. Le lendemain, il se souvient qu'il a rêvé mais ne se souvient toujours pas du sujet. Il commence à se maudire quand il réalise que, cette fois-ci, il a pris des notes sur un calepin, au milieu de la nuit. Il se dirige vers sa table de chevet, tout excité, et lit : « Garçon tombe amoureux d'une fille ».

B. L'INTÉRÊT DE DÉTERMINER LE SENS

Le sens avant l'outil

Tous les mécanismes de la dramaturgie, à commencer par le conflit, sont générateurs d'émotion, donc d'intérêt pour le spectateur. Mais ils sont aussi générateurs de sens. C'est le cas, par exemple, de la caractérisation. Selon que le voisin de votre photographe, dans la cour d'en face, est un assassin ou pas, le récit n'a pas le même sens.

Tous ces outils sont à votre disposition pour vous aider à traduire votre pensée et à rendre celle-ci accessible. Mais, avant de savoir quel outil utiliser et comment, il est nécessaire de savoir le sens que vous voulez créer, que ce soit localement ou généralement. Il est donc nécessaire de connaître votre intention, votre pensée. Comment pouvez-vous déterminer la caractérisation du protagoniste ou la réponse dramatique si vous ne savez pas ce que vous voulez raconter ? Dans l'exemple du photographe et de son voisin assassin, vous serez tenté de prendre le photographe comme protagoniste. Il est clair que cela fonctionne dans le premier cas (*Fenêtre sur cour*). Mais pas du tout dans le deuxième. Si la vie du voisin est ruinée par le photographe, le protagoniste – celui qui vivra le plus de conflit – sera plutôt le voisin. N'est-il pas préférable que le point de vue, le sens, la pensée, l'intention imposent le choix des outils plutôt que l'inverse ?

En outre, le point de vue de l'auteur est un formidable agent de tri. Il est plus facile de garder ou d'écarter une idée (de conflit, de personnage, de scène, d'activité, etc.) quand on sait ce qu'on veut dire. Et cela s'avère carrément indispensable quand on écrit à plusieurs.

Sur le pouvoir du drama et des images

D'aucuns se demanderont s'il est bien nécessaire d'avoir un point de vue clair puisque, de toute façon, cela ne changera pas les spectateurs. À propos de *La grande illusion*, qui tente de montrer que le fossé est

CONSTRUIRE UN RÉCIT

plus grand entre les classes sociales qu'entre les nations, Jean Renoir [68] a déclaré son amertume : il a fait son film en 1937 et la guerre a quand même eu lieu. Il en concluait que le cinéma n'a aucun pouvoir. C'est doublement naïf (ou incroyablement prétentieux). Il est naïf de croire qu'un film – ou une pièce (cf. *La guerre de Troie n'aura pas lieu* qui fait référence à l'imminence de la Deuxième Guerre mondiale) – puisse arrêter les forces gigantesques qui mènent à une guerre et, quand cela n'a pas marché, de conclure aussitôt que la dramaturgie n'a aucune influence.

La dramaturgie a sûrement une influence mais elle est quasiment impossible à mesurer. Une chose est sûre : l'expérience, et en particulier l'émotion, transforme un être humain plus sûrement qu'un discours. Une « prise de conscience » affective est beaucoup plus efficace qu'une prise de conscience rationnelle. Jean Piaget [63] a démontré que c'est l'expérience concrète qui détermine un changement dans notre façon de percevoir et de réagir à la réalité et qui nous amène à modifier notre pensée, et non l'inverse. Or le spectateur d'une œuvre dramatique vit une expérience affective en s'identifiant au protagoniste et en vivant une partie de ses conflits. Elle n'a certes pas la force d'une expérience réelle mais il est probable qu'elle laisse des traces. Dans son adaptation du *Tartuffe*, Murnau exprime l'idée que le théâtre ou le cinéma peuvent enrichir les gens. On y voit un petit-fils déshérité (André Mattoni) projeter un film dans le film (*Le Tartuffe*) à son grand-père (Hermann Picha) pour lui ouvrir les yeux sur l'hypocrisie de sa servante (Rosa Valetti). Murnau ne va pas jusqu'à montrer que le grand-père est transformé par la vision d'un film, mais elle le fait douter et il chasse l'intrigante.

Si Murnau avait tourné *Le Tartuffe* deux ans plus tard, après *L'aurore*, il serait peut-être allé plus loin. Le cinéaste vécut en effet une histoire édifiante à la sortie de son premier film américain. *L'aurore* raconte l'histoire d'un paysan (George O'Brien) qui a l'idée de tuer sa femme (Janet Gaynor) pour aller vivre avec une autre. Finalement, il comprend son erreur et revient dans le droit chemin. Au moment de la sortie, Murnau reçut un paquet qui contenait des balles de revolver et une lettre. Un spectateur, qui se trouvait dans la même situation que le protagoniste du film, avait compris son erreur et remerciait Murnau de lui avoir ouvert les yeux².

2. Dans le même ordre d'idée, on peut aussi citer ce que David Phillips [62] a appelé « l'effet Werther ». La publication des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe eut un tel retentissement en Europe (à la fin du XVIII^e siècle) qu'elle provoqua une vague de suicides (à l'image de la fin malheureuse de Werther). Dans *L'art du changement* [88], Nardone et Watzlawick expliquent qu'un récit, littéraire ou dramatique, peut fortement influencer certains individus

Pour autant, l'être humain va-t-il au cinéma ou au théâtre pour changer ? Difficile à dire. Peut-être inconsciemment. Grandir est l'une des préoccupations majeures de l'être humain. Mais cela dépend aussi de ce qu'il va voir. Il y a peu de chance que *Funny games* (1997) ou *Hannibal* (2001) rendent plus humain mais on peut apprécier qu'*Cedipe roi* ou *La vie est belle* (1946) nous enrichissent.

L'éducation sociale à grande échelle

Un scénariste mexicain, Miguel Sabido, mérite qu'on s'attarde un moment sur son travail. Car il a lancé, au milieu des années 60, un mouvement qui inspire encore aujourd'hui beaucoup d'auteurs à travers le monde. Persuadé que les séries télévisées populaires sont le vecteur idéal pour faire avancer les causes sociales, Sabido a mis au point un système fondé sur les théories de l'apprentissage du psychologue Albert Bandura. Celles-ci postulent en substance qu'un être humain modifie son comportement en observant et imitant les autres, mettant ainsi à contribution ses neurones miroirs. Sabido s'est dit qu'une série télévisée pouvait faire évoluer les comportements des spectateurs si ces derniers s'identifient à des personnages qui sont confrontés à des problèmes sociaux et qui évoluent. Il a ainsi lancé des soap opéras traitant de thèmes délicats : l'excision, l'homosexualité, la violence conjugale, l'analphabétisme, la séropositivité, le paludisme, etc. Rapidement, les effets positifs se sont fait sentir. *Acompañame*, par exemple, qui traite de la contraception, a engendré une baisse de la natalité au Mexique. Aussitôt, de nombreux auteurs se sont inspirés du travail de Sabido. *Hum Log*, l'un des premiers soap opéras indiens, a milité avec succès contre le mariage forcé. *Taru*, soap opéra radiophonique, a défendu l'égalité de traitement entre filles et

et peut être utilisé à des fins thérapeutiques. Inversement, on sait que le fait d'entendre parler d'insécurité ou de terrorisme tous les jours à la télévision peut finir par rendre les gens craintifs et, par exemple, influencer leur vote. Dans *Jai Santoshi Maa*, la divinité recréée pour les besoins du film plut tellement aux spectateurs qu'un culte lui est maintenant consacré en Inde ! Bill Plympton [65] prétend que sa mère a arrêté de fumer après avoir vu son court métrage *25 ways to quit smoking* – qui est pourtant tellement délirant qu'on pourrait en oublier le sérieux du sujet. Il ne fait aucun doute que des documentaires comme *Fahrenheit 9/11*, *Super size me* ou *The corporation* ont une influence. Après avoir vu *The corporation*, certains spectateurs ont décidé de ne plus boire de lait (plein d'antibiotiques) ou de boycotter telle ou telle marque. Le manga *Say Hello to Black Jack* a incité les autorités japonaises à revaloriser le salaire des internes en médecine. La diffusion de *La rage de dents* à la télévision iranienne a provoqué une augmentation des ventes de dentifrice. Citons enfin *Les dents de la mer* qui, l'été de sa sortie (1975), a incité beaucoup de baigneurs à rester sagement sur le sable. Bref, un récit ou des images peuvent avoir une influence. Ce n'est pas parce qu'elle est difficile à mesurer qu'elle doit être négligée. Sur un autre pouvoir de l'image, plus profond encore, on lira avec intérêt *Comment Hitchcock m'a guéri* de Serge Tisseron [82].

CONSTRUIRE UN RÉCIT

garçons et suscité la création d'écoles pour enfants défavorisés. Un médecin sud-africain, Garth Japhet [45], persuadé que « *raconter des histoires pour transmettre une sagesse et apprendre aux gens à vivre mieux est vieux comme le monde* », a lancé une série intitulée **Soul City** pour améliorer la qualité de vie de ses concitoyens. Les résultats sont au rendez-vous.

Le « je » est aimable

Pour autant, à mon avis, ce n'est pas prioritairement pour changer le spectateur qu'il importe à un auteur de conscientiser son travail, de prendre parti et d'avoir un point de vue. C'est pour :

1 - faire œuvre personnelle, strictement personnelle ;

2 - posséder le premier point de sa droite et choisir la forme la plus adéquate. Le sens avant l'outil plutôt que l'outil avant le sens, nous venons de le voir ;

3 - avoir une aune, un outil de tri. Pas seulement pour trier le bon grain de l'ivraie, le cortical du reptilien. Mais pour trier aussi les outils eux-mêmes ;

4 - éventuellement, écrire à plusieurs. Les collaborations échouent rarement pour des raisons artisanales. Quand elles échouent, c'est parce que les auteurs ne se sont pas rendus compte qu'ils ne voulaient pas dire la même chose ;

5 - être honnête vis-à-vis du spectateur : en disant « je » et pas « on ». Ce qui va au-delà du point n° 1 (satisfaire son intérêt personnel). Ici, il s'agit de respecter l'intérêt du spectateur.

Le spectateur apprécie de connaître ou de sentir le point de vue d'un auteur, même si ce dernier n'est pas du même avis que lui. Car un point de vue pleinement assumé permet au spectateur de se forger sa propre opinion. Il laisse le spectateur libre. « *Le point de vue assumé conduit inmanquablement à la dialectique* », écrivait Jérôme Soubeyrand [76] en 2004. « *Nous avons tous le souvenir, à la sortie du cinéma avec des amis, d'avoir confronté nos points de vue et argumenté jusqu'à une heure tardive. Difficile de vivre une expérience de cet ordre à l'issue de la projection d'un épisode d'une série de télévision française, d'un blockbuster américain ou d'un film d'art et d'essai labellisé CNC. Leurs représentations du réel ont pris le soin de lifter au mieux le point de vue. Cette fiction, je la qualifie de "véritariste" puisqu'elle veut me faire croire que ce que j'ai vu n'est pas un "point de vue" mais "Le Réel".* » Est-ce parce que des systèmes comme la télévision française, les studios hollywoodiens ou le Centre National de la Cinématographie ont tendance à jouer les Procuste idéologiques que les auteurs ne se posent pas assez la question du sens ?

Dès que les œuvres d'art commencent à ressembler à beaucoup de leurs voisines, quand les décideurs prétendent savoir ce que veulent les spectateurs, quand les commissions de sélection favorisent une pensée unique, en bref quand un plus petit dénominateur commun l'emporte, les auteurs finissent par ne plus dire « je » mais « on ». Le récit a une fonction symbolique forte, une fonction de représentation du réel, ce qui rend les conteurs responsables vis-à-vis de la société. L'une de leurs toutes premières responsabilités est de ne pas priver les spectateurs de leur libre arbitre. Pour ce faire, il faut avoir un point de vue personnel, il faut dire « je ».

En 1964, à des journalistes engagés qui pensaient que le monde d'alors nécessitait un point de vue ambigu et que toutes les œuvres auraient dû en rendre compte, Orson Welles [91] répondit : « *Je crois que je n'ai jamais fait de film sans avoir un solide point de vue éthique sur son histoire. (...) Les personnages sont ambigus mais la signification de l'œuvre ne l'est pas.* » Tout est dit.

Un potentiel sous-exploité

Savoir ce que vous racontez peut aussi vous éviter de frustrer ou de décevoir le spectateur. Nous avons tous eu, au cinéma, au théâtre, en bande dessinée, à la télévision, cette impression que les auteurs ont trouvé un sujet ou des prémices formidables et ont oublié de les exploiter, ou n'ont pas osé aller jusqu'au bout, faute peut-être d'avoir effectué un travail de maturation avant d'écrire. C'est le cas, à mon avis, des ***Bijoux de la Castafiore*** dans lequel Hergé a l'originalité de prendre Haddock et non Tintin comme protagoniste mais ne va pas jusqu'au bout de son audace (cf. ***La dramaturgie*** [51], chapitre 5). C'est le cas aussi du ***Grand bleu*** et de ***Mes doubles, ma femme et moi***. Mais les exemples sont légion.

À la sortie du ***Grand bleu***, Luc Besson [06] a plusieurs fois déclaré dans la presse qu'il avait voulu opposer, dans son film, l'esprit de compétition à la fraternité : « *Sur terre, il y a suspicion, regards en coin, jalousie, fourberie, haine. Sous l'eau, en dehors des repas, tout le monde se côtoie sans s'agresser*³. » Dans le film, c'est le personnage de Jacques Mayol (Jean-

3. Si je peux me permettre, c'est un point de vue auquel je n'adhère pas. D'abord, sur terre, il y a aussi de la tendresse, de la solidarité, de la compassion. Ensuite, dans le règne animal, en dehors de la quête pour la nourriture – qui occupe quand même une bonne partie du temps des animaux – il y a des luttes sanglantes, pour dominer les autres, pour délimiter son territoire ou pour s'attirer les faveurs d'une femelle. On peut dire qu'il y a équilibre dans la nature mais de là à parler d'harmonie... Sur ce sujet, je renvoie le lecteur à l'ouvrage d'Howard Bloom, ***Le prince de Lucifer*** [09]. Mais peu importe. Ce qui compte ici, c'est que c'était le point de vue de Besson à l'époque du ***Grand Bleu***.

CONSTRUIRE UN RÉCIT

Marc Barr) qui incarne les valeurs de la mer. Or, à la fin du film, sa compétition avec Enzo (Jean Reno) reprend. C'est à celui qui descendra le plus profond en apnée. (N.B. Attention, ce qui suit dévoile la fin du film.) Jacques sait qu'ils sont au bout de ce qui est humainement possible. Il sait aussi que Enzo ne lâchera pas, justement parce que Enzo représente les « valeurs de la terre », il a une mentalité de compétiteur. Les médecins leur ont demandé d'arrêter ; cela devient trop dangereux. Que devrait faire Jacques s'il représente réellement les valeurs de la mer ? Et que devrait faire Luc Besson s'il veut montrer que ces valeurs sont harmonieuses ? À mon avis, Jacques aurait dû battre le record mais le garder pour lui. Besson et ses co-scénaristes auraient dû nous montrer la plaque du record, avant que Jacques ne la laisse couler puis remonte en faisant croire qu'il n'a pas réussi, refusant ainsi la compétition et ses ravages, et laissant la victoire (et la vie) à Enzo. Mais ce n'est pas ce que fait Jacques. Il remonte avec la plaque. Enzo est piqué dans son orgueil, décide de plonger et se tue. S'il était vraiment nécessaire que Enzo meure à la fin – pour montrer, par exemple, que le sentiment de toute-puissance peut être fatal –, on peut imaginer que Jacques prétende qu'il a raté, que Enzo ne le croie pas et plonge quand même. Ou encore que Jacques, qui à un moment dit à Enzo « *Je ne triche pas avec toi* », soit déchiré entre dire la vérité et l'envie de protéger son ami, que ce dilemme soit dramatisé. Mais nous n'avons rien de tout cela et à la fin du *Grand bleu*, il me semble que Besson est passé non pas à côté d'un propos alléchant ou discutable (selon les goûts) mais à côté de ce qu'il a déclaré être son propos.

Mes doubles, ma femme et moi raconte les déboires de Doug (Michael Keaton), entrepreneur de travaux publics dont le principal trait de caractère est d'être débordé. Un jour, par hasard, il rencontre un scientifique (Harris Yulin) capable de cloner un être humain. D'ailleurs, le scientifique s'est cloné lui-même et vit avec son double. Il propose à Doug de le dédoubler pour régler son problème d'emploi du temps surchargé. Doug accepte. Le scientifique va alors lui créer un premier double, puis un second, puis un troisième. Les prémices sont alléchantes. Elles constituent une métaphore en or pour parler de deux grands classiques des maladies mentales humaines : le workaholism et les ultrasolutions. Le mot « workaholism » est un néologisme anglais construit à partir de « work » et « alcoholism ». Il désigne cette névrose bien connue un peu partout dans le monde qui consiste à s'oublier dans le travail. On pourrait traduire « workaholic » par « bourreau de travail ». Comme Doug, les bourreaux de travail sont débordés, acceptent plus de choses à faire que ne le

leur permet leur emploi du temps et dépendent une énergie faramineuse à assurer. Comme Doug, ils aspirent tous secrètement à en faire moins mais y arrivent rarement. Le problème de *Mes doubles, ma femme et moi* est qu'il ne présente pas vraiment la problématique de Doug comme une compulsion dont il est responsable. Alors que Doug est allongé sur un divan, prêt à s'auto-examiner, le savant cloneur va même jusqu'à lui dire que son problème n'est pas psychologique. S'échappe à ce moment-là une belle occasion de traiter le sujet en profondeur. On aurait pu imaginer par exemple qu'avec un clone au travail et un autre à la maison, Doug ait un mal fou à profiter de son temps libre. Parce que, pour un bourreau de travail, passer une heure à ne rien faire est terriblement anxiogène. Or ce n'est pas le cas. Il joue au golf et fait de la voile entre deux péripéties superficielles.

Toujours dans cette veine-là, Doug aurait fini par se rendre compte que son problème ne disparaît pas à coup de clones et que toujours plus de solution nourrit le problème au lieu de le résoudre. Ce qui est une des formes de l'ultrasolution, phénomène théorisé par Paul Watzlawick [89]. Quand le savant cloneur de *Mes doubles, ma femme et moi* présente son propre clone et laisse entendre à Doug que cela a arrangé sa vie, les auteurs annoncent clairement qu'ils n'auront pas l'ambition de traiter le problème des ultrasolutions. Il aurait fallu, pour cela, que ce fût Doug qui allât trouver le scientifique, que celui-ci n'eût jamais cloné d'être humains et que Doug insistât pour être cloné, contre l'avis du scientifique, ce dernier anticipant les difficultés à venir.

En bref, au lieu de faire l'équivalent d'*Un jour sans fin* sur le workaholism et les ultrasolutions, les auteurs de *Mes doubles, ma femme et moi* ont fait un film amusant et superficiel. Ils sont passés à côté de leur sujet. Les Américains font cela régulièrement. Ils mettent en place une technologie inventive et signifiante et, au lieu d'en exploiter les conséquences sociales, morales ou politiques, au lieu de remettre en cause ladite technologie ou même leur propre système, ils nous servent un thriller qui se termine dans le cliché (*Minority report*) ou un film d'aventures avec force fusillades (*Inception*). Les prémices sont alléchantes, l'univers est spectaculaire mais le traitement finit par être primaire ou même puéril⁴. Je pense à une exception, toutefois : *Final cut*.

4. *Minority report*, par exemple, décrit un monde dans lequel on a trouvé le moyen d'anticiper les crimes et d'arrêter les criminels avant même qu'ils ne commettent leur méfait. Comme on le voit, ce n'est pas une technologie anodine. Elle est riche de potentiel et elle pose des questions éthiques sur l'État de droit. Un jour, on apprend que l'un des policiers du système, Anderton (Tom Cruise), va commettre un crime. Il doit donc être arrêté. Le policier s'enfuit

C. TROUVER SON INTENTION GÉNÉRALE

Où se niche le sens ?

Le sens est partout dans une œuvre dramatique. On le trouve plus particulièrement dans :

- la caractérisation du protagoniste et son parcours. Cf. plus haut ;
- l'objectif. À la fois dans le contenu de l'objectif et dans la perception que le spectateur en a. Quand vous déterminez un objectif, local ou général, demandez-vous toujours si vous voulez que le spectateur donne raison ou non au détenteur de cet objectif. Souhaitez-vous que votre spectateur approuve l'objectif ? Souhaitez-vous que le spectateur espère une réponse dramatique positive ? Toutes les réponses sont valables. Simplement, cela ne sera pas vécu pareillement par le spectateur et donc ne créera pas le même récit. Nous y reviendrons page 150 ;

- les motivations. Voler de l'argent pour s'acheter une troisième Ferrari n'a pas le même sens que voler de l'argent pour payer une opération des yeux à une pauvre aveugle (cf. *Les lumières de la ville*) ;

- les actions et les réactions. Montrer des humains réagir de telle ou telle façon est forcément un discours sur la nature humaine ;

- les fins : climax, réponse dramatique, troisième acte. Si vous racontez l'histoire d'un adolescent, issu d'un milieu défavorisé, qui a pour objectif de sortir de la drogue, votre propos, c'est-à-dire le sens que vous donnez à votre récit, ne sera pas le même si l'adolescent atteint son objectif ou s'il ne l'atteint pas. Pages 281-282, je cite des œuvres dont la fin est remarquable et... signifiante ;

- les paiements. La préparation est un puissant générateur de sens. Un banal caillou (*Departures*), un simple miroir cassé (*La garçonnière*), un tout petit son de cloche (*La vie de Galilée*), peuvent signifier beaucoup de choses s'ils ont été soigneusement préparés ;

et enquête pour comprendre ce qui lui arrive. Au milieu du film, un crime – qui a été prédit et qui doit avoir lieu car son auteur n'a pas été arrêté préventivement – n'est pas commis. La victime meurt, certes, mais pas sous les coups du meurtrier annoncé. Cette péripétie importante devrait amener Anderton à s'interroger sur son métier et sur le système qu'il sert. N'y aurait-il pas des innocents parmi les personnes qu'il a arrêtées et fait mettre en prison ? Si des crimes prévus et non empêchés n'ont finalement pas lieu, c'est qu'il y a une sérieuse faille dans le système de prédiction. Mais ni le film ni la nouvelle de Philip K. Dick qui en est à l'origine ne traite cette question. Elle est simplement évoquée dans le premier acte, avant que le récit se transforme en une énième course-poursuite. Comme souvent dans le cinéma américain, le problème vient du méchant, donc d'une pomme pourrie, pas du système lui-même qui est intouchable.

- la comédie. Toute la comédie est une invitation à lâcher prise ainsi qu'un discours sur les limitations humaines et sur la pertinence bien relative de notre libre arbitre. C'est pourquoi quand un critique dit du *Dîner de cons* « On rit mais on ne fait que rire », il est gravement à côté de la plaque. Il n'a rien compris au film, comme on dit. Non seulement le rire est un remède qui mérite tous les honneurs mais, en plus, une bonne comédie est toujours un regard juste sur la vie et la nature humaine. Une blague, par exemple, est toujours signifiante. C'est pourquoi, il est vain de dire à quelqu'un qui s'est vexé : « Mais je blague ! C'était pour rire ! » Inconsciemment, les gens savent qu'il y a du sens derrière tout trait d'humour. À la rigueur, on pourrait reprocher à une bonne comédie d'inventer l'eau chaude et de dire toujours la même chose sur l'humain. Procès dangereux car cela fait trente siècles que les auteurs disent à peu près la même chose sur l'humain, que leur traitement soit sérieux ou comique. Quand James Cameron montre la lâcheté des uns et le courage des autres dans *Titanic*, on peut lui reconnaître de faire un joli discours sur la nature humaine. On peut dire aussi qu'il montre ce que nous avons déjà vu dans *Macbeth*, *Platoon* ou *Le salaire de la peur*.

De la difficulté de connaître son intention

Beaucoup d'auteurs ne cherchent pas à connaître leur intention, peut-être parce que cela demande courage et énergie. Non seulement cela peut faire peur de fouiller au fond de soi mais, en plus, trouver ses motivations profondes n'est pas toujours une entreprise aisée. Pour certains, c'est même extrêmement difficile. Cela prend parfois plusieurs années et plusieurs œuvres pour qu'un auteur réalise enfin ce qui le motive et ce qu'il raconte. Mais c'est aussi, pour nous auteurs, l'un des grands intérêts de l'activité narrative : arriver à mieux nous connaître.

Sur la difficulté à repérer ses motivations profondes, une expérimentation mérite d'être rapportée. Un individu est placé sous hypnose. On lui donne la consigne d'ouvrir son parapluie le soir même à 20 heures et cela où qu'il soit, quelles que soient les circonstances. Puis on le sort de son état hypnotique en prenant soin de lui faire oublier la consigne. La journée se passe normalement, ensoleillée, et à 20 heures précises, alors qu'il est dans son salon, l'individu se lève, attrape son parapluie et l'ouvre. Sa femme, abasourdie, lui demande ce qui lui prend. La sagesse voudrait que notre personnage s'interroge sur ses motivations et réponde : « Tu as raison, qu'est-ce qui me prend ? Ce que je viens de faire est absurde. » Mais pas du tout. Notre homme trouve avec aplomb une bonne raison à son geste. Il expliquera par exemple qu'il se pourrait qu'il pleuve demain

CONSTRUIRE UN RÉCIT

et qu'il voulait vérifier si son parapluie fonctionnait correctement. Notre sujet fait ce que Freud appelait de la « rationalisation ». De nombreux psychologues pensent que nous agissons ainsi tous les jours face aux consignes inconscientes inappropriées qui sont issues de notre cerveau reptilien ou héritées de notre éducation. Tous les jours, nous ouvrons des parapluies dans notre salon et tous les jours, nous inventons une excuse pour justifier notre geste. C'est dire combien il n'est pas aisé de savoir ce qui nous motive véritablement.

De purs divertissements ?

Autre possibilité, les auteurs n'ont carrément pas d'intention, leur seul but étant de distraire. Et pourtant... On a vu des films purement commerciaux, produits pour distraire les foules, développer un point de vue. C'est même l'une des spécialités du cinéma américain. Dans *L'aventure du Poséidon*, film-catastrophe typiquement hollywoodien, le protagoniste (Gene Hackmann) est un prêtre. Son objectif est de survivre au naufrage d'un paquebot. Et son moyen : aller au devant des secours. Au début du film, il se bat contre des passagers qui préfèrent attendre tranquillement de l'aide. Les événements leur donneront vite tort. En bref, *L'aventure du Poséidon* n'est pas qu'une parenthèse divertissante, il illustre un adage célèbre : « Aide-toi, le Ciel t'aidera. » Ce n'est pas un hasard si l'auteur du roman a choisi de faire de son protagoniste un prêtre - caractérisation exploitée vers la fin. Bien sûr, ce n'est pas un message très profond susceptible de bouleverser l'humanité. Mais cela prouve qu'on peut distraire les gens sans être totalement creux. À propos d'*Uranus*, dont l'action se situe en France au lendemain de la Libération et met en scène communistes, résistants, libéraux, chrétiens et anciens collaborateurs, Claude Berri a déclaré ne pas avoir de point de vue, ne pas vouloir prendre parti pour tel ou tel des personnages parce que personne n'est blanc ou noir. Or qu'est cette position si ce n'est précisément un point de vue ?

Je me souviens de la sortie de *Jurassic park* en 1993. Il n'a été question que d'effets spéciaux, d'images numériques, de record mondial d'entrées, de faiblesse scénaristique et de commercialisation des produits dérivés. Il est vrai que, structurellement, le scénario ressemble à un prétexte pour un grand tour de montagnes russes. On a quand même oublié de dire que le film écrit par Michael Crichton et David Koepp développe un point de vue : « Il ne faut pas jouer avec la nature, la vie reprend toujours ses droits. » Ce point de vue est à la fois dit dans deux scènes et montré par le film entier. Qui peut dire que les décideurs de demain n'auront pas été (en partie) sensibilisés aux risques de la génétique par *Jurassic park* ?

Les films américains à effets spéciaux sont souvent victimes de ce type de sort. *The mask* a eu droit pareillement à beaucoup de commentaires sur ses rapports avec Tex Avery ou ses trucages numériques. Qui a fait remarquer que l'histoire traitait du masque que chacun porte en soi ? C'est superficiel, certes, mais c'est quand même évoqué. *Retour vers le futur* traite gentiment du complexe d'Œdipe puisque, après être revenu trente ans en arrière, Marty (Michael Fox) a pour objectif de pousser sa future mère dans les bras de son futur père. Il se retrouve ainsi face à sa mère adolescente (Lea Thompson) qui tente de le séduire. Dans *C'était demain*, H.G. Wells (Malcolm McDowell) et Jack l'Éventreur (David Warner) sont propulsés dans la société américaine de 1979. Le second s'y adapte bien plus vite et bien plus facilement que le premier. N'est-ce pas porteur de sens ? Si, bien sûr. Mais certains s'obstinent à ne voir dans ces films que des œuvres de distraction pure. Sous-entendu pour Theodor Adorno et ses héritiers : des produits indignes⁵.

Le dicton ou la scène qui résume l'intention générale

Un truc peut s'avérer utile pour vous permettre de connaître votre intention générale : trouvez un dicton, un proverbe, qui résume ou illustre votre histoire. Ce n'est pas si ardu qu'il y paraît, puisqu'il existe un proverbe pour justifier tout et son contraire.

Autre truc : cherchez la scène qui résume ou illustre le propos de l'œuvre. Elle existe parfois. Dans *C'était demain*, c'est la scène où Jack allume la télévision, montre à Wells les horreurs, les guerres, la violence de notre époque et lui dit : « *Je suis chez moi ici.* » Dans *No man's land*, c'est la dernière scène et même la dernière image, terrible. Dans *Victor Victoria*, c'est une scène de discussion entre Victoria (Julie Andrews) et King Marshan (James Garner), dans la chambre de ce dernier. Elle lui demande de la laisser continuer à se déguiser parce que c'est son seul moyen de travailler et d'être quelqu'un. Lui voudrait qu'elle arrête parce qu'il n'a pas envie qu'on le croit amoureux d'un travesti. La discussion tourne autour des problèmes d'image, du regard de l'autre, de la dualité

5. Theodor Adorno est un philosophe allemand du milieu du xx^e siècle connu pour avoir inventé, avec Max Horkheimer, le concept d'« industrie culturelle ». Cela lui a permis de sortir du champ de l'art les œuvres ou les genres artistiques qu'il détestait (le jazz, par exemple). Il était en gros comme le Marquis dans *La critique de l'école des Femmes*, « *de ces Messieurs du bel air, qui ne veulent pas que le parterre ait du sens commun, et qui seraient fâchés d'avoir ri avec lui* ». Si Adorno avait donc des prédécesseurs au xvii^e siècle, il a surtout fait des émules. Dès qu'une œuvre d'art plaît trop au grand public (l'équivalent contemporain du parterre de Molière), il suffit de décréter que ce n'est tout simplement pas de l'art mais du commerce, pour se donner bonne conscience et se sentir supérieurement intelligent.

CONSTRUIRE UN RÉCIT

féminité/virilité qui se trouve en chacun de nous. Cette scène résume tout le point de vue du film réalisé par Blake Edwards.

Vivre raconte l'histoire d'un fonctionnaire terne, Watanabe (Takashi Shimura), qui apprend un jour qu'il a un cancer en phase terminale. Il décide de ne plus retourner au travail, prend un peu de « bon » temps avant de décider de faire quelque chose des mois qui lui restent. (N.B. Attention, ce qui suit raconte la fin du film.) À la fin du deuxième acte, une voix off nous annonce que Watanabe est mort. Le troisième acte est assez long. Il montre la veillée funèbre de Watanabe au cours de laquelle ses collègues évoquent sa détermination, ce qui donne lieu à de nombreux petits flashbacks. Nous apprenons ainsi comment Watanabe a occupé ses derniers mois. Il s'est battu pour faire installer un jardin d'enfants dans sa ville. Les collègues finissent par comprendre que le fait de savoir sa mort imminente a donné à Watanabe la force de se mobiliser contre la corruption et la bureaucratie, ce que eux n'ont pas le courage de faire. C'est alors que l'un d'eux dit : « *Nous sommes tous mortels.* » Silence... Voilà le moment qui résume l'intention générale de *Vivre*.

Hamlet contient plusieurs scènes clefs de ce type. J'en retiendrai deux. Celle où Hamlet ironise sur la mort de Polonius (en train de dîner avec des vers) et explique au roi le cycle « mendiant mange poisson, poisson mange ver, ver mange roi » (IV/3). En d'autres termes, un roi peut se retrouver dans l'intestin d'un mendiant. Et celle, souvent illustrée, où Hamlet évoque Yorick, le bouffon du roi, en regardant son crâne (V/1) : gai un jour, cadavérique le lendemain.

Au milieu d'*Un jour sans fin*, Phil (Bill Murray) a presque réussi à séduire Rita (Andie MacDowell). Elle et lui s'amusent à faire une bataille de boules de neige avec des enfants. Mais Phil en fait trop. Rita se rend compte qu'il n'est pas sincère. Elle finit par lui mettre une claque. Suivent alors une dizaine de claques en montage rapide. Le point de vue du film étant que, pour sortir des jeux psychologiques à répétition qui nous empoisonnent la vie, il faut être authentique, on voit que cette scène l'exprime en négatif.

Attention, même si je viens de l'utiliser, l'expression « scène clef » peut prêter à confusion. Car il existe toutes sortes de scènes clefs dans une œuvre dramatique, à commencer par les climax et les résolutions d'ironie dramatique. Ce ne sont pas nécessairement dans ces scènes qu'est développé le point de vue de l'auteur.

Le pot de l'intimité et de l'authenticité

Il arrive que cette scène d'intention générale soit la plus difficile à écrire ou même que l'auteur l'esquive carrément, de façon inconsciente. En général, c'est parce que c'est dans cette scène que l'auteur est véritablement authentique ou vulnérable (ou les deux). Et cela fait peur de se mettre à nu, d'être vraiment soi-même. Mais cesser de tourner autour du pot et affronter cette scène est extrêmement bénéfique, pour l'œuvre comme pour l'auteur. Car rater le pot, c'est rater l'œuvre.

Un jour, dans un atelier, j'ai forcé un auteur à écrire la scène qu'il évitait déjà depuis plusieurs séances. Je lui ai dit de mettre ses deux personnages l'un en face de l'autre et de se dire ce qu'ils avaient à se dire. Peu importe si c'était maladroit. Peu importe si la scène ne devait pas rester dans le récit final. Mais l'abcès devait être crevé. J'ai ajouté que je ne commenterai aucun autre travail de cet auteur tant que cette scène ne serait pas écrite. Quand il est arrivé dans l'atelier le lendemain, il avait changé physiquement. C'était spectaculaire. Il avait écrit la scène. Il nous l'a lue. Elle était émouvante. L'auteur avait enfin débloqué son projet.

C'est parce que j'ai souvent vu des scénaristes refuser de rentrer dans le pot et s'embarquer dans l'écriture sans savoir ce qu'ils voulaient vraiment raconter que j'insiste autant sur la question du sens, caché et profond. Et l'on ne voit pas ce phénomène que dans les ateliers d'écriture. Chaque semaine, sortent des pièces ou des films qui manquent de cohérence. A contrario, j'ai pu constater qu'un travail en profondeur et en conscience sur l'intention et les motivations pouvait améliorer l'écriture – que ce soit au stade du développement ou lors d'une séance de script doctoring sur une mouture complète.

Premier jet de note d'intention

La note d'intention est un document souvent exigé par les comités de lecture. La tendance naturelle est de l'écrire quand le récit est terminé et prêt à être envoyé en commission. Et si vous écriviez votre note d'intention avant même d'avoir écrit une ligne de texte ?

En effet, une note d'intention comprend souvent deux parties : une consacrée au pourquoi et une consacrée au comment. La deuxième partie est généralement rédigée par le metteur en scène. Il parlera de la mise en forme qu'il envisage pour incarner le récit. Mais la première partie, qui a intérêt à être rédigée par l'auteur, peut très bien l'être avant que le récit soit écrit. Quitte, bien sûr, à être amendée une fois le texte terminé.