

Yves Lavandier

LA DRAMATURGIE

L'ART DU RÉCIT



LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Du même auteur :

Construire un récit (2016)

Évaluer un scénario (2018)

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

Yves Lavandier

LA DRAMATURGIE

L'art du récit

cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

À l'attention des abuseurs

Cher lecteur, si vous avez entre les mains une version officielle de ce livre, ce message ne vous concerne pas. Je vous invite à passer à la suite. Si vous êtes dans le cas contraire, permettez-moi de vous dire quelques mots.

Je suis né en 1959. J'ai vécu une bonne partie de ma vie sans internet. J'ai été jeune et modérément nécessiteux à une époque où on ne pouvait pas voler les œuvres des autres facilement et où les photocopies coûtaient cher. Je n'ai pas eu l'impression, alors, d'être privé de liberté. Si je n'avais pas les moyens de m'acheter un disque, un film ou un livre, je l'empruntais à des copains ou à une bibliothèque. Je n'ai jamais considéré que l'accès à la culture m'était interdit.

Vous me direz peut-être que les temps ont changé. Vous avez raison. Les bibliothèques et les médiathèques sont bien plus nombreuses et bien plus fournies qu'à mon époque. Et, quand elles n'ont pas ce qu'on cherche, on peut même leur suggérer de l'acquérir. Mais peut-être que vous pensiez à un autre type de changement. À savoir qu'il est aujourd'hui possible d'accéder aux œuvres grâce à internet. Pour autant, progression ne signifie pas nécessairement progrès. Plus de technologie n'implique pas plus de sagesse ou plus de respect. Plus de possibilités ne signifie pas plus de liberté. Je comprends qu'il est tentant de se servir gratuitement sur internet, comme un lion se régale d'une antilope quand il a faim, sans lui demander son avis. L'outil est là, il permet – croit-on – de faire des économies et donne l'impression que personne ne vous voit. Pourquoi être moral si on peut être anonyme, n'est-ce pas ? Si vous étiez le seul sur des milliers à voler des fichiers, cela n'aurait pas de conséquences – tout en étant pas moins malhonnête et répréhensible. Malheureusement, vous êtes des milliers à avoir la même idée, la même absence de scrupules, la même barbarie. En photocopiant les livres ou en volant des fichiers sur internet, vous n'êtes plus un individu spécifique avec sa richesse et son humanité. Vous devenez la petite composante d'un superorganisme maltraitant qui assassine à petit feu la création artistique et qui n'a aucune excuse.

Mon livre représente des années et des années de travail, de réflexion et, j'ose le dire, de compétences. Il est vendu à un prix raisonnable pour ne pas pénaliser les lecteurs impécunieux. Je me suis battu pendant plus de vingt ans pour qu'il ne soit pas épuisé. Je pense que ce travail mérite d'être reconnu et valorisé. Je pense que je mérite de pouvoir continuer à en vivre. Mais il faut que vous compreniez quelque chose d'important : le principal problème n'est pas financier. Le principal dommage est humain. Quand je trouve sur internet un streaming de mon film *Oui, mais...* ou que je vois sur une table de chevet une photocopie de l'un de mes livres, je me sens abusé. Si vous avez été abusé un jour, d'une façon ou d'une autre, vous savez combien c'est douloureux. Et même, dans le cas présent, décourageant. Cela ne donne pas envie d'écrire de nouvelles œuvres.

Bref, je vous invite à retrouver votre humanité, à respecter les artistes, à cesser de maltraiter les autres à distance en faisant circuler des fichiers illégaux et à acheter une version officielle de *La dramaturgie*. Vous vous grandirez. En échange, de mon côté, je continuerai à prendre plaisir à rendre service aux autres et à estimer mes lecteurs. Tous mes lecteurs.

Yves Lavandier

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	7
INTRODUCTION	17
AVERTISSEMENTS	34
I. LES MÉCANISMES FONDAMENTAUX	41
1. CONFLIT ET ÉMOTION	42
A. L'élément de base	42
B. L'intérêt du conflit	48
C. Exemples de conflits remarquables	61
D. Mécanisme du conflit	66
2. PROTAGONISTE – OBJECTIF	71
A. Définition et propriétés	71
B. Efficacité de l'objectif	91
3. OBSTACLES	95
A. Nature et variété des obstacles	96
B. Efficacité des obstacles	114
C. Exemples	144
D. Question dramatique et suspense	147
4. CARACTÉRISATION	158
A. Éléments de caractérisation	158
B. Action et caractérisation	166
C. Le travail de caractérisation	168
D. Caractérisations remarquables	184
II. LES MÉCANISMES STRUCTURELS	209
5. STRUCTURE	211
A. Les trois actes	211
B. Le nœud dramatique	220
C. Exemples de constructions	251
6. UNITÉ	289
A. Les trois unités	289
B. D'autres unités	304
7. PRÉPARATION, LANGAGE ET CRÉATIVITÉ	307
A. Au service de la justification	307
B. Au service de la participation du public	322
C. Outil syntaxique	331
D. Préparation et créativité	371
E. Facteur d'unité structurelle	384
8. IRONIE DRAMATIQUE	386
A. Un outil puissant	386
B. Justification de l'ironie dramatique	397
C. Mode de fonctionnement	400

D. Propriétés et applications	413
E. L'ironie dramatique diffuse	437
F. Suspense, surprise et mystère	443
9. COMÉDIE	462
A. Sujet et principe de la comédie	463
B. Mécanismes de la comédie	477
C. Portée de la comédie	494
10. DÉVELOPPEMENT	503
A. Du général au local	503
B. La séquence	507
III. LES MÉCANISMES LOCAUX	513
11. EXPOSITION	514
A. Définition et propriétés	514
B. Le flashback	518
12. ACTIVITÉ	528
A. Principe et définition	528
B. Un outil surexploité par le cinéma	539
C. Exemples d'activités remarquables	543
D. Signifiant et symbolique	550
13. DIALOGUE	554
A. Un outil surestimé et... mésestimé	554
B. Fonction du dialogue	556
C. Mots d'auteur ou paiements	567
D. Deux dialogues gratifiants	572
E. Activité et dialogue	574
14. EFFET	577
A. L'image	577
B. Le son	582
C. Effet et mise en scène	584
ANNEXES	587
15. DRAMATURGIE ET LITTÉRATURE	588
16. LA DRAMATURGIE POUR ENFANTS	597
17. LE COURT MÉTRAGE	613
18. LE DOCUMENTAIRE	625
CONCLUSION	631
LEXIQUE	636
INDEX DES ŒUVRES	651
INDEX DES PERSONNES	690
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	698

PRÉFACE

« Enseigner le drame, c'est apprendre à cerner l'homme, à connaître le sens de la vie. »

(Shohei Imamura [092]¹)

« Marc écrivait vite, respectait les délais... Tout cela était magnifique à une condition : laisser l'ambition de côté. (...) D'autres produisaient des poêles à frêre, des tracteurs ou des planches à voile, la télé produisait de l'image, des histoires en images et il avait sa place dans le processus, une bonne place qu'il garderait toujours à une seule condition : ne pas ruer dans les brancards... ne pas faire l'artiste. »

(*Haute-pierre*, 1985)

De quelques rencontres déterminantes

Cet ouvrage est le fruit de rencontres fort différentes les unes des autres, sans la somme desquelles il n'aurait jamais vu le jour. Tout remonte à Frantisek Daniel, qui fut mon professeur d'écriture de scénario en 1983-1985. À cette date, il était co-directeur, avec Milos Forman, de l'école de cinéma de Columbia University, à New York, où j'étudiais pour acquérir un master en écriture de scénario et mise en scène. Frantisek était considéré aux États-Unis, et dans certains pays européens, comme l'un des grands spécialistes de l'enseignement du scénario. Signalons qu'il était d'origine tchèque et qu'il avait enseigné à l'école de cinéma de Prague (la FAMU) avant d'émigrer aux États-Unis.

En 1983, Frantisek Daniel nous recommanda chaudement un ouvrage d'Edward Mabley intitulé *Dramatic construction* [118], publié au début des années 1970. À l'époque, ce livre était épuisé et difficile à trouver. Il l'est un peu moins aujourd'hui, grâce à internet, mais il n'a jamais été traduit en France. En 1983, il en existait une copie dans la bibliothèque de Columbia University, ce qui m'a permis de le découvrir. C'est un ouvrage remarquable².

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

2. Frantisek Daniel est décédé en 1996 et Edward Mabley en 1984. *Dramatic construction* [118] qui date de 1972, ne doit surtout pas être confondu avec *The tools of screenwriting* [090] de David Howard et... Edward Mabley, qui date de 1993 et constitue une adaptation très hollywoodienne du livre original de Mabley.

Entre autres choses, Edward Mabley y recommande à son tour plusieurs livres, dont un essai exceptionnellement brillant et malheureusement inédit en France : *Tragedy and comedy* [102] de Walter Kerr. Kerr est également l'auteur de *The silent clowns* [101], consacré aux comiques du cinéma muet et lui aussi remarquable en tout point. Pour finir sur les livres qui m'ont aidé à comprendre la dramaturgie, il faut citer deux ouvrages justement réputés : les *Entretiens Hitchcock Truffaut* [082] et *Psychanalyse des contes de fées* [020].

Frantisek Daniel, Edward Mabley, Walter Kerr, Alfred Hitchcock et Bruno Bettelheim ont donc constitué la base de ma réflexion sur la dramaturgie³. Deux activités majeures m'ont ensuite permis d'affiner et d'explorer le plus loin possible cette réflexion. Celle de scénariste professionnel d'abord. Ce qui est assez logique. Et puis celle de pédagogue, puisque j'ai créé et animé, à partir de 1987, divers ateliers d'écriture dramatique. Ce qui a fini par déboucher sur deux activités : script doctor et animateur de séminaires sur la dramaturgie. Les deux premiers responsables à m'avoir fait confiance (Françoise Villaume du Centre National des Écritures du Spectacle, à Villeneuve-lez-Avignon, et Jacqueline Pierreux de la RTBF, à Bruxelles) et les élèves qui ont traversé mes ateliers ont donc également contribué à faire naître ce livre.

Enfin, je dois beaucoup à ma femme, Catherine, et à mes enfants, Baptiste, Aurélien, Valentin et Clémentine, qui m'ont appris tant de choses sur la vie et, donc, sur la dramaturgie. Car je crois, comme Imamura [092], que comprendre l'une c'est comprendre l'autre. À tous, merci.

L'art du récit

Jusqu'à sa cinquième édition, le sous-titre du livre était « Les mécanismes du récit ». J'ai fini par me rendre compte que cela convenait bien à tous les artistes (cinéastes, metteurs en scène, musiciens, écrivains, dessinateurs) qui craignent ou méprisent le récit. En effet, l'une des maltraitements du récit consiste à dire que l'art est ce qui reste d'une discipline artistique quand on en a enlevé l'histoire. Allons donc ! Une autre maltraitance

3. Bien qu'elle ne soit pas directement liée à la dramaturgie, une science humaine pourrait être ajoutée à ces sources d'inspiration : l'analyse transactionnelle. Il s'agit à la fois d'une théorie de la personnalité et d'une forme de psychothérapie. Elle a été élaborée, dans les années 1960, par un psychothérapeute américain nommé Éric Berne. Les rapports entre l'analyse transactionnelle et la dramaturgie sont fascinants. Je suis persuadé que les ouvrages d'Éric Berne (en particulier *Que dites-vous après avoir dit bonjour ?* [018]) et de deux autres analystes transactionnels, Claude Steiner (*Des scénarios et des hommes* [179]) et Fanita English (*Qui suis-je face à toi ?* [054]) passionneront tous les auteurs dramatiques. Je les leur recommande vivement. Bien que mon livre ne repose pas sur les théories et la pratique d'Éric Berne ou de ses successeurs, il les recoupe en bien des points. J'aurai l'occasion d'en mentionner quelques-uns.

classique consiste à considérer le récit comme un prétexte, comme une sorte de tremplin pour exercer son art. Un tremplin trivial, bien sûr, une sorte d'anecdote sans la moindre dimension artistique. Une troisième maltraitance consiste à dire que le récit n'est qu'un artisanat. Un film bien raconté serait du domaine du savoir-faire alors qu'un film qui transmet la pensée d'un auteur serait de l'art au sens noble.

On peut sourire de ces divagations. Ou on peut s'offusquer de ce besoin de hiérarchiser, pente extrêmement glissante. On peut aussi rappeler une évidence : le récit est un art majeur, ancestral et nécessaire au développement humain (cf. pages 17-23). Raconter des histoires exige des compétences et de la créativité. Raconter des histoires permet aux humains de vivre des émotions, de cultiver le beau, de grandir et de communier. En outre, le récit est l'un des plus puissants outils qui soient pour préserver et diffuser une culture. Pour toutes ces raisons, je pense qu'avoir peur du récit ne rend service à personne.

Refontes

Les premières versions de *La dramaturgie*, jusqu'en 2008, comprenaient une petite partie méthodologique (essentiellement les chapitres 16, 17 et 22). Petite en nombre de pages mais précieuse, à mon avis, pour quiconque veut passer à l'acte. J'ai mis quinze ans à réaliser que cette partie pratique passait quasiment inaperçue et que mon livre était parfois considéré comme un ouvrage théorique. Deux autres chapitres me sont apparus pareillement noyés : le chapitre 15 intitulé « Analyses d'œuvres » et le chapitre 23 intitulé « Lire une pièce ou un scénario ». Il était temps de donner à ces aspects importants de mon travail une vitrine plus claire en même temps qu'un grand coup de polish. Ainsi le corpus majoritairement théorique s'appelle toujours *La dramaturgie*. C'est le livre que vous avez entre les mains. La partie méthodologique est devenue *Construire un récit* [111] et le chapitre 23 *Évaluer un scénario* [112], passant respectivement de 40 à 220 pages et de 6 à 90 pages. Enfin, l'ancien chapitre 15 – dans lequel j'étudiais en détail *L'école des femmes* et *La mort aux trousses* – est appelé à s'enrichir d'autres analyses et à devenir lui aussi un ouvrage à part entière (*Récits dramatiques exemplaires* [113]). Un jour...

Règles et uniformisation

Quand *La dramaturgie* est sorti en avril 1994, la question de l'existence des règles⁴ et de l'enseignement du scénario se posait encore en France. C'est pourquoi j'avais inclus dans l'introduction un passage sur les règles et leur apprentissage. Aujourd'hui, ces idées (sur l'apprentissage des règles) ne sont quasiment plus discutées. J'ai néanmoins choisi de laisser le passage en question. Je me suis dit qu'il ne faisait pas de mal de se mettre les idées au clair, a fortiori pour ceux qui veulent passer à l'acte en s'aidant de *Construire un récit* [111]. Le lecteur convaincu pourra sauter les pages 24 à 32.

Cela dit, le refus des règles du récit a été remplacé par une autre forme de résistance : aujourd'hui, on se plaint de l'uniformisation des œuvres. Sous-entendu : les règles existent – admettons – mais elles sont néfastes car elles conduisent inmanquablement à une dangereuse standardisation. Force est de reconnaître qu'une certaine uniformisation se fait sentir, surtout en provenance d'Hollywood, mais elle n'est pas liée à l'attention accrue portée au scénario depuis vingt-cinq ans. Si uniformisation il y a, elle est plutôt due au manque d'audace de certains décideurs et au manque d'inventivité et de personnalité de certains auteurs. En prêtant attention à l'écriture narrative, on peut obtenir des œuvres aussi différentes que *Dans ses yeux*, *L'esquive*, *Festen*, *Mustang*, *No man's land*, *Où est la maison de mon ami ?*, *La vie des autres* ou *La vie est belle* (1997). Peut-on dire de ces films que ce sont des monuments d'uniformité ?

Un spectateur innocent

On m'a beaucoup demandé (avec une pointe d'inquiétude) si on peut continuer à apprécier une pièce, un film ou un album de bande dessinée, à être un spectateur innocent, quand on connaît sur le bout des doigts l'art du récit dramatique. La réponse est oui. Sans discussion. Quand j'ai découvert *La vie est belle* (version Benigni-Cerami), j'ai ri, j'ai pleuré et, seulement après l'avoir goûté pleinement, j'ai compris qu'il y avait des paiements formidables. Quand je revois la fin des *Lumières de la ville* pour la quinzième fois, je suis ému. J'ai beau me dire que c'est la

4. Le mot « règle » dérange. Il fait peur. Robert McKee [123] préfère parler de principes. D'autres de motifs, d'indications, de conventions, d'attentes, d'outils, de trucs, de codes. Que de délicatesse ! Les règles seraient faites pour être obéies quand les principes feraient référence à ce qui marche. Les règles contraindraient, les principes stimuleraient. Subtilités lexicographiques probablement destinées à éviter de braquer l'Enfant Rebelle qui sommeille chez tout artiste. Je n'ai pas peur du mot « règle », je pense qu'on peut respecter une règle tout en gardant sa liberté et je préfère appeler un chat un chat. D'autant que le mot « règle », comme nous le verrons dans l'introduction (page 24), a plusieurs sens.

résolution d'une ironie dramatique, je pleure. Idem quand je relis *Un ciel radieux*. A fortiori, bien sûr, quand je l'ai lu pour la première fois. Ce n'est pas la connaissance des règles qui gêne la vision d'une œuvre dramatique, c'est l'obligation de la commenter. Car une œuvre dramatique est conçue pour être vue avec le cœur et les tripes et pas seulement avec le cerveau. Mais ni l'auteur ni le lecteur de ce livre ne sont concernés par ce problème. Il est fort probable, en revanche, que la connaissance des mécanismes du récit rende plus exigeant, plus difficile à satisfaire. Quand l'œuvre « fonctionne », on la reçoit comme tout le monde. Quand elle ne « fonctionne » pas, on a le temps d'analyser pourquoi et on en voit plus facilement les failles.

Cinéma autoproduit versus cinéma professionnel

En septembre 2011, j'ai eu l'honneur de présider le jury de « Cœur de vidéo », festival annuel de cinéma organisé par la Fédération Française de Cinéma et Vidéo. Une petite centaine de films autoproduits⁵, sélectionnés par les régions fédérales, ont été projetés. Des fictions, des documentaires, des clips. J'ai eu ainsi le fort instructif privilège d'observer les différences entre cinéma autoproduit et cinéma professionnel. Mais aussi, et surtout, leurs points communs. Car il m'a semblé que les deux cinémas partagent nombre de défauts et de qualités. Ainsi, techniquement, le cinéma autoproduit n'a plus grand-chose à envier au cinéma professionnel. Cela est sûrement dû au perfectionnement et à l'accessibilité du matériel. J'y ajouterai une autre explication, peut-être moins avouable : la technique est ce qu'il y a de plus facile à maîtriser. Tellement plus facile que, par exemple, la structure du récit. Ou la cohérence du propos. Résultat, les cinéastes peaufinent leur cadre, leur lumière, leur prise de son, le montage, le mixage, l'étalonnage, tout ce qui est visible pour les yeux et audible pour les oreilles, et ainsi... négligent l'essentiel.

J'ai quand même relevé deux différences notables entre ces deux cinémas. D'abord, les court-métragistes non-professionnels m'ont paru moins prétentieux, dans leur ensemble, que leurs confrères professionnels. Il est rare que les non-professionnels soient dans la pose artistique. Je les ai sentis plus humbles et plus authentiques. En revanche, les non-professionnels sont beaucoup moins rigoureux sur le montage. L'immense majorité des films autoproduits, qu'ils soient fictifs ou documentaires, gagneraient à être copieusement raccourcis. Il est facile de comprendre l'origine du problème.

5. Les cinévidéastes qui ne sont pas payés pour faire du cinéma n'apprécient pas que l'on qualifie leur activité d'« amateur », à cause des connotations péjoratives du mot. Le terme « autoproduit » semble faire consensus.

LA DRAMATURGIE

Les professionnels bénéficient de monteurs aguerris qui ont du recul et n'hésitent pas à réclamer des coupes. Alors que les non-professionnels sont souvent leurs propres monteurs et ont trop d'affection pour ce qu'ils ont tourné, parfois au prix d'un investissement démesuré, pour avoir le courage de couper. Comment enlever des images qui sont si belles ou/et qui ont coûté si cher à obtenir ? Le problème ne vient pas d'un manque de formation mais d'un manque de recul.

En bref, amis cinéastes non-professionnels, n'ayez strictement aucun complexe vis-à-vis du cinéma professionnel. Continuez à être sincères. Lâchez prise sur la technique pour vous concentrer sur le sens et le facteur humain (cf., par exemple, page 628). Et engagez un monteur.

Monsieur Hulot écrit de la série TV

Dans les deux premières éditions de *La dramaturgie* (1994 et 1997), il y avait une annexe consacrée à l'écriture pour la télévision. J'y donnais assez peu de conseils techniques car les mécanismes du récit sont fondamentalement les mêmes que pour le théâtre ou le cinéma. En revanche, je faisais l'éloge ardent de la série. Puis j'invitais les auteurs à « faire l'artiste » et, surtout, les décideurs à laisser les auteurs faire l'artiste. En bref, je pissais dans un violon.

Il se trouve qu'au même moment, en 1996 très exactement, sont arrivées sur les petits écrans français deux bombes nommées *Friends* et *Urgences*. Suivies de peu par une troisième : *Ally McBeal*. C'était le début de la grosse claque prise par l'ensemble des acteurs de la fiction télévisée française, diffuseurs en tête. Depuis, les scuds pleuvent à raison d'une demi-douzaine par an : *Breaking bad*, *Desperate housewives*, *Dexter*, *Dr House*, *Les experts*, *La pire semaine de ma vie*, *Les Simpson*, *Les Soprano*, *Sur écoute*, *24 heures chrono* et j'en passe. Il a fallu se rendre à l'évidence : la fiction française était ringarde, pépère, dépassée. Un sentiment de honte a commencé à envahir le paysage audiovisuel français, le fameux PAF.

Si les séries anglo-saxonnes s'étaient contentées de nous montrer à quel point la fiction française était artistiquement médiocre, nous en serions probablement encore là. L'artistique, on s'en fiche. C'est une préoccupation de philosophe. Mais quand le porte-monnaie est touché, les consciences se réveillent, comme par magie. Or, en accédant à la première partie de soirée, les séries anglo-saxonnes ont enfoncé le clou et emporté haut la main le match de l'audimat.

L'ensemble du PAF a compris qu'il fallait réagir. Dans *Jour de fête*, le facteur, sorte de Monsieur Hulot rural joué par Jacques Tati, découvre

impressionné les méthodes de distribution postale utilisées aux États-Unis. Il décide alors de faire sa tournée « à l'amérrrrricaine ». Une série de gentilles catastrophes s'ensuit. Comme le facteur de *Jour de fête*, le PAF s'est dit qu'il fallait imiter les Anglo-Saxons. Les décideurs ont commencé à comprendre enfin ce que nous étions nombreux, scénaristes français, à marteler depuis vingt ans. Primo, il faut mettre beaucoup plus de moyens sur le poste le plus important d'un récit télévisé : le scénario. Secundo, il faut arrêter avec le snobisme des unitaires et des 90 minutes, la série est le format idéal de la télévision (en particulier le 26 et le 52 minutes en série longue). Un grand artiste de cinéma, Alfred Hitchcock, a été l'un des premiers à le comprendre quand il a produit des séries télévisées dans les années 50. Après lui, des cinéastes aussi différents que David Lynch ou Steven Spielberg suivront le même principe.

Plusieurs types d'imitation ont alors vu le jour. On a copié, purement et simplement, en adaptant des séries existantes et en faisant des remakes déclarés. On s'est aussi inspiré sans vergogne, en tentant un *Grey's anatomy* à la française, un *Ally McBeal* à la française, un *Dexter* à la française. Résultat tellement prévisible : un sous-*Grey's anatomy*, un sous-*Ally McBeal* et un sous-*Dexter*. La chétive pécore s'enfla si bien qu'elle creva, aurait dit La Fontaine. On a monté des ateliers d'auteurs pour écrire à plusieurs. Le CNC a lancé un fonds d'innovation censément destiné à financer l'écriture de projets sélectionnés sur leur originalité plus que sur la capacité de leurs auteurs à les développer. On a décidé de faire une série avec des trentenaires pour séduire les moins de 35 ans qui ne regardent pas la télé. Ce qui est ne rien comprendre aux principes d'identification. Faut-il donc être chômeur pour apprécier *The full monty* ou mort pour vibrer à *Dead like me* ? Enfin, on a décidé d'être audacieux et déjanté. Alors que la vraie rupture, l'audace du siècle, serait tout simplement de raconter une histoire avec brio – et peu importe le sujet –, on nous a proposé une femme présidente de la République française, un nain et un transsexuel dans un épisode de sitcom, une série policière avec des gros mots et des cadavres sanguinolents en gros plan, et plein de scènes bien chaudes pour pimenter tout cela.

Nous sommes entrés dans la phase de récolte et il est peut-être trop tôt pour faire un bilan. Mais il me semble que les décideurs du PAF n'ont pas mené le tiers des réformes. Certains ont (plus ou moins) commencé à mettre le scénario au centre du dispositif. Mais la plupart ont oublié l'essentiel : il faut aussi mettre le scénariste au centre du dispositif. Et, de préférence, un bon scénariste.

LA DRAMATURGIE

Marc Cherry, David Chase, Matt Groening, David Simon, Mark Bussell et Justin Sbresni, Marta Kauffman et David Crane ne sont pas uniquement scénaristes de la série qu'ils ont créée, ils en sont aussi les producteurs. Ils participent au casting, ils ont accès à la salle de montage, souvent même ils réalisent un épisode ou deux. En deux mots, ils sont décideurs de la série. Et même les principaux décideurs. Ce n'est pas une question d'ego mais de logique. David Chase, l'auteur des *Soprano*, est un exemple parfait de ce système. Chase a écrit et réalisé le pilote et plusieurs épisodes, il s'est occupé du casting des comédiens mais aussi du casting des réalisateurs. Il a supervisé le montage de toute la série. En bref, on a laissé David Chase « faire l'artiste ». Au final, cela a donné à la fois un produit industriel et une œuvre d'art, tout autant distrayante que personnelle, l'une des œuvres les plus puissantes du répertoire dramatique. On me dira peut-être que *Les Soprano* est diffusée sur une chaîne à péage (HBO), moins asservie à l'audimat que les grandes chaînes généralistes. Prenons alors l'exemple d'*Urgences*, diffusée sur un network généraliste (NBC). Le raisonnement est le même, il suffit de remplacer le nom de David Chase par celui de Michael Crichton. Ou prenons l'exemple de *Desperate housewives*, diffusée sur ABC, et remplaçons David Chase par Marc Cherry. Ou celui des *Simpson*, créée par Matt Groening et diffusée sur la Fox.

En bref, non seulement les bonnes séries anglo-saxonnes donnent le pouvoir au scénariste mais en plus elles engagent des créateurs qui ont du talent. C'est aussi l'un des secrets majeurs des séries réussies. Si on garde Monsieur Hulot pour distribuer le courrier « à l'amérrricaine », cela donnera toujours du Hulot, pas du US Postal. Entendons-nous bien, je ne dis pas du tout qu'il faille engager des scénaristes anglo-saxons pour écrire les séries françaises. Je pense même que ce serait une erreur. Il y a en Europe des scénaristes francophones de talent. J'en connais.

Est-ce que le PAF est sur la bonne voie ? Il est trop tôt pour le dire. Même si les séries mollassonnes françaises semblent derrière nous, les séries anglo-saxonnes sont encore loin devant. Ces dernières années, j'ai personnellement apprécié la saison 1 de *Braquo*, *Le bureau des légendes*, *David Nolande*, *Kaamelott* et les saisons 1 à 4 d'*Un village français*. J'y ai repéré plutôt des exceptions qu'une règle. Mais l'honnêteté m'oblige à dire que je n'ai pas tout vu. Est-ce que nous allons prendre une deuxième claque bientôt ? Est-ce que les décideurs du PAF accepteront enfin de lais-

ser la place aux auteurs, de mettre le scénario **et** le scénariste au centre du dispositif ? Et si oui, vont-ils sélectionner les bons auteurs ? Suspense⁶...

Hats off to the screenwriters!

En 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 (<http://bit.ly/HOTTTS>). Chaque épisode illustre un élément de narration remarquable. C'est donc un complément imagé à ce livre et à ***Construire un récit*** [111]. C'est aussi 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 (janvier 2019)

6. Pour être complet sur les causes de la crise de la fiction télévisée française, il faudrait dire un mot sur les modes de production, le sous-financement du scénario, le saupoudrage des commandes, l'absence de recherches et développements, la quantité effarante d'intermédiaires, l'incompétence des lecteurs, etc. Mais on peut prendre toutes les mesures qu'on veut, tant qu'on ne donnera pas le pouvoir central à de bons scénaristes, la fiction télévisée continuera à prendre des claques.

INTRODUCTION

« Je ne la tuerai point avant d'avoir entendu la suite de son conte ! »

(le roi Shahryar, *Les mille et une nuits*)

« C'est avec cette pièce que je capturerai la conscience du roi. »

(Hamlet, *Hamlet*)

« La vérité est que l'invention dramatique est le premier effort de l'homme pour devenir intellectuellement conscient. »

(George Bernard Shaw [173])

« Il faut dessiner son film comme Shakespeare bâtissait ses pièces, pour le public. »

(Alfred Hitchcock [082])

« ... distraire dans le sens le plus large et le meilleur du mot, c'est-à-dire captiver les gens, les tenir fermement et, en même temps, les faire penser. »

(Ingmar Bergman [014])

« Je recherche dans la nature humaine ce qui est constant et fondamental. »

(Claude Lévi-Strauss [115])

Le mot « dramaturgie » vient du grec « drama » qui signifie « action ». La dramaturgie est donc, pour prendre la définition d'Aristote [006], l'imitation et la représentation d'une action humaine. Cette imitation peut être proposée au théâtre, à l'opéra, au cinéma, à la télévision, dans les nouveaux formats (internet, jeux vidéo, etc.) où l'action est vue et entendue, à la radio où elle est seulement entendue et, dans une moindre mesure, en bande dessinée où l'action est vue mais aussi lue.

La dramaturgie est donc un art, au même titre que la littérature avec laquelle elle ne doit surtout pas être confondue. La littérature est écrite pour être lue, la dramaturgie pour être vue et/ou entendue. N.B. Les rapports délicats qu'entretiennent la littérature et la dramaturgie sont longuement examinés en annexe dans le chapitre 15. Cet ouvrage s'intéresse donc aux récits conçus pour être représentés et non donnés à imaginer. Considérer, comme on l'entend parfois, que le théâtre est un art de la parole – quand le cinéma serait un art de l'image – c'est voir la petite partie émergée de l'iceberg dramaturgique. D'abord, il y a du théâtre sans parole. On peut citer le travail de Robert Wilson, de Jérôme Deschamps

LA DRAMATURGIE

ou de James Thiérrée. Ensuite, le théâtre est tout autant que le cinéma un art de l'image. Rappelons que le mot « théâtre » vient du grec « theastai » qui signifie « voir », « regarder ». Enfin, plus encore qu'un art de l'image, le cinéma est surtout un art du montage (cf. le chapitre 1 de *Évaluer un scénario* [112]). Mais ce qui nous intéresse ici, c'est que théâtre et cinéma sont tous les deux, très souvent, des arts du récit.

Avant d'analyser en détail de quoi sont faites les actions humaines, quels sont les mécanismes et la raison d'être de leur représentation, il me paraît nécessaire de dire en quelques mots à quel point la dramaturgie est utile et pourquoi elle peut être apprise. C'est l'objet de cette introduction.

Raconte-moi une histoire

Pendant la Seconde Guerre mondiale, dans le camp de concentration de Stutthof, une femme du nom de Flora dirigeait un théâtre de pain. Avec une partie de sa maigre ration, elle modelait de petites figurines. Le soir, en cachette dans les toilettes, elle et quelques prisonnières animaient ces acteurs de mie devant des spectateurs affamés et promis au massacre. Jusqu'à la fin... Cette histoire a été rapportée à Joshua Sobol par une survivante de la Shoah, Irena Lusky, à l'époque où Sobol faisait des recherches sur le théâtre du ghetto de Vilnius pour sa pièce *Ghetto*. Il existe nombre d'anecdotes similaires. Je pense à Germaine Tillion, qui écrivit une opérette à Ravensbrück, à Alexeï Kapler, cinéaste enfermé au camp de Vorkouta où il animait une troupe de théâtre, ou encore à l'aventure du magazine *Vedem* dans le camp de Theresienstadt. On le voit, même dans les circonstances les plus terribles, l'être humain a besoin d'histoires.

Ce n'est pas un besoin superflu. On peut vivre sans faire de sport, sans voir du pays, sans faire d'enfant... On ne peut pas vivre sans histoires. Le récit, qu'on l'adresse à soi-même ou aux autres, qu'il soit rapporté de la réalité ou inventé, que sa forme soit littéraire ou dramatique, réaliste ou symbolique (cf. les paraboles bibliques ou les contes de fées) est aussi vital à notre psychisme que l'oxygène à notre organisme. Dans *Psychanalyse des contes de fées* [020], Bruno Bettelheim démontre combien le conte est utile à l'enfant. Pas seulement parce qu'il le distrait et nourrit son imaginaire mais aussi, et surtout, parce qu'il l'aide à résoudre ses conflits, lui donne de l'espoir pour l'avenir et lui permet de mûrir sans devenir psychotique. En bref, parce qu'il l'aide à vivre.

Une forme de récit fascinante

Devenu adulte, l'être humain a toujours autant besoin d'histoires. En premier lieu, bien sûr, elles servent toujours à distraire, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire « entraîner ailleurs », faire oublier le quotidien. Mais elles font beaucoup plus que cela. Après tout, un feu d'artifice, un verre d'alcool, un match de football, un jeu télévisé, une visite de la Tour Eiffel savent aussi distraire. Ce qu'ils ne savent pas faire, c'est nous faire entrer dans la pensée et, surtout, les émotions de l'autre. Ce qui n'est pas banal. Un être humain connaît bien sa pensée, ses désirs et ses émotions parasites¹, et assez mal son image. Pour les gens qui nous entourent, c'est l'inverse. Nous connaissons plus leur image et leurs émotions que leur pensée ou leurs désirs. La dramaturgie a cette faculté de réunir le tout, de faire communier image, pensée, désir et émotion, de permettre au spectateur de se fondre partiellement dans l'autre.

Il est également remarquable que cet autre soit à la fois un personnage – nous allons bientôt l'appeler le « protagoniste » – et l'auteur qui se cache derrière, comme Flaubert se cachait derrière Emma Bovary (*Madame Bovary*). En dramaturgie, les exemples abondent : Sophocle se cache derrière le vieil Œdipe (*Œdipe à Colonne*), Molière derrière Arnolphe (*L'école des femmes*), Hitchcock derrière Manny Balestrero (Henry Fonda dans *Le faux coupable*), Hergé derrière Tintin, les Dupondt et le capitaine Haddock réunis (*Tintin*), etc. Entre Charlot et Chaplin, la relation est encore plus évidente. La dramaturgie crée donc un double lien : entre l'auteur et le spectateur, ce qui est propre à tous les arts, et entre le personnage et le spectateur, ce qu'on appelle « l'identification ». Freud [068], Nietzsche [135] et d'autres affirment que ce phénomène d'identification est l'un des plaisirs fondamentaux du drama. Il a probablement une origine biologique (les neurones miroirs, cf. ci-dessous) ainsi qu'un intérêt thérapeutique. En Inde, il paraît que certains médecins racontent à leurs patients une histoire appropriée aux symptômes de ceux-ci, au lieu de leur prescrire des médicaments.

On notera également que la dramaturgie entretient de singulières ressemblances avec le monde du rêve. En effet, l'être humain est à la fois acteur et spectateur de ses propres rêves, même si ceux-ci ne racontent pas toujours une histoire. Or, c'est précisément la position du spectateur quand il s'identifie au protagoniste d'une œuvre dramatique. Et le rêve, on le sait, est, lui aussi, une nourriture vitale pour notre psychisme.

1. Cf. Fanita English [054] qui distingue les émotions parasites des émotions authentiques.

Identification par l'image ou par le récit ?

Les neurones miroirs ont été découverts par des neurologues italiens au milieu des années 1990. Ce sont des neurones qui s'activent lorsqu'on exécute une action mais aussi lorsqu'on regarde un congénère exécuter une action. On imagine bien dans quelles circonstances les neurones miroirs sont mis à contribution dans les arts de l'image : cinéma, théâtre, télévision, bande dessinée. Nous voyons des humains comme nous commettre des actions. Cela nous pousse à nous sentir à leur place.

Mais il existe d'autres effets miroirs dans lesquels aucune image n'est mise à contribution. Ce sont ceux créés par un récit. C'est une technique utilisée en psychothérapie ou en pédagogie. Le thérapeute ou le pédagogue va raconter une histoire au début de laquelle il provoque une identification avec son interlocuteur (souvent en évoquant le même problème), puis dérouler son récit jusqu'à une fin heureuse. Le patient ou l'enfant ne voit pas d'images, il les imagine et ses neurones miroirs sont activés. Le phénomène est identique quand on lit un roman ou qu'on écoute un conte. Pas d'images à voir. Et pourtant, il peut y avoir identification, empathie et émotions. Est-ce que l'identification suscitée par le récit est plus puissante que celle provoquée par des images ? Je n'en sais rien. Serge Tisseron a expliqué, dans *Comment Hitchcock m'a guéri* [184], que les images ont parfois un pouvoir insoupçonné. Mais je pense que des images sans récit ne suffisent pas. Au cinéma comme au théâtre ou en bande dessinée, les images, aussi inventives ou impressionnantes soient-elles, ont besoin d'un récit qui les porte et active les neurones miroirs du récepteur.

Les origines du drama

La dramaturgie est au cœur de tout être humain. Les historiens du théâtre² ont pour habitude de faire naître la dramaturgie du rite religieux. L'imitation des actions humaines (ou divines) a d'abord eu lieu dans un espace sacré et les premiers acteurs étaient des prêtres – y compris dans les civilisations dites primitives. Les premiers sujets étaient les activités humaines fondamentales (naissance, mort, chasse, etc.) et les éléments naturels (orage, soleil, germination, etc.). Petit à petit, la représentation s'est enrichie. Et puis, surtout, elle est passée du sacré au profane, même si, nous allons le voir, elle a gardé quelque chose de son caractère religieux (au sens étymologique du terme). En Occident, ce phénomène a eu lieu

2. Cf., en particulier, *Masters of the drama* [069] de John Gassner.

à deux reprises : au VI^e siècle avant JC en Grèce et à la fin du Moyen-Âge en Europe.

Mais je vois une autre origine au drama, de nature différente et peut-être plus profonde. Un bébé qui apprend à marcher ou à parler est mû par une force instinctive : l'imitation. C'est-à-dire qu'il représente les actions humaines de ses parents ou de ses frères et sœurs. Les neurones miroirs des enfants en bas âge semblent allumés en permanence, tellement ils passent leur temps à imiter leur entourage (pour le meilleur ou pour le pire). Un peu plus tard, l'enfant fait plus qu'imiter ses aînés : il se crée des univers plus ou moins fictifs et y joue des rôles. Fabulation et dédoublement font partie de sa vie quotidienne. De fait, en nous plaçant dans cette zone symbolique qui se trouve entre réalité et fantaisie, la dramaturgie s'apparente au jeu du « faire semblant » des enfants. On peut même avancer qu'elle en constitue l'équivalent adulte. En bref, le premier acteur–spectateur–auteur dramatique ne serait pas le sorcier pygmée ou le prêtre grec mais l'enfant que nous avons tous été. C'est, en partie, pourquoi il sera souvent question de lui dans cet ouvrage. On remarquera que l'enfant est d'abord spectateur, ensuite auteur (adaptateur, plus exactement) et enfin acteur.

Un langage

Tous les auteurs dramatiques n'ont pas conscience que leur métier est utile et répond à des besoins fondamentaux. En revanche, tous, sans exception, écrivent pour les autres, ces autres qu'on nomme le public. Une œuvre dramatique n'existe que par et pour le public. C'est une partie qui se joue à deux : auteur et récepteur, avec l'acteur/personnage comme intermédiaire³.

De fait, les acteurs ont beau avoir l'air de s'adresser les uns aux autres, tout ce qu'ils disent a un but, et un seul : le spectateur. Parfois, l'adresse est à peine déguisée. Dans *Charlot et Mabel en promenade*, la canne de Charlot (Charles Chaplin) soulève accidentellement la jupe de Mabel (Mabel Normand). Devant la jeune fille, il s'empresse de gronder sa

3. L'image surannée du peintre qui, mû par son âme et ses instincts artistiques, peint pour lui-même sans se préoccuper du récepteur – seule condition, bien sûr, pour être un artiste digne de ce nom – me paraît déjà douteuse en peinture, elle est carrément impossible à défendre en dramaturgie. Pour Serge Tisseron [184], une œuvre d'art n'existe que si, à l'autre bout de la chaîne, quelqu'un se l'est appropriée : « *Si une œuvre n'est pas transformée et assimilée sous la forme de sensations et d'émotions propres à chacun, et mise en relation avec ses pensées et ses rêveries personnelles, elle n'existe pour personne. Autrement dit, sans la récréation permanente des œuvres auxquelles nous sommes confrontés, celles-ci ne seraient que des corps morts... même si, dans notre culture, l'auteur d'une œuvre est volontiers tenu pour tout et son spectateur pour rien.* »

LA DRAMATURGIE

canne. Mais dès que Mabel a le dos tourné, il remercie sa canne en lui faisant un discret baiser. À qui d'autre que le spectateur, ce geste – que personne de sain ne ferait dans la vie réelle – est-il destiné ?

Si la dramaturgie permet à la fois de s'exprimer et de communiquer, elle est un langage. Paul Watzlawick [205] affirme qu'un psychothérapeute qui ne parle pas le langage du patient est voué à l'échec. À mon avis, il en va de même des artistes. Les auteurs qui ne s'inquiètent pas assez de maîtriser le langage de leur art, c'est-à-dire de savoir comment le public reçoit et perçoit la dramaturgie, sont trop souvent inaccessibles. Peut-être pensent-ils que le public doit être curieux de leurs œuvres, alors que c'est à eux de susciter la curiosité du public. Peut-être ont-ils peur de perdre leur âme, leur génie, leur spontanéité. C'est dommage. D'autant plus qu'aucune activité humaine (ou animale) n'est gratuite ou inutile. Tout sert à satisfaire des besoins – en particulier à éviter la mort, la folie ou la douleur – même si cela peut avoir des conséquences négatives à long terme, sur soi ou sur les autres. En d'autres termes, il n'y a pas de dramaturgie parce qu'il y a des auteurs dramatiques mais il y a des auteurs dramatiques parce qu'il y a un besoin de dramaturgie chez l'être humain. Les auteurs, qu'ils le veuillent ou non, existent pour répondre à ce besoin.

Pour autant, tenir compte du public et tenir compte de tous les goûts du public sont deux choses différentes. Expliquons-nous. Il y a chez tout spectateur, comme chez tout être humain, de bons et de mauvais instincts, c'est-à-dire des forces inconscientes qui grandissent leur propriétaire et d'autres qui le rabaissent. Et c'est aussi vrai des enfants du paradis (le public populaire et bon enfant situé tout en haut des théâtres) que de l'élite culturelle. Parmi les mauvais instincts, je citerai le goût pour le sensationnel, la peur du nouveau et de l'inconnu chez certains – qui se traduit par le conservatisme dans le domaine artistique – ou, chez d'autres, l'appétit systématique pour toutes les ruptures – qui se traduit par l'obsession de l'avant-garde. Deux illusions de liberté. En fait, tenir compte du public ne consiste pas nécessairement à flatter ces mauvais instincts ni à cesser d'être soi-même. C'est simplement satisfaire trois besoins – d'émotion, de sens et de distraction, nous y reviendrons – en s'adressant, chez le spectateur, à ce qui fait le fonds commun de l'humanité.

Arthur Miller [125] rapporte qu'à la répétition d'une de ses pièces, une actrice était inaudible. « *Je ne t'entends pas* » ne cessait-il de lui dire. Jusqu'à ce qu'elle s'énerve et lance au dramaturge qu'elle jouait la vérité et n'avait aucune intention de se prostituer. Miller était consterné. Il aurait pu rappeler à l'actrice le mot célèbre d'Erwin Panofsky [141] : « *S'il est*

vrai que l'art commercial risque toujours de finir prostituée, il n'est pas moins vrai que l'art non commercial risque toujours de finir vieille fille. » Tenir compte du public sans tenir compte de tous ses goûts, c'est faire de la dramaturgie une femme épanouie, belle dans l'âme, directe et abordable, en tout bien tout honneur.

Rester dans l'Histoire

Cet ouvrage s'adresse prioritairement à toute personne désireuse de raconter une histoire sous forme dramatique et soucieuse de tendre la main au récepteur, de plaire sans complaire et de transmettre correctement sa pensée aux autres. Il s'efforce, pour cela, de mettre au jour les mécanismes de la dramaturgie, d'en comprendre le bien-fondé et de proposer un ensemble d'outils théoriques et pratiques. La connaissance et, mieux encore, la maîtrise de ces outils devant permettre : 1- de respecter l'univers, la sensibilité et la spécificité culturelle de chaque auteur, 2- de traduire la pensée d'un auteur de façon claire et efficace, 3- d'être distrayant, 4- d'être démocratique sans être démagogique. Quel auteur n'a ni envie ni besoin d'atteindre ces objectifs ?

Dans le cas du cinéma, on pourrait ajouter que ces outils permettraient aux Européens de quitter les champs de bataille désertés où il est facile de gagner (faute de combattants) et d'affronter les Anglo-Saxons sur le seul terrain qui ne va pas tarder à rester dans l'audiovisuel : celui du récit.

Le lecteur attentif aura remarqué que je n'ai pas mis « avoir du succès » dans la liste ci-dessus. On insinue parfois un lien entre la qualité d'écriture d'une œuvre et son succès public. Je ne crois pas que ce lien existe – pas plus que le lien inverse, défendu par certains intellectuels pour lesquels le succès est nécessairement une infamie. S'il suffisait d'écrire un bon scénario (au sens de récit) pour faire des entrées, *Festen*, *No man's land* ou *Sur mes lèvres* auraient dû faire un carton en salles, *Une deuxième chance* aurait dû faire de l'audience, *Martha Jane Canary* aurait dû vendre des centaines de milliers d'albums. Ce fut loin d'être le cas. Ces exemples sont récents mais l'histoire du théâtre, du cinéma, de la télévision ou de la bande dessinée en regorge. *12 hommes en colère*, par exemple, a fait 471 000 entrées en France lors de sa sortie en 1957, époque où il y avait deux fois plus de spectateurs qu'aujourd'hui dans les salles de cinéma françaises. Autres exemples édifiants : *La garçonnière* (794 000 en 1960), *Le limier* (388 000 entrées en 1973), *Miracle en Alabama* (103 000 en 1962), *Le pigeon* (763 000 en 1959), *La vie est belle* (607 000 en 1948). Je crois comme Howard Bloom [022] que ce qui fait le succès d'une idée, d'une religion ou d'une œuvre d'art, n'est pas

LA DRAMATURGIE

sa justesse ou sa qualité mais sa capacité à servir, à une période donnée, de ciment social. Si les films précités n'ont pas eu le public qu'il méritait, ce n'est pas parce qu'ils sont mal écrits ou mal joués ou mal réalisés, c'est parce qu'ils n'ont pas créé d'adhésion collective au moment de leur exploitation en salles.

La qualité narrative d'une œuvre dramatique n'est donc pas garante de succès immédiat. En revanche, je suis intimement persuadé que cela lui permet de ne pas passer à la trappe de l'Histoire. Un film, une pièce, un album peuvent connaître un succès sociologique à leur sortie. S'ils sont pauvrement écrits, je pense qu'on les aura oubliés dans cinquante ans ou/et qu'on les reverra en se demandant ce qui a bien pu tant séduire nos aïeux. En bref, si un auteur veut exprimer sa pensée le mieux possible, intéresser les récepteurs immédiats (même peu nombreux) et faire vivre ses œuvres sur la durée, il me semble qu'un livre comme celui-ci peut lui être utile. S'il veut faire un carton ou séduire les décideurs, il vaut mieux qu'il allume un cerge.

L'existence des règles

Il n'y a pas d'œuvre d'art sans système. Si la dramaturgie est un langage, celui-ci est régi par une grammaire, donc des règles. Et, comme toutes les règles, celles-ci peuvent être apprises. Rien d'étonnant à cela. Mises à part les fonctions biologiques de base, comme digérer ou respirer, toutes les activités humaines s'apprennent : la lecture, le vélo, la gestion, la cuisine, la musique, l'ébénisterie, l'architecture, etc., jusqu'à la littérature dont nous avons appris les règles – d'écriture, de grammaire, mais aussi de composition – à l'école. Même faire l'amour s'apprend.

L'idée que des règles existent en dramaturgie a longtemps choqué ou dérangé certains professionnels, surtout en France. Peut-être oublie-t-on qu'une règle peut être connue de façon inconsciente. Peut-être pense-t-on que règle équivaut à recette ou à règlement. C'est un peu plus complexe. Le mot « règle » englobe une infinité de notions et des degrés très variés de contrainte. Dans *Aspects de la théorie syntaxique* [036], le linguiste Noam Chomsky distingue les règles de compétence, qui sont à l'origine de la grammaire, des règles de performance, qui sont à l'origine du style. Les mécanismes du langage dramaturgique s'apparentent à des règles de compétence. À chacun, ensuite, en « performant », d'y imprimer son style.

Il est possible que l'origine de cette réticence à l'égard des règles remonte aux classiques français. « *La principale règle est de plaire et de toucher* » dit Racine [148] dans sa préface à *Bérénice*. Et, à travers Dorante, Molière

déclare dans *La critique de L'école des femmes* : « *Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin.* » Certes. Mais Molière ne réduit pas pour autant toutes les règles à celle de plaire. Racine non plus, qui dit que la principale règle est de plaire mais qui ajoute : « ... *toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première* ». Ce qui veut bien dire qu'il existe d'autres règles. Victor Hugo ira plus loin dans la contradiction. Dans sa célèbre préface à *Cromwell* [091], il déclare qu'il ne doit y avoir « *ni règles, ni modèles* », ce qui ne l'empêche pas, au même moment, d'énoncer quelques règles comme l'unité d'action, le mélange des genres ou le maintien de l'alexandrin !

Par peur ou par orgueil, les artistes ont souvent intérêt à faire croire qu'ils possèdent le talent infus, que leur génie est inscrit dans leur molécule d'ADN ou qu'ils ont été touchés par la grâce. Cela les rend moins accessibles, plus uniques, plus divins. La réalité est moins flatteuse. Même les génies connaissent les règles. Ce sont d'ailleurs eux qui les connaissent le mieux, ne serait-ce qu'inconsciemment. Molière n'est pas une exception. Il le dit lui-même dans *La critique de L'école des femmes*. Quelques minutes après avoir lancé sa phrase célèbre, Dorante reconnaît implicitement l'existence des règles et dit de *L'école des femmes* : « *Je ferais voir aisément que peut-être n'avons-nous point de pièce au théâtre plus régulière que celle-là.* »

Bien sûr, parce que la dramaturgie reste un art et ne sera jamais une science exacte, parce que les règles sont riches et complexes, on ne peut pas du tout assimiler celles-ci à de simples recettes (qualificatif attribué aux règles par ceux qui en ont peur ou cherchent à les dénigrer). En vérité, elles sont difficiles à maîtriser et nécessitent des aptitudes que tout le monde ne possède pas. En outre, leur connaissance ne change rien au talent – quoiqu'elle permette de le nourrir. Il est rassurant de penser qu'on ne peut pas réduire une compétence à des règles ou confondre l'une avec l'autre. Il n'empêche, la connaissance, et mieux encore la maîtrise des règles de la dramaturgie est un outil formidable pour quiconque veut devenir dramaturge ou scénariste et possède un minimum de prédispositions.

Quelles règles ?

Puisque ces règles existent, comment les trouver ? Le principe est simple : quand on analyse le répertoire dramatique, de Sophocle à Beckett, de Chaplin à Hitchcock, en passant par Brecht, Molière ou Shakespeare,

LA DRAMATURGIE

on constate que toutes les œuvres considérées comme majeures sont régies par des mécanismes constants.

Ce n'est pas étonnant. La dramaturgie imite la vie des êtres humains, or cette vie est fondamentalement la même depuis des millénaires, depuis même les rites primitifs. En effet, depuis ce temps, l'être humain :

- naît avec un cerveau assez puissant pour prendre conscience de lui-même ;
- naît en état d'impotence et de dépendance ;
- vit une succession impressionnante de conflits et de sentiments négatifs, les deux principaux étant l'anxiété et la frustration, qui sont précisément liées à la conscience de notre impotence. Nous verrons que les histoires racontées sur une scène de théâtre ou un écran de cinéma servent à explorer, braver et maîtriser ces deux émotions fondamentales ;
- vit une succession de conflits régie par des rapports de cause à effet, dont le plus important est l'enchaînement naissance–vie–mort ;
- reçoit la dramaturgie dans les mêmes conditions de base.

Les mécanismes de la dramaturgie reposent sur ces constantes qui, sauf exception (comme les accidents génétiques), concernent les quelques cent milliards d'êtres humains qu'on estime avoir peuplé la Terre depuis qu'elle existe⁴.

Bien sûr, si, au bout du compte, chaque individu est unique, c'est parce qu'à côté de ces éléments communs, il est aussi constitué d'éléments spécifiques, liés à sa culture et à son éducation. C'est aussi ce qui rend chaque œuvre unique. La façon de créer comme de recevoir une œuvre dramatique dépend donc, comme le reste, de ces deux facteurs : différences et ressemblances. Mais les règles de la dramaturgie qui sont proposées dans cet ouvrage ne reposent que sur un seul d'entre eux : le dénominateur commun à l'ensemble des êtres humains. Un auteur qui néglige les règles ne peut donc être apprécié que par les spectateurs qui sont en phase avec lui, qui partagent les mêmes spécificités, la même sen-

4. À ce sujet, il est intéressant de constater que la dramaturgie aristotélicienne (donc occidentale) fait recette dans des régions comme l'Afrique qui semble avoir quelques spécificités narratives. Un court métrage comme *Goï-goï* évoque le ton de la série *Alfred Hitchcock présente*. Tel cinéaste africain adapte *Le révizor* de Gogol (*Lambaaye*), tel autre *La visite de la vieille dame* de Dürrenmatt (*Hyènes*), tel autre encore envisage d'adapter Shakespeare – certains présidents africains actuels seraient, paraît-il, parfaits dans le rôle de Macbeth ! En bref, si les questions culturelles sont parfois différentes dans certaines régions d'Afrique (polygamie, opposition entre tradition et modernité, etc.) les moyens de les mettre en forme sont les mêmes qu'en Occident. Ainsi, conflit et spectaculaire étant universels, les cinémas les plus vus par les populations africaines sont ceux qui exploitent le mieux ces deux éléments, à savoir le cinéma américain et le cinéma indien.

sibilité, la même façon de voir. Il ne peut séduire que les membres de son « club ». D'une certaine façon, il s'adresse à lui-même.

Une démarche instrumentaliste

La démarche analytique décrite plus haut n'est pas nouvelle. Pour écrire sa *Poétique* [006], Aristote a examiné les pièces grecques du V^e siècle avant JC et en a tiré des règles. « *Nous allons traiter de la façon dont il faut composer les histoires si l'on veut qu'elles soient réussies* », dit-il en introduction à son célèbre ouvrage. Après lui, Horace [087], Boileau [023], Hegel [080] et beaucoup d'autres se sont penchés sur le sujet. « *En rassemblant les plus beaux chefs-d'œuvre produits à travers les âges, on peut découvrir l'élément qui leur est commun. Cet élément commun sera la loi* », écrivait Anton Tchekhov [183] en 1888. Les théâtres indien et japonais ont eu aussi leurs théoriciens. Dans le *Natya Shastra* [021], traité hindou attribué à un sage (« muni ») nommé Bharata, l'écriture et la mise en scène des pièces sont réglementées. Zeami [212], auteur japonais du XIV^e siècle, est célèbre pour ses traités sur le nô. Aujourd'hui, nous avons un avantage considérable sur la plupart de ces auteurs : même si les récits de base sont toujours fondamentalement les mêmes et peuvent être décelés d'un continent à l'autre, le répertoire s'est prodigieusement enrichi, en particulier grâce au cinéma. Ainsi, il est logique que les constantes soient plus fiables sur un répertoire vieux de vingt-cinq siècles que sur celui dont disposait Aristote.

On remarquera que les philosophes ne sont pas les seuls à avoir disserté sur l'art dramaturgique. L'immense majorité des dramaturges⁵ ont réfléchi et écrit sur leur art. Zeami était aussi connu comme acteur et auteur de nô que comme théoricien. Peut-on, d'ailleurs, être créateur sans être analyste, de ses prédécesseurs comme de soi-même ? Le phénomène existe dans tous les arts. Comme le dit Anna M. dans *Aria di Roma* : « *On commence toujours par voler le métier des autres.* » Nous le verrons plus bas, ce « vol » s'effectue à deux niveaux, conscient et inconscient.

Le modèle synthétique

Quand on reprend la démarche d'Aristote pour trouver des mécanismes constants dans le répertoire des œuvres majeures, on aboutit à un prototype, une forme canonique, que j'appellerai le « modèle synthétique ». C'est-à-dire qu'on déduit une théorie de la pratique, cette théorie étant censée induire une nouvelle pratique. La première partie de

5. Beaumarchais, Brecht, Corneille, Diderot, Goethe, Goldoni, Hugo, Ibsen, Lope de Vega, Miller, Molière, O'Neill, Racine, Shaw, Strindberg, Tchekhov, Williams, Zola, etc.

LA DRAMATURGIE

la démarche ressemble un peu à cette expérience anecdotique effectuée par le photographe Krzysztof Pruszkowski qui consistait à superposer les visages de De Gaulle, Pompidou, Giscard d'Estaing et Mitterrand pour obtenir une sorte de portrait-type du président de la République française. La synthèse de ces portraits ne ressemblait à aucun des quatre présidents et, néanmoins, elle s'en rapprochait.

Ainsi, le modèle synthétique est une sorte d'œuvre idéale, qui ne s'applique intégralement à aucun récit dramatique en particulier – même si des œuvres comme *Cyrano de Bergerac*, *L'école des femmes*, *Les lumières de la ville* ou *La mort aux trousses* s'en rapprochent fortement. Le mot « synthétique » signifie donc autant « obtenu par synthèse » qu'« artificiel ». Paradoxalement, la plupart des grandes œuvres constituent des exceptions par rapport au modèle qu'elles ont généré. Faut-il, pour autant, remettre en cause l'intérêt du modèle synthétique ? Un auteur dramatique qui cherche à respecter le modèle à la lettre ne risque-t-il pas d'obtenir une œuvre froide et mécanique, de ces œuvres qu'on qualifie parfois de « trop parfaite » ? Non. D'abord parce que le modèle synthétique n'est qu'un cadre. À chaque auteur d'y mettre son âme. Ensuite parce qu'il est impossible de le respecter à la lettre. Encore une fois, c'est loin d'être une simple recette. Donc, d'une certaine façon, l'auteur ne pourra pas s'empêcher d'écrire, lui aussi, une exception, d'être en rupture avec le modèle. C'est normal. Il est plus fréquent et peut-être plus facile de rompre en douceur avec le langage classique plutôt que de porter ce langage à la perfection.

Au-delà de l'instrumentalisme

Comme le lecteur va rapidement s'en rendre compte, ma démarche ici va au-delà de la simple synthèse, agrémentée d'exemples. Car je crois qu'on ne peut pas se contenter de dire : « Je vois ça dans le répertoire, donc j'en déduis une règle. » Je préfère dire : « Je vois ça dans le répertoire, je me demande pourquoi et si je trouve que la raison de cette présence est sage et logique, alors j'en déduis une règle. » Je pense même que plus la justification a de sens et plus le mécanisme décrit a des chances d'être juste et utile. C'est en partie parce que je crois en la nécessité de s'interroger sur le bien-fondé des règles que ce livre est aussi épais.

On m'a reproché cette longueur. J'invite tous ceux qui ne veulent pas lire beaucoup de phrases et qui cherchent une méthode pour raconter une histoire, à se contenter de *Construire un récit* [111]. Mais je maintiens qu'ils perdront quelque chose. Je maintiens que l'étape intermédiaire, qui consiste à comprendre la présence des constantes, est indispensable.

Pas seulement aux théoriciens mais également aux praticiens. Un auteur ne peut pas se contenter de faire confiance aux théoriciens, quels qu'ils soient. Ses motivations doivent venir de l'intérieur. Il doit donc entendre la raison d'être des règles et les faire siennes (ou pas).

L'essentiel est dans le « et »

D'aucuns pensent que le principe de modélisation est un outil de formatage et de standardisation. Pour eux, l'attrait d'une œuvre dramatique, sa grandeur, sa force, son génie tiennent uniquement dans les différences et pas dans les points communs.

Je comprends parfaitement la peur de la standardisation et je la trouve légitime. Les différences doivent être cultivées. En revanche, je crois nécessaire à l'équilibre de l'être humain que ces différences s'inscrivent sur une base commune. La grandeur d'une œuvre tient autant dans ce qui la différencie que dans ce qui la rapproche des autres. Il est même nécessaire qu'une œuvre ait des points communs avec ses consœurs. Car, comme le disait Tchekhov [183], « *les œuvres qu'on dit immortelles ont beaucoup en commun ; si cet élément commun leur était retiré, elles perdraient leur charme et leur valeur* ».

De même qu'un être humain a envie d'être à la fois unique et universel, de même qu'il a autant besoin de permanence que de changement, de même qu'il a intérêt à entretenir son côté yin comme son côté yang, exercer son hémisphère gauche comme son hémisphère droit (cf. plus bas), je crois fondamental de cultiver à la fois les points communs et les différences entre deux êtres comme entre deux œuvres. Ne s'intéresser qu'aux différences conduit à l'élitisme ou au racisme ; ne s'intéresser qu'aux points communs conduit à l'appauvrissement ou au totalitarisme.

Et la spontanéité de la création ?

Une autre grande réticence à la connaissance des règles est l'idée qu'elle gêne l'intuition créatrice. Depuis que le monde existe, des artistes et philosophes de tous horizons – que ce soit Diderot [051], Nietzsche [134] ou Léonard de Vinci [114] – ont exprimé, au contraire, l'idée que la connaissance des règles n'entrave pas la spontanéité de la création. Des expériences scientifiques, menées principalement au California Institute of Technology par Roger Sperry, prix Nobel de Médecine, nous ont permis de mieux comprendre le bien-fondé de cette idée.

En deux mots, ces recherches nous ont appris que le cerveau humain (plus particulièrement le cortex) est constitué de deux hémisphères qui n'ont pas des fonctions identiques. L'un d'eux (le gauche pour 95 % des

gens, le droit pour les autres) est le siège de la logique, du raisonnement et de l'analytique. C'est aussi dans cet hémisphère que se développe le langage naturel. L'autre hémisphère (le droit pour la majorité des gens) est le siège des activités intuitives, globales, créatrices. Entre les deux, se trouve un pont nerveux, constitué de milliers de fibres et appelé le « corps calleux ». Pour moi, le corps calleux est l'incarnation anatomique du « et » évoqué ci-dessus. Il permet aux deux hémisphères de communiquer mais aussi de s'entraider et de se compléter. C'est parce que la connaissance des règles vient se loger dans l'hémisphère gauche et que la spontanéité de la création artistique concerne le droit que celle-là n'entrave pas celle-ci. Et c'est grâce à l'existence du corps calleux que les règles, au lieu d'être un handicap, constituent un outil indispensable pour l'artiste.

D'ailleurs, dans l'histoire de l'art, il n'existe pas d'artiste de qualité qui ne connaissait pas les règles – si l'on fait exception des artistes bruts, chers à Jean Dubuffet, et des enfants, qui sont des artistes à leur manière, mais cela concerne surtout le dessin et la peinture. Cette connaissance des règles pouvait ne pas être consciente, elle n'en existait pas moins. Le fait qu'un artiste ne soit pas capable de formuler des règles n'a jamais prouvé qu'il en est dépourvu.

En effet, il y a deux façons d'apprendre les règles. La plus évidente est l'école (ou le livre). Elle entraîne, dans un premier temps, une connaissance consciente des règles. Le deuxième mode d'apprentissage est inconscient. Il consiste à connaître et assimiler les œuvres de ses prédécesseurs et, bien sûr, à pratiquer abondamment, ce qui permet de tirer inconsciemment des leçons, donc des règles. Mais ce clivage conscient/inconscient n'est pas le même que le clivage hémisphère gauche/hémisphère droit mis en lumière par Sperry⁶. Chaplin, Ibsen ou Sartre n'ont jamais appris la dramaturgie à l'école. Néanmoins, quand on considère la maîtrise narrative du *Cirque*, des *Revenants* ou de *Huis clos*, il apparaît évident que leur auteur respectif connaissait le répertoire classique – à commencer par *Œdipe roi* – et en a tiré profit. Pour cela il leur a fallu posséder un talent prodigieux que peu de gens possèdent et, de fait, il n'existe pas beaucoup de Chaplin, d'Ibsen ou de Sartre dans l'Histoire.

Certaines sociétés (dont celle de Descartes) ont tendance à muscler l'hémisphère gauche de leurs enfants, à privilégier l'apprentissage analytique, et à négliger le pouvoir de l'intuition. Pour la plupart des indi-

6. La neurobiologie n'a pas encore déterminé avec précision dans quelles parties du cerveau se loge l'inconscient d'un être humain. Probablement parce que l'inconscient est vaste et comprend aussi bien les instincts primitifs que les archétypes ou les refoulements personnels. Il semble toutefois que les trois couches du cerveau (reptilien, limbique et cortical) soient mises à contribution.

vidus, cela entraîne une rationalisation extrême, une peur ou un mépris de l'intuition et, quand l'hémisphère gauche n'est pas assez stimulé, un appauvrissement de l'esprit. Pour ceux qui se rebellent contre cette éducation, au premier rang desquels se trouvent la plupart des artistes, cela entraîne un rejet de l'analyse et du savoir conscient. Est-il besoin de préciser que ce n'est ni dans la soumission ni dans la rébellion qu'on s'épanouit le mieux ?

Un auteur dramatique peut toujours ignorer les acquis de Freud, Sperry et d'autres et privilégier l'apprentissage inconscient des règles. Mais il fait un gigantesque pari sur son talent. À l'inverse, il peut considérer qu'un artiste est d'abord un artisan qui a intérêt à faire travailler ses deux hémisphères, et choisir « d'aller à l'école », de se spécialiser en quelque sorte, comme les musiciens vont dans un conservatoire ou les peintres dans un atelier, pour nourrir son hémisphère gauche de la connaissance des règles. Et tant mieux pour lui si, en plus, il a le talent de Chaplin, d'Ibsen ou de Sartre. Car croire que ces auteurs auraient été moins brillants s'ils avaient eu une connaissance consciente des règles paraît douteux. Mozart, l'archétype du génie artistique, ne fait pas exception à ce principe. Très jeune, il a eu la chance de pouvoir associer des aptitudes exceptionnelles à l'une des meilleures formations techniques, celle de Leopold, son père, compositeur lui-même et auteur d'une méthode de violon fort appréciée. Vinrent ensuite les influences pédagogiques de Jean-Christien Bach, Johann Schobert et Michael Haydn. Bref, Mozart n'était pas un innocent inculte frappé au hasard par une étincelle divine, pas plus qu'il avait « ça dans le sang »⁷.

Apprendre à utiliser la télécommande

Imaginons quelqu'un qui vient d'acheter un lecteur de disques blu-ray. Celui-ci est livré avec une télécommande bardée de boutons. Certains de ces boutons sont affublés de symboles que notre acquéreur connaît (lecture, pause, avance rapide,...). Pour d'autres boutons, c'est beaucoup moins intuitif, c'est même mystérieux. Notre individu va donc se référer au mode d'emploi et commencer par le suivre scrupuleusement, étape après étape. Au début, c'est laborieux. Ses yeux ne cessent de passer du mode d'emploi à la machine, il tâtonne, il y va lentement. Et puis, petit à petit, il devient plus à l'aise. Au point qu'un jour, à force de pratique, il ne regarde même plus les touches. Et encore moins le mode d'emploi !

7. Autre exemple célèbre : Pablo Picasso. Son père était peintre et professeur de dessin.

LA DRAMATURGIE

Ce qui a commencé comme une action consciente est devenu un automatisme inconscient.

Nous avons tous fait cette expérience. Si ce n'est pas avec une télécommande, c'est avec un instrument de musique, un tableau de bord de voiture, une recette de cuisine. Tous les apprentissages humains conscients fonctionnent de la même façon. On passe progressivement du conscient pur et dur à la spontanéité intuitive. Bien sûr, apprendre à raconter une histoire est plus long et plus difficile qu'apprendre à utiliser une télécommande. Doublement plus difficile. D'abord, parce que les « boutons » sont plus nombreux et plus complexes. Ensuite, parce que cela demande des aptitudes de départ que tout le monde ne possède pas et que même le temps et la persévérance ne permettent jamais d'acquérir. Mais, pour ceux qui ont les compétences naturelles, ce passage de l'apprentissage conscient à la maîtrise inconsciente fonctionne merveilleusement.

C'est pourquoi je pense que les auteurs qui ont une connaissance consciente des règles peuvent continuer à écrire de façon spontanée. Mais, comme la spontanéité ne donne pas toujours de bons résultats – elle est faite d'automatismes divers et a parfois l'inconvénient de dérouter son propriétaire –, la connaissance des règles permet de canaliser cette spontanéité. Inconsciemment, au sein du cerveau. Et, consciemment, quand il s'agit de corriger, d'affiner le travail intuitif. Car le travail d'un auteur est un va-et-vient continu entre la création spontanée et l'auto-analyse.

Contenu de l'ouvrage

Ce livre décrit en détail ce que je viens d'appeler le modèle synthétique. Il n'y sera pas seulement question d'énumérer les constantes du répertoire mais également d'en comprendre le bien-fondé – condition importante, j'insiste, pour établir des règles. Nous verrons que s'intéresser à la dramaturgie revient à s'intéresser à la vie des êtres humains. Les constantes ne sont pas là par hasard, elles ont des causes tout à fait logiques.

Le livre se termine par une série d'annexes. Le chapitre 15 examine les rapports entre dramaturgie et littérature qui sont souvent mises dans le même panier pour le malheur de la première. Dans le corps du livre, il aura été autant question de l'auteur que du spectateur auquel il s'adresse. Or celui-ci appartient le plus souvent à un public d'adultes et d'adolescents. Les 3-7 ans constituent un public à part, aussi noble et probablement encore plus nécessaire que l'adulte. C'est pourquoi je consacrerai une annexe à l'écriture pour enfants (chapitre 16). Les mécanismes décrits dans cet ouvrage s'appliquent à tout récit dramatique, quelle que soit sa durée, deux minutes ou deux heures. Donc, logiquement, ils concernent

aussi le court métrage. Et pourtant, force est de constater qu'une large proportion de courts métrages ne les appliquent pas. Le chapitre 17 s'intéresse à cette question. Enfin, la quatrième annexe (chapitre 18) explique pourquoi les mécanismes de la dramaturgie conviennent à l'écriture de documentaire.

N.B. Ces annexes sont plus des réflexions historiques, sociologiques ou philosophiques que des guides techniques. Les règles artisanales concernant l'adaptation d'un roman, l'écriture pour enfants ou l'écriture de documentaire sont fondamentalement les mêmes que celles du modèle synthétique. Je les aborde dans *Construire un récit* [111].

AVERTISSEMENTS

« Le scénario de *Citizen Kane* est l'œuvre des deux hommes. »

(John Houseman [089])

« Si Marlowe a écrit les œuvres de Shakespeare, qui a écrit celles de Marlowe ? »

(Woody Allen [002])

« Les pièces de théâtre réussies méritent d'être, comme les grandes églises, non signées. »

(Jean Giraudoux [072])

Cherchez l'auteur

Le débat de savoir qui est l'auteur de *Citizen Kane* ou qui a écrit *Hamlet* n'est pas inintéressant. Mais pour l'artisan de la dramaturgie, ce qui compte avant tout c'est que ces œuvres existent et nous servent de guides. C'est pourquoi, pour éviter d'attenter à la vanité des uns ou des autres, je n'emploierai qu'un seul mot pour désigner le concepteur de tout ce qui est signifiant dans une œuvre dramatique : auteur. Que ce mot désigne le dramaturge/scénariste ou d'autres intervenants (acteur, metteur en scène, dessinateur, metteur en scène, etc.) est une question que j'explore dans *Évaluer un scénario* [112].

Américain d'origine grecque

La majorité des pièces de théâtre ou des opéras cités en exemple sont européens (d'abord grecs, puis anglais, français, italiens, norvégiens, russes, irlandais, allemands, etc.). En revanche, la plupart des exemples cinématographiques sont américains. Ce n'est pas fortuit. Les scénaristes européens ont peut-être plus de choses à dire mais, trop souvent, ils ne le disent pas très bien. Résultat, si la caractérisation et les dialogues sont parfois brillants, le reste est souvent maladroit. Nous y reviendrons dans le chapitre 7 à propos de la créativité (pages 378-384).

En outre, il faudrait s'interroger sur ce qu'est le cinéma américain. En Europe, le mot même « américain » véhicule beaucoup de fantasmes, allant de la haine ou de la peur à la fascination et à l'admiration. À écouter certains intellectuels européens, nos enfants s'abrutissent irrémédiablement en allant à Disneyland Paris une fois par an et la viande des hamburgers contient des gènes d'impérialisme culturel yankee ! Le délire est le même à propos des séries télévisées ou des films américains. On

confond volontiers scénario à l'américaine et scénario hollywoodien. On oublie que Spike Lee, Robert Altman et John Cassavetes sont aussi américains que John Badham, Henry Levin et Don Siegel. Enfin, on omet de dire qu'une bonne partie des pionniers du cinéma américain, et pas des moindres, sont d'origine européenne. Capra, Chaplin, Kazan vécurent les premières années de leur vie en Italie, en Angleterre, en Turquie. Lang, Lubitsch, Murnau, Preminger, Von Sternberg, Von Stroheim, Wilder et d'autres sont directement d'origine austro-allemande.

Si je devais mettre mes goûts personnels de côté et choisir des scénarios américains exemplaires, je ne prendrais pas les sempiternels *Casablanca*, *Le parrain* et *Tootsie*, je ferais la synthèse des six films suivants : *Certains l'aiment chaud*, *Fenêtre sur cour*, *La garçonnière*, *La mort aux trousses*, *Ninotchka* et *To be or not to be*. Ce sont, sans nul doute, de beaux modèles de scénario. Or leurs réalisateurs et principaux auteurs (Hitchcock, Lubitsch et Wilder) ne sont pas nés aux États-Unis. Qui plus est, si l'on analyse les arts d'Hitchcock et de Lubitsch, – lesquels ont énormément influencé le cinéma américain – on réalise qu'ils ont trouvé une bonne partie de leur inspiration et de leur maîtrise dans le répertoire théâtral européen : Gogol, Wilde (pour Lubitsch) et les auteurs de pièces bien faites anglais, Coward, Maugham, Pinero (pour Hitchcock). À leur tour, ces auteurs, comme les dramaturges américains employés par Hollywood dès le début du parlant, ont appris leur métier avec les pièces bien faites de Scribe et Sardou. Une scène de *Train de luxe*, film écrit par Ben Hecht et Charles MacArthur, deux dramaturges-scénaristes « typiquement » américains, résume parfaitement mon propos. Le producteur de Broadway Oscar Jaffe (John Barrymore) fait un numéro de charme pour reconquérir la star Lily Garland (Carole Lombard). Puis il retrouve son secrétaire (Roscoe Karns) et lui annonce, fier et excité : « *Je viens de jouer ma scène ! Sardou aurait pu l'écrire !* » En d'autres termes, la référence de Broadway et d'Hollywood en 1934 est... un dramaturge français du XIX^e siècle.

On pourrait continuer ce petit jeu généalogique jusqu'au bout ; on arriverait à Eschyle en passant par Diderot, Plaute et Ménandre. Nous verrons ainsi que Tchekhov faisait du « script doctoring », que les Grecs étaient habitués aux « remakes » et aux « sequels », qu'on trouve des « happy ends » chez Euripide ou Corneille, des « scimmages » chez Molière, du « suspense » chez Brecht, du « milking » chez Rostand ou Shakespeare, des « cliffhangers » chez Racine ou Ibsen, etc. En bref, que les sources de ce scénario à l'américaine craint et vilipendé se trouvent

en Europe. Comme souvent, c'est plus un problème d'orgueil que de culture. Quand Kurosawa adapte Gorki (*Les bas-fonds*), Shakespeare (*Le château de l'araignée*) ou Ed McBain (*Entre le ciel et l'enfer*), est-ce si important de connaître la nationalité de ces œuvres et la culture qu'elles véhiculent ? Une bonne histoire ne doit-elle pas être capable de voyager ?

Cela dit, l'ensemble du répertoire est représenté. Ce qui devrait permettre à chaque lecteur, avec sa culture et ses goûts personnels, de s'y retrouver.

Welles et Sophocle à Quimper

La dramaturgie cinématographique est plus représentée que la dramaturgie théâtrale. On peut y voir deux raisons. D'abord, il n'est pas impossible que le cinéma, grâce à la richesse de ses possibilités, ait plus expérimenté sur la narration que le théâtre. Et ce malgré son jeune âge. Vers 1930, à l'apparition du cinéma parlant, Marcel Pagnol [140] avait déjà senti que les auteurs allaient pouvoir réaliser « *des œuvres que ni Molière ni Shakespeare n'avaient eu les moyens de tenter* ».

Ensuite, le cinéma est matériellement plus accessible que le théâtre. Un Quimpérois qui veut voir *Œdipe roi* aura peu de chance de le découvrir dans un théâtre proche de chez lui. Il en sera réduit à lire le texte. En revanche, s'il veut voir *Citizen Kane* et qu'aucun cinéma local ne le lui propose, il peut le voir en vidéo. Les puristes diront que la télévision gâche la vision d'un film. Comme souvent, les puristes exagèrent. La télévision est impitoyable avec les arts vivants comme le théâtre puisqu'elle prive le spectateur de la présence réelle des acteurs. Elle est aussi sévère avec le spectaculaire. En revanche, elle est assez respectueuse de la dramaturgie. *Vincent, François, Paul et les autres* perd moins à passer à la télévision que *Les dix commandements*. En bref, si le film n'est pas mutilé (censuré, « pan and scanné », raccourci, colorisé ou entrecoupé de publicités) et si le spectateur le voit en une seule fois et dans de bonnes conditions, il recevra l'essentiel de l'œuvre.

Dernier problème, il existe mille mises en scène de la pièce de Sophocle, et nous ignorons celle qui aurait le plus convenu à son auteur. En revanche, il n'existe qu'une version du film réalisé par Orson Welles.

Quelques exemples viennent de la bande dessinée. Celle-ci est un art narratif à part, à mi-chemin entre dramaturgie, puisque les actions y sont montrées, et littérature, puisque les dialogues sont donnés à lire et non à entendre. En outre, l'image de la bande dessinée (le dessin) est beaucoup moins réaliste que l'image du théâtre ou du cinéma. C'est pourquoi, tout en obéissant à bon nombre de règles communes à l'ensemble des arts

dramatiques, la bande dessinée possède quelques spécificités. J'aurai l'occasion de les signaler.

Enfin, quelques contes de fées sont cités en exemple, dont certains n'ont jamais été adaptés au théâtre ou au cinéma. Ils relèvent donc de la littérature et non de la dramaturgie. Mais nous verrons que la structure des contes est très proche de celle d'une œuvre dramatique. Probablement parce que les contes, qui reflètent les structures humaines fondamentales et ne s'encombrent pas de références culturelles, sont la base de tout récit. Pour Marie-Louise von Franz [063], « *les contes semblent être un langage international, quels que soient l'âge, la race ou la culture* ».

Un voyage dans l'imaginaire des auteurs

L'abondance des exemples a plusieurs buts :

1- permettre à tout le monde de comprendre en y trouvant son compte. Certains connaissent Woody Allen, Jirō Taniguchi ou Bernard-Marie Koltès, d'autres James Cameron, Jean-Michel Charlier ou Georges Feydeau ;

2- montrer que les mécanismes décrits dans ce livre concernent l'ensemble du répertoire dramatique. On peut écrire un ouvrage de ce type en prenant une petite poignée d'œuvres de référence. C'est dangereux. Plus la synthèse se fait sur un nombre important d'œuvres et plus elle est riche et fiable. Pour reprendre l'image du portrait-type de Krzysztof Pruszkowski (cf. page 28), plus on prend de présidents de la République et plus le portrait est fin. Le modèle synthétique ainsi obtenu n'est pas trop contraignant. Il reste assez souple pour permettre à son utilisateur d'écrire du Bergman aussi bien que du Brecht, du Hergé, du Anouilh, du Monicelli, etc. En d'autres termes, il est assez souple pour permettre à chacun d'écrire du soi-même.

J'essaierai ainsi de démontrer qu'il n'y a qu'un seul modèle de récit dramatique (parfois appelé le modèle « classique » ou « aristotélicien ») et que toutes les œuvres qui tentent de raconter une histoire ne sont que des exceptions plus ou moins heureuses de ce modèle ;

3- témoigner de la richesse du répertoire et, par la même occasion, nourrir et stimuler la créativité du lecteur. Si celui-ci a envie d'écrire à son tour, il n'est pas mauvais qu'il sache ce que les autres ont déjà fait. En outre, cet ouvrage a l'ambition de proposer un fabuleux voyage dans l'imaginaire des auteurs et d'inciter le lecteur à (re)découvrir certaines œuvres. L'abondance des exemples – dont certains n'illustrent pas un point théorique précis – participe à la richesse du voyage. Et les deux

index (auteurs et œuvres) sont là pour permettre à chacun de consulter un exemple précis.

Questions terminologiques

La dramaturgie n'est pas comme la biologie, l'astrophysique ou la navigation nautique, son langage n'a pas été encore universellement codifié. Derrière les mots « acte », « exposition » ou « suspense », chaque théoricien y va de sa définition et elles ne sont pas toujours concordantes. Le lecteur est donc invité à s'intéresser aux concepts définis dans ce livre plutôt qu'aux mots qui les désignent, surtout s'il est déjà habitué à un autre vocabulaire. Un lexique, en fin de volume (pages 636-650), l'aidera à se remémorer toutes les notions définies dans l'ouvrage.

Les œuvres de référence

On peut aborder ce livre sans très bien connaître le répertoire dramatique. Les exemples importants sont détaillés pour permettre à tout lecteur de les comprendre. Néanmoins, pour ceux qui veulent rendre leur lecture plus claire et plus enrichissante, voici les œuvres le plus souvent citées en exemple ou/et les plus instructives. Je me permets de recommander au lecteur d'en prendre connaissance, surtout celles de la première liste, avant de poursuivre la lecture de ce livre.

- *Amadeus* (Peter Shaffer ou Milos Forman et Peter Shaffer)
- *Astérix et le chaudron* (René Goscinny et Albert Uderzo)
- *Les bijoux de la Castafiore* (Hergé)
- *Certains l'aiment chaud* (Billy Wilder et I.A.L. Diamond)
- *Le Cid* (Pierre Corneille)
- *Citizen Kane* (Orson Welles et Herman Mankiewicz)
- *Cyrano de Bergerac* (Edmond Rostand)
- *L'école des femmes* (Molière)
- *En attendant Godot* (Samuel Beckett)
- *Les enfants du paradis* (Marcel Carné et Jacques Prévert)
- *Fenêtre sur cour* (Alfred Hitchcock, John M. Hayes, Cornell Woolrich)
- *La garçonnière* (Billy Wilder et I.A.L. Diamond)
- *Hamlet* (William Shakespeare)
- *Huis clos* (Jean-Paul Sartre)
- *Les lumières de la ville* (Charles Chaplin)
- *Maison de poupée* (Henrik Ibsen)
- *La mort aux trousses* (Alfred Hitchcock et Ernest Lehman)
- *Mort d'un commis voyageur* (Arthur Miller)
- *Œdipe roi* (Sophocle)

- *Psychose* (Alfred Hitchcock, Joseph Stefano, Robert Bloch)
- *Roméo et Juliette* (William Shakespeare)
- *Sainte Jeanne* (George Bernard Shaw)
- *Le Tartuffe* (Molière)
- *To be or not to be* (Ernst Lubitsch, Edwin Justus Mayer et Melchior Lengyel)
- *Un jour sans fin* (Harold Ramis et Danny Rubin)
- *La vie de Galilée* (Bertolt Brecht)
- *La vie est belle* (Frank Capra, Philip Van Doren Stern, Jo Swerling, Albert Hackett et Frances Goodrich)

Et, dans une moindre mesure :

- *Antigone* (Sophocle)
- *Au feu, les pompiers !* (Milos Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papousek, Václav Sasek)
- *Le bouffon du roi* (Melvin Frank et Norman Panama)
- *Breaking bad* (Vince Gilligan)
- *Le caméraman* (Buster Keaton, Edward Sedgwick, Clyde Bruckman, Lew Lipton)
- *Casablanca* (Michael Curtiz, Julius & Philip Epstein, Howard Koch, Murray Burnett et Joan Alison)
- *Le cercle de craie caucasien* (Bertolt Brecht)
- *La cerisaie* (Anton Tchekhov)
- *Le cirque* (Charles Chaplin)
- *Les compères* (Francis Veber)
- *Désir sous les ormes* (Eugene O'Neill)
- *Le dictateur* (Charles Chaplin)
- *Le dîner de cons* (Francis Veber)
- *Dom Juan* (Molière)
- *L'école des maris* (Molière)
- *Le fanfaron* (Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari et Rodolfo Sonego)
- *Festen* (Thomas Vinterberg et Mogens Rukov)
- *La grande illusion* (Jean Renoir et Charles Spaak)
- *Green card* (Peter Weir)
- *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (Jean Giraudoux)
- *Hedda Gabler* (Henrik Ibsen)
- *Le limier* (Anthony Shaffer ou Joseph L. Mankiewicz et Anthony Shaffer)

LA DRAMATURGIE

- *Macbeth* (William Shakespeare)
- *Mère Courage et ses enfants* (Bertolt Brecht)
- *Miracle en Alabama* (William Gibson ou Arthur Penn et William Gibson)
- *Le misanthrope* (Molière)
- *No man's land* (Danis Tanović)
- *The odd couple* (série TV) (Neil Simon, Jerry Belson et Gary Marshall)
- *Othello* (William Shakespeare)
- *Où est la maison de mon ami ?* (Abbas Kiarostami)
- *Parfum de femme* (Dino Risi, Ruggero Maccari et Giovanni Arpino)
- *The Peter principle* (Mark Burton, John O'Farrell et Dan Patterson)
- *Le pigeon* (Mario Monicelli, Age, Scarpelli et Suso Cecchi d'Amico)
- *La poison* (Sacha Guitry)
- *Portrait craché d'une famille modèle* (Ron Howard, Lowell Ganz, Babaloo Mandel)
- *Potins de femmes* (Herbert Ross et Robert Harling)
- *La poursuite impitoyable* (Arthur Penn, Lilian Hellmann et Horton Foote)
- *Pour un oui ou pour un non* (Nathalie Sarraute)
- *Pygmalion* (George Bernard Shaw)
- *Quartier lointain* (Jirō Taniguchi)
- *Retour vers le futur* (Robert Zemeckis et Bob Gale)
- *Le révizor* (Nicolas Gogol)
- *Roberto Zucco* (Bernard-Marie Koltès)
- *Le Roi Lear* (William Shakespeare)
- *Série noire* (Alain Corneau, Georges Perec, Jim Thompson)
- *Les Soprano* (David Chase)
- *Sueurs froides* (Alfred Hitchcock, Alec Coppel, Samuel Taylor, Boileau-Narcejac)
- *Sur mes lèvres* (Jacques Audiard et Tonino Benacquista)
- *Un chapeau de paille d'Italie* (Eugène Labiche et Marc-Michel)
- *Victor Victoria* (Blake Edwards et Reinhold Schünzel)
- *La vie des autres* (Florian Henckel von Donnersmarck)
- *La vie est belle* (Roberto Benigni et Vincenzo Cerami)
- *Les virtuoses* (Mark Herman)
- *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (Ken Kesey, Bo Goldman, Lawrence Hauben et Milos Forman)
- *Le voyage de Monsieur Perrichon* (Eugène Labiche et Édouard Martin).

I. LES MÉCANISMES FONDAMENTAUX

« J'ai eu l'envie d'écrire une pièce comme on construit un hangar, c'est-à-dire en bâtissant d'abord une structure, qui va des fondations jusqu'au toit, avant de savoir exactement ce qui allait y être entreposé... une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle. »

(Bernard-Marie Koltès [103])

Cette forme voulue par Koltès existe. Elle permet de raconter n'importe quelle histoire, d'y inclure toutes les formes mais surtout tous les fonds souhaités, de même qu'un hangar bien construit peut aussi bien abriter du coton que des tracteurs. Cette forme se résume au schéma suivant :

personnage – objectif – obstacles

Elle constitue le principe de base de la dramaturgie, dont elle contient tous les mécanismes fondamentaux et structurels : caractérisation, structure, unité, préparation. Elle naît de l'essence du drama, le conflit, qu'en même temps elle génère.

Les choix du personnage, de son objectif et de ses obstacles étant infinis, cette forme simple et unique peut engendrer une infinité de récits.

1. CONFLIT ET ÉMOTION

« *Le rôle des émotions est d'aider l'organisme à se maintenir en vie.* »

(Antonio Damasio [046])

« *Le principal objectif est de créer une émotion chez le spectateur et cette émotion naît de la façon dont l'histoire se déroule.* »

(Alfred Hitchcock [082])

« *Même dans ce monde de commerce, il existe chez certains une sensibilité à l'égard des malheurs des autres, un pouvoir de compassion...* »

(Tennessee Williams [209])

« *Cette compassion-là (au sens de co-sentiment) désigne la plus haute capacité d'imagination affective, l'art de la télépathie des émotions. Dans la hiérarchie des sentiments, c'est le sentiment suprême.* »

(Milan Kundera [106])

« *Jeanne serait ainsi brûlée sur scène. (...) Les raisons pour lesquelles une femme est brûlée importent peu, du moment qu'elle est brûlée et que les gens peuvent payer pour le voir.* »

(George Bernard Shaw [175])

« *On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux.* »

(Le Renard, *Le petit prince*)

A. L'ÉLÉMENT DE BASE

Quand on considère le répertoire dramatique, on est frappé par l'omniprésence d'un élément commun à l'immense majorité des œuvres : le conflit. Varié en intensité comme en nature, le conflit est au cœur des œuvres dramatiques, quelle que soit leur durée, deux minutes ou deux heures. C'est véritablement l'élément de base de la dramaturgie. On remarquera que le conflit ne se trouve pas uniquement dans les récits dramatiques. Les récits littéraires (mythes, fables, contes, contes de fées, nouvelles, romans, etc.) sont souvent remplis de conflits de toutes sortes.

Sur le sens du mot « conflit »

Nous entendrons par « conflit » tout type de situation ou de sentiment conflictuels. Ce peuvent être des luttes, des épreuves, des difficultés, des problèmes divers, comme des dangers, des échecs, des malheurs ou la misère. Le conflit produit sur les individus qui le vivent des sensations (aspect physiologique) ou des sentiments (aspect psychologique) désagréables, dont la frustration et l'anxiété sont les plus fréquents. Nous allons y revenir.

Sur la manifestation du conflit

On l'aura compris, le mot « conflit » n'évoque pas uniquement des êtres qui pleurent, hurlent ou se tapent dessus. Le conflit peut être interne, discret, subtil, sans qu'une manifestation externe le souligne. Un employé qui n'ose pas demander une augmentation à son patron vit du conflit. D'ailleurs, la sempiternelle bagarre est rarement ce qui se fait de plus intense en matière de conflit. On le voit bien dans *8 mile* : la petite Lily (Chloe Greenfield), 5 ans, assiste terrifiée à des disputes familiales ou au tabassage de son grand frère (Eminem). Sa détresse est plus intense que les conflits dont elle est le témoin. Dans *Warriors*, les soldats britanniques de l'ONU, en mission en ex-Yougoslavie, assistent impuissants aux exactions commises par les belligérants. Ils vivent eux aussi un conflit qui laissera des traces.

Dans *Cyrano de Bergerac* (Acte II/Scène 6), Cyrano est ravi d'apprendre que Roxane est amoureuse, persuadé qu'il est l'heureux élu. Soudain, elle lui révèle qu'il s'agit de quelqu'un d'autre. Il encaisse. C'est discret mais c'est du conflit. Dans *La poursuite impitoyable*, les parents de Bubber Reeves (Miriam Hopkins, Malcolm Atterbury) culpabilisent : leur fils a mal tourné. Un agent immobilier, Briggs (Henry Hull), vient les voir et remue le couteau dans la plaie. M. et M^{me} Reeves ne disent rien, ne réagissent pas mais on comprend qu'ils sont à la torture. C'est du conflit. Dans *Vivre*, Watanabe (Takashi Shimura) prend du bon temps dans un night-club. À priori, rien de très éprouvant. Mais nous savons qu'il a un cancer et qu'il lui reste peu de temps à vivre. Ses distractions ont une connotation nettement conflictuelle. Dans *Les enfants du paradis*, le fils de Baptiste et Nathalie (Jean-Pierre Belmon), téléguidé par sa mère, vient rendre visite à l'ancienne maîtresse de son père (Arletty) pour lui dire que ses parents et lui sont heureux. Vue de loin, l'atmosphère est paisible mais le sous-entendu est féroce.

LA DRAMATURGIE

Dans *La victoire en chantant*, deux prêtres occidentaux (Jacques Monnet, Peter Berling) expliquent à des Africains que les Blancs sont plus forts que les Noirs parce qu'ils ont un meilleur dieu. La preuve ? Le dieu des Blancs leur permet de tenir sur un vélo. Ainsi, un Noir qui croit dans le dieu des Blancs peut aussi faire du vélo sans tomber. Les Noirs qui assistent à la démonstration acquiescent. Alors que tous les personnages sont d'accord, cette scène produit un mélange de sourire et de malaise. C'est une forme de conflit. Nous verrons, d'ailleurs, que tout gag, tout trait d'humour, toute situation comique sont de nature conflictuelle (cf. chapitre 9).

Conflit et perspective de conflit

Prenons deux personnes au hasard, Alfred Hitchcock et François Truffaut par exemple, assis autour d'une table en train de discuter. Truffaut fait remarquer à Hitchcock que celui-ci n'a dû trouver aucun intérêt à tourner *Joies matrimoniales* ou *Le chant du Danube* et Hitchcock [082] lui répond : « *Là, je suis complètement d'accord.* » Voilà une scène qui n'a strictement rien de conflictuel. Supposons maintenant qu'une bombe soit cachée sous la table et que les deux cinéastes l'ignorent. Tout le monde s'accordera à dire que cet ajout met du conflit dans la scène. Et pourtant, les deux personnages, qui continuent à discuter gentiment et à être d'accord, ne vivent toujours pas de conflit. C'est le spectateur de la scène qui en vit pour eux. Nous dirons, dans un cas semblable, qu'il y a perspective de conflit. Dans tout ce livre, sauf précision, le mot « conflit » désignera indifféremment un conflit réel ou sa perspective (danger, risque, menace, etc.).

L'ensemble de la série *Les Soprano* est sous-tendue par une perspective de conflit subtile mais intense. À partir du moment où le spectateur a compris qu'il avait affaire à des personnages psychotiques susceptibles d'exploser en un quart de seconde et de gérer leur frustration en massacrant l'autre, une tension permanente se met à imprégner les épisodes, y compris les plus calmes en apparence. Le spectateur se demande continuellement si cela ne va pas dégénérer. Et de fait, cela dégénère régulièrement ! À ce titre, les épisodes 4.10 (*Intervention musicale*) et 6.13 (*Chez les Soprano*) sont grandioses. Dans le premier, les personnages principaux sont réunis par un ancien alcoolique (Elias Koteas) pour concevoir une stratégie vis-à-vis de l'héroïnomanie de Christopher (Michael Imperioli). La scène où Christopher se retrouve face à toute sa famille est anthologique. Ils sont censés ne pas être dans le jugement. On a tout de suite comme le vif pressentiment qu'ils vont avoir du mal à tenir cette position

très longtemps... Dans le deuxième, Tony (James Gandolfini) et Carmela (Edie Falco) vont passer un week-end chez la sœur de Tony, Janice (Aida Turturro), et son compagnon Bobby (Steve Schirripa), dans une maison au bord d'un lac. Le lieu est idyllique. Les personnages sont détendus. Tony propose une promotion à Bobby. Bref, zéro conflit. Jusqu'à ce que Janice raconte une anecdote familiale qui déplaît à son frère...

L'information du spectateur

On remarquera, dans tous les exemples précédents, à quel point il est nécessaire que le spectateur soit correctement informé. Si l'on ignore qu'une bombe est cachée sous la table, on ne peut pas être inquiet pour les personnages. Si l'on n'a pas compris que les protagonistes des *Soprano* manquent cruellement de cadre et de civisme, on n'est pas sur ses gardes à chaque instant. Si l'on ignore que Cyrano est amoureux de Roxane, on ne peut pas partager sa déception sentimentale (*Cyrano de Bergerac*). Si l'on ne sait pas que Watanabe est gravement malade (*Vivre*), on ne voit qu'un individu qui s'amuse. Si l'on ignore le peu de liens existant entre la foi et la pratique du vélo, on se dit qu'on est en train d'apprendre quelque chose (*La victoire en chantant*).

Dans certains cas, les personnages ne vivent ni conflit, ni perspective de conflit. Les œuvres qui reposent sur la nostalgie, par exemple, génèrent une émotion chez le spectateur et cette émotion est de nature conflictuelle. Des vieillards qui profitent pleinement de la vie, comme dans *Cocoon*, nous rappellent la tristesse de notre condition humaine. Ils ne vivent pas véritablement de conflit mais ils nous en font vivre. Même chose d'un personnage pathétique. Il peut se croire parfaitement heureux et, néanmoins, nous faire vivre une certaine forme de conflit, grâce au recul que nous avons sur son cas.

En bref, et nous aurons souvent l'occasion d'y revenir, le spectateur est un partenaire capital du processus dramaturgique. Je serais même tenté de dire que le conflit ou sa perspective doit être ressenti prioritairement par le spectateur.

L'émotion

Il y a une bonne raison à ce partenariat : la dramaturgie a le pouvoir de faire éprouver une ou plusieurs émotions au spectateur, émotions qui sont produites par le conflit, sa perspective ou sa résolution, y compris quand le conflit est source de comique.

L'être humain, surtout dans les civilisations dites évoluées comme les sociétés occidentales contemporaines, entretient des rapports ambigus

LA DRAMATURGIE

avec ses émotions. Il les cache souvent, les réprime même parfois, tout en en ressentant inévitablement le formidable pouvoir. C'est surtout vrai des émotions négatives. Quel enfant, par exemple, a le droit d'être triste ou craintif ? Pour la plupart des parents, l'enfant doit apprendre à maîtriser ses émotions, à être insensible. La seule émotion négative à laquelle beaucoup d'enfants ont droit est la culpabilité. Parfois la colère. Résultat, beaucoup d'êtres humains remplacent leurs émotions authentiques par des émotions parasites (cf. Fanita English [054]). Or les émotions, toutes les émotions, sont naturelles, légitimes et... puissantes. Ignorer les émotions lorsque l'on tente de comprendre la vie humaine et les arts qui l'imitent, est aussi absurde que se déplacer continuellement à cloche-pied. On sait que les mouvements de l'Histoire, petits ou grands, ont été générés par des émotions (cf. Howard Bloom [022]). Mais l'émotion est aussi là où on ne l'attend pas. Un neurologue portugais, Antonio Damasio, démontre dans *L'erreur de Descartes* [045] que la capacité d'exprimer et ressentir des émotions est indispensable à la mise en œuvre des comportements rationnels. En bref, sans émotion, pas d'intelligence !

Chez l'enfant, le jeu symbolique permet d'explorer les sensations et les sentiments. Il est probable que la dramaturgie joue un rôle semblable, pour l'enfant comme pour l'adulte. Un film ou une pièce nous permet de ressentir et, surtout, de maîtriser toutes sortes d'émotions. Nous pouvons y haïr en toute quiétude, apprendre à surmonter notre peur ou notre frustration, « pleurnicher » de joie ou de tristesse sans être méprisés. C'est sûrement l'un des attraits essentiels de la dramaturgie.

Bien sûr, le conflit et la dramaturgie ne sont pas les seuls à pouvoir susciter une émotion. Il n'y a pas de dramaturgie en peinture ou en musique et celles-ci peuvent nous émouvoir. Au théâtre ou au cinéma, un air de musique, une performance d'acteur, un enchaînement judicieux de plans, et bien d'autres choses encore, peuvent créer une émotion chez le spectateur. Il est important de comprendre que rien de tout cela n'est incompatible. On peut parfaitement soigner le langage filmique ou la direction artistique sans se priver d'une dramaturgie efficace (cf. le chapitre 1 de *Évaluer un scénario* [112]). Jean-Paul Torok [187] raconte comment certains cinéastes français ont refusé d'admettre cette idée au début du XX^e siècle et ont contribué à engager une partie du cinéma français dans l'impasse.

Sur la nature du conflit

Si l'on examinait les scènes de conflit les plus émouvantes (ou éprouvantes) du répertoire, on se rendrait compte qu'il s'agit, dans 99 % des

cas, de conflits psychologiques. Ce n'est pas un hasard. Autant il est facile de faire éprouver au spectateur des sentiments, autant il est beaucoup plus délicat de lui faire ressentir des sensations physiques négatives comme la soif, la faim, le froid, la puanteur, la névralgie, etc. On peut faire comprendre que quelqu'un a mal ou a faim – Chaplin le fait brillamment dans *La ruée vers l'or* – mais on peut difficilement arriver à provoquer la même sensation chez le spectateur. Dans certains cas exceptionnels, une image forte peut créer un malaise chez le spectateur. C'est le cas du premier meurtre de *Psychose*, de la fracture ouverte de Lewis (Burt Reynolds) dans *Délivrance* ou encore des jambes meurtries de Paul Sheldon (James Caan) dans *Misery*. Mais il est clair que le spectateur n'éprouve pas le centième de ce que ressent la victime.

Il y a toutefois deux douleurs physiques que la dramaturgie peut très bien faire partager au spectateur : le bruit et l'éblouissement. Il suffit de lui imposer un son assourdissant ou une lumière aveuglante. C'est clairement d'un usage et d'un intérêt très limités – même si, ces derniers temps, certaines salles de cinéma règlent le son comme si elles proposaient un concert de hard rock à des adolescents à l'ouïe prématurément atrophiée. On notera enfin que la littérature, en utilisant des analogies et en faisant travailler l'imaginaire, réussit probablement mieux que la dramaturgie à faire passer une douleur physique.

Conflit statique et conflit dynamique

Le répertoire (et la vie) offre deux types de conflit : statique et dynamique. Le conflit statique est un conflit vécu de façon passive, soit par inhibition soit par impuissance. Un personnage apprend la mort d'un proche ; il est anéanti, il souffre mais ne fait rien. En revanche, quand le personnage qui vit le conflit est actif ou réactif, le conflit est dynamique. C'est le cas, par exemple, si un personnage a du mal à protéger un proche.

Dans un petit thriller des années 50 intitulé *La plage déserte*, un vacancier (Barry Sullivan) se retrouve coincé sous une jetée. Sa femme (Barbara Stanwyck) doit trouver de l'aide avant que la mer remonte et noie son mari. Le conflit statique est vécu par le mari quand le conflit dynamique est vécu par l'épouse. On retrouve exactement le même principe au milieu de *Titanic*, quand Jack (Leonardo DiCaprio) est attaché, impuissant, dans une cabine qui se remplit d'eau tandis que Rose (Kate Winslet) se démène pour le sauver. Même si un mélange des deux types de conflit est souhaitable (et fréquent), il est clair qu'une œuvre ne peut pas se contenter d'accumuler les conflits statiques. Ce sont les conflits dynamiques qui font avancer un récit. C'est la raison pour laquelle une

pièce comme *Les innocentes* peut apparaître lourdement mélodramatique. Lillian Hellman passe un certain temps à mettre en place les événements qui amènent deux institutrices à être soupçonnées de lesbianisme – nous sommes dans les années 1930 – et une fois que la rumeur est lancée, les deux protagonistes ne font pas grand-chose pour s'en sortir. L'auteur se contente de décrire les conséquences de ce terrible conflit qui détruit leur vie. Si les protagonistes s'étaient battues pour empêcher la malveillance ou, ensuite, pour se sortir de leur situation, il y aurait eu du conflit dynamique.

N.B. Attention, le mot « dynamique » ne signifie pas nécessairement que les personnages bougent, comme dans une poursuite de voiture. Deux individus, assis sur un canapé, qui argumentent et qui ont du mal à se convaincre l'un l'autre, vivent du conflit dynamique.

B. L'INTÉRÊT DU CONFLIT

Pourquoi le conflit est-il au cœur du drama ? Nous pouvons déjà constater que les mots « dramatique » et « dramatiser » ont une connotation conflictuelle dans le langage courant. Le sens commun de « dramatique » est grave, tragique, terrible. « Dramatiser » signifie accorder une importance exagérée – dans le sens du conflit – à un événement. Nous verrons pages 154-156 que ce mot peut avoir un sens légèrement différent.

Le conflit est au cœur de la vie

Le conflit est probablement au cœur du drama parce qu'il est au cœur de la vie, que la dramaturgie imite. On peut même avancer que c'est le conflit ou sa perspective qui motive les animaux et les humains. Leurs actions premières ont pour but d'éviter la faim, le froid, la douleur physique et la douleur mentale. Immédiatement derrière, vient la reproduction, dont le but est d'éviter la disparition de l'espèce.

« *Il y a une incroyable unité de la détresse humaine* » dit Sebastião Salgado [159] qui a photographié la planète entière pendant quarante ans. Dans *Le principe de Lucifer* [022], Howard Bloom démontre que le mal, la violence et la compétition brutale sont inscrits dans notre cerveau reptilien, donc sont partout, chez tout être humain, dans toutes les civilisations, y compris primitives, sur lesquelles on a parfois projeté l'image de bons sauvages en harmonie avec la nature. Parmi cent exemples, Bloom cite le cas d'un peuple africain : les !Kung. Dans les premières années de l'ethnographie des !Kung, les anthropologues se sont enflammés, persuadés que ces gens simples, sans agriculture ni Jerry

Springer Show, ne connaissaient pas la violence. Des études finirent par révéler que les !Kung résolvent leurs problèmes d'adultère par le meurtre. Le taux d'homicide est plus élevé chez les !Kung qu'à Chicago ! La nature étant cruelle et pourvoyeuse de conflits de toutes sortes, on peut dire, après mûre réflexion, que les !Kung sont bel et bien en harmonie avec la nature. N.B. D'autres exemples de barbarie primitive peuvent être trouvés dans les ouvrages de l'anthropologue Maurice Godelier, qui a étudié, par exemple, les Baruyas de Papouasie.

Dans *Psychanalyse des contes de fées* [020], Bettelheim montre que la vie d'un enfant n'est pas une plénitude insouciant, ce temps béni et privilégié que certains lui attribuent de façon nostalgique. Tout enfant, même s'il n'est pas maltraité ou victime d'abus de pouvoir, vit toutes sortes de conflits : peur, frustration, dévalorisation, culpabilisation, angoisse d'abandon, antagonismes œdipiens, rivalités entre frères et sœurs, difficultés d'intégration des différentes composantes de la personnalité, etc. Donald Winnicott [210] allait jusqu'à comparer le monde intérieur d'un bébé à celui d'un psychotique. Plus tard, l'adolescence a aussi son lot de conflits et, jusqu'à la mort – considérée d'ailleurs comme un conflit par la plupart des individus – la vie de l'être humain est une succession d'épreuves.

Dans la religion chrétienne, la parabole du paradis perdu symbolise cette idée que le conflit est l'essence de la vie. Les premiers humains auraient été chassés d'un endroit où tout se passait bien, où il n'y avait pas de conflit, pour arriver sur Terre où cela se passe beaucoup moins bien.

Cela dit, si le conflit est source de souffrance à court terme, il peut être à l'origine de conséquences positives. Dans tout conflit, il y a le germe du malheur et de la destruction mais aussi celui de l'union, de la compréhension et de l'enrichissement. Le conflit peut faire avancer les choses pour le meilleur. Il peut contribuer à nous faire grandir. Comme le dit un proverbe, les mers calmes ne font pas les bons marins. Si, par exemple, on aide un papillon à sortir de sa chrysalide, on le soulage d'une difficulté, certes, mais on le prive d'un effort (un conflit) qui devait faire passer du liquide dans ses ailes et raffermir celles-ci. Le papillon est alors incapable de voler et ne tarde pas à être dévoré. Le conflit est donc souvent source de vie et peut-être même la seule et unique source de vie. Certes, la recherche du plaisir est aussi un moteur puissant pour les êtres vivants. Mais si l'on admet que plaisir et douleur sont sur le même axe, chacun à un bout, on voit que rechercher le plaisir équivaut à échapper à la douleur. Donc, là aussi, c'est le conflit (ou sa perspective) qui nous motive.

LA DRAMATURGIE

Le principe de Lucifer, déjà cité, démontre que le mal n'est pas uniquement intégré à notre structure biologique la plus fondamentale pour détruire. Avec le mal, dit Bloom [022], la nature « *conduit le monde humain vers des niveaux supérieurs d'organisation, de complexité et de pouvoir. (...) Le mal est un outil fondamental de la nature pour améliorer ses créations* ».

Le conflit est un facteur de plausibilité

Nous qui vivons donc toutes sortes de conflits dans notre vie de tous les jours, pourrions-nous accepter que cette imitation de la vie qu'est la dramaturgie en soit dépourvue ? Non, bien sûr. Nous trouverions invraisemblable, ou du moins trop facile, qu'il n'en soit pas de même sur scène ou sur l'écran. La présence du conflit dans une œuvre dramatique rend donc celle-ci véridique.

Le conflit est un facteur d'intérêt

Les journaux qui vendent sont ceux qui annoncent des mauvaises nouvelles. Les gens s'intéressent aux trains qui déraillent, pas à ceux qui arrivent à l'heure. Quand quelqu'un est mis en cause par la justice pour un fait grave, il a droit à la une des journaux. Si, plus tard, il bénéficie d'un non-lieu, cela fait deux lignes en dernière page. Des enfants en bas âge, qui jouent devant la télévision, cesseront brutalement leur activité si le journal télévisé montre soudain des gens qui pleurent. Est-ce de la compassion ? La réponse se trouve peut-être du côté de l'anthropologie. L'être humain est programmé pour survivre et a tendance à prêter plus d'attention aux conflits et aux sources possibles de danger qu'à ce qui est harmonieux. C'est un réflexe primitif. En tout cas, l'être humain est intéressé par les problèmes des autres.

Un autre facteur d'intérêt : le spectaculaire

À ce stade, il convient d'ouvrir une importante parenthèse. En effet, le conflit n'est pas le seul élément à susciter l'attention, en dramaturgie comme ailleurs. Un deuxième facteur possède également un formidable pouvoir attractif : le spectaculaire. J'appelle « spectaculaire » – on dit aussi « sensationnel » – tout ce qui est original, au sens de rare, et qui, pour cette raison, attire, distrait, et même parfois fascine ou hypnotise le spectateur. Un film ou une pièce sont certes des spectacles mais dans la définition que je propose, on aura compris que tout spectacle n'est pas nécessairement spectaculaire.

Plein la vue !

Les exemples abondent : un coucher de soleil, les chutes du Niagara, un reality show bien voyeuriste, un accident de voiture, une visite du Futuroscope de Poitiers sont spectaculaires. Un magnétophone ou un appareil photo à développement instantané peuvent aussi être extrêmement spectaculaires pour qui n'en a jamais vu ou entendu (un habitant de Nouvelle-Guinée par exemple). Toutes les créations grandioses relèvent, au moins partiellement, du spectaculaire : les pyramides, les cathédrales, les toiles de David, les sculptures staliniennes, les défilés hitlériens, les spectacles de Jean-Michel Jarre, etc. Tous les ouvrages recensant des records séduisent pour les mêmes raisons. Ce sont les royaumes des superlatifs : l'homme le plus tatoué, la peinture la plus chère, le centenaire le plus vieux, etc. Autres publications similaires : les « Le saviez-vous ? » Où l'on apprend, par exemple, que la plupart des chats blancs aux yeux bleus ont des problèmes de surdité. Incroyable, mais vrai !

Au cinéma, une photographie l ch e, des décors exotiques, des effets spéciaux, de belles cascades, des milliers de figurants impressionnent le spectateur pour les mêmes raisons.   la fin du XIX^e siècle, l'image de cinéma était très spectaculaire. Au point que les spectateurs avaient un mouvement de recul quand, sur l'écran, un train semblait s'approcher d'eux (cf. *L'arrivée d'un train à La Ciotat* ou *Empire State Express*), ou bien étaient hypnotisés parce qu'ils pouvaient voir des feuilles bouger au vent (*Repas de bébé*). Aujourd'hui, nous sommes habitués. L'image normale, « classique », nous fascine moins. C'est pourquoi on va toujours plus loin dans sa reproduction (relief, écran sphérique, etc.). Et dans les acrobaties. « *Nous avons eu, ces dernières années* », disait déjà Joseph L. Mankiewicz [120] en 1973, « *trop de génies instantanés qui se conduisaient comme s'ils avaient reçu une caméra pour Noël et voulaient montrer à leur mère qu'ils pouvaient suivre les chats à travers l'appartement. (...) Comme si leur but était de s'occuper de leurs caméras et de leurs objectifs, et non des acteurs ou du contenu. Je crois qu'ils ont peur des acteurs, et en particulier des femmes.* » Aujourd'hui, même quand on raconte une aventure humaine, on s'amuse à faire sortir la caméra d'un cartable d'écolier (*Jeux d'enfants*) ou à la faire passer à travers une anse de caf ti re (*Panic room*).   quand la caméra subjective d'un virus mortel qui entre dans les muqueuses du héros ? Mel Brooks s'est magnifiquement moqué de ce genre d'exploit dans *Le grand frisson* : au milieu du film, la caméra s'approche doucement d'une maison, on s'attend à ce qu'elle traverse la

LA DRAMATURGIE

fenêtre pour pénétrer à l'intérieur. Au lieu de cela, elle s'écrase lamentablement sur la fenêtre.

Autre type de spectaculaire : les personnages originaux, en particulier quand l'auteur ne fait pas l'effort de les comprendre et de nous expliquer pourquoi ils sont originaux. David Lynch, dont on sait la fascination pour l'anormalité, les accumule dans la série *Twin peaks*. Tous ses personnages sont bizarres, malsains, handicapés. Personnellement, je n'y vois guère la compassion et la simplicité que je trouve dans *Elephant man* ou dans *Une histoire vraie*.

On l'aura compris, l'utilisation du spectaculaire en dramaturgie peut s'apparenter à de la facilité. Quand Luis Buñuel, Federico Fellini, Terry Gilliam, Georges Méliès, Caro et Jeunet ou Ken Russell mettent en scène des idées et des univers singuliers (donc spectaculaires), ils ont au moins le mérite de nous offrir le résultat de leur créativité personnelle. Tous les auteurs n'ont pas cette richesse d'imagination. Le phénomène est le même avec les artistes de cirque (domaine privilégié du spectaculaire), qui ont le mérite de mettre en jeu leur compétence et de construire quelque chose. Mais quand il s'agit simplement, au cinéma, de dépenser beaucoup d'argent pour en « mettre plein la vue » au spectateur, et cacher la pauvreté de l'intrigue ou des caractères, le spectaculaire fait alors bon ménage avec le voyeurisme, le fantasme de toute-puissance et la culture de la destruction, et on est en droit de s'interroger sur sa noblesse.

Même si le cinéma est le médium idéal pour le spectaculaire, le théâtre est loin d'en être préservé. On voit beaucoup de pièces qui reposent sur les effets de lumière, la magnificence des costumes, l'originalité de la représentation scénique, jusqu'à la cacophonie, et c'est parfois le sens qui passe à la trappe. C'est une dérive qui a sûrement plusieurs causes. L'une d'entre elles est la nécessité que ressentent beaucoup de metteurs en scène d'être originaux quand ils montent le 456 321^e *Hamlet*. Comme le texte de Shakespeare n'a pas changé depuis 1601, il faut bien trouver quelque chose pour se distinguer et éblouir son public. En 1957 déjà, Roland Barthes [011] déplorait ces « trouvailles » de mise en scène (comme faire descendre à chaque acte les meubles du plafond) « dictées visiblement par une imagination aux abois qui veut à tout prix du nouveau¹ ».

« Quant au spectacle », écrit Aristote [006], « qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poésie.

1. Ces « trouvailles » sont peut-être dues au fait que beaucoup de metteurs en scène ne montent pas les classiques pour les faire découvrir à ceux qui ne les connaissent pas mais pour montrer à un microcosme ce qu'ils font d'un texte. Un déficit de générosité et d'humilité, en quelque sorte.

(...) *Pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes.* » C'était il y a plus de vingt-trois siècles, à une époque où le théâtre grec commençait à décliner et à succomber à des facilités vulgaires, au grand dam du philosophe.

Quand le spectaculaire dérape

Le souci d'en mettre plein la vue a amené le cinéma et la télévision à présenter une réalité mensongère dont les conséquences sont indéniables, même si impossibles à mesurer. Je ne parle pas de ces vaisseaux spatiaux qui atteignent la vitesse de la lumière sans encombre ou de ces extraterrestres plus originaux les uns que les autres qui débarquent chez nous par wagons entiers. Dans ces cas-là, on peut espérer que l'immense majorité des spectateurs comprend la portée métaphorique de ces images².

Je veux parler d'une déformation indécélable de la réalité créée par le spectaculaire et son compagnon naturel : la volonté de puissance. Ainsi, dans les films dit « d'action », les personnages tuent leur prochain avec une facilité déconcertante. Rares sont les fictions qui montrent combien il est parfois laborieux d'assassiner quelqu'un (cf. *Le rideau déchiré*, *Sang*

2. Quelques précisions pour ceux que la rencontre avec des extraterrestres intéresse. Scientifiquement, il est impossible à un corps massif d'atteindre la vitesse de la lumière ($c \approx 300\,000$ km/seconde ≈ 1 milliard km/h). Seules des ondes ou des particules sans masse (les photons, par exemple) peuvent atteindre c . Même atteindre un dixième de c n'est pas évident. Cela nécessite des années d'accélération – alors qu'au cinéma, il suffit d'appuyer sur un bouton ! Sans parler des risques d'explosion. Quand un vaisseau spatial qui avance à plusieurs centaines de millions de km/h percute de la matière résiduelle – le vide intergalactique n'est pas vide à 100 % –, il se produit un choc dont l'énergie est proportionnelle au carré de la vitesse. C'est dire qu'il ne doit plus rester grand chose du véhicule. Un vaisseau spatial qui traverse un nuage de gaz, même de faible densité, risque d'être volatilisé par l'élévation de la température de la coque. Par ailleurs, les distances entre les étoiles sont considérables. Il y a 4,22 années-lumière entre notre soleil et l'étoile la plus proche, Proxima du Centaure. 4,22 années-lumière, c'est énorme, surtout si on parcourt la distance à un centième ou un millième de c – ce qui fait quand même 1 million de km/h. Bref, il faut beaucoup plus qu'une vie humaine pour passer de notre système solaire à un autre, même le plus proche, et il n'est même pas sûr qu'il y ait de la vie autour de Proxima du Centaure car cette étoile émet trop d'UV. Il faut choisir une étoile (encore plus éloignée donc) dont les planètes ne soient ni trop petites ni trop grosses et ni trop près ni trop loin de l'étoile. On a peut-être trouvé ces exoplanètes qui pourraient abriter la vie : Gliese 581 c, Ross 128 b, Proxima Centauri b. Cette dernière, la moins éloignée, est quand même à 4,2 années-lumières de chez nous. À la vitesse d'une sonde spatiale (50 000 km/h), il nous faudra 91 000 ans pour l'atteindre ! Je passe sur les problèmes posés par la cryogénéisation. En fait, si l'on veut croiser à tout prix des extraterrestres sur Terre, il vaut mieux espérer que le principe des mondes parallèles et des trous de ver proposé par la récente théorie des cordes s'avère juste. En attendant, d'un point de vue narratif, je trouve bien plus intéressant de voir dans E.T. (*E. T.*) ou dans l'extraterrestre du *Jour où la terre s'arrêta* (Michael Rennie) une métaphore de l'autre, cet autre qui fait peur, qui est différent, mais qui habite sur notre bonne vieille Terre. Et dans les méchants aliens (*Alien*, *The thing*, *L'invasion des profanateurs de sépulture*, etc.) une métaphore du mal qui lui aussi habite chez nous. On sait d'ailleurs que, pendant la Guerre Froide, beaucoup d'extraterrestres de cinéma représentaient les communistes (considérés à l'époque comme des agents du mal par les Américains).

pour sang, Tu ne tueras point). Quand ils ne se tirent pas dessus, les personnages se tabassent avec entrain et en sortent avec quelques contusions. En vérité, leur cinquième métacarpe devrait les faire hurler de douleur et ils ne devraient plus pouvoir se servir de leurs mains pendant des semaines. Idem quand ils prennent une balle dans l'épaule. C'est un traumatisme qui devrait les handicaper à vie. Ou quand ils sont soufflés (au ralenti, bien sûr) par une belle explosion. Ils devraient avoir les tympanes en sang. Rien de tout cela au cinéma ou à la télévision : notre héros est frais comme un gardon à la fin du film ou la semaine suivante. Paradoxalement, comme l'écrivait un médecin, Mike Oppenheim [139], en 1984, le problème de la fiction audiovisuelle n'est pas d'être violente mais de présenter une violence édulcorée, en bref de ne pas être assez violente. Si le cinéma et la télévision avaient l'honnêteté de montrer les vraies conséquences de la violence, les auteurs seraient obligés de réduire le nombre de bagarres et de présenter des héros moins omnipotents. Avantage, les spectateurs comprendraient très vite que la violence n'a rien de glamour, ne règle pas grand-chose et entraîne le plus souvent misère et désolation. Inconvénient, ce serait moins spectaculaire, donc moins attractif.

Conflit versus spectaculaire

Pour intéresser le spectateur, la plupart des œuvres dramatiques, surtout les films, offrent un mélange de conflit et de spectaculaire. Le second offre clairement une gratification plus triviale, plus superficielle et moins enrichissante que le premier mais il continue à lui tenir tête. On assiste, depuis la naissance du cinéma, à une surenchère dans le spectaculaire, autant dans le contenu que dans le contenant. On peut y voir le symptôme de la dérive commerciale d'un certain cinéma comme de l'impuissance de certains scénaristes. On peut y voir également une caractéristique fondamentale du spectaculaire : il est condamné à en rajouter. Le public se lasse très vite d'une cascade, d'un beau décor ou d'un procédé technique et, si c'est le moyen adopté pour attirer son attention, il faut sans cesse augmenter les doses. Il en va de l'excitation psychique comme des drogues. Il est loin le temps où la simple vue d'un train entrant dans une gare impressionnait toute la salle. Aujourd'hui, il faut mettre le paquet.

Cette surenchère s'exerce souvent dans le spectaculaire mais il faut reconnaître qu'elle peut aussi s'exercer dans le conflit, plus exactement le conflit physique, au point que certaines fictions lorgnent aujourd'hui vers le snuff movie. Bientôt, la seule différence entre ces fictions et un snuff movie sera que les premières sont légales (parce que fictives). Et pourtant, il y a une autre voie : un être humain qui éprouve une émotion

conflictuelle, qu'elle soit sérieuse ou comique, cela marche depuis vingt-cinq siècles et il n'est pas utile d'en rajouter. Peut-être parce que l'émotion et l'humour correspondent plus profondément à la vie que la reproduction hyperréaliste de l'espace grâce à des lunettes à cristaux liquides.

Soyons honnête, il arrive que conflit et spectaculaire se complètent avec bonheur. Qu'on pense à la scène de l'avion dans *La mort aux trousses*, l'attaque du camion dans *Les aventuriers de l'arche perdue*, la scène de la machine à tourtes dans *Chicken run* ou toute la fin de *Mad Max 2*. Qu'on pense également à bon nombre de moments de bravoure dans les pièces de Shakespeare, duels, tempêtes ou batailles diverses. Dans ces cas-là, c'est pour le bien du spectacle et c'est tant mieux. Il ne faudrait quand même pas boudier certains plaisirs ou rejeter le spectaculaire en bloc.

Conflit versus spectaculaire, suite

Mais il arrive que le spectaculaire détourne une œuvre – c'est lui qui fait d'*Apocalypse now* un grand show, pour ne pas dire un film militariste³ – ou fasse l'objet de toute l'attention des auteurs au détriment de la dramaturgie. Nous y reviendrons avec l'exemple, parmi bien d'autres, du *Maître de musique* (pages 223-224).

Peut-on néanmoins espérer que le conflit et l'émotion qui en découle, donc le drama, finissent par l'emporter comme principal facteur d'intérêt ?

Premier indice, dans *Itinéraire d'un enfant gâté*, Lelouch a été stupéfié : la scène qui a le plus marqué les spectateurs du film est celle où Sam (Jean-Paul Belmondo) apprend à Albert (Richard Anconina) à dire bonjour et à ne pas paraître étonné. Alors que le film se déroule dans les plus beaux décors du monde, la scène la plus marquante se passe dans une chambre d'hôtel, entre deux individus assis sur une chaise. Lelouch attribue le succès de cette scène à l'authenticité des acteurs. L'explication est probablement ailleurs : la scène qui l'a emporté sur les scènes cartes

3. Une scène de *Jarhead* semble confirmer cette thèse. On y voit des Marines s'exciter devant un extrait du film (l'attaque du village vietnamien sur fond de Wagner). Cette scène célèbre d'*Apocalypse now* me fait penser à une réflexion de Galeazzo Ciano, le gendre de Mussolini, qui trouvait jolie la vue d'avion d'une bombe qui explose. Il faut reconnaître qu'il n'a pas tout à fait tort. Pour celui qui ne regarde qu'avec ses yeux, un incendie de forêt, l'explosion d'une bombe au napalm, un champignon atomique constituent de jolis spectacles. Je ne dis pas que les auteurs d'*Apocalypse now* sont consciemment militaristes. Le film peut très bien l'être malgré eux. *La bataille d'Alger*, censé dénoncer la torture et les exécutions sommaires de l'armée française en Algérie, a servi à former les officiers sud-américains à la guerre anti-subversive ! Je doute que ses auteurs aient souhaité ou anticipé cet effet pervers. Cela dit, une œuvre peut aussi être militariste (ou raciste, sexiste, perverse, sadique, misanthrope, homophobe, etc.) parce que leurs auteurs ont laissé leur cerveau reptilien (celui qui abrite, entre autres choses, la barbarie humaine) transpirer dans l'écriture de façon inconsciente.

LA DRAMATURGIE

postales est tout simplement la scène la plus conflictuelle, la plus drôle et la mieux écrite du film.

Le deuxième indice est un documentaire sur les oies sauvages du Canada que j'ai vu au Futuroscope au milieu des années 1990. L'image faisait plusieurs centaines de mètres carré, c'était grandiose. Eh bien malgré toute cette poudre aux yeux, le moment où la salle a le plus vibré fut celui où un oisillon fragile sur pattes s'est essayé à marcher le long d'une berge. Tombera, tombera pas ?... Il y avait soudain du suspense au Futuroscope et même, pour finir, un peu de rire quand l'oisillon s'est cassé la figure et a glissé dans l'eau, les deux fers en l'air. En bref, rien ne vaut une petite pincée de dramaturgie pour faire vibrer un spectateur. « *La frayeur et la pitié peuvent assurément naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi du système des faits lui-même : c'est là le procédé qui tient le premier rang et révèle le meilleur poète.* » (Aristote [006])

La dramaturgie critique le spectaculaire

À l'image de Mel Brooks (cf. plus haut), certains auteurs ont utilisé le cinéma pour se moquer de cette fascination, parfois malsaine, qu'a l'être humain pour le spectaculaire. *Rollerball* et *On achève bien les chevaux* abordent ce thème. Dans *Casanova, un adolescent à Venise*, les gens se pressent pour assister à une opération chirurgicale – et pour cause, c'est un vrai massacre. Dans *Au feu, les pompiers !*, c'est l'incendie d'une maison qui attire les curieux. Dans *Furie, Panique* et *La poursuite impitoyable*, les auteurs montrent les badauds qui goûtent le spectacle du malheur comme ces automobilistes qui ralentissent pour se délecter d'un bel accident de voiture. Enfin, le spectacle d'un avion encastré dans un camion-citerne en flammes vaut à un agriculteur (Andy Albin) de se faire voler sa camionnette par Roger Thornhill (Cary Grant) dans *La mort aux trousses*.

D'autres auteurs ne critiquent pas le spectaculaire mais font le choix de l'éviter. Au début de *Tesis*, un incident a lieu dans le métro madrilène. Un homme s'est jeté sur la voie, la rame est bloquée. Les voyageurs sont invités à descendre et à ne pas regarder le corps coupé en deux du suicidaire. Bien sûr, tout le monde cherche à voir, y compris la protagoniste (Ana Torrent). Alors qu'elle est sur le point de voir quelque chose, un agent la repousse. Ni elle, ni les spectateurs du film n'auront droit à l'image morbide. Il y a souvent beaucoup d'élégance à ne pas recourir au spectaculaire.

Refermons cette grosse parenthèse pour revenir au conflit. Nous aurons l'occasion de reparler du spectaculaire.

Le conflit est un facteur d'identification

Si le conflit est un facteur d'intérêt, logiquement le spectateur s'intéresse plus au personnage qui vit du conflit qu'aux autres. Il y a de la compassion dans cet intérêt. Et ce lien, qui peut être très fort, est créé par une émotion. Quand l'émotion vécue par la victime du conflit est également ressentie par le spectateur, une identification profonde se crée entre les deux.

Ce phénomène d'identification est si puissant qu'il peut s'exercer au profit d'un personnage antipathique. À propos de la bombe sous la table, Hitchcock [082] explique à Truffaut que cette situation conflictuelle pourrait concerner un groupe de méchants, et même Hitler au moment de l'attentat du 20 juillet 1944. Même dans ce cas, le spectateur ne se dirait pas : « Très bien, ils vont être tous écrabouillés » mais « Faites attention, il y a une bombe ». Et Hitchcock de citer un deuxième exemple, celui du voleur en train de fouiller des tiroirs alors que le propriétaire monte les escaliers. « *Une personne qui fouille* », dit-il, « *n'a pas besoin d'être un personnage sympathique, le public aura toujours de l'appréhension en sa faveur. Evidemment, si la personne qui fouille est un personnage sympathique, alors vous doublez l'émotion du spectateur, par exemple avec Grace Kelly dans **Fenêtre sur cour**.* »

On pourrait reprendre cette phrase d'Hitchcock en remplaçant « la personne qui fouille » par « la personne qui vit du conflit ». Ou même « l'organisme vivant qui vit du conflit ». Car ce phénomène d'identification peut s'opérer au profit d'un animal ou même d'une machine. Comme dans *Silent running* dans lequel la mise hors-service d'un drone (un robot non-anthropomorphe) nous touche. C'est comme si nous assistions à la mort d'un proche. Dans un spot publicitaire pour Ikéa intitulé *Lamp*, les auteurs jouent très astucieusement avec ce phénomène. Une jeune femme se débarrasse d'une vieille lampe. Le pauvre luminaire se retrouve sur le trottoir, sous la pluie, seul, abandonné. Et cela marche ! On finit par éprouver de la compassion pour lui. Jusqu'à la chute qui nous dit en substance : « Vous ne vous sentez pas ridicule d'éprouver un sentiment pour cette lampe ? » Est-ce que les auteurs de ce spot se sentent roublards d'avoir utilisé les outils de la dramaturgie pour nous émouvoir du sort d'un morceau de métal ?

En bref, le conflit pousse le spectateur à éprouver une sympathie émotionnelle vis-à-vis de la personne qui vit le conflit, et cela quelles que soient la sympathie ou l'antipathie intellectuelle que cette personne peut

véhiculer. Qu'on se souvienne de *McMurphy* (Jack Nicholson), attachant trublion dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*. C'est quand même un quadragénaire qui a couché avec une mineure de 15 ans. Même raisonnement avec Nick Naylor (Aaron Eckhart) qui défend brillamment les lobbies du tabac dans *Thank you for smoking*. Il a beau justifier l'empoisonnement de millions de gens, on est avec lui quand il éprouve des difficultés personnelles. Ce n'est pas du plaisir de le voir dérouiller, sur l'air de « bien fait pour toi », c'est une vraie compassion à ses difficultés. Qu'on pense aussi à Bree (Marcia Cross) et Gabrielle (Eva Longoria) dans *Desperate housewives*. Sur le papier, elles sont moins sympathiques que Susan (Teri Hatcher) et Lynette (Felicity Huffman) mais le conflit nous les rend tout aussi attachantes. Hitchcock s'est plusieurs fois amusé à vérifier sa théorie, en particulier dans *Frenzy* où il fait vivre du conflit au méchant : c'est la scène où Rusk (Barry Foster) cherche à récupérer une épingle à cravate compromettante dans un camion de pommes de terre.

Identification intellectuelle versus identification émotionnelle

Frenzy est loin d'être un cas isolé. Dans *Le trésor de la Sierra Madre*, il vient un moment où Dobbs (Humphrey Bogart) nous apparaît franchement odieux. Il a dévalisé ses deux compagnons (Tim Holt, Walter Huston) et a même été jusqu'à abattre l'un d'eux de sang-froid. Le moins qu'on puisse dire est qu'il n'est pas intellectuellement sympathique. Néanmoins, quand il se voit menacé par des bandits mexicains, nous craignons pour lui. Il nous est soudain émotionnellement sympathique et cette empathie l'emporte sur l'antipathie qu'il suscitait jusqu'alors.

Le chant de la baleine abandonnée offre un exemple similaire dans sa construction d'ensemble. Toute la pièce se déroule devant la façade d'une maison et oppose une mère assez âgée d'un côté, sa fille et son fils aîné de l'autre. Ceux-ci veulent convaincre leur mère de partir pour une maison de retraite. Dès le départ, il est clair qu'ils cherchent à s'en débarrasser honteusement. Toutefois, la mère résiste et leur fait passer quelques moments pénibles. Ce sont donc les enfants qui vivent le plus de conflit. Malgré l'antipathie que nous inspire leur conduite, nous éprouvons pour eux une sympathie émotionnelle. Au point que nous ne tardons pas à être avec eux, contre la mère.

On citera enfin *Un mauvais pantalon* dans lequel un hold-up est commis par le méchant. Malgré l'antipathie qu'il nous inspire, on est avec lui quand il manque de déclencher le signal d'alarme et les auteurs s'amusent avec ce principe.

Le pouvoir de l'identification émotionnelle n'est pas dû au hasard. Il est lié au pouvoir de nos émotions. Et celles-ci contiennent beaucoup d'énergie. Pour paraphraser Pascal [142], nos émotions ont des raisons et des pouvoirs que la raison ne connaît point – ou contre lesquels la raison est souvent bien impuissante.

Certains (dont Bertolt Brecht) trouvent ce pouvoir de la dramaturgie proche du fascisme ou, plus modérément, de l'abus de pouvoir. Ils n'ont pas tout à fait tort. Mais c'est aussi l'une des grandes forces de la dramaturgie que de pouvoir obliger le spectateur à s'intéresser à des personnages antipathiques, aux Macbeth (*Macbeth*), aux Alceste (*Le misanthrope*), aux Arnolphe (*L'école des femmes*), aux Willy Loman (*Mort d'un commis voyageur*), aux Garcin (*Huis clos*), aux Salieri (*Amadeus*), aux House (Hugh Laurie dans *Dr House*), à tous les ratés, les paumés, les méchants et les malheureux qui font autant le genre humain que Rambo (Sylvester Stallone), John Dunbar (Kevin Costner dans *Danse avec les loups*), John Keating (Robin Williams dans *Le cercle des poètes disparus*) ou Jacques Mayol (Jean-Marc Barr dans *Le grand bleu*).

La fascination pour le mal

Il est probable qu'il n'y ait pas que de la compassion dans l'identification à un méchant. Le mal et la violence nous fascinent tous, peut-être parce qu'ils font partie de nous. S'identifier à un criminel nous permettrait ainsi de faire le mal par procuration et de nous soulager à moindre frais. Ce qui rejoint le principe de la catharsis ou purgation des passions, sorte de décharge affective chère à Aristote [006]. *Docteur Jekyll et M. Hyde*, *L'enfer est à lui*, *Macbeth*, *Roberto Zucco* ou *Le voyeur* – la liste est longue – auraient ainsi une vertu thérapeutique, autant pour l'auteur que pour le spectateur.

Bien sûr, je parle ici des criminels qui vivent du conflit en tant que personnage principal et ne se contentent pas d'en faire vivre aux autres. Dans ce dernier cas, illustré, entre autres, par *Henry, portrait d'un tueur*, la fascination pour le mal est complaisante et son caractère thérapeutique probablement très discutable.

Des conflits sans identification

Il y a des cas où le conflit, quand il est vécu par des méchants, est plus une source de plaisir que de compassion ou de fascination. Il s'agit des moments où les méchants sont punis. En général, ce conflit se trouve à la fin de l'œuvre. Il n'est pas alors facteur d'identification mais vecteur de soulagement. Il permet au spectateur de se défouler, de libérer la

haine qu'il a accumulée à l'égard du méchant. En outre, la punition des méchants satisfait le sens éthique du spectateur et son besoin de justice. Autant elle est nécessaire dans les contes de fées, parce que ceux-ci aident les enfants à affronter la réalité et à assimiler les notions de bien et de mal, autant elle peut apparaître comme une concession dans les œuvres destinées aux adolescents ou aux adultes, même s'il est clair qu'elle procure une certaine gratification. À la suite de *La vie est belle* (1946), Capra reçut ainsi un courrier très important de spectateurs mécontents parce que le méchant du film (Lionel Barrymore) n'y avait pas été puni.

On notera avec amusement que la punition des méchants doit être proportionnée à leurs crimes pour que le spectateur soit satisfait. Un peu comme dans un tribunal. Quand le méchant a moins que son dû, le spectateur est déçu. Quand il a plus que son dû, le spectateur éprouve de la compassion pour lui. On retombe alors dans le phénomène décrit plus haut. Nous reviendrons sur les méchants dans le chapitre 3 (pages 136-141).

« *Connais-toi toi-même* »...

... disait Socrate et Thomas Hora [086] d'ajouter : « *Pour se comprendre, l'homme a besoin d'être compris par un autre. Et pour être compris par un autre, il a besoin de comprendre l'autre.* » À contrario, on sait que les auteurs de génocide ont toujours commencé par empêcher l'identification à l'autre, à déshumaniser leurs futures victimes (en les comparant à des rats, par exemple) pour pouvoir les tuer. La dramaturgie est un outil extraordinaire pour se mettre à la place des autres, pour comprendre l'être humain, que ce soit soi-même ou autrui. Et ce sont peut-être les personnages les plus antipathiques, parce qu'ils ont le plus de problèmes, qui ont le plus besoin d'être compris. Ainsi, le conflit, quand il fait l'objet d'une représentation sur scène ou sur écran, peut être un bien bel outil de compassion. « *Que d'autres fassent des films sur les grands mouvements de l'Histoire* », déclarait Frank Capra [028], « *moi, je voulais faire des films sur le type qui balaie. Et si ce type est un amas d'impulsions contradictoires, si ses gènes le poussent à survivre, à dévorer son prochain, alors que sa raison, sa volonté et son âme le poussent à aimer son voisin, je me sentais capable de comprendre son problème.* »

Le conflit est un véhicule de caractérisation

Enfin, le conflit est aussi un formidable outil pour créer des personnages. Quand tout va bien, la plupart des individus réagissent de façon

à peu près similaire. C'est quand un problème se pose qu'on distingue l'astucieux du niais, l'optimiste du pessimiste, l'avare du prodigue, le progressiste du conservateur, etc. Le conflit est donc un révélateur de personnalité. C'est sûrement l'une des raisons pour lesquelles les grands auteurs dramatiques l'ont utilisé aussi abondamment.

Cela dit, il arrive que le conflit, quand il est trop fort, ne révèle pas grand-chose. Lorsque la tête d'un individu est maintenue sous l'eau, celui-ci, qu'il soit lâche ou courageux, doux ou agressif, n'a qu'un seul objectif, qu'une seule volonté : sortir la tête de l'eau pour respirer. Et c'est même vrai d'un suicidaire. Dans *Fisher king*, Jack (Jeff Bridges) est sur le point de se donner la mort quand il est attaqué par des voyous. Un clochard mystique, Parry (Robin Williams), arrive par là et le défend. Puis il s'approche de Jack. Ce dernier a une réaction de peur : « *Ne me faites pas de mal !* » Parry ironise : « *Pourquoi ? Tu veux être en forme pour te tuer ?* » La réaction de Jack est ridicule mais elle est bien humaine. C'est en partie parce que nous avons tous les mêmes instincts de base et que ceux-ci sont extrêmement puissants que les films d'action, d'aventure et de survie sont souvent de pauvres véhicules de caractérisation.

C. EXEMPLES DE CONFLITS REMARQUABLES

Au début d'*African queen*, Charlie (Humphrey Bogart), trafiquant aussi peu raffiné que son alcool, déjeune en compagnie d'un prêtre (Robert Morley) et d'une vieille fille au collet très monté (Katharine Hepburn). Soudain, il est pris de bruyants gargouillements intestinaux. Les trois convives, gênés, font comme si de rien n'était.

Au début d'*Amadeus*, Salieri compose une petite marche en l'honneur de Mozart. Peu de temps après, Mozart la joue de mémoire mais, la trouvant médiocre, la transforme. L'œuvrette de Salieri devient sous les doigts d'improvisateur génial de Mozart la célèbre marche des *Noces de Figaro*. Salieri se sent humilié.

À la fin d'*À nos amours*, le père (Maurice Pialat) arrive chez lui à l'improviste alors qu'il a quitté le domicile conjugal depuis plusieurs mois. Il vient faire visiter l'appartement à un ami. Le moment est très mal choisi : il tombe sur une petite fête organisée par sa femme (Evelyne Ker) et ses deux enfants (Sandrine Bonnaire, Dominique Besnehard). Sans vergogne, il s'installe, mange du gâteau, débite à tout le monde ses quatre vérités, révèle un secret, humilie son fils et finit par se battre avec sa femme. Le malaise ressenti par les invités, comme par le spectateur, est très vif.

LA DRAMATURGIE

Dans *Bagdad café*, Jasmine (Marianne Sägebrect) a rangé le bureau de Brenda (CCH Pounder) et tout nettoyé à fond. Brenda rentre et découvre le travail. Furieuse, elle admoneste la pauvre Jasmine.

Au début du *Bouclier arverne*, Astérix et Obélix mangent dans la cantine des curistes qui doivent suivre un régime strict. Nos deux héros s'empiffrent de sanglier et de cervoise tandis que les curistes les regardent avec envie.

Dans *La chienne*, Lucienne (Janie Marèze) déclare à Maurice (Michel Simon) qu'elle ne l'a jamais aimé. « *Regarde-toi dans une glace !* » lui dit-elle. Vexé, Maurice l'insulte. Finalement, il se calme. Il se met à genoux pour lui demander si elle l'aime encore. Elle lui rit au nez d'une façon atroce.

Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon vivent un conflit intense : l'ennui. Comme le spectateur s'ennuie aussi un peu (beaucoup ? passionnément ?), et comme les personnages cherchent à y échapper, on peut dire de la pièce de Beckett que c'est la seule œuvre au monde où l'ennui du spectateur est justifié. Toutefois, en règle générale, l'ennui est un conflit très délicat à manier. Dans *Fin de partie* ou *Oh les beaux jours*, Beckett est peut-être allé trop loin. Les personnages s'y ennuiant – ils attendent la fin mais elle tarde à venir – et ils ne font pas grand-chose d'autre que parler pour tuer le temps. Le conflit est trop statique. Soyons honnêtes, il y a beaucoup de spectateurs que cela lasse.

À la fin de *La femme du boulanger*, Aurélie (Ginette Leclerc) revient chez elle après une escapade amoureuse. Aimable (Raimu), son mari, feint de tout oublier mais il est profondément meurtri. Il profite d'un autre retour, celui de la chatte Pomponette, pour dire indirectement à sa femme tout ce qu'il a sur le cœur. Morte de honte, elle fond en larmes.

La scène de *Fenêtre sur cour* évoquée plus haut est une superbe scène de conflit. Lisa (Grace Kelly) est en train de fouiller l'appartement du présumé assassin sous l'œil de Jeff (James Stewart), bloqué dans son studio – il a une jambe dans le plâtre. Soudain, l'assassin (Raymond Burr) revient chez lui. Jeff le voit qui monte les escaliers. Lisa, qui l'ignore, va se faire prendre. Jeff voudrait la prévenir mais il ne peut ni crier – ce qui les trahirait aux yeux de l'assassin –, ni se déplacer. Il est totalement impuissant. En fait, il est très exactement dans la position d'un spectateur qui, assis dans la salle, assiste à une scène de danger et ne peut rien faire d'autre qu'attendre la suite. C'est pourquoi, l'identification entre Jeff et nous est quasi totale.

À la fin de *Festen*, Christian (Ulrich Thomsen) demande à son père (Henning Moritzen) pourquoi il a sexuellement abusé de lui et de sa sœur quand ils étaient enfants. Le père répond qu'ils ne valaient pas plus que cela.

Dans une scène de *Folies de femme*, Helen (Miss DuPont) laisse tomber son sac à main devant un officier (Harrison Ford). Celui-ci ne se baisse pas pour le ramasser. Elle est révoltée. Bien plus tard dans le film, elle recroise l'officier et, en le bousculant, fait tomber sa cape. Elle découvre alors qu'il n'a plus de bras. Mortifiée, elle remet la cape sur les épaules de l'officier et lui demande pardon. Les conflits sont multiples dans cette double scène. Au début, c'est Helen qui en vit le plus ; elle est indignée. À la fin, elle est stupéfaite pendant un court moment puis très embarrassée, tandis que lui est humilié. On notera que si nous avons su l'infirmité de l'officier dès le début de la scène, nous aurions vécu avec lui le conflit d'impuissance et d'humiliation, et sa force aurait quasiment effacé l'indignation d'Helen.

Dans *La garçonnière*, Sheldrake (Fred MacMurray) fait croire à sa maîtresse Fran (Shirley MacLaine) qu'il est prêt à divorcer. Le soir de Noël, alors qu'elle vient d'apprendre qu'il la mène en bateau, elle trouve encore le moyen, entre deux larmes, de lui offrir un cadeau. Lui n'a pas eu le temps d'acheter quelque chose. D'un air détaché, il sort un billet de cent dollars et le donne à Fran.

Dans *La mort de la tragédie* [180], George Steiner rappelle une scène particulièrement émouvante de *Mère Courage et ses enfants* : « *Quand les soldats apportent le cadavre de Schweizerkas, ils supposent que c'est le fils de Courage mais n'en sont pas tout à fait sûrs. Elle est forcée de l'identifier. J'ai vu Helene Weigel jouer cette scène avec le Berliner Ensemble, quoique "jouer" soit un bien petit mot pour la splendeur de son interprétation. Au moment où le corps de son fils lui a été présenté, elle s'est contentée de secouer la tête sans dire un mot. Les soldats l'ont obligée à regarder de nouveau. Une fois de plus, elle n'a montré aucun signe de reconnaissance, rien qu'un regard vide. Au moment où le cadavre a été emmené, Weigel a détourné la tête et ouvert la bouche en grand. Son geste avait la même forme que celui du cheval qui hurle dans le *Guernica* de Picasso. Le son émis fut terrible, défiant toute description. En fait, il n'y eut pas de son. Rien. Le son fut un silence total. Un silence qui hurla dans tout le théâtre au point que le public baissa la tête, comme devant une rafale de vent.* »

Dans *Le milliardaire*, le richissime homme d'affaires Jean-Marc Clément (Yves Montand) cherche à séduire une chanteuse de revue sans

LA DRAMATURGIE

le sou, Amanda Dell (Marilyn Monroe). Comme elle méprise les riches, il lui fait croire qu'il est représentant en verroterie. Il lui montre ainsi un bracelet de diamants, dont nous savons qu'il vaut dix mille dollars, en disant qu'il en vaut cinq. Amanda est très impressionnée. Elle file alors le bijou à une copine contre un billet de cinq dollars et demande à Clément d'essayer de lui en avoir un autre. Clément est dépité.

Dans *Né un 4 juillet*, Ron Kovic (Tom Cruise) rend visite à M. et M^{me} Wilson (Tony Frank, Jayne Haynes) dont il a tué accidentellement le fils au Vietnam. La scène où il leur fait cette révélation est assez pénible – pour tout le monde : Ron, les parents et le spectateur.

Dans *Où est la maison de mon ami ?*, Ahmad (Babak Ahmadpoor) demande à sa mère (Iran Outari) la permission de sortir pour rendre un cahier à un copain de classe. Nous savons que l'enjeu est important. Elle refuse et lui demande de faire ses devoirs, plus quelques tâches ménagères. Il insiste ; elle refuse. Ce manège dure une bonne demi-douzaine de fois. Ce qui pourrait sembler fastidieux à la lecture crée en fait une tension indéniable. Ce type de conflit est assez fréquent chez Kiarostami : les personnages demandent quelque chose. On leur refuse ou on ne leur répond pas. Au lieu de s'en tenir là ou d'essayer autre chose, ils redemandent. Et on se dit qu'à la sixième ou septième fois, la réponse pourrait bien changer.

La scène des petits pains dans *La ruée vers l'or* n'est pas seulement un très beau morceau de cirque, c'est aussi une scène de conflit. Charlot (Charles Chaplin) est censé faire ce numéro pour séduire la femme qu'il aime. Non seulement ce n'est qu'un rêve mais nous devinons qu'elle ne viendra pas au rendez-vous qu'il lui a fixé.

Révélations

Dans *Œdipe roi*, le moment où Œdipe comprend enfin qu'il est l'assassin est un moment de conflit intense. C'est souvent le cas des moments de révélation – dont nous reparlerons dans le chapitre 8 consacré à l'ironie dramatique. Quand Nora (*Maison de poupée*) réalise que son mari est égoïste et condescendant, quand Roxane comprend que Cyrano était l'auteur des lettres (*Cyrano de Bergerac*), quand la fleuriste (Virginia Cherrill) des *Lumières de la ville* découvre l'identité de son sauveur (Charles Chaplin), l'émotion est immense.

Déceptions sentimentales

Dans *Les enfants du paradis*, Baptiste Debureau (Jean-Louis Barrault) est en train de jouer une pantomime sur scène quand il aperçoit dans les coulisses la femme qu'il aime, Garance (Arletty), flirter avec son

ami Frédérick Lemaître (Pierre Brasseur). Il est effondré. Nathalie (Maria Casarès) qui joue avec lui et qui l'aime en vain, remarque son désarroi. Elle prend peur et crie (en pleine pantomime !). Cette scène célèbre illustre une double détresse amoureuse.

La déception sentimentale est d'ailleurs un grand classique du conflit. Les exemples abondent. Nous verrons (page 332) que *La garçonnière* en contient une particulièrement émouvante. J'ai mentionné *Cyrano de Bergerac* plus haut. Dans *La double vie de Véronique*, Véronique (Irène Jacob) est tombée amoureuse d'un marionnettiste (Philippe Volter) dont elle ignore tout. Elle cherche à le revoir. Elle reçoit de lui un lacet qui lui donne à penser que lui aussi a envie de la revoir et qui lui permet, après quelques recherches infructueuses, de le retrouver. Au moment de le revoir enfin, elle est très émue. Nous sentons – grâce soit rendue à Irène Jacob – que son cœur bat à 180. Elle se retient de lui sauter dessus pour l'embrasser. Il lui dit alors qu'il a en tête d'écrire un roman et qu'il lui a envoyé le lacet pour voir si une femme pouvait le retrouver. Ce n'était qu'une expérience. Véronique s'écroule. Autre vexation sentimentale : celle de Sabrina (Audrey Hepburn dans *Sabrina*). Elle croise David (William Holden), dont elle est amoureuse, et il ne trouve rien de mieux à lui dire que : « *Ah c'est toi, Sabrina, je croyais avoir entendu quelqu'un.* »

Des conflits inefficaces

Il arrive que des conflits issus de la vie ne donnent rien en dramaturgie. C'est le cas quand ils sont mal exploités, par exemple quand on en ignore les enjeux. C'est aussi le cas quand leur nature les rend impropres à susciter l'émotion. Dans les exemples précédents, les scènes sont fortes parce que les conflits (honte, embarras, déception, frustration, humiliation) ont été correctement dramatisés. En effet, il ne suffit pas que le conflit soit puissant en lui-même, il faut aussi qu'il soit bien traité. *Le choix de Sophie* offre un bon exemple de conflit gâché, à mon avis, par la façon dont il est présenté. C'est d'autant plus dommage que le conflit en question – l'humiliation causée par la négation de la dignité humaine – est l'un des plus atroces qu'un être humain puisse vivre. À son arrivée en camp d'extermination, Sophie (Meryl Streep) est forcée par un officier SS à choisir lequel de ses deux enfants survivra. Non seulement cette scène terrible est plus évoquée que montrée – donc le conflit est plus conceptuel qu'émotionnel – mais, surtout, elle arrive à la fin du film comme une explication de l'attitude bizarre de Sophie, ce qui empêche le spectateur de la comprendre et donc de partager sa douleur pendant l'essentiel du film. En d'autres termes, et c'est capital, une émotion ne doit pas être seu-

LA DRAMATURGIE

lement vécue par l'un des personnages. L'auteur doit faire en sorte qu'elle soit aussi vécue par le spectateur.

Cacher un conflit au spectateur est donc un « bon » moyen de ne pas le lui faire vivre. Il en est un autre, qui consiste à montrer que le personnage qui est censé vivre du conflit y est, en fait, indifférent. Une gifle, par exemple, ne sera pas conflictuelle si l'auteur oublie de montrer que celui qui la reçoit en est affecté. Si la famille, dans *À nos amours*, ne faisait pas attention aux paroles blessantes du père et continuait tranquillement à discuter au lieu de sourire jaune, le spectateur ne ressentirait plus de malaise. S'il était égal à Jeff (*Fenêtre sur cour*) de voir Lisa risquer sa vie dans l'appartement de l'assassin, l'inquiétude du spectateur en serait considérablement amoindrie. C'est pourquoi un film comme *Le bal des casse-pieds* (version 1992) ne fonctionne guère. Le personnage principal (Jean Rochefort) y est victime d'importuns divers mais on a l'impression que cela l'amuse plus que cela ne l'embête. Si quelqu'un doit s'amuser, c'est le spectateur, pas la victime du conflit. Même problème dans *Ed Wood*. Le protagoniste (Johnny Depp), réalisateur de série Z, vit une série impressionnante de frustrations mais donne l'impression de ne pas en être affecté. Résultat, le spectateur ne participe pas, il regarde l'action sans s'impliquer. Dernier exemple : dans *L'histoire des 3 Adolf*, un personnage nommé Sohei est violemment torturé par la police secrète japonaise – nous sommes à la fin des années 1930. Malheureusement, Sohei fait le malin – à moins que ce ne soit Osamu Tezuka, son créateur. Le visage en sang, après avoir pris un violent coup, Sohei dit : « *Vous faides erreur, c'est d'une soube de nouilles dont j'ai envie.* » Ou : « *Je bréfère encore ça à ce que j'ai dégusté avec la Gesdabo...* » Ces phrases déplacées désamorcent complètement l'intensité du conflit. Et rendent même la scène incroyable. Je doute qu'au faîte de la torture, le plus grand humoriste de la planète ait la présence d'esprit et la force de caractère de dire : « Même pas mal ! Bisque, bisque, rage... »

D. MÉCANISME DU CONFLIT

Le principe de base du drama

Qui dit conflit, dit opposition ou encore obstacle. Cet obstacle peut être un individu, un objet, une situation, un trait de caractère (défaut mais aussi parfois qualité), un coup du sort, un élément naturel, etc., et même parfois une sensation ou un sentiment.

Mais toutes ces causes de conflit ne peuvent pas constituer des obstacles en soi. Un mur, par exemple, est un obstacle pour celui qui veut passer de l'autre côté mais pas pour celui qui a besoin d'y appuyer une échelle. La gourmandise est un obstacle pour quelqu'un qui a besoin de faire un régime, pas pour quelqu'un qui ne grossit pas. Et si l'on peut dire qu'un cancer est un obstacle pour tout le monde, c'est parce que personne n'a envie de souffrir.

L'obstacle se définit donc par rapport à une volonté, une envie, un besoin, un désir. L'individu, l'objet, le trait de caractère, la situation, le sentiment ne sont des obstacles que parce qu'ils s'opposent à ce qu'on appellera un « objectif ». C'est ainsi que naît le conflit : opposition entre objectif et obstacle.

Quant à l'objectif, il appartient logiquement à celui qui vit du conflit : un être humain, un animal ou un substitut humain. En bref, un personnage. Ainsi, en décortiquant le conflit, nous venons de mettre au jour la chaîne de base du drama :

personnage – objectif – obstacle – conflit – émotion

Un **personnage** cherche à atteindre un **objectif** et rencontre des **obstacles**, ce qui génère du **conflit** et de l'**émotion**, pour le personnage mais aussi pour le spectateur.

Un principe universel

Quel que soit le personnage, quel que soit son objectif et quels que soient ses obstacles, il est intéressant de remarquer que la toute première émotion générée systématiquement par ce principe est la frustration (ou, du moins, l'insatisfaction). En effet, vouloir quelque chose et ne pas arriver à l'obtenir dans l'immédiat est la cause même de la frustration. C'est un sentiment extrêmement fort que tout être humain est capable de comprendre et donc d'éprouver. Car c'est le premier sentiment négatif éprouvé par un bébé. Quand un bébé commence à avoir faim, il est rare que sa mère soit déjà prête à lui donner le sein. En général, ce sont les pleurs de l'enfant qui l'avertissent et la mère met un certain temps à arriver. Entre le moment où le bébé ressent le besoin de manger et le moment où ce besoin est satisfait, il éprouve deux sentiments : de la frustration, d'abord, et, rapidement, de l'anxiété. Car l'enfant imagine le pire et a peur que son besoin ne soit jamais satisfait. D'ailleurs, l'une des pires craintes d'un enfant est d'être abandonné.

Inutile de préciser que le sentiment de frustration ne quitte pas l'être humain de sitôt. Nous passons notre vie à vouloir des choses que nous

n'avons pas ou pire, que nous ne pouvons pas avoir. Ces choses ne sont pas nécessairement des objets. Ce peuvent être un métier, une relation sentimentale, la paix intérieure, etc. Pour Freud [064], l'opposition des désirs humains à la réalité ou à la conscience morale crée une énergie psychique, source de tension importante. Le refoulement de cette énergie soulage l'individu de ses tensions et de ses frustrations mais ne règle pas tout. Au point, même, de provoquer des effets secondaires.

On comprend donc mieux ce que ce grand principe moteur de la dramaturgie (personnage-objectif-obstacles) a d'universel et de démocratique. Il « suffit » de prendre un personnage, de lui donner un objectif et de – ne pas oublier de – lui opposer des obstacles pour qu'aussitôt tous les êtres humains de la planète comprennent ce qu'il ressent et, donc, s'intéressent à lui. En d'autres termes, si le caractère d'un personnage ou sa situation peuvent le rendre conceptuellement universel, un objectif et des obstacles le rendent émotionnellement universel, ce qui est beaucoup plus fort. N.B. Le mot « suffit » est ici entre guillemets parce que cette opération, qui paraît toute simple, demande, bien entendu du travail et quelques compétences.

Conflit et drama, drama et conflit

Au lieu de partir de l'omniprésence du conflit dans le répertoire, j'aurais pu commencer ce livre en partant de la définition même du mot « dramaturgie » : l'imitation d'une action humaine. J'aurais ensuite fait remarquer qu'à l'origine de toute action, se trouve une intention, une impulsion, bref un objectif, que cet objectif a nécessairement un propriétaire (le personnage) et qu'il peut être facile ou difficile à atteindre. Le premier cas présentant peu d'intérêt pour le spectateur, j'en aurais conclu que le drama, c'est un personnage ayant un objectif difficile à atteindre, ce qui génère conflit et émotion.

Je serais donc arrivé au même constat. Le seul petit inconvénient de ce point de départ est de ne pas assez insister sur le conflit qui, nous l'avons vu et nous le reverrons, est un outil capital. Tout le monde connaît le mot célèbre de Monsieur X (Jean Gabin, Howard Hawks ou Darryl Zanuck selon les sources) : « *Pour faire un bon film, il faut trois choses : une bonne histoire, une bonne histoire et une bonne histoire.* » C'est amusant, cela rappelle à certains réalisateurs qu'ils seraient inspirés de porter plus d'attention à la construction de leur scénario mais, pour l'auteur, cette boutade n'est pas très utile. Elle ne le fait pas décoller de la case départ. Un bon film est une bonne histoire mais qu'est-ce qu'une bonne histoire ? Le conflit a l'avantage d'offrir une première réponse. Pour écrire une

bonne histoire dramatique, il faut trois choses : du conflit, du conflit et du conflit. Dynamique, de préférence.

Objectif d'abord ou obstacle d'abord

Mettre l'accent sur l'importance du conflit est d'autant plus justifié que le conflit et l'émotion précèdent le plus souvent l'action. Certes il arrive qu'un personnage ait d'abord un objectif et les obstacles viennent ensuite. Il cherche quelque chose, par exemple, mais ce quelque chose est caché. L'ordre inverse – « au cas où un objet serait caché, je vais le chercher » – n'ayant pas de sens. Mais le plus souvent c'est le conflit ou l'obstacle qui génère l'objectif, donc l'action. Dans ce cas, l'objectif est toujours le même (dans un premier temps) : échapper au conflit. C'est le cas de quelqu'un qui apprend soudain qu'il a un cancer. Cet objectif réactif peut entraîner alors à son tour d'autres obstacles que celui qui l'a généré.

Si le conflit vient généralement en premier, c'est probablement parce que l'être humain sait plus facilement guérir ou réprimer que prévenir. Et même quand il fait de la prévention, c'est en général pour éviter un problème. C'est donc la crainte qui le motive. Là encore, l'émotion (en l'occurrence, la peur) est première.

Des conflits particuliers

En cherchant à atteindre son objectif, un personnage peut être amené à vivre du conflit, sans que celui-ci soit créé par l'opposition entre son objectif et un obstacle. Dans *La vie de Galilée*, le savant affronte le danger de la peste. Cela génère du conflit. Mais celui-ci n'est pas lié à son objectif, qui est de faire valoir ses théories. Il prouve juste à quel point Galilée a envie d'atteindre son objectif.

Dans une scène de *La garçonnière*, C.C. Baxter (Jack Lemmon) cherche à protéger Fran (Shirley MacLaine). Pour cela, il se fait passer pour un mufle. Résultat, il est frappé au visage par le beau-frère de Fran (Johnny Seven). Il vit donc du conflit. Mais il est clair que ce conflit n'a pas de rapport direct avec son objectif (protéger Fran). De fait, au moment même où il est frappé, il atteint cet objectif. De la même façon, à d'autres moments du film, les reproches de sa logeuse (Frances Weintroub Lax) et de son voisin (Jack Kruschen) provoquent du conflit pour Baxter mais ne l'empêchent pas d'atteindre son objectif général qui est de séduire Fran.

Dans *Raining stones*, Tommy (Ricky Tomlinson) est au chômage alors que sa fille Tracey (Geraldine Ward) gagne bien sa vie en vendant des produits de beauté. Un jour, devant la détresse de son père, Tracey

LA DRAMATURGIE

lui tend un peu d'argent. Tommy refuse, mal à l'aise, mais elle insiste. Il prend les billets. Puis, sitôt sa fille partie, il fond en larmes.

Dans *Tootsie*, Michael Dorsey (Dustin Hoffman) est un acteur au chômage qui se travestit en femme pour pouvoir travailler. Il tombe alors amoureux d'une collègue, Julie (Jessica Lange). Cet amour impossible le fait souffrir mais ce n'est pas un obstacle immédiat pour son objectif. Le fait qu'il aime Julie ne l'empêche pas de travailler. Il pourrait même chercher à séduire Julie, en dehors des heures de travail, quand il n'est pas travesti – ce qu'il fait une seule fois sans résultat et ce que fait Joe (Tony Curtis), dans des conditions similaires et sur la durée, dans *Certains l'aiment chaud*.

Bien qu'il ne soit pas directement lié à l'objectif du personnage, ce genre de conflit (parfois statique, parfois dynamique) n'est pas inutile. Il remplit même quatre fonctions importantes : 1- capter l'attention du spectateur, comme le fait tout conflit ; 2- alimenter l'empathie du spectateur pour le personnage en renforçant l'émotion ; 3- saper la volonté du personnage à atteindre son objectif et, par réaction, montrer sa détermination ; 4- attaquer un trait particulier du personnage, le trait susceptible de faire l'objet d'une transformation. J'appelle alors ce type de conflit un « conflit trajectoriel » (cf. *Construire un récit* [111]). Nous y reviendrons dans le présent livre, quand nous parlerons de l'objectif trajectoriel (pages 84-85).

2. PROTAGONISTE – OBJECTIF

« Toute action doit avoir un but déterminé. »

(G.W.F. Hegel [080])

« Dès après-demain, j'agirai comme si le défunt n'avait jamais vécu dans cette maison. Il ne restera personne ici que mon fils et sa mère. »

(M^{me} Alving, *Les revenants*)

« J'aime Gwendolen. Je suis venu en ville dans le seul but de la demander en mariage. »

(Jack, *L'importance d'être Constant*)

« Ils veulent que tu prennes possession de l'Arche avant les nazis. »

(Marcus (Denholm Elliott), *Les aventuriers de l'arche perdue*)

« Ce jour-là, j'ai pris ma décision. Coûte que coûte, je devais empêcher mon père de disparaître. J'en avais la capacité et j'en avais la force. »

(Hiroshi, *Quartier lointain*)

A. DÉFINITION ET PROPRIÉTÉS

Nous appellerons protagoniste (du grec « prôtos », premier, et « agônizesthai », combattre ou souffrir) le personnage d'une œuvre dramatique qui vit le plus de conflit dynamique, donc celui avec lequel le spectateur s'identifie (émotionnellement) le plus. La plupart du temps, ce conflit est bien spécifique. On l'appelle parfois le « conflit central ». C'est pourquoi le protagoniste possède, en général, un objectif et un seul, qu'il essaie d'atteindre d'un bout à l'autre du récit et devant lequel il rencontre des obstacles. Ses tentatives et ses difficultés à atteindre cet objectif déterminent le déroulement du récit, qu'on appelle « l'action ».

Il est fort probable que le protagoniste soit aussi le personnage avec lequel l'auteur s'identifie le plus. Comme il est aussi le personnage avec lequel le spectateur s'identifie, il est l'un des liens essentiels entre l'auteur et le spectateur.