

LAMOUREUX Maxence
Master mention Textes, cultures et représentations

Dans la peau du scénario

Etude comparée entre la structure du récit et la construction des personnages
dans les scénarios de Charlie Kaufman



Mémoire de Master 1 Cinéma
Sous la direction de M. Jean-Louis Libois

Université de Caen Basse-Normandie

Année 2006/2007

LAMOUREUX Maxence
Master mention Textes, cultures et représentations

Dans la peau du scénario

Etude comparée entre la structure du récit et la construction des personnages
dans les scénarios de Charlie Kaufman

Mémoire de Master 1 Cinéma
Sous la direction de M. Jean-Louis Libois

« Le péril pour l'homme de devenir *autre* étant moindre que celui qui consiste à devenir *rien*, il s'ensuit que le danger de perdre son identité au bénéfice d'un autre [...] apparaît comme certes angoissant (angoisse de ne plus être un homme), mais aussi comme indéniablement rassurant (certitude d'être encore quelque chose). »

Clément Rosset, *Propos sur le cinéma*, Paris, P.U.F., 2001

« Ce qui est [...] indéfiniment ouvert et renouvelable, c'est l'art de la *narration*, l'art du conte, dont l'art du scénariste n'est qu'une application particulière, pensée pour le cinéma. [...] Toute narration repose [...] non sur des idées mais sur des trucs, des procédés pratiques. [...] C'est seulement quand un scénario fonctionne dans un film, où il vit et respire, que le procédé devient expression, poésie. »

Michel Chion, *Ecrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma/INA, 1985

Sommaire

Sommaire	4
Introduction	6
I. Approche descriptive des structures narratives	13
I. A. La structure d'<i>Adaptation</i>	14
1. Composition des différents récits	14
a. Construction du récit enchaînant	14
b. Description des récits enchaînés	17
2. Composition de la structure de l'ensemble du scénario	18
a. Structure narrative de l'acte introductif	18
b. Structure narrative du deuxième acte	19
c. Structure narrative du dernier acte	23
I. B. La structure d'<i>Eternal Sunshine of the Spotless Mind</i>	26
1. Composition du récit	26
a. Introduction à la chronologie du récit principal	26
b. Description des récits secondaires	28
2. Composition de la structure générale du scénario	32
a. Structure narrative de l'acte introductif	32
b. Structure narrative du deuxième acte	34
c. Structure narrative du troisième acte	38
d. Synthèse	39
I. C. Analyse des modalités de narration	41
1. Modalités de narration dans l'objet scénario	41
2. Modalités narratives dans les scénarios	43
II. Du métadiscours à la subjectivité : l'exposition du récit	48
II. A. Spécificités métadiscursives	49
1. Le récit comme objet du discours	50
a. Les niveaux de communication	50
b. Analyse de la scène 93 d' <i>Adaptation</i> : Le deuxième niveau de communication ..	51
c. Pour une approche métaleptique	53
2. Conséquences sur la structure narrative	56
a. La spécificité de la métalepse principale d' <i>Adaptation</i>	56
b. L'enchaînement des métalepses dans <i>Eternal Sunshine of the spotless mind</i> ..	58
II. B. Approches de la subjectivité : la focalisation et la place de l'autofiction	61
1. La subjectivité : étude de la focalisation	61
a. Approche de la focalisation	61
b. La focalisation dans <i>Adaptation</i>	63
c. La focalisation dans <i>Eternal Sunshine of the spotless mind</i>	65
2. Concevoir et percevoir sa propre histoire	67
III La subjectivité comme stratégie narrative	71
III. A. Quête du personnage et quête du récit	72
1. Le personnage : une quête de l'identité	72
a. L'identité des personnages en question	72
b. Parler de sa propre identité	75

2. Du personnage au récit.....	77
a. La place centrale du personnage.....	77
b. La place centrale du récit	80
III . B. Influence de la subjectivité sur le récit.....	83
1. La place de la subjectivité dans le récit.....	83
2. Influence des récits subjectifs sur les récits indépendants	88
III. C. Perspectives cinématographiques.....	93
1. Identification du narrateur filmique dans l'objet scénario	93
2. Introduction du « surscénariste »	96
3. Vers un cinéma de l'interactivité et du ludisme	100
Conclusion.....	107
Annexes.....	110
Scène 93 d'<i>Adaptation</i>	111
Filmographie.....	114
Bibliographie.....	118

Introduction

Le scénario a toujours été un objet d'interrogations et un sujet de controverses. De par son importance dans l'élaboration d'un film, depuis la préparation du tournage jusqu'au montage, il est souvent considéré comme un objet technique, un outil auquel on se réfère pour conserver la continuité de la création. Un outil qui pourtant recèle sa part de créativité, d'originalité, au point que des scénaristes -qui n'étaient pas réalisateurs- ont pu être considérés comme des auteurs à part entière. Le scénario est également support de l'imagination et source d'inspiration pour les acteurs et les techniciens, parfois tel un texte littéraire dont il faudrait retirer la substance. Guide, support, il a pourtant été maintes fois ressenti comme une prison de la créativité, un objet trop figé, trop textuel, pour répondre à la grande créativité cinématographique. Oublié, rejeté, banni du processus de création par certaines avant-gardes, il ne correspondait plus à la conception d'un cinéma du vivant, un cinéma direct, inconscient ou improvisé. Citons par exemple, certains réalisateurs, comme Pialat ou Godard qui préféraient jouer la carte de l'improvisation. Ou encore Alexandre Astruc, qui inventant le terme de "caméra-stylo" en 1948, «cristallise l'idée selon laquelle un metteur en scène doit lui-même écrire ses scénarios, écrire son film»¹. Le scénario aujourd'hui est banalisé, de nombreux manuels d'écriture tentent de le standardiser comme s'il existait une pierre philosophale du scénario, une forme, une structure, dont la maîtrise assurerait le succès. L'essentiel des ouvrages sur le sujet tente de discerner, dans la production cinématographique, des règles, des sujets, des structures qu'il faudrait respecter pour écrire un "bon scénario". Oubliant que le cinéma est un art, et que les techniques employées par les artistes qui produisent les œuvres sont des techniques artistiques, ces ouvrages cherchent une formule préfabriquée qui, comme dans tout art, n'existe pas. Cette idée provient évidemment de la conception commerciale du cinématographe, parfois qualifiée d'Hollywoodienne, et qui produit des objets aux scénarios peu inventifs. Étrangement chacun de ses ouvrages débute invariablement sur la remise en question de la place du scénario, comme nous venons de le faire, comme si, malgré leur certitude de détenir un secret alchimique, le doute subsistait en eux: le scénario n'est-il vraiment qu'un texte technique, réglé et normatif ?

¹ VANOEY Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Poitier, Nathan, 1999, p.10

Bien que beaucoup tentent de trouver de nouvelles voix narratives, peu de scénarios quant à eux, abordent le sujet directement. Le nombre de scénarios métadiscursifs est considérablement restreint, mais dans la production américaine contemporaine, il existe un film qui aborde de front la question : *Adaptation*¹ de Spike Jonze. Le scénario est signé par Charlie Kaufman qui introduit dans le script son propre personnage, ainsi qu'un frère jumeau fictionnel, tous les deux scénaristes. Charlie Kaufman est alors déjà connu à Hollywood pour son originalité. Notamment grâce au scénario de *Dans la peau de John Malkovich*² qui lui a valu une nomination aux Oscars dans la catégorie "Meilleur scénario original" en 2000. Il a ensuite prêté son univers particulier aux deux premiers films du réalisateur français Michel Gondry, à savoir *Human nature* (2001) et *Eternal Sunshine of the spotless mind*³. Pour ce dernier il fut nommé une troisième fois aux Oscars et l'obtint. Le scénario reçut un nombre considérable d'autres prix⁴ qui témoignèrent de la reconnaissance du scénariste aussi bien aux États-Unis qu'en Europe. Si ces trois scénarios sont issus d'idées originales, Charlie Kaufman s'est également inspiré d'oeuvres littéraires. Ainsi il a écrit l'adaptation de l'autobiographie controversée de Chuck Barris, *Confessions d'un homme dangereux* (2003), que Georges Clooney réalisa.

La question de l'écriture d'un scénario à partir d'un livre est un des thèmes d'*Adaptation*. Charlie Kaufman joue avec les règles qui abondent dans l'écriture hollywoodienne, et qui parfois constituent de véritables structures. Il critique leur usage par certains théoriciens qui les "vendent" comme des recettes miracles pour réaliser des films à succès. L'interrogation du terme "structure" revient régulièrement dans le scénario alors que la sienne semble très instable. Kaufman illustre l'indépendance du récit de toute construction pré-déterminée en mettant en opposition le procédé hollywoodien et la liberté créatrice. Tout d'abord le personnage Charlie Kaufman représente le scénariste qui progresse maladroitement et qui cherche l'originalité à tout prix pour respecter au maximum l'originalité du livre qu'il doit adapter. Puis le fonctionnement du récit évolue dans la dernière partie, et fait basculer la structure du scénario vers une construction très stéréotypée, propre à un certain cinéma commercial hollywoodien. Nous pouvons donc étudier le discours de Charlie Kaufman sur la construction des scénarios, par rapport aux règles qu'il discute dans son propre scénario.

¹ Voir la fiche du film en annexe.

² *Dans la peau de John Malkovich*, Spike Jonze, 1999

³ Voir la fiche du film en annexe.

⁴ Le scénario fut récompensé par différents organismes : Golden Globes (nomination), London Critics Circle Film Awards, National Board of Review, Online Film Critics Society, Seattle Film Critics, Toronto Film Critics Association, Writers Guild of America Award, British Academy of Film and Television Arts.

Mais il apparaît rapidement qu'il s'agit plus d'une quête que d'un discours. En effet si le personnage principal élabore un scénario qui s'écrit et prend vie devant nos yeux, dans une simultanéité parfaite, c'est à travers la quête du récit. Celui-ci ne pourra trouver son point final qu'au moment où le scénariste aura assimilé son frère jumeau, l'autre soi, et aura joint les deux principes d'élaboration d'un récit. Comme si identité et récit ne constituaient finalement que deux buts d'une seule et même quête. Cette observation fait apparaître le point commun des cinq scénarios de Charlie Kaufman. *Dans la peau de John Malkovich* raconte l'histoire d'un marionnettiste qui a besoin de se mettre dans la peau d'un autre homme pour réaliser ses ambitions. Tous les autres personnages sont fascinés par la possibilité de revêtir l'identité de l'acteur célèbre John Malkovich, objet fantasmatique. L'ensemble du récit s'organise autour des quêtes identitaires de chacun. Dans le scénario d'*Human nature*, un scientifique cherche à démontrer que les animaux peuvent être aussi éduqués que les hommes, à l'aide de procédés barbares. En découvrant un homme-singe, nommé Puff, il en profite pour mettre en application ses théories. Le nouveau cobaye acquiert progressivement une identité humaine et sociale. Mais Puff, en narrant son histoire revendique sa liberté de vivre en homme-singe. Dans un dernier sursaut le scénario nous révélera que le héros mentait. Il a ainsi pu disparaître dans la forêt et vivre comme un homme mais anonyme. Le récit est encore une fois dépendant de l'identité que revendique le personnage qui manipule la narration. Le procédé est similaire dans le scénario de *Confession d'un homme dangereux*. Chuck Barris nous narre lui-même sa biographie et elle prend forme devant nos yeux pendant qu'il écrit son livre. Cependant les témoignages de personnes réelles l'ayant connu, viennent mettre en doute le récit. Jusqu'à la fin l'incertitude demeure: est-ce que Chuck Barris a vraiment été au service de la CIA, parallèlement à sa vie de créateur de jeux télévisés ? La folie du personnage, qui construit son identité, influe directement sur le récit qu'il nous fait de sa vie. Enfin le scénario d'*Eternal Sunshine of the spotless mind* nous plonge directement dans le cerveau du personnage dont une partie de la mémoire a été supprimée. La majeure partie du récit narre la progression de l'effacement, le héros fuit la menace, tente d'échapper à la modification de son identité. Le récit en entier est suspendu à la mémoire du personnage et à ce que le spectateur connaît de lui.

Avec ces différents exemples nous pourrions penser que la construction du récit dépend de celle du personnage. La narration et l'identité seraient modelées simultanément, l'une influençant l'autre. Cependant, de manière générale, la plupart des personnages de Charlie Kaufman, et notamment ceux de *Dans la peau de John Malkovich*, sont eux aussi, à une autre

échelle, victimes de la même perte d'identité. Ainsi le scientifique fou *d'Human Nature*, s'interroge une fois mort sur ses connaissances. Susan Orlean dans *Adaptation*, cherche une nouvelle raison de vivre. Chaque scénario de Charlie Kaufman met en jeu les mêmes interrogations, nous pourrions penser qu'il ne s'agit que d'une thématique récurrente, voire obsessionnelle, un motif sur lequel serait brodé chaque script.

Nous pouvons donc nous demander quels sont les processus qui régissent la construction identitaire des personnages et la construction du récit. Comment Charlie Kaufman lie intimement l'histoire personnelle au récit. Quels procédés permettent l'influence de l'évolution des personnages, de leur propre vision d'eux-mêmes, sur l'évolution des modes de narration.

On pourrait nous reprocher l'étude d'un scénariste plutôt que celle d'un cinéaste. L'oeuvre cinématographique étant le film et non le scénario. Il ne faut cependant pas considérer le scénario comme une entité autonome, mais comme un objet *tendant vers* une autre forme, la forme cinématographique. Nous partageons sur ce point l'opinion de Francis Vanoye et considérons le scénario comme un "modèle": « Il est la base, le référent, l'intermédiaire entre le projet (le fantasme?) et sa réalisation. Il figure abstrairement le film, et le détermine concrètement: il est une maquette; comme telle, il reproduit certaines propriétés du film, mais dans un autre langage et selon une autre échelle, tel un modèle réduit¹ ».

Ainsi un scénariste tel que Charlie Kaufman pense ses écrits comme des supports à la création cinématographique. Il collabore énormément avec les réalisateurs et les monteurs jusqu'à la forme finale du film. Nous pourrions reprendre les propos d'Alain Bergala au sujet de Jean-Claude Carrière, que cite René Prédal² dans son ouvrage sur le scénariste:

Il y a des scénaristes qui misent sur l'accomplissement de leur travail par la mise en scène. Ce sont eux qui se sont rangés résolument du côté des cinéastes, qui considèrent que le scénario participe de la préparation de la mise en scène mais que la réussite du film, en dernière instance, dépend toujours d'elle pour l'essentiel. Ces scénaristes-là travaillent le plus souvent au gré des affinités électives, avec le même petit nombre de cinéastes, catégorie "auteurs", dont ils deviennent des partenaires de création privilégiés, à la fois complices et "accoucheurs d'idées".³

¹ VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Poitier, Nathan, 1999, p.13

² PREDAL René, *Jean-Claude Carrière scénariste, l'art de raconter des histoires*, Paris, Cerf, 1994

³ BERGALA Alain, "Profession: scénariste. Nationalité: Française.", *Les Cahiers du cinéma*, n°371, mai 1985

Nous sommes conscient que l'oeuvre de Jean-Claude Carrière est bien plus importante que celle de Charlie Kaufman. Cependant pourquoi ne pas partager une vision auteuriste du travail de notre comme le fait Prédal avec son scénariste :

Jean-Claude Carrière a le bon goût de ne pas se formaliser du fait que le film est donc attribué prioritairement au cinéaste (on parle d'un "film de"). Mais il est évident qu'il a, pour sa part, des thèmes privilégiés et une manière d'aborder le récit qui en font aussi un auteur, bien qu'il ne bénéficie que du titre moins prestigieux de scénariste.¹

C'est l'originalité et l'obsession thématique propre à Charlie Kaufman qui nous permettent de le classer comme un auteur et d'étudier ses caractéristiques. L'étude d'un scénariste nous permet également de nous concentrer sur l'unique objet scénario. Nous pourrons ainsi dévoiler les processus d'élaboration du récit cinématographique préalablement à l'image filmique. En effet, se détacher du film nous permettra d'interpréter le scénario, non pas seulement comme un outil nécessaire à faire naître le récit filmique, mais comme un récit apportant ses processus narratifs à un support d'une autre nature. Les procédés qui lient évolution identitaire et modelage du récit, dans les scénarios de Charlie Kaufman, sont cinématographiques avant même de devenir images et sons. Ce sont ces procédés, qui font s'imbriquer, dès l'écriture, personnages et modes de narration, que nous mettrons à jour.

Pour ce faire nous étudierons deux des cinq scénarios de Charlie Kaufman qui ont été réalisés. Nous n'en étudierons pas d'avantage pour ne pas surcharger notre travail d'analyses textuelles éparses. Nous concentrerons ainsi notre réflexion autour de deux textes dont nous pourrons révéler la construction structurelle dans son intégralité. Notre intérêt s'est porté dans un premier temps sur le script d'*Adaptation* dont le choix nous a paru évident puisqu'il a été le moteur de notre première réflexion. Ce scénario est particulièrement riche du point de vue des multiples niveaux narratifs qui sont mis en jeux. Charlie Kaufman étage les différents récits de manière complexe, et cette complexité se reflète dans le personnage principal. Les différents niveaux de narration sont ainsi intimement liés à l'évolution du personnage principal. Il nous faudra décrire la technique du scénariste qui nous servira de base pour l'étude du deuxième scénario. Les qualités du script d'*Eternal Sunshine of the spotless mind* nous ont conduit à le sélectionner. Pendant la majeure partie du récit, le spectateur partage

¹ PREDAL René, *Jean-Claude Carrière scénariste, l'art de raconter des histoires*, op.cit., p.20

d'une manière assez évidente, le point de vue subjectif du personnage principal. La construction du scénario et la perception de l'histoire sont donc en partie liées à la subjectivité et à l'identité du personnage.

Nous avons dû écarter de notre choix, le scénario de *Dans la peau de John Malkovich* qui est trop linéaire au point de vue narratif. Les récits qui s'entrecroisent, se distinguent par leurs différences d'espace, voire de temps, mais ils sont rarement subordonnés à la subjectivité d'un personnage. Pour une autre raison nous avons également mis de côté les scénarios de *Confession d'un homme dangereux*, et d'*Human nature*. Ceux-ci se distinguent par la mise en place de personnages narrateurs, qui prennent en charge le récit, et qui se situent dans un temps postérieur à la majorité des faits. Le narrateur intervient dès le début du récit, le soumet à sa volonté et contrôle son évolution, mais sans évoluer lui-même.

Nous devons débuter notre étude des processus narratifs qui gouvernent simultanément la quête identitaire des personnages et la quête du récit, par une parfaite compréhension de l'utilisation des formes structurelles narratives. Comment celles-ci sont-elles manipulées par Charlie Kaufman? Quelles modalités narratives permettent le modelage de la structure du récit ? Nous débuterons notre étude par une approche descriptive des structures de chacun des deux scénarios précédemment cités. Nous pourrons ainsi étudier comment l'auteur conjugue une apparente liberté dans le traitement de la continuité spatiotemporelle et un récit dominant de forme plus classique. Puis nous mettrons en avant le rôle des différentes modalités narratives et des nombreuses variations de points de vue dans la construction du récit.

Pour compléter notre analyse structurelle il nous faudra éclairer les spécificités du métadiscours des récits dans les scénarios. Quel dialogue est mis en place entre l'intrigue et sa propre structure ? Ce dialogue est-il entièrement explicite dans le cas d'*Adaptation* ? Apparaît-il dans d'autres scénarios ? Notre but sera de comprendre le rapport qu'entretient l'auteur avec la réflexion sur la construction d'un récit et ainsi d'établir la fonction du métadiscours. Innervé-t-elle la forme du récit lui-même ou demeure-t-elle un pur sujet thématique ? Nous mettrons ensuite en parallèle la dimension métadiscursive et l'usage de la subjectivité. Nous commencerons par étudier les différents types de focalisations dans les deux scénarios. Ensuite nous verrons quelle est la place de l'autofiction dans cette approche de la subjectivité. Si la dimension autofictionnelle est évidente dans *Adaptation*, nous verrons les rapports qu'elle entretient avec la subjectivité dans *Eternal Sunshine of the spotless mind*. Notamment

à travers la construction de l'histoire des personnages par eux-mêmes et la perception qu'ils en ont.

Nous poursuivrons notre réflexion en l'attachant à la construction des personnages. Nous reprendrons le titre d'un article de Ronald Geerts¹ et évoquerons la « subjectivité comme stratégie narrative ». Comment se construit la quête identitaire qui suggère les modalités de narration ? Quel est le but de Charlie Kaufman à travers les effets que génère l'association du récit à une forte subjectivité ? Nous étudierons les mécanismes qui nous conduisent vers un récit né d'une subjectivité. Dans quelles limites le récit est-il construit par les personnages ? Comment des points de vue narratifs neutres prennent-ils place et quelles fonctions occupent-ils ? Nous évoquerons ces questions en analysant les frontières de la subjectivité spatiale et temporelle et les effets attendus dans l'approche du récit par le spectateur. Une fois les structures des récits décrites avec précisions et leur fonctionnement assimilé, puis la place de subjectivité et de l'identité correctement analysée et son but interprété, nous pourrons alors nous interroger sur la dimension cinématographique des procédés de Charlie Kaufman. Quelles sont les démarches qui suivent une optique propre au cinéma et qui impliquent l'association du futur récit filmique et la construction identitaire des personnages ? Comment les scénarios de Charlie Kaufman élaborent le couple identité/forme narrative pour la représentation filmique ultérieure ? A l'aide de différentes critiques nous seront alors conduit à nous interroger sur la place du scénariste dans les films écrits par Charlie Kaufman et, plus largement, dans un certain type de cinéma contemporain.

¹ GEERTS Ronald, « La subjectivité comme stratégie narrative », in Monnier René et Anne Roche (Dir.), *Territoires du scénario*, Dijon, Figures Libres, 2006

I

Approche descriptive des structures narratives

I. A. La structure d'Adaptation

Le scénario d'*Adaptation* a pour particularité de multiplier les récits enchâssés, comme emboîtés les uns dans les autres, à l'instar de poupées russes. Afin de pouvoir décrire la structure narrative du scénario, nous devons donc, dans un premier temps, mettre en évidence chacun des récits enchâssés. Dans un deuxième temps nous serons amené à édifier la structure du scénario, c'est-à-dire à décrire l'agencement des récits. Nous pourrons ainsi plus aisément interpréter l'utilité d'une telle structure, puisque comme Francis Vanoye l'indique : « l'enchâssement ser[t] le plus souvent des récits caractérisés par l'étrange, le fantastique, l'onirique ou le merveilleux.[...]c'est sans doute là l'un des effets majeurs de l'enchâssement : jeter le doute sur les frontières (entre rêve et réalité, entre mensonge et vérité, entre récit et référent, entre folie et raison) »¹.

1. Composition des différents récits

a. Construction du récit enchâssant

Le récit enchâssant peut être aussi nommé le récit principal. Il est celui qui introduit, ou plus exactement, convoque les autres. Ce récit est celui de l'histoire de l'écriture du scénario par le personnage Charlie². Il est possible de décrire la construction du récit indépendamment des récits enchâssés puisque ces derniers n'influent pas directement dessus. En effet, ils sont tous placés dans des dimensions temporelles différentes, ce qui limite les interactions. Cependant comme nous le verrons ultérieurement, l'ensemble de ces récits trouvent une fin commune à partir d'un certain point. Nous commenterons cette fin lors de l'étude de la structure narrative du scénario.

Le récit de l'écriture du scénario, s'effectue dans un ordre chronologique, contrairement aux autres récits. Il démarre dès le début du scénario, et pose les bases de l'histoire. Les premières scènes introduisent le personnage principal, qui prend également en charge un certain niveau de narration avec une voix-off. On apprend tout d'abord son nom, sa

¹ VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Poitiers, Nathan, 1999, p.86

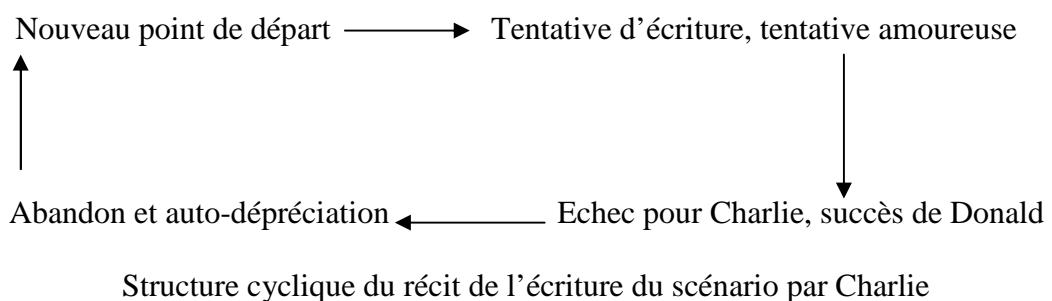
² Afin de ne pas créer de malentendus, nous nommerons le personnage du scénario 'Charlie'. Le nom 'Charlie Kaufman' sera, quant à lui, réservé à la dénomination du scénariste dont nous étudions les scénarios, c'est-à-dire à la personne réelle.

fonction, puis son nouvel objectif est introduit: l'adaptation du livre de Susan Orlean, *Le voleur d'Orchidées*. Rapidement le personnage de son frère jumeau est présenté, ainsi que la volonté de celui-ci d'écrire des scénarios. Enfin une dernière phase de l'introduction, présente les problèmes amoureux du personnage principal, avec le personnage d'Amélia et l'impossibilité pour Charlie de se déclarer. La construction de cette première phase répond à un schéma particulièrement classique, avec les entrées en jeu successives des différentes problématiques.

La suite du récit est beaucoup moins classique, elle nous propose un schéma dramaturgique répétitif et cyclique. En effet, le personnage de Charlie essaye régulièrement de trouver de nouvelles solutions afin de parvenir à écrire son scénario. Mais chacune de ses tentatives est vouée à l'échec, et conduit le personnage à se déprécier lui-même et à chercher un nouvel angle d'attaque. On peut inclure dans ce schéma répétitif, deux autres intrigues parallèles vécues par Charlie :

- l'écriture d'un autre scénario par Donald, dont la progression est généralement rappelée de à la fin chacun des cycles.

- la vie amoureuse de Charlie qui intervient dans chacun des cycles en venant perturber le scénariste. Il se désintéresse de son scénario, pour se laisser aller à des fantasmes qui le conduisent tous à une impasse.



On peut distinguer six cycles, de taille et d'importance différentes. Ainsi le premier, qui annonce les autres, débute à la scène 23¹. Charlie se donne pour point de départ le personnage de John Laroche. A la scène 24, tandis qu'il échoue à dévoiler ses sentiments à

¹ La numérotation des scènes, absente dans notre édition du scénario, est personnelle.

Amelia, il renonce déjà à son projet. A la scène 27, son frère lui annonce qu'il a déjà le pitch de son film. C'est le premier échec de Charlie.

Le deuxième cycle est beaucoup plus long. Aux scènes 27 et 39 (successives dans le récit de l'écriture du script) Charlie décide de s'intéresser directement aux orchidées, afin d'axer son scénario sur les fleurs. Mais son attention est rapidement détournée par la serveuse d'un café sur laquelle il fantasme. Il tente de l'inviter mais échoue. Donald parvient à lui raconter son pitch. Devant son frère, il montre également qu'il peut approcher une parfaite inconnue puis établir une liaison avec elle. Bien que Charlie ait cherché à approfondir son sujet dans une foire aux orchidées, il se retrouve une nouvelle fois devant une page blanche, pendant que la nouvelle petite-amie de Donald congratule celui-ci pour ce qu'il a écrit. C'est un nouvel échec pour Charlie, qui de plus, apprend qu'Amelia a une liaison avec un autre homme.

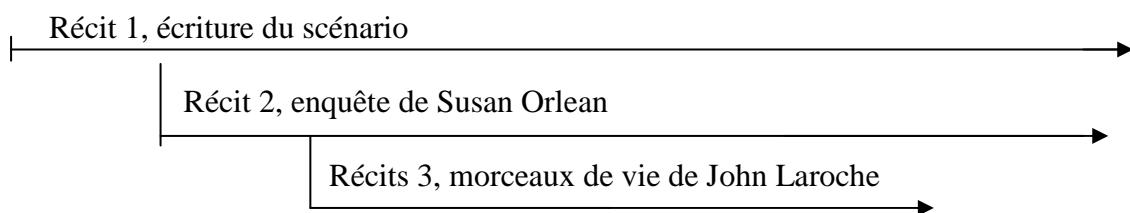
On pourrait détailler ainsi chacun des six cycles, cependant l'exercice serait inutile tant leurs schémas sont identiques. Nous nous contenterons d'indiquer chaque nouvelle orientation du personnage de Charlie au début des cycles. Dans le troisième (scènes 43 à 81), le personnage oriente son scénario vers un discours sur l'adaptation évolutive et la sélection naturelle. Dans le quatrième cycle (scènes 82 à 92), il décide de ne plus prendre un des thèmes du livre comme source d'inspiration, mais la romancière elle-même. Suite à son nouvel échec, au début du cinquième cycle (scènes 92 et 93), il choisit d'écrire sur lui. Enfin dans un dernier espoir (scènes 98 à 103), il tente de se confronter au réel en allant directement interroger Susan Orlean. Notons que dans ces deux derniers cycles, de taille réduite, la problématique de son désir amoureux est évacuée.

Comme nous le verrons plus tard, la suite du récit ne correspond pas du tout au même schéma. Une transition s'effectue lors de la rencontre avec le personnage de Robert MacKee (scènes 104 à 108). L'ensemble du récit est alors orienté vers une structure beaucoup plus classique.

Synthèse : Après une introduction classique qui introduit chaque personnage avec leurs problématiques réciproques, le récit principal s'organise en une structure cyclique dont le personnage principal est le centre.

b. Description des récits enchâssés

L'écriture du scénario par le personnage de Charlie, introduit différents récits dont les plus évidents sont ceux des histoires de Susan Orlean et de John Laroche. Les scènes 5, 6, 7 et 8, montrent particulièrement bien le système d'emboîtement des récits. Charlie doit écrire un scénario à partir du livre de Susan Orlean (scène 5), celle-ci a enquêté et écrit un livre (scènes 6 et 7), sur un vol d'orchidées sauvages par John Laroche (scènes 8).



Le problème d'interprétation des récits qui concernent Laroche (récits 3) et Susan Orlean (récit 2), se situe dans leur morcellement et le non-respect de la chronologie. De plus, Charlie Kaufman, laisse subsister un doute quant à la succession de certains événements.

Seuls trois cartons nous permettent de nous repérer temporellement. A la scène 6, une indication précise « 2 ans auparavant »¹. Il s'agit de l'époque où Susan rédige son livre. La scène 8 quant à elle, c'est-à-dire le jour du vol des orchidées, se déroule « trois ans auparavant »². Susan Orlean écrit donc sur des faits qui remontent à trois ans et ce, deux ans avant que Charlie commence le scénario. Plus tard à la scène 25, une dernière indication précise que par rapport à l'époque de Charlie, l'enquête de Susan Orlean a eu lieu « trois années auparavant »³. Mais cette enquête débute à la scène 22, lors de la rencontre entre la journaliste et le voleur d'orchidées. Les indications de temps, bien qu'exactes, n'apparaissent pas toujours correctement placées, ou sont insuffisantes. Les récits enchâssés sont dès lors pris dans un trouble temporel qui ne facilite pas l'interprétation de la succession des événements.

Le problème dans cette approche est dû au lien qui existe entre le récit de Susan Orlean et l'écriture du scénario. L'enquête de la journaliste sert de base à Charlie qui se réfère constamment au livre, qui apparaît d'ailleurs dans de nombreuses scènes. A chacun des cycles

¹ KAUFMAN Charlie, *Adaptation*, New-York, W. W. Norton & Company, 2003, p.6, ma traduction

² *Ibid.*, p.6, ma traduction

³ *Ibid.*, p.19, ma traduction

du récit de l'écriture, un nouvel aspect du livre est présenté et avec celui-ci un nouveau moment de l'enquête. Le récit est donc morcelé et les liens entre les scènes ne sont pas toujours évidents. Dans les scènes 26, 28 et 29, successives dans le récit de l'enquête, Susan Orlean monte tout d'abord dans le van de John Laroche, puis ensuite le cherche dans sa pépinière, pour, dans la dernière scène, se retrouver avec lui dans une exposition d'orchidées. Il est impossible de déterminer si l'ordre temporel est respecté, tout comme il est difficile de comprendre la logique de la succession de ces scènes.

Les différentes histoires de John Laroche, introduites par la narratrice Susan Orlean à la scène 7, constituent le second ensemble de récits enchaînés. Les scènes 8 à 11 présentent le vol d'orchidée. Les scènes 20 à 22, concernent l'arrestation et le jugement qui suit ainsi que la rencontre avec Susan Orlean. A partir de là, ce second récit retrouve le premier, c'est-à-dire l'enquête de la journaliste. Mais régulièrement, John Laroche confiera, à la journaliste, différents instants de sa vie, qui constituent tous de multiples et courts récits indépendants.

Synthèse : Au milieu du récit cyclique principal, les récits enchaînés sont plus déconstruits. Il manque une certaine logique temporelle et spatiale. De plus le point de vue varie souvent entre John Laroche et Susan Orlean. Cette construction dépend du récit principal, qui fait appel aléatoirement à différents éléments de ces récits, selon les choix du héros.

2. Composition de la structure de l'ensemble du scénario

a. Structure narrative de l'acte introductif

Malgré une construction complexe, due à l'enchaînement de plusieurs récits, et la présence de plusieurs narrateurs, une première partie d'introduction est identifiable. Elle se distingue de la suite du récit par sa construction qui n'a pas encore de forme cyclique.

Tout d'abord nous assistons à une première présentation du scénariste Charlie, puis lorsqu'il commence son travail nous plongeons successivement dans le récit de Susan Orlean, puis dans celui de John Laroche. Les onze premières scènes introduisent donc le travail d'adaptation que doit effectuer Charlie, ainsi que la façon dont sont enchaînés les récits. L'adaptation du livre à l'écran est dès le début présentée comme le sujet principal.

C'est pourquoi, rapidement après, avec l'arrivée de Donald, la problématique de l'écriture du scénario est introduite (scène 11 à 13). Problématique liée directement à l'indécision amoureuse de Charlie. En effet les deux scènes suivantes placent le personnage dans la même impuissance face à une jeune femme, puis une page blanche. Ces deux activités révèlent le côté passionnel du personnage, pris dans ses obsessions. Les scènes 16 à 19, nous présentent le discours de Susan Orlean sur les orchidées. Selon la journaliste, elles peuvent être à l'origine de passions mortelles de par la fascination que certains hommes éprouvent pour elles. Cette deuxième partie de l'acte introducteur insiste donc sur le danger qu'encourt le personnage principal, s'il se laisse dévorer par ses obsessions et ses passions. Après l'adaptation, il révèle donc une seconde problématique.

Le thème de la passion fait le lien avec une troisième partie de l'acte introducteur. Les problématiques des deux personnages secondaires, Susan Orlean et John Laroche sont, elles aussi, dominées par la passion. Les scènes 21 à 22, présentent le chasseur d'orchidées comme un homme qui se croit supérieurement intelligent, guidé par sa passion. La journaliste est, quant à elle, fascinée par ce personnage, et ne cesse à travers lui, de s'interroger sur la nature de la passion.

Synthèse : Cette première partie du scénario, fait tout d'abord croire à un questionnement sur l'adaptation, pour introduire le thème du livre de Susan Orlean, qui sera le thème principal du scénario : la passion. Le terme est à entendre dans son sens le plus fort, lorsque la passion devient une obsession. C'est pourquoi elle soulève des interrogations pour chacun des personnages : comment exprimer sa passion ? Doit-elle être toujours assouvie ? Quels sont les risques ?

b. Structure narrative du deuxième acte

Après avoir procédé à une introduction particulièrement formelle en posant des problématiques et en présentant les personnages, Charlie Kaufman, élaboré un scénario complexe. Les thèmes et les sujets des récits enchâssés viennent illustrer, compléter, ceux du récit enchâssant. Comme nous l'avons vu, une relation étroite entre les récits était déjà présente dans l'introduction, mais ce second acte procède d'une façon systématique, en suivant le rythme des cycles du récit principal. Chaque thème est débattu et illustré largement.

Nous pouvons déterminer quatre grandes parties, qui prennent chacune en charge un ou deux cycles du récit principal.

Susan Orlean est au centre de l'intrigue de la première partie (scènes 25 à 41), c'est elle qui fait face à différentes formes de passion. Elle rencontre l'indien Matthew, qui éveille en elle un profond désir. Laroche lui explique ce qui fait la rareté et la richesse des orchidées dans un discours qui témoigne de la fascination qu'il éprouve pour elles. Enfin face à ces amis New-yorkais, elle fait l'expérience de la superficialité du regard des autres. Contrairement à elle, ils ne cherchent pas à se questionner mais à se moquer des personnes qui se laissent aller à leurs obsessions. Susan réalise alors que la passion a toujours été absente de sa vie. Elle s'oppose ainsi à John Laroche qui, dans la scène 38, se présente comme un collectionneur fou, dévoré depuis toujours par des passions successives contre lesquelles il ne peut lutter. Le questionnement de Susan, est mis en parallèle par Charlie Kaufman, avec le questionnement similaire du personnage Charlie, dans le deuxième cycle de son propre récit. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, le personnage du scénariste tente d'aborder l'écriture en s'intéressant à la spécificité des orchidées, pour comprendre l'origine de la fascination que certaines personnes éprouvent pour elle. La première partie décline donc le thème de la passion dans la vie des trois personnages principaux. Le récit de l'enquête de Susan Orlean permet de compléter celui de Charlie et d'orienter l'interprétation que le spectateur peut en faire. Si Susan Orlean n'a pu se passionner pour quelque chose jusqu'à sa rencontre avec John Laroche, il est possible que Charlie parvienne à surmonter sa peur et son angoisse en suivant le parcours de la journaliste.

Ce thème permet de faire la transition avec la deuxième partie du second acte. Le sujet de Charlie, la passion pour les orchidées, est inadaptable. Dans la scène 42, le scénariste réagit vivement aux propos de son frère, en s'opposant aux mauvais scénarios hollywoodiens. Il est inadapté à sa société, car il ne veut pas des clichés et facilités d'un certain cinéma industriel. De plus Charlie est un incapable quand il s'agit d'établir des relations humaines, surtout si elles sont amoureuses. La question de l'adaptation, entendue au sens le plus large, est au centre de cette deuxième partie. L'adaptation peut signifier le travail d'écriture d'un scénario à partir d'un livre. Mais également la capacité d'un homme à évoluer et à s'intégrer dans le monde qui l'entoure, ou bien encore l'évolution naturelle des animaux pour survivre

dans leur environnement. C'est pour cela, qu'à la scène 44, Charlie établit un parallèle entre les femmes et les orchidées : toutes différentes car toutes adaptées.

Une nouvelle fois, le récit de l'enquête de Susan Orlean vient compléter la réflexion du scénariste. La journaliste prend en charge la narration (scène 45), puis John Laroche à la scène suivante prend le relais pour raconter son évolution dans la société et celle des orchidées dans la nature. Susan Orlean fait le lien avec les humains, en affirmant qu'il est plus difficile, pour eux, de s'adapter. Cette réflexion de l'auteur du *Voleur d'Orchidées* conduit Charlie à suivre le même chemin intellectuel. Dans les scènes 51 à 59, il décide de parler de la théorie de l'évolution dans son scénario pour évoquer la nécessaire adaptation de chacun. Dans les scènes 61 à 74, le scénario part une nouvelle fois du point de vue de Susan avant d'introduire un nouveau récit pris en charge par Laroche. Il raconte sa vie, qui n'est qu'une série de tentatives et d'échecs. L'adaptation fonctionne donc ainsi, chaque nouvelle tentative conduit à un échec et permet une évolution.

C'est à travers cette approche de l'adaptation que l'on peut établir une interprétation des cycles du récit principal et le titre du scénario lui-même. Le scénariste Charlie, subit le processus de l'évolution. Le récit est circulaire et non linéaire. Il réplique systématiquement le même schéma afin que le personnage principal élimine des possibilités, évolue et s'adapte à chaque nouveau cycle. Qu'il s'agisse du scénario, et donc du travail d'adaptation, ou bien de la place de Charlie dans la société qu'il côtoie, le schéma cyclique de l'adaptation contrôle l'ensemble de son destin et du récit.

La troisième partie du deuxième acte part du thème de l'adaptation pour décrire la différence qui existe entre le travail de l'écrivain et celui du scénariste. Les scènes 75 à 83, nous présentent Charlie sous pression. Il doit produire quelque chose, mais ne peut que fantasmer sa vie de scénariste talentueux –et donc sexuellement épanoui. Son obsession non maîtrisée le fait se comparer aux chasseurs d'orchidées les plus fous, les plus exclus. Il est ainsi conduit à s'intéresser à un unique objet de fascination : Susan Orlean. Simultanément dans le récit de son enquête, la journaliste décide d'affronter l'obsession de John Laroche. Elle émet le souhait d'aller chasser l'orchidée avec lui. Charlie commence à écrire, il semble tout d'abord avoir réussi à s'adapter en choisissant le bon sujet à traiter. D'ailleurs les relations avec son frère s'améliorent (scène 90). Mais le cycle se termine et il se rend compte

qu'il n'a pas d'autres passions que lui-même. Mais rapidement cette idée le freine et décide qu'il ne peut pas écrire sur lui (scènes 91 à 93).

Cette troisième partie lie la question de l'adaptation et de la passion chez le personnage de Charlie, et bien sûr simultanément chez celui de Susan Orlean. Elle conduit les deux thèmes majeurs à une première conclusion. Les scènes 94 à 97, dont la narration est prise en charge par Susan Orlean, décrivent son ultime raisonnement. La passion est pour elle une illusion qui fait vivre, comme une drogue, mais au final, il ne reste rien d'autre qu'une illusion. De ce fait, l'adaptation du livre, la passion de Charlie, devient une illusion pour lui. Il ne peut trouver de solutions satisfaisantes.

Charlie referme le livre *Le Voleur d'Orchidées*, sur les derniers mots de Susan Orlean (scène 98), lorsque le scénario se détourne du livre qu'il n'illustrera plus. C'est le début de la quatrième partie du deuxième acte. Charlie est victime d'une illusion comme Susan. Il croit pouvoir la rencontrer mais il ne peut dépasser le stade du fantasme. Les scènes 101 à 108, constituent le véritable tournant du scénario. Charlie est poussé à s'adapter aux dictats d'Hollywood, suite au succès de son frère et au séminaire de Robert McKee. Ce dernier évoque le dernier acte d'un récit et déclare que c'est celui « qui fait le film »¹. Il ajoute que les « personnages doivent changer. Et le changement doit venir d'eux-mêmes »². Les personnages de Charlie vont donc s'adapter dans le dernier acte de son scénario, ils vont vraiment évoluer. Le scénario devient linéaire, et doit aboutir à une dramatisation de l'action et des personnages. Lorsque Charlie fait appel à son frère pour l'aider (scènes 109 à 111), il fait le premier pas vers le dénouement. Cette partie constitue une transition vers le troisième et dernier acte du film dont le fonctionnement est annoncé à travers les paroles de McKee.

Synthèse : L'ensemble de ce deuxième acte est construit par le cycle de l'évolution du personnage principal qui suit la trajectoire de la pensée de Susan Orlean dans son livre. La recherche de Charlie pour adapter l'essai est en réalité le moment où le scénario est le plus proche du livre. Il en parcourt les différentes réflexions en les testant une à une sur le personnage principal.

¹ *Adaptation, op.cit.*, p.70, ma traduction.

² *Ibid.*, p.70, ma traduction.

c. Structure narrative du dernier acte

Dans le troisième acte, le récit est structuré en trois parties dont la conception est de facture classique et suit le « paradigme hollywoodien »¹. La structure bien connue, en trois actes, est définie par Francis Vanoye comme un dispositif dramaturgique. L'acte 1 met en place les personnages, la situation et introduit un événement déclencheur de l'action. L'acte 2 est « celui de la *confrontation* (du personnage avec les buts qu'il s'est fixés avec les obstacles qu'il va rencontrer) »². Enfin le troisième acte permet d'introduire le dénouement c'est-à-dire de résoudre les problèmes et de définir le sort des personnages.

Le dispositif narratif, lui, est modifié. Les structures d'enchâssements disparaissent au profit d'une structure de superposition des récits. Susan Orlean prend en charge le récit des scènes 117 à 134 en complétant l'histoire de son enquête, sans que Charlie n'introduise la narration. L'histoire de Susan Orlean à cet instant est extérieur au livre et est donc exclu de la connaissance de Charlie. Ce récit succède au précédent sans être introduit par un autre récit, il est donc superposé. Plus loin Susan Orlean laisse une fois la narration à John Laroche, lorsqu'il explique comment il a découvert que les orchidées contenaient de la drogue (scènes 121 et 122). Mais il s'agit du seul enchâssement de cet acte.

La première partie de ce troisième acte peut paraître longue (scènes 112 à 140). Cependant les scènes sont brèves, elles ne font qu'apporter de nouveaux éléments à l'histoire. L'enquête menée par Charlie et Donald vient compléter les savoirs préexistants, jusqu'à ce que Susan Orlean intervienne et narre la fin de son récit. Des scènes 117 à 134, le scénario est focalisé sur le récit de la journaliste. Elle change la conclusion précédente, qui figurait dans son livre. Pour elle, l'adaptation est inéluctable et nécessaire. Le personnage de Susan Orlean a donc changé. Certains faits peuvent être relus à la lumière de ces nouvelles informations. Ainsi l'indien Matthew était sous l'effet de la drogue de l'orchidée lorsqu'il a parlé à la journaliste. On apprend également que la relation avec John Laroche s'est prolongée, et qu'ils sont devenus amants. L'ensemble de cet acte introducteur redistribue les cartes, en utilisant des ficelles dramaturgiques fortes : la relation adultère et la drogue. Bien que les personnages soient déjà connus, cette partie correspond donc à une introduction en posant une nouvelle intrigue.

¹ VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Poitiers, Nathan, 1999, p.89

² *Ibid.*, p.90

A partir de la scène 135, le lieu et le temps de l'action ont changé. Charlie, avec l'aide de son frère, devient un personnage actif, mais avec seulement une position d'observateur. Il prend en charge la filature de Susan Orlean à la scène 136. Il devient spectateur et acteur lui-même, il quitte son statut d'auteur pour rentrer dans le récit de la vie de ses personnages. Il est reconnu par Susan comme une menace pour elle : Charlie pourrait révéler ce qu'elle n'a pas écrit dans son livre. Le scénariste est donc chassé par ses personnages qui veulent l'éliminer de leur histoire. Charlie n'a pas encore de pouvoir sur eux, il se fait capturer et enlever. Seul Donald, un scénariste connaissant les règles du cinéma hollywoodien, est capable d'agir sur Susan Orlean et John Laroche. Il intervient pour sauver son frère à la scène 142. La dimension fictionnelle des personnages est rappelée par leur nouveau comportement et par certaines paroles. Susan Orlean utilise le mot « *Fat* »¹ pour décrire Charlie (scène 144), alors que depuis le début du scénario, c'est le qualificatif qu'il utilise le plus pour se décrire.

Charlie a déjà évolué, il est devenu actif dans la fiction, mais à la scène 144, il doit encore accepter la leçon de vie que lui donne son frère. Donald l'invite à se définir à travers les objets de son amour, et non par le regard des autres. Ce n'est qu'à la scène suivante, quand Charlie aura accepté cette leçon et qu'il sera réconcilié avec son jumeau qu'il pourra réellement prendre part à la fiction en devenant personnage. Tandis que Donald est touché par une balle, le scénariste prend l'initiative de s'enfuir. La mort de son frère le conduit à changer définitivement puis à faire face à ses personnages. C'est le climax dramaturgique de ce troisième acte. A travers l'épreuve, Charlie obtient le pouvoir de faire disparaître John Laroche et de faire taire Susan Orlean, comme s'il faisait taire la narratrice responsable de ses problèmes. Il est parvenu à dompter les personnages de sa fiction et à en faire ce qu'il voulait :

KAUFMAN

Ferme-là !

ORLEAN

...espèce de gros enfoiré.

¹ *Adaptation, op.cit.*, p.91

KAUFMAN

Connasse ! Tu n'es qu'une
vieille désespérée et pathétique
toxico !¹

Le dernier acte du scénario, se termine logiquement par une partie plus calme, la résolution. Charlie a finalement admis tous les codes hollywoodiens, jusqu'au pire cliché : il téléphone à sa mère à la scène 148 pour se remettre de son traumatisme. Grâce à ce dénouement, il parvient à finir son scénario : l'action lui est fournit par les personnages de Susan Orlean et de John Laroche, l'intensité émotionnelle par la disparition de son frère. Sa vie amoureuse, la dernière intrigue, trouve une fin. Il affronte sa passion et embrasse Amélia. Il appartient désormais à son scénario, et y met un terme en s'appropriant le rôle du narrateur dans la dernière scène (152). Il a enfin trouvé sa place dans le récit.

Synthèse : Le troisième acte est complètement différent des deux premiers. Il fonctionne comme un film dans le film, avec une autonomie presque complète due à sa structure. La construction ternaire classique, annoncée à la fin du deuxième acte par McKee, est ainsi rendue sensible aux spectateurs.

Synthèse I.A. : Les trois actes du scénario d'*Adaptation* sont tous différents. L'introduction présente le travail du scénariste qui doit adapter une œuvre littéraire. Dans le deuxième acte, le récit prend la forme circulaire propre à l'évolution et donc à l'adaptation, avant que le troisième acte ne termine le film en apportant deux éléments essentiels : le climax et une résolution. Bien que les constructions de chaque partie du scénario sont originales, Charlie Kaufman opte pour une structure ternaire classique. La manipulation des récits par le scénariste est donc concentrée non pas sur la structure générale, mais dans le déroulement de chacun des actes à l'aide de systèmes d'enchâssements.

¹ *Adaptation, op.cit.*, p.96, ma traduction.

I. B. La structure d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*

1. Composition du récit

a. Introduction à la chronologie du récit principal

L'obstacle majeur lorsqu'on approche l'étude de la structure narrative du cinquième scénario de Charlie Kaufman, se situe dans la complexité chronologique du récit. Afin de pallier ce problème, il faut, tout d'abord, reconstituer l'histoire dans une chronologie classique. C'est-à-dire depuis l'événement le plus ancien, jusqu'au plus récent. Cette reconstruction nous permettra d'obtenir la structure de ce que nous nommerons le récit principal.

L'histoire d'*Eternal Sunshine of the spotless mind* peut être synthétisée en trois moments principaux : avant, pendant, et après l'effacement de la mémoire de Joël. Ce premier ensemble est défini comme un récit qui contient en lui tous les autres, et dont le sujet principal est l'histoire d'amour entre Clémentine et Joël :

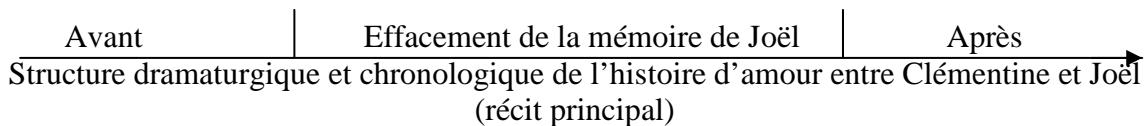


Figure1

Ce qu'il se passe avant, est entièrement revécu dans la mémoire de Joël. C'est l'effacement de sa mémoire, qui fait resurgir ce récit, selon des modalités que nous verrons plus tard. Il narre principalement la première histoire d'amour entre Clémentine et Joël (que nous noterons Récit A), depuis leur première rencontre jusqu'à l'effacement de la mémoire de Joël.

Durant le temps de l'effacement de la mémoire de Joël, se déroule trois autres récits subordonnés au récit principal. L'un est constitué de l'histoire entre Patrick et Clémentine : le jeune homme tentent d'usurper la place de Joël en utilisant les souvenirs de ce dernier (récit C). Le second peut être défini comme l'histoire du triangle amoureux Mierzwiak/Mary/Stan, et donc comme l'histoire de l'effacement de la mémoire de Mary (récit D). Enfin le troisième se superpose au récit de la première histoire d'amour entre Joël et Clémentine, alors que celle-ci est en train d'être effacée de la mémoire du héros, il s'agit de la révolte de Joël qui tente d'arrêter le processus (récit E).

La période en aval de l'effacement de la mémoire, contient la résolution des récits C et D, enclenchés précédemment, qui vont intervenir pendant la seconde histoire d'amour entre Joël et Clémentine (Récit B).

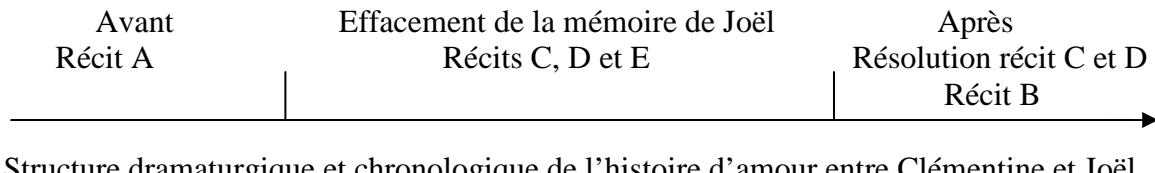


Figure2

Cette tentative de restitution de la chronologie de l'histoire matricielle présente des caractéristiques intéressantes à noter. Tout d'abord, le récit principal est structuré en trois parties qui correspondent au « paradigme hollywoodien »¹. Notons que ce n'est pas le cas dans le scénario que nous étudions, puisqu'en déstructurant ce récit, Charlie Kaufman élabore un autre schéma dramaturgique que nous décrirons ultérieurement.

Cependant le récit matriciel du film répond à la facture du récit classique. En effet, on peut faire correspondre les trois principaux moments aux trois actes comme le décrit Francis Vanoye.

Les événements ayant lieu avant l'effacement de la mémoire correspondent au premier acte. Ce premier acte met tout d'abord en place les personnages et la situation à travers la première histoire entre Clémentine et Joël, et présente les causes de leur rupture et les raisons qui ont conduit Joël à se faire effacer la mémoire. C'est cet événement qui plongera le personnage principal dans l'acte 2. Celui-ci est donc constitué des conséquences de ce choix, non seulement pour lui, mais également pour les personnages qui gravitent autour de lui. L'acte 2 est celui de la « *confrontation* (du personnage avec les buts qu'il s'est fixés, avec les obstacles qu'il va rencontrer) »². En effet les récits C, D et E contiennent des éléments et des obstacles qui viennent s'opposer, ou au contraire aider Joël, à sauvegarder son amour pour Clémentine. Cet acte 2 se termine par un deuxième temps fort, souvent nommé le *climax*, qui se trouve donc être la fin de l'effacement de la mémoire de Joël, qui renonce à lutter et perd définitivement ses souvenirs de Clémentine. Il introduit la résolution, c'est-à-dire le troisième

¹ VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Poitiers, Nathan, 1999, p.89. Nous avons déjà évoqué cette construction dramaturgique à propos du troisième acte d'*Adaptation*.

² *Ibid.*, p.90

acte. Joël et Clémentine muent par des troubles psychologiques qu'ils ne comprennent pas, finissent par se retrouver à l'endroit même de leur première rencontre. Ils se reconstituent une nouvelle histoire d'amour (Récit B), mais celle-ci se trouve compliquée par la révélation de leur première histoire (Résolution récits C et D).

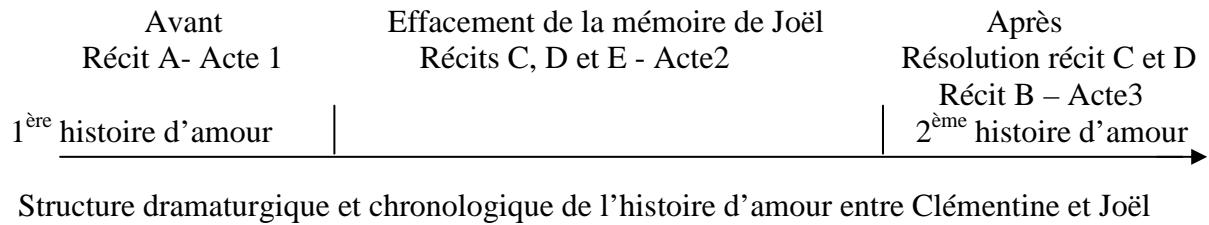


Figure3

b. Description des récits secondaires

L'histoire principale est, comme nous venons de le montrer, divisible en 5 récits. Nous les nommerons secondaires, non parce que nous leur accordons une moindre importance, mais parce qu'ils sont constitutifs de l'histoire principale. Ils ont pour caractéristique commune leur construction qui correspond une nouvelle fois à une structure dramaturgique ternaire. Afin de les distinguer, nous déterminerons deux catégories de récits. D'un côté, les deux qui sont entièrement vécus par le personnage principal (Récits A et B), c'est-à-dire, les deux histoires d'amour avec Clémentine, avant et après l'effacement de la mémoire de Joël. Et de l'autre côté, les récits C, D, et E, dont une partie seulement, plus ou moins grande, est perçue par le héros.

Récits A et B :

Les deux rencontres et histoires entre Joël et Clémentine sont relativement similaires et font écho l'une à l'autre. Leurs structures, si on rétablit la chronologie, sont semblables. Tout d'abord Joël s'interroge sur sa relation avec son ancienne fiancée Naomi, puis il rencontre Clémentine dont il tombe amoureux. Ils se découvrent l'un et l'autre. Il s'agit du premier acte. Le deuxième acte, beaucoup plus long lors de la première histoire d'amour, est constitué par le déroulement de leur relation. Dans un premier temps, leur amour est fusionnel, puis dans un deuxième temps ils se confrontent l'un à l'autre. L'événement

principal de cette période, commun aux deux histoires, est leur venue sur le Charles River gelé qui symbolise leur union. Ce second acte se termine par le climax de la séparation. Enfin la résolution les conduit la première fois à se faire effacer leurs mémoires pour s'oublier réciproquement. La seconde fois, la résolution n'est pas menée à son terme. Nous sommes confrontés à une fin ouverte où l'avenir du couple n'est pas certain.

Récit A

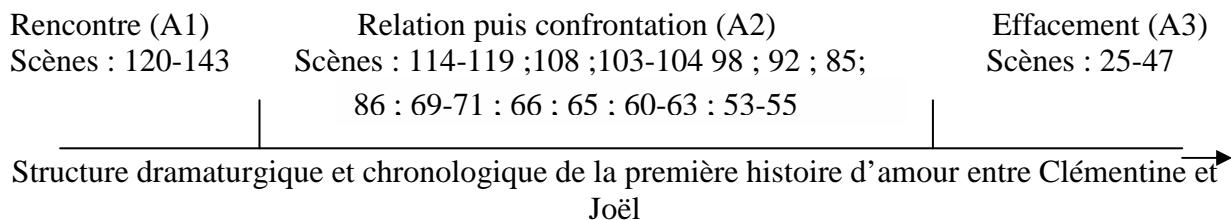


Figure4

Récit B

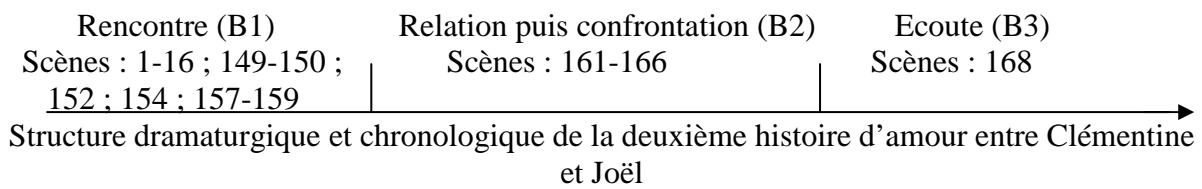


Figure5

-Récits C, D et E :

Les trois autres récits, qui naissent tous pendant que la mémoire de Joël se fait effacer, peuvent être décrits comme des récits subordonnés au récit principal. En effet, ils sont tous trois sous sa dépendance :

- Récit C : le récit de l'histoire entre Clémentine et Patrick naît du choix de Clémentine de subir l'effacement, choix qui enclenche le début de l'acte 2 du récit principal. Le Récit C est donc subordonné en ce sens qu'il n'est qu'une conséquence du récit premier, et qu'il va venir compléter celui-ci lors de sa résolution.
- Récit D : Il débute lorsque le personnage Howard Mierzwiak intervient sur l'effacement de la mémoire de Joël et se trouve confronté à son ancienne amante, Mary. De la même manière, ce récit complète le récit principal et influence sa

résolution. En effet, après que Mary a rendu les cassettes audio des témoignages des victimes de l'effacement de mémoire, Joël et Clémentine entrent en conflit.

- Récit E : la révolte de Joël qui prend conscience de ce qu'il perd en ce faisant effacer la mémoire est également subordonné. Il est une conséquence directe du récit premier et ne prend sens qu'avec celui-ci.

Ces trois récits, à l'image des deux récits secondaires décrits ci-dessus, présentent des structures ternaires. Cependant leurs chronologies ne sont pas modifiées par des flash-back ou des flash-forwards. La forme ternaire est donc celle de l'intrigue du film.

Le Récit C est introduit par le personnage de Patrick, qui évoque à Stan sa relation avec Clémentine. L'acte 2 est déclenché par la jeune femme perturbée, par le manque de souvenirs, et qui ne parvient pas à être satisfaite de Patrick. Celui-ci cherche une solution en usurpant le rôle de Joël, mais n'y parvient pas. Le récit trouve sa résolution lorsque Joël récupère sa place et que Patrick est définitivement évincé.

Le Récit D débute par la présentation de la relation entre Mary et Stan, et entre Mary et Mierzwiak. L'événement déclencheur de l'acte 2, est l'arrivée du Professeur dans l'appartement de Joël. Il tente alors de s'écartier de Mary pendant que celle-ci succombe au charme de son patron. Le climax de ce récit survient lors de la révélation de leur ancienne relation, effacée de la mémoire de la jeune femme. Le troisième acte est la fuite de Mary, qui se traduit par la réappropriation de ses souvenirs sous forme de cassettes audio et la distribution de celles des autres victimes de l'entreprise, dont Clémentine et Joël.

Le Récit E débute lorsque Joël commence à acquérir une position de spectateur durant l'effacement de sa mémoire. Tout d'abord il se dédouble, puis parvient à s'en distancier, et à commenter les événements. Le deuxième acte de ce récit est occupé par la lutte de Joël qui tente de sauvegarder ses souvenirs en inventant sans cesse de nouvelles solutions pour conserver intact sa mémoire. Enfin devant l'impossibilité de la chose, il abandonne le combat. Il se laisse alors emporter sans résister mais en appréciant intensément chaque instant qu'il revit.

Récit C

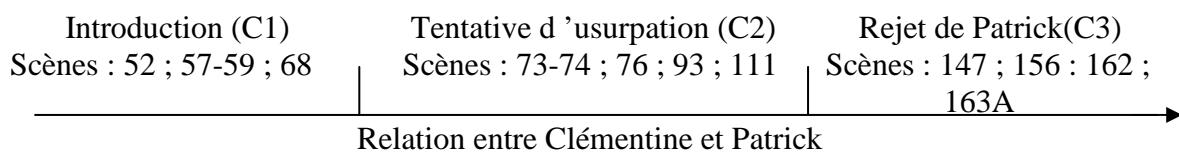


Figure6

Récit D

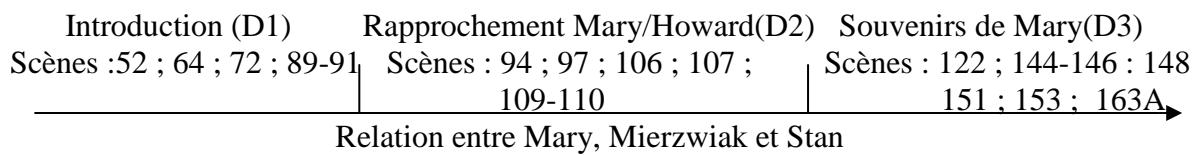


Figure7

Récit E

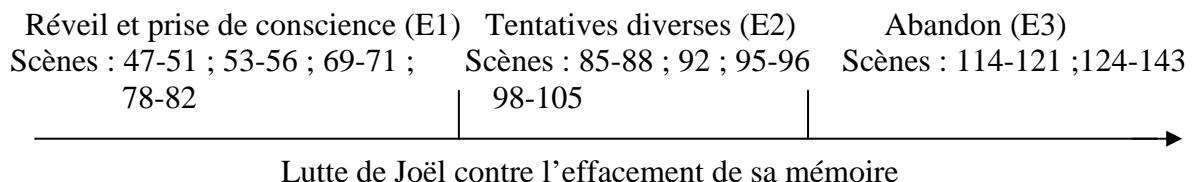


Figure8

Synthèse : Les cinq récits que nous venons de décrire ont des structures linéaires particulièrement classiques et transparentes lorsque nous reconstituons la chronologie, contrairement à la redistribution qui en est faite dans le scénario. Ce travail de description de la composition des différents récits peut paraître fastidieux. Néanmoins, il est nécessaire d'en maîtriser les structures, afin de pouvoir décrire sans ambiguïté, et beaucoup plus clairement la structure du scénario d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*. En effet, tous les récits dont nous avons étudié ici les structures dramaturgiques, sont étroitement liés, et parfois imbriqués les uns dans les autres. De plus, certains sont décomposés lors de l'éclatement de leur chronologie. Charlie Kaufman reconstruit ainsi de nouveaux schémas dramaturgiques, dans lesquels les différents actes constitutifs de chacun des récits ne jouent pas les mêmes rôles que dans leurs constructions fondamentales. C'est dans l'étude de la restructuration de l'ensemble que nous pourrons discerner les choix effectués par l'auteur.

2. Composition de la structure générale du scénario

a. Structure narrative de l'acte introductif

La chronologie du scénario ne suit pas celle du récit principal. L'introduction que nous propose Charlie Kaufman est celle de la deuxième rencontre entre Joël et Clémentine (Récit B1), qui se trouve être le début de la résolution du récit principal. Nous entrons dans l'histoire de Joël et Clémentine, non pas au début de celle-ci, mais à son recommencement. C'est également avec elle que se clôt le scénario. La deuxième histoire de Joël et Clémentine (le Récit B) fournit donc le cadre du scénario. Les autres récits viendront le commenter, apporter un éclairage.

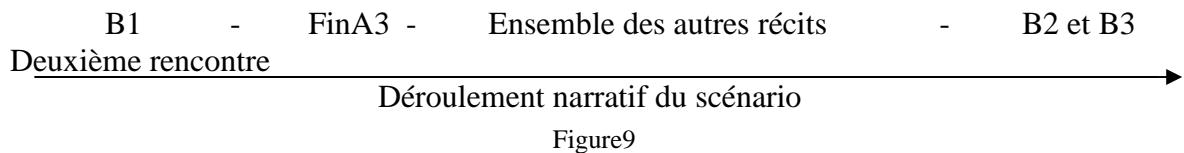


Figure9

Le flash-back initial :

Cet éclairage est d'autant plus nécessaire que la première partie de la deuxième rencontre qui figure en ouverture du scénario laisse place à la première histoire entre Clémentine et Joël, la conclusion du récit A (Voir schéma ci-dessus). Le scénario simule ainsi une ellipse temporelle, dont la durée ne nous est pas précisée, qui suggère que l'histoire dont le début vient d'être narré, se termine mal. Dans la scène 19, Joël entre chez lui et croise son voisin de palier Franck, qui nous confirme que l'agitation du héros est due à Clémentine : « Tu es chanceux d'avoir Clémentine, toi. Elle est vraiment sympa »¹. L'effet de succession temporelle est assuré par l'action de Joël qui, à la fin de B1, sort de chez Clémentine pour rentrer chez lui (scène 16). La différence notable de comportement du personnage est le seul élément qui marque que le temps a passé. Ce n'est donc pas une indication extérieure comme un carton qui, dans le scénario, marque le passage à un autre instant du récit, mais uniquement le comportement « agité » du personnage principal, et peut-être, si le spectateur est attentif, la réflexion de Franck. En effet, la deuxième rencontre entre Joël et Clémentine (B1) se déroule sur une seule journée, pendant laquelle Joël n'a pas pu croiser Franck et lui parler de

¹ KAUFMAN Charlie, *Eternal Sunshine of the spotless mind*, New-York, W.W.Norton & Company, 2004, p.24, scène 19, ma traduction.

Clémentine, dont le voisin devrait logiquement ignorer l'existence. Puisque le spectateur pense qu'il s'est passé quelque chose qu'on lui cache, cette ellipse projette une ombre sur l'histoire, que l'ensemble des récits suivants va devoir éclairer. En réalité le spectateur assiste à un flash-back mais la nature de ce procédé ne lui est révélée que lentement, par succession d'indices.

La rencontre de Joël et Clémentine constitue un premier instant dramaturgique fort, mais par le mystère qui lui succède –Pourquoi Joël change-t-il soudainement de comportement ? - il est directement relié à l'entrée en jeu de Stan et de Patrick. Ces derniers pénètrent dans la chambre de Joël une fois celui-ci endormi et vont procéder à l'effacement de la mémoire.

Introduction du processus de l'effacement :

Le début de l'effacement reprend les scènes précédentes, dans l'ordre chronologique inverse. La narration indique ici comment le processus d'effacement va fonctionner. Le spectateur est donc invité à comprendre que les scènes qui vont suivre, sont antérieures et non postérieures aux événements.

Dans un premier temps, l'action prend le cours du récit de la première histoire d'amour (Récit A) au début de son troisième acte, lorsque Joël découvre que Clémentine a choisi d'effacer ses souvenirs (Scène 27). Le héros va apprendre l'existence de l'entreprise qui efface les souvenirs, Lacuna Inc. et permettre ainsi au spectateur de la découvrir avec le héros. Il décide d'appliquer à lui-même l'effacement de mémoire, et suit la procédure qui le conduit à l'événement de la scène 17, lorsqu'il rentre chez lui pour se faire effacer la mémoire. Nous sommes donc encore dans une partie d'introduction, où l'identité des personnages secondaires est révélée.

La fin de cette partie se situe à la scène 46, lorsque Patrick apparaît comme un rival pour Joël. Rapidement après, à la scène 53, nous assisterons à la séparation du couple Clémentine/Joël, climax du récit A. Le démarrage de l'histoire entre Clémentine et Patrick (Récit C), s'effectue donc simultanément au passage de l'acte 3 à l'acte 2, du récit A. Comme si la séparation des uns conduisait à la création du deuxième couple.

Nous pouvons déterminer la fin du premier temps d'introduction de l'ensemble du récit avec cet événement. Puisque non seulement une nouvelle intrigue est lancée – et nous connaissons déjà Clémentine et Patrick, les protagonistes -, et parallèlement la séparation de Joël et Clémentine commence à être expliquée.

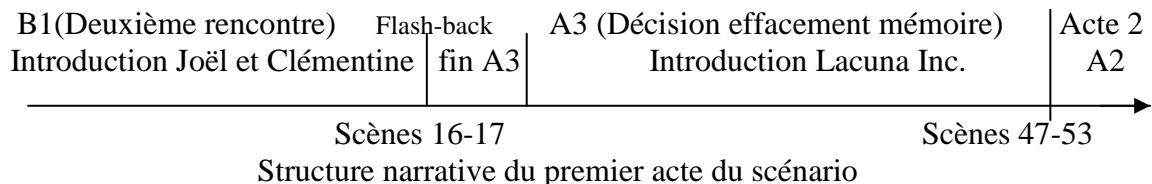


Figure10

b. Structure narrative du deuxième acte

Ce deuxième acte commence par un processus narratif nouveau, qui permet de présenter simultanément les actions ayant lieu dans la mémoire de Joël et celles qui ont lieu dans sa chambre. En effet, les voix de Stan et de Patrick se font entendre dans la scène 47 qui se déroule dans la mémoire de leur patient. Dans les trois scènes qui suivent, les deux actions sont mises en parallèle. Joël prend conscience qu'il peut entendre ce qui se passe autour de son corps endormi et reporte son attention sur ces voix, tandis que son souvenir subit l'effacement. L'attention du spectateur, qui a perçu toutes les scènes précédentes à travers le regard du héros, est ainsi déplacée depuis les souvenirs, vers l'effacement lui-même. L'importance des personnages qui pratiquent l'effacement est donc ainsi amplifiée et l'histoire entre Patrick et Clémentine, peut être amorcée (Récit C). L'histoire de Mary et Mierwiak (Récit D) n'est pas encore commencée mais elle est tout de même annoncée, avec la venue de Mary. Cette focalisation sur l'instant présent conduit Joël à s'extraire de sa position passive, qui consistait à revivre ses souvenirs sans les commenter. Il prend conscience de l'existence du monde ‘supérieur’, dans lequel deux techniciens s'occupent de lui et se place en spectateur de ses propres souvenirs. Il s'agit donc également du tout début du récit E qui introduit un ‘nouveau Joël’ capable de prendre de la distance avec l'effacement.

Ce premier mouvement du second acte fait donc émerger les trois récits (C, D et E), et propose ainsi de nouvelles problématiques. Dans la mémoire du héros cohabitent donc la première histoire d'amour (Récit A), qui dure jusqu'à la fin de l'effacement, et le récit de la lutte de Joël (Récit E) qui s'y superpose. Le protagoniste principal de ces deux récits est Joël, c'est pour cela que l'on assiste à un véritable dédoublement. Le personnage se voit lui-même déjà quelques instants auparavant pendant la scène 34 : « Joël marche dans la rue. Il voit devant lui une brève image de lui-même portant deux sacs poubelles. »¹ Le dédoublement ne prend sens qu'à la scène 46A, où il comprend qu'il revoit un souvenir :

¹ *Eternal Sunshine of the spotless mind*, op.cit., p.31, scène 34, ma traduction.

Un Joël, en dehors de lui-même, se regarde lui-même sur la chaise. [...]

LE JOËL DEBOUT

Mais comment puis-je...me tenir ici et...oh mon dieu, un
déjà vu ! Déjà vu ! (se tenant la tête) C'est tellement...¹

Ce premier mouvement illustre la lente séparation du couple de Clémentine et Joël, à l'aide de scènes brèves qui s'organisent dans un ordre chronologique inversé. Il s'agit de la fin du second acte du Récit A. Au fur et à mesure du retour en arrière, les différentes raisons de l'affrontement et de l'incompréhension sont égrainées. Parallèlement, Joël perçoit quelques informations provenant des récit C et D : l'arrivée de Mary dans l'appartement, par exemple, ou le coup de téléphone de Clémentine à Patrick. Ce sont les perceptions auditives de Joël qui, à chaque nouvel événement, permettent de faire le lien entre les deux univers véritablement juxtaposés. Ainsi Charlie Kaufman met directement en opposition la séparation du couple Clémentine/Joël (récit A2), et la révélation de l'existence du couple Clémentine/Patrick (récit C1). Ces deux niveaux de récit qui prennent place dans des espaces temporels différents au niveau du récit principal, sont de ce fait placés dans une unité temporelle et un espace narratif commun – à défaut d'une unité spatiale.

Cela conduit à faire apparaître l'événement perturbateur du récit E lorsque Joël prend conscience de ce qu'il est en train de perdre (scènes 70-71). On peut alors déterminer avec cet événement un nouveau mouvement dramaturgique et simultanément un nouveau processus narratif. En effet, le héros assiste simultanément à l'effacement de ses souvenirs et à l'usurpation d'identité dont il est victime : Patrick prend la place auprès de Clémentine en s'appropriant les souvenirs de Joël. Voyant disparaître son identité, le héros est obligé de réagir et donc de se rebeller contre la procédure qu'il est en train de subir. Il fuit alors les scènes de souvenirs en entraînant avec lui Clémentine. A partir de cet instant, le personnage de Joël est en partie responsable de l'action, car c'est lui qui décide de retourner dans des souvenirs déjà en grande partie effacés, comme celui de *Lacuna Inc.*.

¹ *Eternal Sunshine of the spotless mind*, op.cit, p.39, scène47, ma traduction.

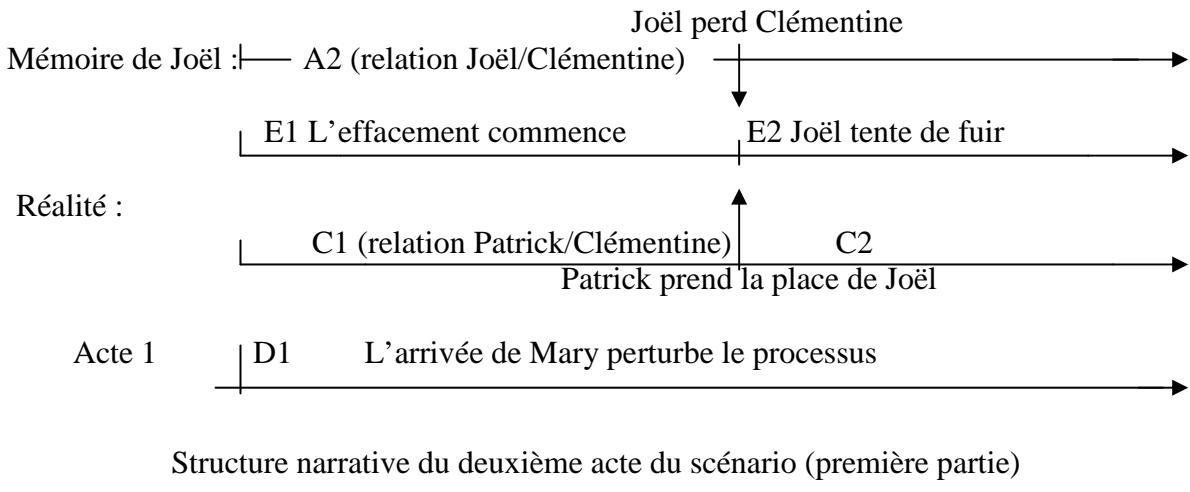


Figure11

Ce deuxième mouvement est donc marqué par une indépendance relative du personnage de Joël qui devient un moteur du récit en décidant de se rendre dans tel ou tel souvenir. Il parvient à communiquer avec la Clémentine de ses souvenirs dans la scène 85 et, avec elle, tente de sortir du processus. Il ouvre les yeux dans la réalité, Joël n'est alors plus un personnage passif mais actif. C'est lui qui prend en charge le récit, tandis que Stan ne contrôle plus son patient. Cet événement provoque l'incident perturbateur du récit D : l'arrivée de Mierzwiak auprès de Mary et de Stan. Le directeur de Lacuna Inc., pendant plusieurs scènes, lutte contre l'indépendance de Joël et montre ainsi à son employée Mary l'étendue de son talent. La tentative de relance du récit A2 par Mierzwiak joue donc un rôle dans son histoire d'amour avec Mary, elle est constitutive du deuxième acte du récit D. L'opposition entre Joël et Mierzwiak permet d'intensifier le récit E et devient un moment dramaturgique majeur du scénario.

A partir de la scène 94, les quatre récits simultanés ont dépassé le stade de l'exposition, chacun d'eux propose des confrontations qui vont les conduire à leurs degrés dramatiques les plus intenses. Le deuxième mouvement que nous venons de décrire, met en jeu une importante interaction entre les récits A, D et E qui déroulent leur deuxième acte. Puisque nous avons déterminé le début de ce deuxième mouvement au début de la rébellion de Joël à l'intérieur de ses souvenirs, nous pouvons en marquer la fin au moment où il abandonne la lutte, à la scène 105.

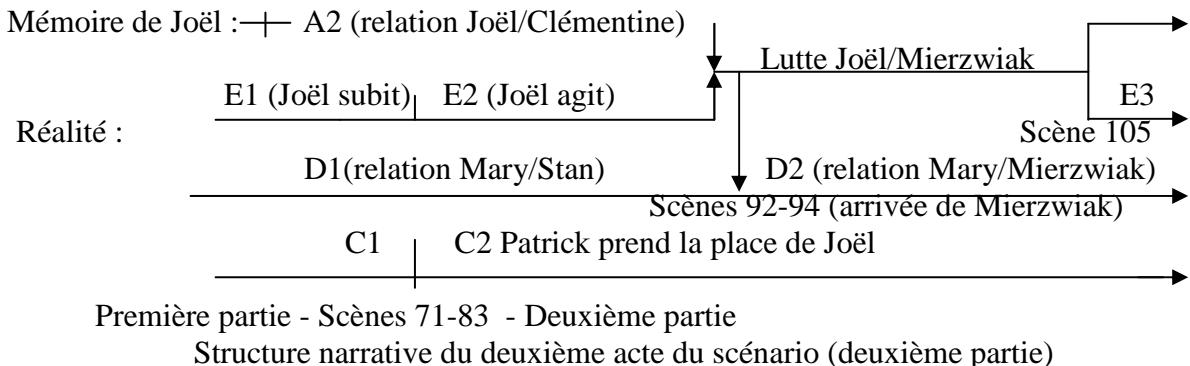


Figure12

Lorsque le récit E, parvient à son troisième acte, chaque récit retrouve son indépendance. Joël ne s'oppose plus à l'effacement de ses souvenirs et laisse se dérouler les souvenirs de sa première histoire avec Clémentine (Récit A) qui va ensuite remonter jusqu'à son commencement.

L'arrivée de la femme de Mierzwiak déclenche le climax dramatique du récit D, avec la révélation de l'ancienne relation entre Mary et son patron.

Le récit C, qui a progressé parallèlement aux autres, parvient également à son climax, lorsque Patrick récite les paroles de Joël, allongé sur la Charles River à ses côtés. Clémentine n'est définitivement pas satisfaite et désire rentrer chez elle. L'usurpation d'identité n'a donc pas fonctionnée.

Le troisième mouvement du deuxième acte commence donc en amenant chaque récit à son point d'intensité dramaturgique le plus élevé. Les résolutions des relations Mary/Mierzwiak (Récit D) et Patrick/Clémentine (Récit D) ne sont pas encore évoquées, elles sont repoussées dans le troisième acte du scénario. Seules deux scènes (122 et 123), évoquent la douleur de Mary qui retrouve l'enregistrement audio de son ancienne confession avant qu'elle ne se fasse effacer la mémoire. Mais elles font encore partie du climax émotionnel du récit D, qui vient se juxtaposer à celui que créent les récits A et E pendant ce troisième mouvement.

En effet, à partir de la scène 114, la narration se concentre sur la résolution de la lutte de Joël (Récit E), qui se superpose au premier acte de la première histoire d'amour (Récit A). Ce nouvel ensemble narratif peut être défini comme le climax de la structure dramaturgique du scénario. Il est déclenché, tout d'abord par l'abandon de la lutte par Joël, puis par les scènes qui font le lien entre l'acte 1 et l'acte 2 du récit A, notamment celle de la première

relation sexuelle entre Joël et Clémentine. Puis il est intensifié par le retournement narratif du récit A1, dont l'ordre chronologique ne sera respecté qu'à la toute fin, avec le récit de la journée où Joël a rencontré pour la première fois Clémentine.

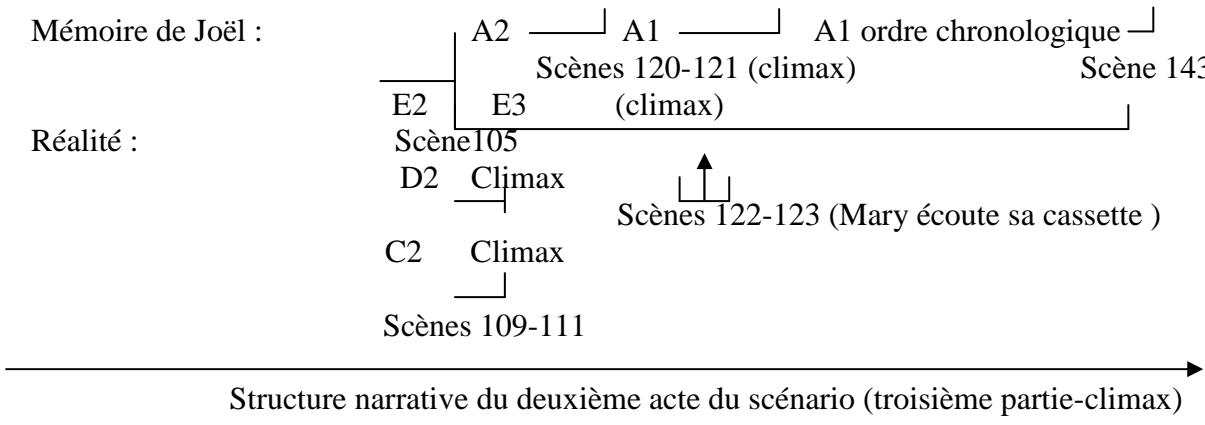


Figure13

c. Structure narrative du troisième acte

On peut déterminer deux parties dans le troisième acte du scénario, à partir de la fin de l'effacement de la mémoire de Joël. On quitte donc définitivement ses souvenirs, la première histoire d'amour (Récit A) et la lutte de Joël (Récit E) étant terminés, pour revenir aux résolutions des autres récits. La fin des relations Mary/Mierzwiak (Récit D) et Patrick/Clémentine (Récit C) sont traitées en parallèle et en toute indépendance. L'essentiel de cette première partie est consacré à la résolution de l'intrigue entre Mary et son patron, dans laquelle la secrétaire tire les conséquences des derniers événements, en restituant aux personnes concernées, les dossiers des multiples effacements de mémoire.

Au même instant, la seconde rencontre de Joël et Clémentine (Récit B) débute : le héros se réveille chez lui et ne se souvient que de Naomi, son ancienne petite-amie. Il s'agit de l'illustration du flash-back initial. Les scènes 157 et 158, reprennent les scènes 1 et 16 pour faire repartir le récit à partir de cet instant. Ainsi la boucle narrative, qui avait été ouverte à la scène 17¹, est définitivement fermée. Cette deuxième partie reprend donc la deuxième histoire de Joël et Clémentine (Récit B), au moment où va s'ouvrir le deuxième acte, c'est-à-dire lorsque débute la nouvelle relation des deux personnages. Le nouveau couple est mis rapidement dans une situation de conflits qui naissent de la résolution du récit D, c'est-à-dire

¹ Voir Figure10

la révélation de leur ancienne relation. Le récit C, quant à lui, se termine définitivement lorsque Patrick constate que Joël a repris sa place auprès de Clémentine. Mais il ne vient pas perturber le couple. Il ne fait qu'introduire un point de vue extérieur à Joël et Clémentine qui n'existaient pas auparavant.

L'ensemble de la fin du scénario est occupé par le deuxième acte de la deuxième histoire de Joël et Clémentine (Récit B), qui se termine sans une réelle résolution comme nous l'avons déjà précisé précédemment. La construction narrative du scénario possède donc une fin ouverte, tout en fournissant malgré tout une résolution à l'ensemble des quatre autres récits qui constituent le récit principal.

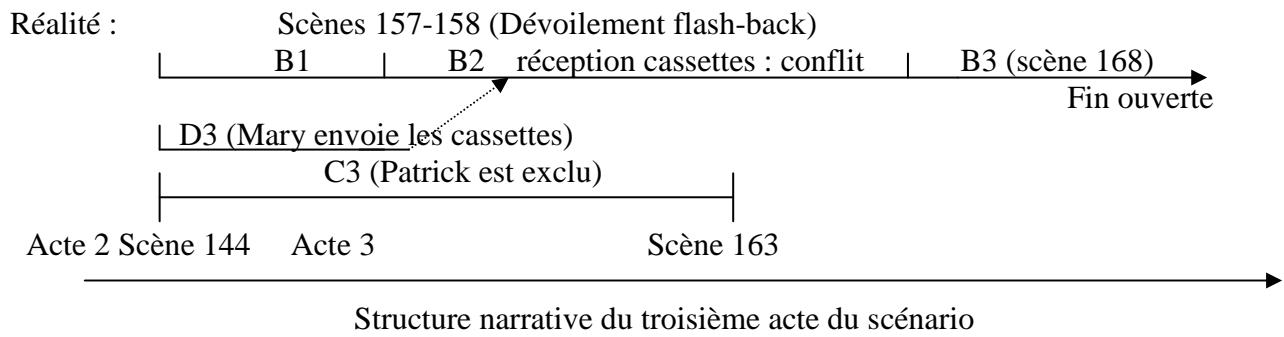


Figure14

d. Synthèse

Cette analyse de la structure narrative du scénario d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* nous a permis de mettre en évidence l'agencement des cinq récits dont est composé le récit principal. Malgré la déconstruction, puis la réorganisation des différents récits, il nous a été possible de mettre en évidence un schéma dramaturgique classique ternaire. Ce que Charlie Kaufman démontre ici, est que certains éléments de récits, placés dans des situations différentes, peuvent changer de fonction. Le cas est particulièrement évident pour ce que nous avons appelé l'acte 1 du récit A, c'est-à-dire l'introduction de la première histoire d'amour entre Joël et Clémentine. Nous avons vu que, si le récit de l'histoire avait été chronologique, cet acte était celui de l'introduction des personnages, de leur rencontre et de leur coup de foudre. Le déplacement de cet acte à la fin du récit de l'effacement de la mémoire de Joël,

après les climax des autres récits (C, D et E) et surtout après la narration de l'ensemble de l'histoire d'amour (Récit A3 et A2), le transforme en climax du récit principal.¹ Mais il en est de même pour le début de la deuxième rencontre (B1) qui devrait figurer après la fin de l'effacement, c'est-à-dire au commencement du dénouement. Il est au contraire le premier événement du scénario et devient ainsi un récit introducteur. Ces changements effectués par Charlie Kaufman révèlent une volonté de déconstruire le récit afin de le soumettre à une logique différente dans celle qui régirait un récit classique. Ici la construction narrative obéit à un système que nous allons chercher à identifier et à analyser.

¹ Voir Figure13

I. C. Analyse des modalités de narration

A travers l'analyse des structures narratives des deux scénarios, il apparaît que les modalités de narration sont multiples et diverses. Nous avons vu que dans *Adaptation*, le personnage du scénariste prenait parfois en charge la narration des récits enchâssés. Dans ces derniers, nous pouvons discerner également deux étages narratifs, celui de Susan Orlean et celui de John Laroche. Nous avons également mis l'accent sur les variations de points de vue dans le scénario d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, mais Joël prend également en charge la narration du récit de certains de ses souvenirs. Nous avons détaillé les schémas dramaturgiques et narratifs des deux scénarios, il nous faut maintenant nous interroger sur l'organisation et l'utilisation de ces différents narrateurs. Notons cependant qu'il existe peu de théories sur la narration au niveau du texte scénaristique. Encore une fois, cet objet peu conventionnel, est au carrefour des études littéraires et filmiques. Nous chercherons donc, dans un premier temps, à identifier les outils les plus adaptés à l'étude de la narration dans le scénario. Ensuite nous étudierons les variations de prises en charge de récits qui dépendent d'un récit principal, en décrivant les différents narrateurs.

1. Modalités de narration dans l'objet scénario

La narration est toujours prise en charge par un narrateur. A partir de l'instant où il y a récit, il y a narration et donc narrateur. Que ce soit pour le récit littéraire ou le récit filmique, les études de narratologie ont permis d'en donner une définition relativement précise. Nous prendrons comme point de départ, la proposition de Francis Vanoye qui, dans *Récit écrit, Récit filmique* précise le rôle du narrateur ainsi :

S'il n'intervient pas toujours en personne dans le récit, le narrateur impose sa présence par le choix des éléments placés sur le « devant de la scène » et par les fonctions ou les rôles qu'il leur fait tenir. [...] Le récit est organisé selon une double exigence :

- celle d'une structuration interne cohérente [...]
- celle de la (re)présentation à un narrataire : le récit est donné à lire (écriture), donné à voir-entendre (film).¹

¹ VANOYE Francis, *Récit écrit, Récit filmique*, Poitier, Nathan, 1999, p.12

Le théoricien confie donc ici le même rôle à un narrateur de récit scriptural qu'à un narrateur filmique. Il n'indique aucune différence alors que nous pouvons en déterminer une au niveau de l'identification du narrateur. En effet, « le récit scriptural jouit [...] d'une situation relativement privilégiée, en apparence du moins, puisque le narrateur y joue très souvent son rôle de manière explicite »¹. Qu'il soit omniscient ou pas, le narrateur est facilement repérable dans le récit scriptural. Il n'en est pas de même dans le récit filmique. Selon André Gaudreault, le récit filmique ne peut pas résulter que de deux instances (auteur et narrateur explicite) « pour des raisons qui tiennent, au tout premier chef, de la nature même du média envisagé »². En se référant aux travaux d'Albert Laffay, il nomme la troisième instance narratrice, le « grand imagier » ou encore le « narrateur filmique »³. Il ne nous appartient pas, à ce moment de notre réflexion, de discuter l'existence de cette instance narratrice, que ce soit au niveau du film ou au niveau du scénario⁴. Nous postulerons simplement l'hypothèse de son existence dans les récits qui nous intéressent.

Le mode de narration commun au récit scriptural et au récit filmique, est celui directement pris en charge par un personnage et donc lié à sa subjectivité. Dans le récit filmique, Christian Metz établit deux types énonciatifs courants :

- la voix-in qui appartient à un personnage de l'histoire, « plus ou moins privilégié, ayant statut de narrateur premier »⁵
- la voix-off, d'un narrateur qui serait lui complètement extérieur à l'espace-temps de l'histoire, c'est-à-dire extradiégétique.

Metz souligne la difficulté pour la première de se maintenir. Pour rester -in, le narrateur doit figurer à l'image. Si le récit qu'il a pris en charge est illustré par le récit filmique, il se transforme en voix-off et peut alors rapidement disparaître : son activité narratrice risque de répéter l'image. « Le film peut *montrer* les actions sans les *dires* »⁶, écrit André Gaudreault et donc le narrateur disparaît au profit de l'image. Le récit scriptural s'oppose à la différenciation entre -in et -off, car la voix est constituée de la même matière

¹ GAUDREAULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Armand Colin, 1999, p.19

² *Ibid.*, p.20

³ *Ibid.*, p.21

⁴ Voir *infra* III.C.1.

⁵ METZ Christian, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Mériadiens Klincksieck, 1991, p.47

⁶ GAUDREAULT André et JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Collin cinéma, 2005, p.39

que le récit : de mots. Les livres « n'ont de voix que métaphorique, [ils] sont dispensés de choisir entre le in et le off »¹, explique Metz. Que le narrateur soit intradiégétique ou extradiégétique, le procédé énonciatif reste le même puisque dans les deux cas le récit scriptural « dit » les actions.

Ce qui distingue le plus le scénario du récit scriptural est sa capacité à devenir filmique. Ainsi les voix sont traitées comme telles, et non comme de la narration. Les indications de dialogues sont séparées des indications scéniques. Il y a également deux types énonciatifs dans le récit du scénario, la voix-in et la voix-off. On peut alors distinguer deux types de prise en charge de la narration. Le scénario respecte donc les mêmes règles que le récit filmique.

2. Modalités narratives dans les scénarios

Afin de recourir à des terminologies précises, nous nommerons le type de narrateur que nous venons de décrire : « l'instance narrative fictive », comme il nous l'est proposé dans l'ouvrage *Esthétique du film*. Les auteurs précisent qu'elle doit être « interne à l'histoire et [...] explicitement assumée par un ou plusieurs personnages »². Nous en trouvons de multiples occurrences dans le scénario d'*Adaptation* avec le personnage du scénariste Charlie en premier lieu, mais également le personnage de la journaliste Susan Orlean et du voleur d'orchidée John Laroche. A plusieurs reprises Charlie commence à élaborer son scénario. La narration est alors transmise soit par sa pensée entendue en voix-off (scènes 23-51-78-152) soit directement par ses paroles en voix-in (scènes 90 et 150). Ces différents débuts de narration ne donnent pas toujours lieu à une illustration visuelle et reste parfois du domaine oral. Cependant, certains ouvrent sur des images et des sons, qui font disparaître l'instance narratrice fictive. Il en est de même lorsque Susan enclenche le récit de l'histoire de John Laroche. Elle prend en charge le récit (scène 7) et devient à son tour une instance narrative fictive. Enfin John Laroche, à la scène 68 occupe la place de narrateur alors que le flash-back qui illustre son récit se termine :

¹ METZ Christian, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, op. cit., p.49

² AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *L'Esthétique du film*, Paris, Armand Collin cinéma, 2004, p.79

[Scène 67] EXT. RUE – JOUR

Peu après l'accident : police, ambulances, les deux voitures défoncées [...]

LAROCHE

Lesquels sont morts ?

AMBULANCIER

Monsieur, s'il vous plaît, ne bougez pas la tête. [...]

[Scène 68] INT. CHAMBRE D'HOPITAL – JOUR

Laroche, dans un costume de deuil, est assis auprès de sa femme plongée dans le coma.

LAROCHE (VOIX-OFF)

J'ai tué ma mère, vous savez...et mon oncle. Hum...C'est comme ça que j'ai perdu mes dents de devant. (gloussement) Et ma femme a été dans le coma pendant quelque chose comme trois semaines.¹

Dans ces trois derniers cas, les narrateurs en voix-in ou off disparaissent rapidement lorsque leurs récits sont illustrés. Mais cette construction laisse supposer que ces instances narratrices fictives sont responsables des récits qu'ils ont eux-mêmes débutés. On peut parler de phénomène de « *diégétisation* d'éléments qui n'appartiennent en fait qu'à la narration. Il arrive en effet que le spectateur soit amené à porter au compte de la diégèse ce qui est une intervention notable de l'instance narrative dans le déroulement du récit»². Lorsque les images, ou dans le cas du scénario, les descriptions s'attachent à illustrer une histoire dans laquelle l'instance narratrice fictive est absente, la « mise en scène » continue de donner l'impression de dépendre d'elle. En réalité, le récit filmique est pris en charge par l'instance narrative supérieure qui établit le récit du scénario dans son entier. Elle ne fait qu'encaisser ces différents récits dans le récit principal. Cela fonctionne dans les deux cas auxquels nous sommes confrontés, c'est-à-dire lorsque le narrateur commence ou termine le récit. Ce

¹ *Adaptation, op.cit. , p.45*, ma traduction.

² AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *L'Esthétique du film, op.cit.*, p.84

phénomène repose sur un « *postulat de sincérité* »¹ que le spectateur adopte consciemment ou non :

[Le spectateur est conduit à] accepter de nombreuses bizarreries ou à les gommer mentalement : le fait que le narrateur lui-même est, dans le monde diégétique de l'histoire qu'il est en train de raconter, montré de l'extérieur, le fait aussi que chacun des personnages a sa propre voix et pas celle du narrateur, le fait encore que tout nous est montré en détail (faits, gestes, décors) alors que la mémoire du narrateur se devrait d'être limitée, etc.²

Ce postulat est plus instable lorsqu'on songe aux narrateurs qui n'ont pas été présents dans l'histoire qu'ils racontent et qui nous est décrite. Ainsi, lorsque Charlie débute un nouveau scénario à la scène 54, il commence par raconter comment Darwin a écrit la théorie de l'Evolution. Dans le cas du scénario, l'indication scénique est limitée à « DANS LE BUREAU DE DARWIN » et « Darwin écrit »³. Mais le fait d'introduire une scène comme celle-ci transforme les paroles du personnage Charlie en images. Il s'agit donc bien d'un processus totalement arbitraire qui repose sur l'acceptation par le spectateur que l'indication dans le cas du scénario, ou l'image dans le cas du film, provient de Charlie. L'illusion est donnée que le personnage scénariste obtient, pour un instant, le pouvoir de monstration que possède le narrateur filmique.

Dans le scénario d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*, il n'y a qu'une occurrence d'instance narrative filmique qui conduit à la production d'images. Joël, durant l'effacement de sa mémoire, parvient à commenter ses souvenirs et à la raconter tout en les revivant. Le procédé énonciatif est donc légèrement différent, puisque cette fois le narrateur persiste en voix-in :

[Scène] 86 – INT. APPARTEMENT DE JOEL – JOUR

[...] Joel regarde la pluie tomber de l'autre côté de la fenêtre. Il sent la peau [de Clémentine] contre lui. Il regarde ses jambes nues, son entrejambe, ses pieds dans des grosses chaussettes.

¹ GAUDREAULT André et JOST François, *Le récit cinématographique*, op.cit., p.46

² *Ibid.*, p.46

³ *Adaptation*, op.cit. , p.40, ma traduction.

VOIX-OFF

Elle est tellement sexy.

JOEL

Je t'aimais ce jour là. J'aime ce souvenir. La pluie. Nous qui traînons.¹

Une partie de Joël demeure soumis au récit mené par une instance narrative d'un ordre supérieur, il n'est alors que personnage et nous pouvons entendre ses pensées en voix-off. Mais simultanément il se dédouble et devient narrateur en voix-in. De ce fait, il double la narration un bref moment. Ce processus ne tend pas à rendre le personnage de Joël responsable de la construction du récit, puisque sa narration vient redoubler ultérieurement la narration première. Ce n'est que lorsque que son action enclenche le récit d'un nouveau souvenir que l'illusion prend forme.

CLEMENTINE

Et si tu m'emmènais autre part, quelque part où je ne me trouve pas ?

(fière)

Et nous nous cacherons jusqu'au matin

JOEL

[...] Hé, c'est peut-être pas idiot..

[Joël] fixe la pluie sur la fenêtre. Il commence à pleuvoir dans la chambre. Puis :

[Scène] 86A MONTAGE DE FRAGMENTS DE SOUVENIRS

Fragments de souvenirs : un trottoir mouillé couvert de vers de terres ; une petite main attrape un vers ; une flaque dans laquelle tombe des gouttes de pluie ; de l'eau jaillissant d'une gouttière cassée, des pieds d'enfants dans des bottes en plastique jaunes ; un jeune Joël riant et courant sous un abri pour se protéger d'un orage soudain.²

La succession d'images décrit dans l'exemple précède également un plus long souvenir détaillé davantage. Chacun des souvenirs constituant un récit –aussi brefs que possible pour certains- le personnage de Joël est rendu responsable de la narration de chacun d'eux. Le

¹ *Eternal Sunshine of the spotless mind*, op.cit., p.66, ma traduction

² *Eternal Sunshine of the spotless mind*, op.cit., p.67-68, ma traduction

processus de diégétisation que nous avons décrit précédemment agit ici. L'instance narrative fictive s'efface devant les images qu'elle produit, mais le postulat de sincérité fonctionne, car elle est clairement désignée comme étant l'auteur des récits pour deux raisons. La première est que Joël est à l'intérieur de ses souvenirs et qu'ils sont donc tous vécus à travers sa subjectivité. La deuxième est que la scène suivante correspond à l'action proposée par Clémentine et accomplie par Joël, c'est-à-dire trouver un autre souvenir, une nouvelle histoire. Le postulat de sincérité fonctionne donc ainsi : la nouvelle histoire est choisie par Joël, le récit est entièrement vécu du point de vue de Joël, il est donc responsable de sa narration.

Synthèse : La narration dans *Adaptation* est souvent prise en charge par une instance narratrice fictive, c'est-à-dire le personnage de Charlie, de Susan Orlean ou de John Laroche. Seul le récit concernant l'écriture du script par le scénariste n'est pas introduit par une figure intradiégétique. Dans le cas d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*, l'ensemble des récits, à l'exception de l'exemple que nous avons cité, ont pour narrateur l'instance qui structure l'ensemble du film, le narrateur filmique. Les deux scénarios de Charlie Kaufman ne sont pas des scénarios à narrateurs, mais la présence de trois instances narratrices explicites dans le premier, et l'apparition d'une figure similaire dans le second, conduisent à une multiplicité des points de vue. L'important travail sur la modélisation narrative et le choix de ne pas soumettre le scénario à un narrateur défini, qu'il soit explicite ou non, indiquent que la structure du récit répond à un système particulier.

II

Du métadiscours à la subjectivité : l'exposition du récit

II. A. Spécificités métadiscursives

Dans l'étude des structures narratives à laquelle nous venons de procéder, nous avons pu discerner une pratique régulière chez Charlie Kaufman, qui consiste à multiplier les cas de récits dans le récit. Ce n'est d'ailleurs pas l'exclusivité de ces deux scénarios puisque déjà dans ceux de *Dans la peau de John Malkovich*, *Human nature* et *Confession d'un homme dangereux*, les récits enchâssés étaient présents. Le concept du premier était d'ailleurs directement l'entrée d'un personnage dans la peau de l'acteur, il passait ainsi directement d'un point de vue à un autre, d'un niveau de récit à un second. Le scénario d'*Human nature*, quant à lui, débutait par la prise en charge du récit par trois personnages-narrateurs différents. Enfin *Confession d'un homme dangereux*, étant l'adaptation du livre autobiographique éponyme de Chuck Barris, le personnage occupait la place de narrateur et se laissait aller à de nombreuses digressions constituant autant de récits secondaires.

Cependant ce que nous proposent les scénarios de Charlie Kaufman est la mise en évidence de cette construction à l'aide de récits *sur* le récit, c'est-à-dire de métarécits. Nous utilisons le préfixe méta- afin d'indiquer qu'une notion s'inscrit dans un système d'autoréférence.¹ Ainsi l'introduction d'un scénariste chargé d'écrire l'adaptation d'un roman, dans le scénario adapté de ce même roman, est une pratique totalement métadiscursive. Cependant, tandis que les films évoquant l'élaboration d'un film sont assez fréquents à toutes les époques et dans tous les pays², les scénarios dédiés à la conception d'un scénario, voire par extension à la conception d'un roman sont peu nombreux. A notre connaissance, le premier est *La Fête à Henriette*, de Julien Duvivier, produit en 1952, dont le scénario a été écrit par Henri Jeanson. Dans ce film, deux scénaristes bloqués par la censure décident d'écrire un nouveau scénario. L'un des protagonistes invente des personnages et des situations que le second critique et refuse. Il change ainsi le scénario pour aboutir à un objet parfait. Leurs descriptions aboutissent à la mise en image simultanée du futur film, qui se modifie au grès des différentes suggestions des deux auteurs. Le scénario final apparaît d'avantage comme le résultat d'un cours sur l'art du scénario, que comme le résultat de la coopération de deux scénaristes. Nous pourrons également évoquer le film d'Alain Resnais,

¹ Les avis divergent au sein des théoriciens du langage sur l'utilisation du préfixe méta-. Il ne nous appartient pas d'introduire ici le débat, et nous nous contenterons d'utiliser la définition que nous venons de donner.

² Citons dans l'ordre chronologique et sans soucis d'exhaustivité : *King-Kong* (Merian C. Cooper, 1933), *La Nuit américaine* (François Truffaut, 1973), *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), *Scream 2* (Wes Craven, 1997), *Le Projet Blair Witch* (Daniel Myrick, 1999), *Hollywood Ending* (Woody Allen, 2001), *Mullholland Drive* (David Lynch, 2001).

Providence. Le scénario écrit par David Mercer procède d'une façon similaire. Un écrivain mourant, invente pendant son délire, une intrigue amoureuse rocambolesque, dont les décors ou les événements peuvent être changés à tout moment. Les structures de chacun de ces films font donc l'objet d'un métadiscours.

On peut donc s'interroger sur les conséquences structurelles du métadiscours au sein d'un scénario et sur les effets attendus. Est-ce que le système autoréférentiel intervient dans la structure elle-même du scénario, ou bien n'est-il que thématique ? Quelles implications a-t-il sur la réception du futur film par le spectateur ?

1. Le récit comme objet du discours

a. Les niveaux de communication

Le premier niveau de métadiscours, dans les scénarios que nous étudions, est évidemment le thème de l'écriture dans *Adaptation*. Les multiples tentatives du personnage Charlie pour commencer son scénario sont autant de discours sur l'élaboration du scénario final en lui-même. La question n'est pas de savoir avec quel niveau de réalité Charlie Kaufman a décrit le processus d'écriture, mais quel est son but en le mettant en scène. Il n'est sans doute pas anodin que la plupart des tentatives du personnage soient présentes au cœur du scénario réel. Ainsi lorsque Charlie émet la possibilité de commencer son récit par l'histoire du vol d'orchidée, il ne fait que décrire une scène qui a déjà eu lieu et qui a été partiellement décrite par Susan Orlean. Il ne fournit donc pas de nouvelles informations aux spectateurs, et l'intrigue ne progresse pas. Il crée un jeu de correspondances, entre des données auditives (sa voix dans la scène 27) et visuelles (John Laroche dans la scène 8). Tandis qu'il ne fait qu'entamer le début de l'écriture du script, le scénario est déjà en partie déroulé. Charlie Kaufman suggère donc aux spectateurs d'effectuer un parallèle entre les deux scènes et donc de confronter le récit avec lui-même.

Maxime Cornette, en commentant le scénario de *La Fête à Henriette*, reprend la distinction entre deux niveaux d'énonciation effectuée par Michel Marie et Francis Vanoye¹ :

¹ Qui eux-mêmes, selon Maxime Cornette, partent de l'analyse du dialogue de théâtre d'Anne Ubersfeld, dans l'article « Comment parler la bouche pleine ? », paru dans *Communication*, n°38.

Le premier niveau est celui de la communication entre les personnages, c'est un niveau qui peut prendre en charge les intérêts dramatiques ; cela correspond au dialogue d'information, de caractérisation, d'action dramatisation, de commentaire de l'action. [...] il existe donc un deuxième niveau de communication [...], qui se nomme « niveau poétique », et qui entraîne une baisse de la communication interne entre les personnages, pour instaurer une communication entre l'auteur et le spectateur.¹

C'est ce deuxième niveau de communication que le commentateur pense voir introduit à travers le thème de l'écriture du scénario dans le film de Julien Duvivier. On y reconnaît également le processus d'ouverture du récit vers le spectateur dans *Adaptation*. En effet, les phénomènes d'échos du scénario sur lui-même ne peuvent pas être intégrés au premier niveau de communication, puisqu'ils ne font pas progresser le récit. Il faut donc supposer l'existence d'une communication entre l'auteur et le spectateur, qui surgit à chaque nouvelle occurrence de ce phénomène. Ainsi Charlie Kaufman, comme Jeanson « montre que le scénariste tire chaque ficelle dans ce film (organisation spatio-temporelles des actions, caractérisations des personnages, etc.) »². Ce discours n'est pas adressé à des personnages, mais directement aux destinataires du film.

b. Analyse de la scène 93 d'*Adaptation*³: Le deuxième niveau de communication

La scène 93 d'*Adaptation* témoigne de cette volonté de s'ouvrir vers un temps qui n'est plus celui du récit mais celui du spectateur. Dans cette scène, Charlie choisit de commencer son scénario en se décrivant lui-même. Il évoque les événements que le spectateur a vu au tout début du film, dans la scène 5. Il narre comment la productrice Valérie Thomas lui a donné le travail d'adaptation du livre de Susan Orlean. On peut remarquer que les termes utilisés par le personnage Charlie ne correspondent pas vraiment à ceux écrits par Charlie Kaufman au début du scénario. Ainsi le personnage décrit Valérie Thomas en utilisant les termes de « *lovely* » et « *statuesque* »⁴, tandis que dans la scène 5 elle est qualifiée de « *attractive woman* »⁵. Cela signifie qu'il doit exister un écart entre l'image qui nous est donnée de la scène au début du scénario et la description exagérée qu'en fait Charlie. Le

¹ CORNETTE Maxime, “*La Fête à Henriette*, un film à pile ou face” in Monnier René et Roche Anne (Dir.), *Territoires du scénario*, Dijon, Figures Libres, 2006, p.134

² *Ibid.*, p.135

³ Voir reproduction en annexe.

⁴ *Adaptation*, p.59, Scène 93, « belle » et « sculpturale », ma traduction.

⁵ *Ibid.*, p.4, Scène 5, « une femme séduisante », ma traduction.

spectateur attentif est donc invité à prendre conscience que le script écrit par Charlie est très proche de celui du film, mais également que les deux ne correspondent pas tout à fait. L'invitation à faire la différence constitue un discours sur le récit puisqu'elle met en évidence le rôle du scénariste. C'est-à-dire transformer un événement en mot, décrire une scène en vue d'une reproduction ultérieure.

Après une légère ellipse, Charlie continue son discours en décrivant l'action immédiate : lui-même en train de dicter son script. Entre les deux, le spectateur est renvoyé à la totalité du scénario qui s'est déroulé devant lui, depuis le commencement jusqu'à cet instant. Charlie Kaufman ne fait pas progresser l'intrigue, son personnage ne fait que répéter l'intégralité du scénario. Cette répétition conduit à penser que tout ce qui vient de s'illustrer se trouve dans la tête du scénariste Charlie. Cependant une nouvelle fois, les expressions employées par le personnage ne correspondent pas exactement aux images précédemment perçues par le spectateur. Alors qu'au début de la scène les didascalies indiquent « Kaufman, très énergique, déambule en parlant dans un dictaphone », Charlie dicte : « Un gros et chauve Kaufman déambule furieusement dans sa chambre. Il parle dans un dictaphone ». Le personnage exagère l'énergie qu'il mettait dans son action, comme il exagérait la beauté de Valérie Thomas dans l'exemple précédent. Le scénario du personnage est donc légèrement différent de celui du film. Une nouvelle ellipse nous présente ensuite Charlie en train d'écouter la cassette qu'il vient d'enregistrer. Ce qu'il entend est une description d'une action de la scène 89. Charlie, à travers l'évocation de ses pulsions sexuelles, montre l'intimité que son personnage entretient avec le spectateur du futur film. Le véritable spectateur du film retrouve ainsi l'intimité qui le lie au personnage de Charlie, que le vrai Charlie Kaufman a voulu mettre en scène. Ce lien rappelle que l'intrigue principale du film est l'écriture du scénario du film lui-même.

La deuxième partie de la scène, lorsque Donald pénètre dans la chambre, fonctionne différemment. L'intrigue reprend ses droits, en même temps que le dialogue entre les personnages. L'arrivée brutale du frère réinstaure la progression dramatique, on quitte donc le deuxième « mode de communication ». Donald apprend à Charlie qu'il a terminé son script et il remercie son frère pour son aide. Rapidement cependant, avec l'évocation du serpent Ouroboros, Charlie évoque de nouveau son propre scénario. Le spectateur, qui sait que Charlie Kaufman existe vraiment, n'est pas surpris lorsque le personnage dit qu'il s'est mis lui-même dans son scénario. Charlie Kaufman établit un rapprochement entre lui-même et le personnage qui devient le double du véritable scénariste. La voix du spectateur, qui se trouve

devant cette mise en abyme, résonne dans la bouche du personnage lorsqu'il porte un avis très dépréciatif sur son scénario et sur lui-même ensuite:

KAUFMAN

C'est complaisant. C'est narcissique. C'est du solipsisme. C'est pathétique. Je suis pathétique. Je suis gros et pathétique.¹

Cette déclaration anticipe le jugement négatif que le spectateur pourrait porter sur le scénario. Charlie Kaufman par ce biais instaure une relation particulière avec le spectateur, car il montre qu'il est conscient des défauts de son scénario. Il s'agit d'une relation qui porte non pas sur le sujet du film, mais bien sur le récit. En effet, le fait d'avoir choisi de montrer la construction du scénario, depuis l'histoire elle-même jusqu'au travail de l'adaptation en passant par celui de l'écrivain, relève de la composition du récit. Le spectateur s'immisce ainsi dans les coulisses de l'écriture du scénario, et donc de l'adaptation.

Tout au long de la scène le spectateur est donc invité à prendre conscience que l'histoire qu'il suit a été mise en récit, qu'il s'agit d'une construction arbitraire du scénariste. Charlie Kaufman met en relief le lien qui unit le créateur à son scénario par l'intermédiaire des personnages.

c. Pour une approche métaleptique

Le procédé qu'on vient de décrire dans la scène 93 d'*Adaptation* est nommé métalepse par Gérard Genette. Le théoricien du récit en donne une définition précise dans un de ses essais : « Je crois raisonnable de réservier désormais le terme de métalepse à une manipulation –au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...]– de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même »². Genette analyse le procédé en appliquant sa définition aussi bien aux œuvres littéraires que théâtrales et cinématographiques. Nous pouvons donc parler de métalepse dans *Adaptation* afin de désigner « cette manière de dénuder le procédé [...], c'est-à-dire de dévoiler [...] le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, [qui] égratigne donc

¹ *Ibid.*, p.61, Scène 93, ma traduction.

² GENETTE Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, p.13-14

au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction ».¹

L'intérêt de cette proposition de définition est de mettre en avant l'indépendance de la métalepse vis-à-vis de l'expression directe de l'auteur dans son œuvre. En effet, la présence d'une métalepse ne semble pas exclusivement liée à la présence du scénariste dans son scénario -par le truchement ou non de la fiction - comme c'est le cas dans *Adaptation*. Le terme de « manipulation », employé par Genette, désigne en effet un procédé accompli par l'auteur sur la construction de son récit, et non à l'intérieur de la diégèse. D'ailleurs Genette dans son ouvrage finit par rapporter à la métalepse tout procédé qui, dans les films, provoque une distanciation par rapport à la diégèse. Cela va du film dans le film, c'est-à-dire la mise en abyme, au metteur en scène dans un rôle de metteur en scène (par exemple Truffaut dans *La Nuit Américaine*), en passant par l'acteur dans son propre rôle (Peter Falk dans *Les ailes du désir*, de Wim Wenders, 1987). C'est pourquoi nous pouvons également trouver d'autres occurrences de métalepses, aussi bien dans *Adaptation*, que dans *Eternal Sunshine of the spotless mind*. En effet, Charlie Kaufman n'hésite pas, à plusieurs reprises, à placer les personnages comme spectateurs du récit. Joël, dans sa mémoire, se voit plusieurs fois en train d'agir. Il est positionné à l'extérieur d'une fiction. Or selon Genette « la relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme en une relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel »². Lorsque Joël a un point de vue extérieur à ses souvenirs, il est placé à un niveau de réalité plus élevé que sa propre image. Il en est de même pour ceux qui effacent sa mémoire, et qui se trouvent à l'extérieur de son esprit, dans sa chambre. Ici Charlie Kaufman, en plaçant ses personnages dans cette situation, illustre physiquement la barrière entre les deux récits, c'est-à-dire entre la diégèse à laquelle ils appartiennent et la métadiégèse qui se déroule dans l'esprit de leur patient. La métalepse place donc toujours un personnage face à une fiction seconde, la métadiégèse. C'est également ainsi qu'Alain Resnais expliquait comment il abordait le personnage de Clive, l'écrivain, dans *Provïdence* :

Clivre n'est ni le meneur du jeu, ni le maître de cérémonie. Ce qui m'intéresse en lui c'est qu'il se laisse mener par le récit. Il est spectateur de ce qui se passe dans sa tête et il

¹ *Ibid.*, p.23

² *Ibid.*, p.25

n'en est pas vraiment organisateur. On peut imaginer qu'il frappe une phrase à la machine, qu'il la relit et qu'il s'étonne de son propre texte.¹

Cette situation est comparable à celle d'un personnage qui raconte ce qu'il a rêvé. Ainsi Genette fait remarquer que « lorsqu'un récit de rêve figure dans un récit de vie, le lecteur ne manque pas de percevoir celui-là comme *second* par rapport à celui-ci, et donc son « action » comme métadiégétique par rapport à la diégèse constituée par l'existence diurne du personnage»². Dans *Adaptation*, Charlie rêve d'Alice la serveuse (scène 40 et 41), puis il est soudainement réveillé par son frère. Le rêve est placé à un niveau inférieur par rapport à l'instant d'éveil, parce qu'il est dépendant de la situation de Charlie dans la « réalité ». C'est pour cette raison, qu'un événement perturbateur dans le « monde de l'éveil » vient interrompre le rêve.

Cependant, comme le précise ensuite Genette, « cette situation n'est pas en elle-même nécessairement métaleptique, puisque rien n'empêche le narrateur de marquer explicitement le passage de l'un à l'autre. Il y a métalepse, en revanche, lorsque le passage d'un « monde » à l'autre se trouve, de quelque manière, masqué ou subverti ».³ Or le rêve de Charlie débute sans aucune précision, et se mélange d'abord avec la diégèse. Les scènes 40 et 41 relèvent donc de la métalepse.

Le procédé métaleptique agit sur la réception de l'œuvre par le spectateur. Ce dernier, est régulièrement invité à prendre de la distance avec le récit et prend, de ce fait, conscience de sa construction, de son élaboration par une instance supérieure, le scénariste. Le spectateur n'occupe donc pas la même place devant un récit métaleptique que devant un récit classique. Distant de la fiction, il ne peut la considérer que comme telle. « La métalepse ne serait donc [...] qu'une fiction [...] de type fantastique, ou merveilleux, qui ne peut guère attendre une pleine et entière suspension d'incrédulité, mais seulement une simulation ludique de crédulité»⁴. Le jeu, entre les personnages, l'auteur et les spectateurs, dans ce type de construction est donc très important. Les destinataires qui se satisfont de pouvoir se dégager un instant de la fiction, sont ainsi conduits à évoluer librement dans leur réception du récit.

¹ Extrait d'un entretien avec Alain Resnais, extrait du livre de Robert Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Stock Cinéma, 1980

² *Ibid.*, p.116

³ *Ibid.*, p.116-117

⁴ GENETTE Gérard, *Métalepse*, *op.cit.*, p25

2. Conséquences sur la structure narrative

a. La spécificité de la métalepse principale d'*Adaptation*

Francis Vanoye, dans *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, qualifie de « scénario spéculaire », un « scénario-miroir, dans lequel se reflète tel ou tel aspect de l’histoire ou telle composante du medium prenant en charge l’histoire »¹. Le théoricien affirme plus tard que « les effets spéculaires, quelles que soient leur nature et leur extension, affectent indissociablement les contenus et les structures du scénario »². Puisque les scénarios que nous étudions peuvent être qualifiés de spéculaires, nous pouvons également nous interroger sur les conséquences de l’usage de la métalepse. Sa dimension ludique permet à l’auteur de retourner assez facilement l’intrigue avec la complicité du spectateur. Charlie Kaufman peut ainsi bouleverser la structure narrative de ses scénarios. C’est ce qui arrive dans *Adaptation*, où le métarécit -l’histoire de l’enquête de Susan Orlean- est complètement ouvert sur le récit premier, à tel point que les deux s’entremêlent dans la dernière partie du scénario. Il en est d’ailleurs de même dans *Providence*, où les personnages du roman se révèlent être inspirés par la famille du vieil auteur. La fiction reste présente dans le « réel », ainsi les mains du romancier se couvrent de poils à la toute fin, comme les mains des loups-garous de son livre. Le doute inspiré par ce détail a un aspect ludique pour le spectateur : sommes nous toujours la métadiégèse élaborée par l’esprit de l’auteur, ou est-ce la réalité dans laquelle il écrit ? L’indétermination de l’identité de ce récit marque la malléabilité de l’enchâssement des récits. Dans les deux scénarios, leurs auteurs ont brisé la barrière qui séparait les récits, en plongeant le narrateur au milieu de la fiction où se trouvaient ses personnages.

Le franchissement est à chaque fois dissimulé, il n’est pas marqué par un événement particulier, mais plutôt par l’abandon de la dualité diégèse/métadiégèse. Comme nous l’avons déjà signalé, celle-ci est caractérisée par l’opposition entre un niveau de récit considéré comme réel, celui de l’auteur -ou producteur de la représentation-, et un second niveau fictionnel. Or dans les scénarios d’*Adaptation* et de *Providence*, la fiction semble rattraper l’auteur. Le niveau métadiégétique devient le niveau de référence, celui de la diégèse où l’auteur côtoie ses personnages. Cela est rendu possible dans le cas de

¹ VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Poitier, Nathan, 1999, p.83

² *Ibid.*, p.85

Providience, par l'identification des personnages aux enfants du romancier. Et dans celui d'*Adaptation*, par le caractère réel des personnages du livre que doit adapter Charlie. Dans les deux premières parties du scénario est établie la dualité diégèse/métadiégèse, où le niveau fictionnel appartient à une époque ancienne, mais se situe à un niveau de réalité identique. Dans la troisième partie, le personnage de Charlie se confronte à John Laroche et à Susan Orlean, à son époque. Le niveau métadiégétique, celui où vivent les personnages, vient rencontrer le niveau diégétique, en s'harmonisant temporellement avec celui-ci.

Pour décrire cette manipulation du récit, Genette suggère l'emploi d'un nouveau mot : « Puisque la théorie classique n'envisageait sous le terme de *métalepse* que la transgression ascendante, de l'auteur s'ingérant dans sa fiction [...], et non, à l'inverse, de sa fiction s'immisçant dans sa vie réelle [...], on pourrait qualifier d'*antimétalepse* ce mode de transgression »¹. Même si la pertinence de ce néologisme est discutable, le théoricien a l'avantage de mettre en évidence le cas de métalepse particulier auquel nous sommes confrontés.

Le type particulier de cette métalepse conduit donc à la suppression du niveau narratif de la diégèse en propulsant l'auteur dans le niveau narratif de la métadiégèse. La structure d'*Adaptation*, en suivant cette forme, passe d'un mode narratif où se superposent deux récits –au moins-, à un mode narratif simple et unifié. Notons que le vecteur de cette transformation est le personnage de l'auteur, c'est lui qui est conduit à agir dans l'ancien niveau métadiégétique, devenu le niveau de la diégèse. La simplification de la narration explique pourquoi la troisième partie du scénario se dégage des deux autres et possède un schéma narratif beaucoup plus classique. De plus, la position du spectateur face au récit a été modifiée par la métalepse qui précède l'entrée dans la troisième partie du scénario. Il est, d'une certaine façon, inclus dans la catégorie de ceux qui ont conscience qu'un récit possède une structure et que l'auteur peut jouer avec. La proximité de l'auteur avec son spectateur permet d'introduire une dimension humoristique qui se déploie largement dans la troisième partie, où le scénariste utilise les ficelles narratives qu'il décriait auparavant. Simultanément la fonction narrative du personnage du scénariste Charlie s'amoindrit.

¹ GENETTE Gérard, *Métalepse*, op.cit., p.27

b. L'enchâssement des métalepses dans *Eternal Sunshine of the spotless mind*

Il n'y a pas de cas « d'antimétalepse » dans le scénario d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*, mais différentes métalepses jouent un rôle important dans l'élaboration de la structure du film. Notamment celle qui oppose le monde dit « réel » -de ceux qui effacent la mémoire- au monde des souvenirs, donc à un niveau plus fictionnel, dans lequel se trouve Joël. Il est difficile dans cet exemple de considérer le docteur Mierzwack comme l'auteur des souvenirs du héros, mais il est néanmoins possible de le considérer comme le « producteur d'une représentation »¹. En effet, l'ensemble du récit constitué par les souvenirs de Joël est déclenché par l'acte « médical » auquel il procède. De plus, il a le pouvoir d'agir sur ces souvenirs, même si cette action demeure exclusivement destructive, puisqu'il cherche à éliminer tout simplement la métadiégèse. Tout se passe comme si le récit dont il est responsable était déjà écrit. Il ne le compose pas, mais le convoque pour mieux l'effacer.

On pourrait alors nous objecter qu'il n'est aucunement « producteur » de la représentation, puisqu'il semble en être, au contraire, le destructeur. Cependant il ne faut pas considérer la première histoire d'amour entre Joël et Clémentine comme le sujet du métarécit. Le sujet en est l'effacement de la mémoire. Cela explique d'ailleurs pourquoi la structure chronologique de ce récit est inversée. Elle répond en fait à la logique de l'effacement, et non à la logique de l'histoire d'amour. Mierzwack en ce sens, devient réellement le producteur du métarécit. Cependant le personnage de Joël a les moyens d'intervenir directement dessus pour changer les événements en bouleversant l'ordre des souvenirs. En détournant le métarécit de sa continuité, le héros dévoile ce que Genette nomme « le caractère imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée »². La lutte du personnage contre l'effacement constitue la manipulation nécessaire à l'élaboration de la métalepse.

Encore une fois, ce procédé renvoie le spectateur à la construction du récit, et non à l'histoire. La métalepse invite à réinterpréter les premières scènes du film³. La lutte de Joël pour la conservation de ses souvenirs –la conservation de la métadiégèse-, fonctionne comme une dramatisation des premières scènes en chargeant celles-ci d'une nouvelle signification. Alors que Joël apparaissait comme un homme perdu qui rencontrait une femme dont il tombait amoureux soudainement, la rencontre des deux personnages principaux est

¹ *Ibid.*, p.13

² *Ibid.*, p.23

³ Qui, rappelons-le, sont postérieures dans l'ordre chronologique.

éclairée par une nouvelle signification. Les premières scènes du film sont désormais, pour le spectateur, la preuve de l'échec de la lutte de Joël. Les personnages sont obligés de reconstruire une histoire d'amour depuis le commencement, car ils n'ont pu sauvegarder leurs souvenirs. Comme c'est le cas pour *Adaptation*, la métalepse renvoie directement à l'unification inéluctable de la diégèse avec la métadiégèse : dans *Eternal Sunshine of the spotless mind*, le niveau métadiégétique disparaît suite au réveil du personnage. Si dans le premier scénario, cette unification servait la dimension ludique, voire humoristique du récit, elle permet, dans le second, une intensification des enjeux dramatiques.

C'est d'ailleurs pour provoquer chez le spectateur, le retour en arrière dans le récit principal, que le début de la scène 1 et la fin de la scène 16 sont ébauchées aux scènes 157 et 158. Ces scènes permettent de signaler le flash-back masqué dont a été victime le spectateur entre les scènes 16 et 17¹. A l'instar d'une entrée non marquée dans le monde du sommeil, on peut considérer ce procédé comme une manipulation de l'auteur sur le récit, et donc comme une seconde métalepse. Toute action dissimulée sur le déroulement chronologique de la diégèse conduit effectivement le spectateur, lorsqu'il s'en aperçoit, à tourner son attention sur la construction du récit. Il est mis en évidence par ce procédé, que l'histoire d'amour naissante des premières scènes pourrait se terminer par un effacement similaire². Elle invite donc à reconstruire entièrement la structure du récit puisqu'elle la détermine complètement. Par extension le spectateur peut y lire en effet une fermeture du récit sur lui-même. La métalepse joue une nouvelle fois un double rôle, elle détermine une structure narrative particulière et joue un rôle dramaturgique important.

On peut donc discerner au moins trois métalepses différentes dans le scénario d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*. Dans la première, Joël, au milieu de ses souvenirs, voit un double de lui-même agir. Il est le producteur de la représentation (ses souvenirs sont en lui), mais est plongé dedans, il est également le personnage de la métadiégèse. Dans la deuxième, Mierzwack est le producteur de l'effacement de la mémoire contre laquelle un personnage de la métadiégèse, Joël, tente de lutter. Dans la troisième, le scénariste Charlie Kaufman dissimule une manipulation du récit pour suggérer un lien de narratif de fermeture

¹ Rappelons que ce flash-back a lieu après la deuxième rencontre de Joël et Clémentine, au début du film, et suggère un lien logique entre le départ de Joël de chez Clémentine et l'arrivée chez lui pour se faire effacer la mémoire. Pour plus d'information, se référer au chapitre I.B.2.a.

² Cette idée nous est confirmée par la lecture d'une version non définitive et très vraisemblablement authentique, du script d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*. Dans celle-ci le scénario se terminait par la description d'une Clémentine vieillissante qui avait effacé pour la n-ième fois Joël de sa mémoire. Cela supposait donc un éternel recommencement de l'histoire d'amour. Ce script est disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.beingcharliekaufman.com/spotless.pdf>

du récit en une boucle. Les trois procédés métaleptiques sont très liés et participent à la dramatisation du récit, tout autant qu'ils structurent celui-ci à des niveaux narratifs différents.

On pourrait parler d'une esthétique métaleptique tant le scénario est rempli de manipulations des rapports entre les producteurs des représentations et les représentations elles-mêmes. On peut également remarquer que les trois métalepses concernent le même personnage, le héros. Dans le cas de la première, c'est assez évident. Dans la deuxième, non seulement il est le personnage métadiégétique qui risque d'être supprimé, mais du fait de la position antérieure des premières scènes, son histoire d'amour est l'enjeu majeur de l'intrigue. Enfin au niveau le plus haut, c'est lui qui fait le lien dans les deux scènes qui encadrent le flash-back. Il participe à l'illusion d'ellipse qui dissimule le flash-back.

Synthèse

Les nombreux récits enchaînés dans les deux scénarios de Charlie Kaufman sont comme nous l'avons vu, sources de métalepses. Le scénariste joue à dévoiler au spectateur la construction des récits en « manipulant » les relations entre les différents producteurs de récits et les récits eux-mêmes. Nous pouvons donc utiliser les termes d'« exposition du récit» pour désigner sa mise en relief. Cette méthode permet à Charlie Kaufman d'instaurer une relation privilégiée avec le spectateur qui a pour but une complicité humoristique dans le cas d'*Adaptation*, et une intensification dramatique dans le scénario d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*. La construction métaleptique est inscrite dans la structure du scénario et passe toujours par un personnage en particulier. Charlie et Joël sont tous deux producteurs et acteurs de différents récits et sont des intermédiaires de la relation métaleptique, au centre de la manipulation.

II. B. Approches de la subjectivité : la focalisation et la place de l'autofiction

« Toutes les idées qui me préoccupent tournent autour du subjectivisme de la réalité. Existe-t-il même une vérité objective ? »¹ Charlie Kaufman exprime ici ce que nous pouvions déjà pressentir dans notre étude de la pratique de la métalepse par le scénariste. Comme nous l'avons vu, le médiateur de l'évolution des rapports entre auteur et œuvre est toujours le personnage. Sa parole, ses écrits, ou ses souvenirs, c'est-à-dire des témoignages subjectifs, permettent d'introduire des ruptures dans la continuité narrative. Nous pouvons donc nous interroger sur le rôle de la subjectivité dans la mise en place des phénomènes métaleptiques. Comme le Petit Robert² l'indique, l'étude de la subjectivité interroge le « domaine des réalités subjectives ». Ce qui est subjectif « concerne le sujet en tant qu'être conscient ». D'un point de vue fictionnel, puisque les personnages ne peuvent être définis comme des êtres conscients, on peut néanmoins déterminer le domaine du subjectif comme ce « qui est propre à un ou plusieurs sujets déterminés (et non à tous les autres) », c'est-à-dire ce « qui dépend de la vie psychique plutôt que des conditions extérieures, objectives ». Dans un premier temps, nous proposerons une approche de la définition de la subjectivité au cinéma à travers le problème de la focalisation, en nous interrogeant sur ses particularités dans l'étude du scénario. Nous tenterons ainsi de dégager les principales caractéristiques de la focalisation dans les deux œuvres que nous étudions. Nous verrons ensuite quelle est la place de l'auteur dans le scénario d'*Adaptation*. Nous nous pencherons sur la place de l'autofiction dans la mise en scène de la subjectivité du personnage et sur son influence métaleptique.

1. La subjectivité : étude de la focalisation

a. Approche de la focalisation

Tandis qu'en littérature, la simple utilisation du pronom « je » permet d'indiquer une parole personnelle et donc subjective, l'étude de la subjectivité au cinéma s'avère complexe. Il existe, bien sûr, le cas du plan subjectif, lequel suggère une analogie entre le cadrage et le regard. L'œil dont la vision est transmise directement au spectateur est, soit celui « du cinéaste – et la subjectivité se traduit alors généralement par un supplément d'expressivité

¹ HENRY Michael «L'écriture est un voyage vers l'inconnu, entretien avec Charlie Kaufman », *Positif*, n°524, Octobre 2004, p.21

² *Le nouveau petit Robert*, Paris, 2007

[...] [soit celui] d'un personnage de la diégèse, et le caractère subjectif est alors appréciable de manière plus contextuelle »¹. Cependant, ce procédé dans le cas du cinéma et l'utilisation du « je » en Littérature, ne suffisent pas à définir le champs de la subjectivité. Le cas du scénario, qui ne peut ni parler à la première personne ni, par nature, remplacer l'œil, est exemplaire. Il existe, dans le cinéma comme dans la Littérature, d'autres phénomènes suggérant la subjectivité, selon le rapport qu'entretient le narrateur avec un personnage. Gérard Genette a proposé « le terme de *focalisation*, qui rappelle que la question est, avant tout, de déterminer quel est le *foyer* du récit »². L'étude de la focalisation permet en effet, de savoir d'où provient le récit, selon que les informations données aux spectateurs sont plus ou moins importantes par rapport au savoir du personnage.

André Gaudreault et François Jost ont pu déterminer trois types de focalisation pour le cinéma. Les premières portent les noms de « focalisation externe » et « focalisation spectatorielle »³. Elles permettent de jouer sur les informations narratives fournies au spectateur dans le but de produire des effets particuliers, tel que la surprise ou son pendant, le suspens. Dans le premier cas, une focalisation externe implique « une restriction de notre savoir par rapport à celui du personnage »⁴. De même qu'en littérature, « le lecteur [...] n'est pas admis à connaître les pensées ou les sentiments du héros »⁵. Une focalisation spectatorielle, quant à elle, donne « un avantage cognitif au spectateur sur les personnages »⁶. Ce mode correspondrait davantage à la focalisation zéro en littérature. Un narrateur omniscient qui possède l'ensemble des connaissances, les partage avec le lecteur. Mais comme nous le voyons, dans les deux possibilités, le spectateur ne partage pas les mêmes informations que les personnages. La réalité du narrateur s'éloigne de la réalité des actants du film.

Le troisième type de focalisation, concerne d'avantage la subjectivité. En effet, dans le cas de la focalisation interne, le spectateur possède les mêmes informations que les personnages. Ces derniers partagent donc leur point de vue, tout comme leurs émotions, leurs surprises et leurs craintes. Le spectateur est beaucoup plus proche du personnage qu'il suit. Dans la pratique, « cela suppose que celui-ci soit présent dans toutes les séquences ou qu'il

¹ AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2002

² GAUDREAULT André et JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Collin cinéma, 2005, p.128

³ Selon la terminologie proposée par Gaudreault et Jost.

⁴ *Ibid.*, p.139

⁵ *Ibid.*, p.129

⁶ *Ibid.*, p.141

dise d'où il tient ses informations sur ce qu'il n'a pas vécu lui-même »¹. Le point de vue sera subjectif car il passera par la perception du personnage.

La focalisation, au niveau du scénario, n'a pas fait l'objet d'études particulières. Puisque les descriptions des scènes sont toujours neutres, il faut nous fier à quelques précisions de mise en scène. Ainsi, la voix-off d'un personnage, qui prend en charge la narration, peut être considérée comme un indice de la focalisation interne du récit. Quelques indications de regards peuvent également nous permettre de déterminer à travers quel personnage la scène est vue. Enfin, nous considérerons qu'un élément de description présent dans une scène est perçu par le personnage également, du moment que nous n'avons pas d'indices nous prouvant le contraire. Et puisque nous ne sommes pas devant un objet cinématographique, nous ne dégagerons que des *tendances* et *suggestion* de focalisation. Les choix de mise en scène pourraient parfois faire changer le mode de focalisation s'il n'est pas explicite dans le scénario.

Ronald Geerts, dans son étude de la subjectivité, indique que « dans un récit narratif, un point de vue subjectif n'est ni extraordinaire, ni forcément d'une nature disruptive. Un narrateur subjectif, ou un point de vue subjectif sont des procédés assez communs dans le cinéma »². De plus, ajoutons que bien souvent les récits cinématographiques passent plusieurs fois d'un type de focalisation à un autre dans leur déroulement. Il nous faut donc plus précisément mettre à jour les variations de focalisation dans les scénarios qui nous occupent afin d'en dégager les principes.

b. La focalisation dans *Adaptation*

Le scénario débute en soulignant la focalisation interne au personnage de Charlie. En effet, la voix-off du personnage débute seule, au-dessus d'un écran noir où doit défiler le générique. Dès le commencement, le spectateur est conduit à partager les pensées du scénariste et donc sa subjectivité. D'ailleurs, dans les quatre scènes suivantes, nous suivons le regard de Charlie sur le plateau de tournage de *Dans la peau de John Malkovich*. Cela est suggéré par le changement de scène lorsque le personnage sort à l'extérieur. La narration suit

¹ *Ibid.*, p.138

² GEERTS Ronald, « La subjectivité comme stratégie narrative », *op.cit.*

Charlie, et lorsqu'il se retrouve de nouveau seul sa voix-off revient. L'ensemble du scénario est d'ailleurs encadré par cette focalisation interne, puisqu'il se termine avec cette même voix-off, sur les images de Charlie « dans sa voiture, attendant pour donner son ticket au gardien afin de pouvoir sortir du parking. Il pense à quelque chose et sourit »¹. Cependant il serait trompeur de penser que l'ensemble du scénario fonctionne sur cette unique focalisation.

Dans la première partie du scénario que nous avons déterminée précédemment², nous avions signalé la présentation du phénomène d'enchâssement des récits. A celui-ci correspond nécessairement une variation de la focalisation. Dans la scène 6, « nous montons doucement vers la seule fenêtre éclairé d'un immeuble »³, pendant que Susan tape son essai sur son ordinateur. De ce point de vue extérieur, nous rejoignons le personnage, et passons dans la scène 7 à une nouvelle focalisation interne, avec la voix-off de Susan Orlean. Dans la première partie, comme dans la deuxième, les scènes où apparaît Susan Orlean, sont traitées de la même façon. Sa voix-off revient régulièrement, on suit le fil de sa pensée, simultanément à la lecture de l'essai par le personnage de Charlie. Ainsi, dans les scènes 97-98, lorsque Charlie lit les dernières lignes, la voix-off de Susan Orlean disparaît pour laisser place à celle du scénariste. L'ensemble de l'enquête de la journaliste est traité en focalisation interne, Susan Orlean est présente dans chaque scène, et son aventure est perçue à travers elle.

Le dernier cas de focalisation interne sur un personnage, intervient lorsque John Laroche narre à Susan quelques éléments de sa vie, des scènes 66 à 74. On retrouve une nouvelle fois la voix-off d'un personnage. Dans ces différents cas, le personnage narrateur est également le centre de la focalisation. Susan Orlean et John Laroche sont narrateurs d'événements qui leur sont arrivés. Pour Francis Vanoye, la « voix intérieur [Off] établit une focalisation interne *par* le personnage mais en opérant un décalage temporel (ou autre) entre les paroles et les images »⁴. En effet, les deux personnages narrent des faits passés sans que la focalisation interne ne soit remise en question.

Les cas de focalisation externe ou spectatorielle sont peu nombreux et particulièrement ponctuels. L'histoire de l'arrestation de John Laroche (scènes 8 à 11) possède des particularités qui nous empêchent de penser à une focalisation interne. Ainsi, lorsque le

¹ *Adaptation, op.cit.*, p.99, ma traduction.

² Voir *supra* I.A.2.a

³ *Adaptation, op.cit.*, p.6

⁴ VANOYE Francis, *Récit écrit, Récit filmique*, Poitier, Nathan, 1999, p.144

Ranger Tony arrive, John Laroche ne le voit pas. La description de la scène ne prend pas en compte le regard du personnage, mais au contraire celle du Ranger :

[Scène 10] - INTERIEUR - VOITURE DE RANGER – MILIEU DE MATINEE

Le ranger Tony, passe avec sa voiture devant le panneau de la réserve naturelle de Fakahatchee et entre dans les marais. Il aperçoit le van blanc et la vieille Ford garés. Il dépasse les voitures et s'arrête un peu plus bas sur le chemin.¹

Dans ce passage, la focalisation n'est pas aussi précise que dans les récits pris en charge par Susan Orlean ou Charlie qui rappellent leurs présences régulièrement par la voix-off. Le point de vue alterne entre le Ranger et John Laroche. Le scénario donne donc l'indice d'une focalisation externe, que François Jost qualifierait de spectatorielle, puisque des informations sont fournies au spectateur, tandis que le personnage que l'on suit les ignore.

Enfin, il reste le cas particulier de la troisième partie du scénario, où comme nous l'avons vu, les processus narratifs demeurent les mêmes, puis évoluent lorsque Charlie rencontre ses personnages. La majeure partie de l'intrigue suit le scénariste, nous pourrions donc imaginer qu'il s'agit d'un régime de focalisation interne. Cependant quelques informations, inconnues du personnage, nous sont également fournies. Ainsi la fin de la relation entre Susan Orlean et John Laroche ne peut pas être connue de Charlie. Ces informations ne sont données qu'au spectateur. De plus, lorsque Donald se cache dans le coffre de la voiture (scène 138), il se trouve seul. Nous sommes donc en présence d'un autre cas de focalisation spectatorielle. Cependant l'omniprésence du personnage de Charlie suggère un passage régulier entre les deux modes de focalisation.

c. La focalisation dans *Eternal Sunshine of the spotless mind*

Les modes de focalisation dans le dernier scénario de Charlie Kaufman paraissent très différents par rapport au scénario d'*Adaptation*. Cependant dans les souvenirs de Joël, le scénario suggère explicitement une focalisation interne. Les faits représentés ont déjà été enregistrés par le personnage et le point de vue est donc entièrement subjectif.

¹ *Ibid.*, p.7, ma traduction.

Dans les scènes extérieures à la mémoire de Joël, c'est-à-dire le récit de l'effacement des souvenirs et celui de la relation entre Clémentine et Patrick, la focalisation est beaucoup plus difficile à définir au niveau du scénario lui-même. Dans la plupart des scènes nous passons d'un personnage à l'autre, sans précision particulière du script qui suggèrerait une focalisation autre qu'extérieure. Aucune voix-off d'un personnage correspondante aux pensées ou aux souvenirs qui suggèrerait des scènes en focalisation interne. Nous pouvons en déduire que le scénario indique une tendance à la focalisation spectatorielle, telle que la décrivent Gaudreault et Jost.

De ces scènes, nous pouvons cependant dégager toute la première partie du scénario, qui concerne la deuxième rencontre entre Joël et Clémentine (scènes 1 à 16). Cette partie qui se situe avant l'analepse dissimulée entre les scènes 16 et 17, est entièrement centrée sur le personnage de Joël :

Scène 3 – EXT-PLAGE-JOUR

Joël se balade sur la plage ventée et vide, avec sa serviette. [...]

Scène 4 – EXT-PLAGE-JOUR

Plus tard : Joël regarde vers l'océan.

Scène 5 - EXT-PLAGE-JOUR

Plus tard : Joël est assis sur un rocher et sort un gros et vieux carnet de sa serviette. Il l'ouvre et lit la dernière note.

JOEL (Voix-off)

6 janvier 2001. Pas grand-chose. Naomi et moi coexistons. Colocataires.

Rien. Ca va durer ainsi éternellement ? Je suppose juste ? Oui.¹

L'insistance sur le personnage de Joël et sa voix-off en train de lire le carnet suggèrent une nouvelle fois une focalisation interne. Cependant, la voix-off n'apparaît que deux fois. On peut émettre l'hypothèse que l'introduction de la séquence placée dans cette tendance permet de donner à l'ensemble de la première partie un point de vue très proche de celui de Joël. Cette focalisation sera définitivement brisée après l'analepse, lorsque la scène 17A introduit un dialogue entre Stan et Patrick qui n'est pas entendu par Joël. Nous entrons alors dans le régime que nous avons décrit précédemment, où la tendance à la focalisation externe est majoritaire.

¹ *Eternal Sunshine of the spotless mind*, op.cit., p.1

Synthèse : L'essentiel du scénario d'*Adaptation* suggère une focalisation interne, mais variante. Les scènes dans lesquelles apparaît le personnage principal ont une focalisation très proche de Charlie. Le reste du scénario fait varier les points de vues plus régulièrement, passant de celui de Susan Orlean à celui de John Laroche. Dans le scénario d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*, la focalisation est de deux ordres. Il s'agit soit d'une focalisation externe, qui suit les différents personnages sans introduire une subjectivité particulière, soit d'une focalisation interne centrée sur Joël. Elle domine le récit dans la première partie et les scènes se situant à l'intérieur de sa mémoire. La subjectivité exprimée par la focalisation, dans les deux scénarios, concerne donc essentiellement et majoritairement le personnage principal. De plus, dans les deux cas, elle s'exprime dès le commencement, lors l'introduction du personnage avec ses pensées.

2. Concevoir et percevoir sa propre histoire

Le cas de la mise en scène de la subjectivité dans *Adaptation* est particulier, puisque le personnage principal est un double de l'auteur. Vincent Colonna, dans son ouvrage *Autofiction et autres mythomanies littéraires*¹, explique le terme d' « autofiction » à propos de la littérature. Pour lui le terme pose un problème de définition, qui varie d'un dictionnaire à l'autre: « comme il ne s'agit ni d'un genre codifié, ni d'une forme simple, mais d'une gerbe de pratiques conniventes, d'une forme complexe, personne n'a tout à fait tort : chacun choisit un « bout » de l'autofiction, une boucle du grand tourbillon qui l'inspire »². Puisqu'il s'agit d'un terme aux résonances larges, rien ne nous interdit de l'utiliser à propos d'*Adaptation*. Il semble évident que l'autofiction ne se limite pas à la littérature. Nous adopterons donc la définition proposée par le théoricien, pour lequel l'autofiction désigne « tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur »³. Ce terme nous semble donc approprié pour expliquer correctement la pratique de Charlie Kaufman.

¹ COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam, 2004

² *Ibid.*, p.15

³ *Ibid.*, p.70

Le personnage principal porte son nom, et il est formellement identifié au scénariste réel par son apparition sur le plateau de *Dans la peau de John Malkovich*. L'histoire possède également les « caractéristiques de la fiction », notamment à travers la troisième partie du scénario, où tous les liens avec la réalité disparaissent. Le scénariste se bat contre ses personnages, ces derniers changent complètement de vie, et le frère jumeau de Charlie meurt. Par ailleurs, l'annonce au tout début du film, de divers traits caractéristiques des mauvais scénarios hollywoodiens (courses poursuites, fusillades, et histoires d'amour) qui se retrouvent tous dans la troisième partie, peut être interprétée comme un « contrat » proposé au spectateur.

Nous avons déjà étudié une facette de la relation établie avec le spectateur à propos de la métalepse. Certains termes employés par Colonna ne sont pas sans y faire directement référence : « l'autofiction [a] toujours quelque chose de spéculaire : en mettant en circulation son nom, dans les pages d'un livre dont il est déjà le signataire, l'écrivain provoque [...] un phénomène de redoublement, un reflet du livre sur lui-même ou une monstruation de l'acte créatif qui l'a fait naître »¹. Avec cette description de l'effet de l'autofiction, nous pouvons faire le rapprochement avec les effets de la métalepse décrits par Gérard Genette. Le même processus de bouleversement du rapport entre l'auteur et son œuvre est mis en jeu. L'autofiction est donc un type de métalepse par sa dimension spéculaire.

Mais sa spécificité se situe dans le rapport qu'entretient le spectateur avec le personnage représentant le producteur de l'œuvre. « Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre [...] l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir »². L'importance de cette présence vient du fait que le spectateur voit l'œuvre à travers l'auteur qui est représenté devant lui. La vision des événements est donc filtrée par le personnage de l'auteur, par la subjectivité de celui-ci. Dans le principe de l'autofiction réside donc la volonté métaleptique d'exposer au spectateur un filtre subjectif entre lui et le récit. « La fiction [...] se montre alors non comme le lieu d'une illusion (un vieux reproche), mais comme un laboratoire où ses mécanismes sont démontés à

¹ *Ibid.*, p.132

² *Ibid.*, p.119

l'examen réjoui du lecteur »¹. C'est exactement ce qu'exprime Charlie Kaufman quand il explique ses choix :

Au début, j'ai essayé d'écrire une adaptation conventionnelle du livre. Il fallait que j'entre dans la peau de Susan Orlean et John Laroche, que j'écrive des dialogues pour des gens qui existent, bref que je les fictionnalise. Ca m'a paru un mensonge, quelque chose d'immoral. C'est tardivement que m'est venue l'idée de filtrer leur histoire à travers les perceptions d'un scénariste. Cela me permettrait d'être honnête, d'être moi-même. [...] Pourquoi j'ai choisi d'utiliser mon propre nom ? Pour que le public croie que le film s'écrit à mesure qu'il se visionne. Que l'intrigue se noue et se dénoue sous ses yeux.²

La question de la subjectivité est donc bien au centre du choix de l'autofiction. Charlie Kaufman interroge ainsi l'approche personnelle d'une réalité extérieure à lui-même.

Mettre en question la subjectivité en exposant directement celle-ci au regard du spectateur est un principe que l'on retrouve également dans le scénario d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*. En effet, même s'il n'est aucunement question d'autofiction, c'est à travers une subjectivité que se constitue l'univers intradiégétique, une subjectivité une nouvelle fois explicitement mise en scène. Charlie Kaufman indique de nombreuses fois la présence d'effets visuels qui illustrent l'effacement de la mémoire de Joël. Par exemple, scène 61 il est écrit : « La scène commence à s'effacer. Les cris de Clémentine continuent mais s'atténuent et deviennent vagues »³. De même, plus loin : « Elle crie toujours, mais de manière robotique, sans réelle émotion à l'intérieur. [...] Ils se regardent. Elle disparaît devant ses yeux »⁴. Ces descriptions concernent les perceptions, à la fois visuelles et auditives, et toujours subjectives de Joël. Le procédé, qui expose la subjectivité en utilisant un moyen filmique et fictionnel évident- la dégradation de l'image et du son- à l'instar de l'autofiction, n'est pas dissimulé mais au contraire interpelle le spectateur.

Dans les deux scénarios l'histoire, ou une partie de celle-ci, est donc perçue à travers une subjectivité mise en spectacle par des procédés métaleptiques. Il s'agit alors d'une focalisation interne dont l'artificialité est rendue palpable au spectateur. Elle possède ainsi

¹ *Ibid.*, p.132

² «L'écriture est un voyage vers l'inconnu, entretien avec Charlie Kaufman », Michael Henry, *Positif*, n°524, Octobre 2004, p.21

³ *Eternal Sunshine of the spotless mind*, *op.cit.*, p.48

⁴ *Ibid.*, p.49

une propriété particulière des focalisations externes. En effet, si « la focalisation ne se déduit pas de ce que le narrateur (explicite ou non) est censé connaître, mais de la position temporelle qu'il adopte par rapport au héros dont il raconte l'histoire »¹, alors la focalisation n'est pas totalement interne. Dans *Adaptation*, le narrateur implicite se situe dans une époque postérieure aux faits puisque la dimension autofictionnelle montre que le scénario est en réalité déjà écrit. La fin de l'histoire nous le démontre en se désignant comme fictionnelle. C'est également le cas dans *Eternal Sunshine of the spotless mind*, comme le prouve le non-respect de la chronologie. La désignation de la focalisation interne place le narrateur, et donc le spectateur, dans une position de supériorité par rapport au personnage qu'il suit. C'est un « avantage cognitif »² sur les personnages, qui eux ne peuvent évidemment pas se détacher de leur subjectivité et de leur temporalité.

Cette distance, prise par le spectateur avec la subjectivité des personnages, permet ainsi une meilleure appréhension d'un récit subjectif. Sébastien Hubier, déclare au sujet de l'usage de la première personne en littérature - et nous pouvons étendre son propos à la focalisation interne au cinéma- qu'il « permet d'assurer la cohérence de fantasmes, de rêves obsédants, d'images chaotiques, de métaphores étonnantes, d'étranges sensations »³. Or ce n'est pas ce qui manque dans les scénarios de Charlie Kaufman. Citons par exemple les deux rêves, ou plutôt fantasmes, de Charlie dans *Adaptation* (scènes 40-41 et 89) ou encore les chaos des images pendant l'effacement de la mémoire de Joël. La mise en scène de la subjectivité comme nous l'avons décrite permet au spectateur une meilleure appréhension de l'histoire malgré les remous de celle-ci. C'est ce qui fait dire à Yannick Lemarié que « nous ne sommes pas exclus de l'aventure de Joël et Clémentine car nous possédons chacun un fragment dont nous pouvons à l'occasion témoigner »⁴. Les personnages, ou plus exactement leurs subjectivités, servent de filtres dans l'approche de l'histoire. Le spectateur est mieux intégré au récit qui, de par ses multiples enchaînements, propose une activité réflexive sur la question de l'approche de la réalité par une ou plusieurs subjectivités.

¹ GAUDREAU André et JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Collin cinéma, 2005, p.142

² *Ibid.*, p141

³ HUBIER Sébastien, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p.134

⁴ LEMARIE Yannick, « In Mémoriam», *Positif*, n°524, Octobre 2004, p.16

III

La subjectivité comme stratégie narrative

Introduction

Ronald Geerts, en s'interrogeant sur les scénarios qui laissent une grande place à la subjectivité, évoque *Providence* et parle de « réalité subjective ». Pour lui, dans ce scénario, « il n'y a que 2 ou 3 niveaux de réalité bien distincts : un personnage/narrateur dans une réalité « neutre ». Ce narrateur nous raconte une histoire en créant une réalité subjective. La logique interne du récit devient « subjectivisée », mais on comprend les mécanismes en fonction : un écrivain en train d'écrire »¹. Le procédé dans *Adaptation* diffère légèrement, le déroulement du récit n'est pas explicitement rendu concomitant à l'évolution du personnage. Dans *Eternal Sunshine of the spotless mind*, il n'est pas question d'écriture, mais au contraire d'effacement. Cependant nous pouvons tout de même nous interroger sur la place de la subjectivité des personnages dans la construction du scénario. Nous allons tenter de tisser les liens entre la construction du récit comme nous venons de l'étudier et la subjectivité des personnages. A travers le prisme de la subjectivité, nous verrons en quoi l'identité des personnages est au centre de l'intrigue, et par quel biais elle est liée à la construction du récit. Nous pourrons alors, dans une deuxième partie, mettre en évidence le lien qui existe entre l'évolution de l'identité des personnages, leurs subjectivités et la structure du récit.

III. A. Quête du personnage et quête du récit

1. Le personnage : une quête de l'identité

a. L'identité des personnages en question

La question de la vérité subjective de chacun est au centre des préoccupations de Charlie Kaufman et domine son écriture. Il interroge l'individu dans ce qui le définit, c'est-à-dire dans sa relation avec le monde extérieur. Dans chacun de ses scénarios, la subjectivité des personnages est véritablement travaillée sous plusieurs angles, c'est ce qui fait écrire à Franck Garbarz que « le scénariste démultiplie l'identité de ses protagonistes qui mènent en réalité

¹ GEERTS Ronald, « La subjectivité comme stratégie narrative », in Monnier René et Roche Anne (Dir.), *Territoires du scénario*, Dijon, Figures Libres, 2006

plusieurs vie »¹. Le procédé de l'autofiction reflète cet intérêt pour la définition de soi dont Vincent Colonna rappelle le caractère éminemment moderne : « l'ère actuelle est, on le sait, un âge où l'individu et ses rêves sont aux commandes, pour le pire et le meilleur ; n'ayant plus de fondement antérieur à lui, cet individu s'en invente et explore les chemins d'une autocréation possible, pour laquelle l'invention de soi paraît une étape obligée »².

Les personnages de Charlie Kaufman s'inventent effectivement des identités. La plupart des personnages de *Dans la peau de John Malkovich* veulent pénétrer dans la peau de l'acteur ; la *Confession d'un homme dangereux* dévoile sa double vie de tueur pour la CIA ; Puf, d'*Human nature*, tente de prouver qu'il est un homme-singe. L'identité est un problème fondamental pour ces personnages qui veulent « changer de peau ». Le Charlie d'*Adaptation* transpire à grosse goutte, se trouve trop gros, pense être un mauvais scénariste et comme Susan Orlean cherche à s'adapter, à changer de vie, à changer d'identité. Joël et Clémentine quant à eux, modifient leurs souvenirs, mais demeurent d'éternels amoureux, leur passion l'un pour l'autre les définit. Malgré leurs tentatives pour changer d'identité, ils en sont incapables. Charlie Kaufman avoue avoir les mêmes interrogations, qu'il transmet naturellement à ces personnages. En expliquant le procédé permettant de pénétrer dans la peau de John Malkovich, il déclare : « Cette image du tunnel³ est liée, je crois, à ma fascination pour les autres et la façon dont ils vivent. J'ai toujours rêvé d'être quelqu'un d'autre. Pourquoi suis-je ce que je suis ? Serais-je plus heureux si j'avais le corps, l'existence de tel ou tel ? »⁴. Devant de telles interrogations, ce qui prédomine chez les personnages sont l'immobilisme et l'autodépréciation. Charlie ne cesse de dramatiser sa situation, Joël est passif devant le désir de Clémentine. En ce sens, les personnages de Charlie Kaufman sont construits selon le « modèle moderne » décrit par Francis Vanoye :

Le personnage problématique. Sans but ni motivation claire, il est généralement en crise (sentimentale et/ou professionnelle ou sociale). Immergé dans les situations, il subit les événements, sans exercer de volonté bien précise. Il agit peu, est agi ou réagit.

¹ GARBARZ Franck, «Charlie Kaufman, l'insaisissable», *Positif*, n°524, Octobre 2004, p.26

² COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam, 2004, p.199

³ Il est intéressant de noter que le tunnel dans *Dans la peau de John Malkovich* conduit à le personnage à partager toutes les sensations de l'acteur. La volonté de changer d'identité passe une nouvelle fois par une étrange focalisation interne.

⁴ HENRY Michael, «L'écriture est un voyage vers l'inconnu, entretien avec Charlie Kaufman », *Positif*, n°524, Octobre 2004, p.20

Néanmoins sa personnalité, certes ambiguë ou ambivalente, se dessine assez bien, par rapport à un milieu donné ou par les interactions avec d'autres personnages.¹

La particularité de ces personnages est donc la passivité devant les événements. Ils attendent désespérément de trouver des solutions à leurs crises. La première rencontre entre Joël et Clémentine (scène 139) est particulièrement parlante à ce sujet. Tandis que le jeune homme s'est mis à l'écart de la fête, Clémentine qu'il ne connaît pas encore, vient le rejoindre :

CLEMENTINE

Je t'ai vu assis ici. Tout seul. Je me suis dis, Dieu merci, quelqu'un de normal, qui ne sait pas non plus établir le contact avec les autres.

JOEL

Ouais. Je ne sais jamais quoi dire.

CLEMENTINE

Je te dis pas combien je suis heureuse d'entendre ça. Je veux dire, que je ne dis pas que je suis heureuse que tu sois mal à l'aise, mais, tu sais... Je suis vraiment naze.

A chaque fois que je viens à une fête, je me dis que je serais différente et c'est toujours la même chose et puis je me déteste ensuite pour avoir été un tel boulet.²

Clémentine partage avec Joël le même sentiment d'exclusion sociale. Sans forcément exprimer une crise profonde, il apparaît malgré tout un sentiment de malaise non pas ponctuelle mais identitaire. Ainsi Clémentine tente de changer de comportement mais en est incapable car elle ne peut changer son identité. C'est également le cas de Charlie ou de Susan Orlean dans *Adaptation*. Celle-ci ne trouve plus sa place dans la société new-yorkaise qu'elle côtoie :

ORLEAN (Voix-Off)

(débutant une réflexion)

Je voulais désirer quelque chose autant que ces gens désiraient...

¹ VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Poitier, Nathan, 1999, p.52

² *Eternal Sunshine of the spotless mind*, op.cit., p.99, scène 139, ma traduction

INT. APPARTEMENT – PLUS TARD

Orlean est revenue à la table du dîner. La plaisanterie fait le tour de la table. Elle participe mais sans enthousiasme. Elle pleure.

ORLEAN (Voix-Off)

...ces plantes. Mais ça ne fait pas partie de ma constitution. Je pense que je n'ai vraiment qu'une passion [...] je veux savoir ce que l'on ressent lorsque l'on tient à quelque chose passionnément.¹

Le livre de Susan Orlean qui est ici mis en scène, reprend également ce type d'interrogation identitaire. La société dans laquelle vit l'écrivain ne correspond plus à ses désirs et elle a besoin de trouver des réponses ailleurs. C'est cette quête personnelle qui sous tend son œuvre littéraire et qui suggère une résonnance avec le personnage de Charlie, avec son désir d'évolution et d'adaptation au monde.

b. Parler de sa propre identité

En laissant s'exprimer la subjectivité des personnages, l'utilisation des focalisations internes participe à la communication de leurs quêtes d'identité aux spectateurs. Les scénarios ne laissent finalement qu'une moindre place à la description extérieure. Le spectateur doit construire l'identité du personnage principal non seulement à travers ses actions, ou son physique mais également à travers ses perceptions et ses pensées. Francis Vanoye explique que « ce sont les énoncés descriptifs, narratifs, dialogués qui nous informent, de façon plus ou moins lacunaire selon les nécessités du récit, de l'**être** (identité, traits physiques, traits psychologiques, sociaux, etc.) et du **faire** (action sur le monde et sur les autres, évolution personnelle) du personnage »². Or, ce qui caractérise l'« être », pour reprendre les termes du théoricien, sont des informations qui sont transmises, dans le cas de nos scénarios, en grande partie par la subjectivité du personnage. Il agit comme un filtre entre sa véritable identité et le spectateur. L'importance de la focalisation interne réside dans la création de ce filtre.

¹ *Adaptation, op.cit.*, p.26, ma traduction.

² VANOYE Francis, *Récit écrit, Récit filmique*, Poitier, Nathan, 1999, p.117

On peut établir un rapprochement avec la pratique de l'écriture à la première personne, dans les cas de romans ou même d'autobiographies. L'utilisation du « je » modifie en permanence l'identité de la personne qui l'emploie, qu'il soit fictif ou non. A chaque nouvelle occurrence du « je », il actualise son identité en renouvelant l'information apportée au lecteur. Il en est de même dans les scénarios, lorsque Charlie ou Joël nous confient en voix-off, leurs pensées. Ils ne viennent pas commenter l'image, mais compléter celle-ci en nous fournissant l'interprétation subjective du personnage. Elle nous permet ainsi de suivre l'évolution de sa réflexion, c'est-à-dire la perception qu'il a de lui-même. Ce mode de communication à la première personne prime sur les autres. En effet, il est intéressant de remarquer que dans les deux scénarios, ce sont les pensées des personnages qui nous livrent les premières informations. Charlie n'a même pas eu le temps d'apparaître à l'écran, que nous entendons sa pensée, véritable remise en question de son identité :

KAUFMAN (Voix-Off)

Ai-je une idée originale dans ma tête ? Ma tête chauve ? Peut-être que si j'étais plus heureux, mes cheveux ne tomberaient pas. La vie est courte. J'ai besoin d'en profiter à fond. Aujourd'hui est le premier jour du reste de ma vie...Je suis un cliché ambulant.¹

Joël, quant à lui, nous apparaît tout d'abord comme un homme en fuite, qui s'octroie une journée de congé en téléphonant pour annoncer qu'il est malade. Mais nous n'apprenons rien d'autre de lui, avant qu'il ne relise son journal et s'interroge sur celui-ci :

JOEL (Voix-Off)

Saint Valentin 2003. Dernière note en deux ans. Où sont passées ces années ? Si vous n'y faites pas attention, elles s'effacent. Et puis c'est fini, vous êtes morts. Et dans quelques années, qui se souviendra de vous ?

(Il pense)

J'ai appelé en disant que j'étais malade aujourd'hui. J'ai pris le train pour Montauk.²

¹ *Adaptation, op.cit.*, p.1, ma traduction.

² *Eternal Sunshine of the spotless mind, op.cit.*, p.2, scène 5, ma traduction

Les personnages sont tous les deux en quête d'une identité, il n'est pas étonnant qu'ils soient introduits, ou plutôt qu'ils s'introduisent eux-mêmes, par des interrogations. Elles dénotent un malaise identitaire profond. Dans les deux citations ci-dessus, le personnage évoque la mort, le risque de disparaître à tout moment, sans avoir trouvé sa place.

Le filtre de la subjectivité permet d'introduire plus profondément chez le spectateur cette interrogation identitaire. En effet, le rapprochement du point de focalisation avec le personnage, suggère une volonté d'identification importante du spectateur avec le sujet. Charlie Kaufman cherche à provoquer ce qui est nommé « l'identification secondaire au cinéma », c'est-à-dire « une identification au personnage comme figure du semblable dans la fiction, comme foyer des investissements affectifs du spectateur »¹. Ce processus cinématographique est présent dès le scénario, puisque celui-ci est déjà récit.

On peut penser que le type de focalisation que nous avons décrit, conduit à amplifier le phénomène d'identification. Puisque le foyer de la vision est très proche du personnage, l'identification du spectateur est amplifiée. De ce fait le questionnement identitaire devient le sujet le plus important du film. Charlie Kaufman invite le spectateur à partager la quête d'identité de ces personnages.

2. Du personnage au récit

a. La place centrale du personnage

Les liens qui unissent l'élaboration d'un personnage et la structure d'un récit sont étroits. Ils font depuis toujours l'objet de théories, depuis Aristote jusqu'à Hegel comme le précise Francis Vanoye dans son ouvrage sur le scénario. Le récit serait élaboré autour du personnage qui tiendrait une place centrale. Pour Vanoye, si le philosophe grec et le théoricien allemand « préconisent à son propos un certain type d'idéalisation, c'est que le genre tragique appelle la *crainte* et la *pitié*. Crainte pour “l'homme semblable à nous”, pitié “l'homme qui ne mérite pas son malheur ”² »³. Dans cette optique, la construction du récit est subordonnée à la réception qu'en a le spectateur, dont la proximité avec la figure qui le représente est primordiale. Le personnage est moteur du récit qui se déroule autour de lui.

¹ AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *L'Esthétique du film*, Paris, Armand Collin cinéma, 2004, p.189

² ARISTOTE, *Poétique*, trad. Hardy, Les Belles Lettres, 1975, p.46

³ VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Poitier, Nathan, 1999, p.24

Toujours selon Vanoye, pour Hegel « les événements et accidents, le dénouement tragique doivent procéder du but, des intentions et de la *passion* du personnage (et non des aléas extérieurs) »¹. Cela signifie qu'un récit, qu'il s'agisse d'une pièce tragique, ou d'un scénario, s'organise d'abord en fonction du personnage principal et de sa trajectoire dans l'intrigue. L'action est subordonnée au personnage, elle trouve son origine dans ses motivations, sa volonté, ou bien elle vient contre lui, en opposition.

Le personnage est d'abord le pivot autour duquel s'agence le système du récit : c'est au travers des actes, des comportements, des paroles des personnages que le spectateur constitue un savoir sur le monde fictionnel et adopte telle ou telle attitude de focalisation. L'élaboration du point de vue cognitif du spectateur dépend donc autant du rôle que les personnages assument dans l'organisation dramatique du récit que des configurations de point de vue au sens perceptif du terme.²

Pour Pierre Beylot, le personnage est au centre de la construction du récit dans l'élaboration du point de vue du spectateur. La structure dramatique d'un scénario construit une focalisation sur le personnage. Son parcours détermine ainsi la construction du récit.

Francis Vanoye observe que cette conception du récit est dominante dans les manuels de scénarios qui tentent de donner les clefs de l'écriture d'une intrigue. Il n'est pas surprenant de constater que le plus célèbre auteur de ce genre de livre, le vrai Robert McKee –et non celui du scénario- remarque que Charlie Kaufman utilise son personnage principal de cette manière. Alors que le discours de Charlie est à l'encontre de cette tradition, il est vrai qu'il est lui-même posé dès le départ comme une figure pathétique auquel le spectateur doit s'attacher. Pour McKee, Charlie Kaufman construit en partie son scénario en suivant cette règle : « Voici comment ça marche : Quand Charlie s'accuse lui-même d'être un perdant pathétique, il nous conduit à penser : "Non tu ne l'es pas. Tu imagines seulement que tu l'es. Tu es vraiment adorable en réalité." »³. McKee constate que d'emblée les deux jalons qui permettent la construction d'un récit autour du personnage, c'est-à-dire la crainte et la pitié, sont effectivement posés. Il est possible pour le spectateur de redouter de se déprécier autant que le personnage, ce qui le pousse à avoir pitié de lui. Dès lors, le savoir du spectateur est amené à se focaliser sur le personnage.

¹ *Ibid.*, p.23

² BEYLOT Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Collin Cinéma, 2005, p.200

³ McKEE Robert, « Critical Commentary », in *Adaptation, the shooting script*, op. cit., p.134, ma traduction

Charlie Kaufman déclare lui-même qu'il « est intéressé par les gens et comment ils agissent entre eux. [Le fil directeur] est soit les relations entre les personnages, soit les relations de quelqu'un avec lui-même. [...] comment nous sommes dans le monde, ou comment nous ne sommes pas dans le monde »¹. Nous comprenons alors pourquoi les personnages sont au centre de ses récits et pourquoi l'observation de McKee s'avère exacte.

Par ailleurs dans *Adaptation*, alors que le personnage de Charlie accuse son frère d'allégeance devant les dictats hollywoodiens, plusieurs de ses tentatives d'écritures partent également d'un personnage. Il essaye d'écrire en s'inspirant de l'histoire de John Laroche, puis de Susan Orlean et enfin de lui-même. Chacune de ces tentatives conduisent à un échec puisqu'elles le conduisent à se conformer à une tradition qu'il récuse. Au niveau du scénario d'*Adaptation*, ces multiples essais produisent différents événements qui vont au fur et à mesure conduire le personnage à évoluer, à s'adapter. Ainsi l'aboutissement de sa quête sera la confrontation finale, dans la troisième partie du scénario, avec ses personnages pour parvenir à son objectif premier. Nous remarquons que ce procédé de progression du récit répond finalement à une structure traditionnelle de récit, comme l'explique Pierre Beylot : « Le film hollywoodien classique [...] se caractérise par la force des relations de causalité qui relient les différents événements : c'est d'abord sur le personnage, et plus particulièrement sur sa caractérisation psychologique, que se fonde cet ordre causal qui tend à favoriser l'intelligibilité et la cohérence du récit »². Notons que sans la troisième partie du scénario, qui est écrite en suivant scrupuleusement le schéma dramatique ternaire et divers clichés du cinéma d'action (course poursuite, fusillade, sacrifice, happy end), *Adaptation* ne serait pas conforme à cette conception du récit élaboré autour du personnage. La succession de cycles, qui se répètent inlassablement sans parvenir à une résolution, va contre toute construction pré-déterminée. Incapable d'évoluer, de finir son scénario, Charlie serait laissé dans une boucle interminable, ouverte à l'imagination du spectateur.

Le scénariste Charlie Kaufman est conscient de cet état des choses et en annonçant le fonctionnement hollywoodien de la troisième partie, par l'intermédiaire du personnage Robert McKee, il le fait entendre au spectateur :

¹ Propos recueillis par FELD Rob, « Q&A with Charlie Kaufman & Spike Jonze », in *Adaptation, the shooting script*, op. cit., p.122, ma traduction

² BEYLOT Pierre, *Le récit audiovisuel*, op.cit., p.45

KAUFMAN

Je ne peux pas retourner en arrière. J'ai des pages de faux débuts et de mauvaises approches. J'ai franchi le point de non retour.

MCKEE

Je vais vous dire un secret. Le dernier acte fait le film. Surprenez les à la fin et vous avez un succès. Vous pouvez avoir des défauts, des problèmes, mais surprenez les à la fin et vous aurez un succès. Trouvez une fin. Mais ne trichez pas. Et ne vous laissez pas entraîner dans un *deus ex machina*. Vos personnages doivent changer. Et le changement doit venir d'eux. Faites ça et tout ira bien.¹

Les propos du personnage de McKee permettent d'avertir de spectateur qui ne sera alors plus surpris par les changements qui vont s'opérer chez les personnages. Ils répondront à une nécessité dictée par le besoin que l'intrigue a de trouver un dénouement. Le personnage qui se trouve toujours au centre du récit n'est plus alors l'enjeu principal, puisque l'intrigue elle-même est mise en question. Le spectateur ne verra plus le récit s'organiser autour du personnage mais de la nécessité d'aboutir à une conclusion. Finalement Charlie Kaufman lie intimement la quête du personnage à la quête d'un récit finalisé. La métalepse principale du scénario d'*Adaptation*² utilise le schéma considéré comme classique, de l'évolution du héros vers un but final, comme un modèle pour l'évolution de la forme du récit.

b. La place centrale du récit

En écrivant des scénarios de personnages, Charlie Kaufman est conscient de poursuivre une tradition d'écriture classique qui se base sur l'évolution de cette entité afin de construire le récit. Mais en produisant une dimension métaleptique, il place le récit au même niveau que le personnage. Nous pouvons tenter de reprendre une des descriptions de Pierre Beylot en remplaçant le terme de « personnage » par celui de « récit » : dans le scénario d'*Adaptation*, « les [récits] sont toujours animés par des mobiles clairement établis, ils poursuivent des buts précis, entrent en relation antagoniste avec d'autres [récits] et l'intrigue se développe jusqu'à la résolution de l'ensemble des conflits qui s'étaient noués au début du

¹ *Adaptation, the shooting script, op.cit.*, p.71

² Voir *supra* II.A.2.a.

récit [principal] »¹. L'enchâssement des récits correspondrait au nœud dramatique de la structure dite aristotélicienne. Ainsi, le récit de l'écriture du scénario par Charlie a comme but un développement. Sa motivation, complètement déclarée au spectateur, est de parvenir à une fin. Mais les autres récits, celui de Susan Orlean, ou ceux de John Laroche, viennent s'y opposer. C'est pourquoi le récit de l'écriture possède ce mouvement circulaire, chaque nouvelle tentative est contrecarrée par le développement des autres récits qui empêche le développement d'une idée. L'intrigue a pour intrigue principale cette lutte d'un récit particulier qui cherche à parvenir à une fin. Lorsque les différents récits enchâssés parviennent à une résolution, alors le dénouement devient possible. L'évolution du personnage sert donc de modèle à la construction du récit, qui devient ainsi un sujet de l'intrigue.

A ce propos, Francis Vanoye exclut du modèle aristotélicien certaines constructions de récits, qui n'impliquent pas l'attachement permanent de l'intrigue au personnage principal. Ainsi il évoque l'histoire avec une « fin dite ouverte, dans la mesure où elle est éventuellement complétée par les désirs et l'imaginaire du spectateur [...] ou qui offrirait la perspective d'une continuation sans limite »². Or, le scénario d'*Eternal Sunshine of the spotless mind* possède une fin ouverte dans la mesure où les deux personnages se retrouvent devant une impasse amoureuse. Ils savent ce qui se produira s'ils se remettent ensemble et ouvrent au spectateur la possibilité d'une boucle interminable :

JOEL

Je ne trouve rien qui me déplaît en toi maintenant.

CLEMENTINE

Mais tu trouveras. Tu trouveras quelque chose. Et je m'ennuierai avec toi et me sentirai piégée parce que c'est ce qui arrive avec moi.

JOEL

Ok.

¹ BEYLOT Pierre, *Le récit audiovisuel*, op.cit., p.45

² VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, op.cit., p.25

CLEMENTINE

Ok.

FIN¹

Le système de la fin ouverte permet d'introduire un questionnement sur le déroulement du récit. Mais il se base, dans notre cas, entièrement sur le personnage dont la quête du souvenir ne se termine pas non plus. Comme pour *Adaptation*, une certaine quête du récit apparaît derrière la quête d'identité du héros. Plusieurs procédés que nous avons déjà évoqués rendent possible cette interprétation.

La première analepse, tout d'abord dissimulée au spectateur qui croit assister à une ellipse, engendre un nécessaire questionnement sur le contenu dramatique du récit : Que s'est-il passé pour que l'histoire amoureuse tourne mal ? De plus les différents indices qui permettent d'identifier l'ellipse en tant qu'analepse (le voisin, l'accident de voiture, la page de journal), incitent le spectateur à ne pas rester inactif et à circuler dans le récit. Il est plongé dans une quête qui ressemble à celle de Joël. Le héros cherche à retenir ces souvenirs, puis à les reconstruire également. Dans ce scénario, le récit obtient un statut dramatique aussi important que le personnage. Sa structure suit les contours de l'évolution de Joël. Un doute sur le récit est tout d'abord introduit avec le doute identitaire du personnage dans l'ensemble de l'acte introducteur. Puis pendant l'effacement de la mémoire de Joël, le récit va progressivement effacer le doute. Les deux, le personnage et le récit, ne trouvent pas de fin et suggèrent un destin cyclique de l'histoire.

¹ *Eternal Sunshine of the spotless mind*, op.cit., p.129, scène 68

III . B. Influence de la subjectivité sur le récit

Dans les scénarios de Charlie Kaufman, le traitement de la focalisation au plus près de personnages suggère principalement une vision subjective des événements. Le point de vue subjectif permet, comme nous l'avons vu, une meilleure appréhension de la complexité du récit par le spectateur qui est introduit dans la quête d'identité des différents personnages. A travers la recherche d'une définition d'eux-mêmes, les personnages jouent un rôle de filtre dans l'approche du récit par le spectateur. Ils orientent véritablement l'interprétation du récit qui prend place à côté du personnage et devient un enjeu dramatique aussi fort. Nous pouvons également nous interroger sur l'influence du choix de la subjectivité sur la construction du récit. Nous avons déjà décrit l'action de la métalepse sur la structure narrative et l'importance du personnage dans ce processus. Nous chercherons désormais à mettre à jour l'influence du traitement de la focalisation sur la structure du récit.

1. La place de la subjectivité dans le récit

La focalisation sur le personnage principal dans *Adaptation* opère un semblant de subjectivisation du récit. Le spectateur est conduit à penser que l'histoire qui lui est racontée est imaginée par le personnage. Cette impression est déclenchée par une construction particulière du récit qui oriente l'interprétation dans ce sens. Le phénomène est le même dans *Providence*, comme le souligne Ronald Geerts :

[...] le spectateur attentif comprendra assez vite la situation donnée : nous sommes en train de regarder un récit qui est en train de se construire, ou plutôt de se dérouler, car la construction elle-même devient de plus en plus vague, due à l'évolution spirituelle (vers le désespoir) et physique (vers l'ivresse) du personnage-narrateur. De temps en temps le récit reprend un point de vue neutre quand on montre le narrateur dans sa chambre à coucher en train de boire et en train d'inventer son histoire. Ceci permet au spectateur de s'orienter dans le récit et de voir comment le personnage a évolué. Dès qu'on a saisi le procédé du récit subjectif, on comprend comment les scènes s'enchaînent. Le narrateur se trouve toujours à l'origine de la scène suivante.¹

¹ GEERTS Ronald, « La subjectivité comme stratégie narrative », in Monnier René et Roche Anne (Dir.), *Territoires du scénario*, Dijon, Figures Libres, 2006, p.168

Le scénario est construit de manière à produire, dans le récit filmique ultérieur, un montage parallèle entre les scènes du vieil écrivain et les scènes produites par son imagination. Ce procédé crée un lien de conséquence entre l'état corporel et spirituel de l'homme et le déroulement de l'histoire qu'il imagine.

De cette analyse, nous pouvons retirer deux choses. La première est que la construction du scénario de *Providence*, subit les mêmes troubles que le personnage principal. Le récit est flou comme l'esprit de l'écrivain, il est donc construit à travers sa subjectivité. Le deuxième élément mis en avant par Geerts est l'existence d'un point de vue neutre. Ces temps de pause dans la narration du roman viennent rappeler l'existence de l'écrivain et donc de son rôle de narrateur dans la fiction.

Dans *Adaptation*, le scénario est aussi construit selon l'évolution de la pensée du personnage. Le schéma cyclique du récit reflète les tentatives et les échecs successifs du scénariste. La différence avec *Providence* réside dans l'importance de l'auteur. Comme nous avons pu le voir, le scénario suggère une focalisation très proche du personnage, qui de ce fait, est davantage un actant qu'un narrateur. Les scènes où Charlie débute la narration sont d'ailleurs très peu nombreuses et tournent court. Citons par exemple la scène 23, où il décrit le début de la scène 8 mais s'arrête avant de déclarer qu'il a « besoin d'une pause »¹. De plus, il ne fait pas entendre de voix-off dans les scènes entre Susan Orlean et John Laroche, et n'a pas de ce fait le statut de narrateur dans ces récits. Charlie appartient d'avantage à la diégèse que l'écrivain du scénario de *Providence*. Le vieil écrivain se situe dans une dimension supérieure dans laquelle le récit enchâssé apparaît comme un métarécit. Le personnage de l'écrivain ne fait d'ailleurs que des apparitions brèves, qui informent davantage sur son état de santé, que sur le rapport qu'il entretient avec le récit. Charlie plus présent, et plus près des spectateurs, empêche l'existence d'un véritable point de vue neutre. Il fait autant partie du récit que les personnages qu'il cherche à mettre en scène. Charlie Kaufman, contrairement à David Mercer, n'a pas incité les spectateurs à penser que les récits enchâssés émanaient du cerveau de son personnage. Les aventures de Susan Orlean n'apparaissent pas comme des métarécits sous l'influence de la subjectivité du scénariste. Le récit de la journaliste ne fait que suivre le schéma narratif des cycles du raisonnement de Charlie, sans se confondre avec ceux-ci.

¹ *Adaptation, the shooting script, op.cit.*, p.17, ma traduction

Ronald Geerts poursuit en expliquant, toujours à propos de *Provvidence*, que de « temps en temps des éléments venus de l'inconscient du narrateur pénètrent cette réalité subjective et prennent la forme d'un cauchemar ou d'un élément bizarre »¹. Effectivement, au sein de l'histoire que le vieil auteur écrit, interviennent des éléments qu'il ne semble pas contrôler. Par exemple, un joueur de football court au milieu d'une scène d'amour ou un décor ne convient pas à une action. Ces éléments surviennent dans le récit que l'écrivain compose, au niveau narratif inférieur, la métadiégèse. Dans *Adaptation*, le rêve que fait Charlie dans la scène 40, n'est tout d'abord pas signalé en tant que tel. L'événement prend place dans le récit au niveau narratif du scénariste, dans la diégèse et non dans son scénario. Cet événement plonge le spectateur à l'intérieur de la tête du scénariste, et subjectivise le récit au niveau diégétique. Le récit principal serait donc construit à travers la subjectivité du personnage de l'auteur, contrairement aux récits enchaissés. Nous nous étions arrêtés sur la même conclusion au sujet de la focalisation. Nous avons décrit une tendance à la focalisation interne dans les scènes concernant le personnage de Charlie et des focalisations plus ambiguës et plus variées dans le reste du scénario. Les récits enchaissés ne passent donc pas par le filtre de la subjectivité d'un seul personnage. La quête du récit se déroule simultanément à la quête de l'identité pour le personnage. Elle n'est pas indépendante, mais se distingue par les modes de narration qu'elle utilise, en sautant d'un point de vue à un autre.

Charlie Kaufman positionne donc les deux quêtes en parallèle. L'ensemble du scénario est composé de manière à imaginer un lien entre le héros et le récit, c'est-à-dire de manière à ce que le spectateur pense qu'il s'agit d'une seule et même quête. Lorsque le personnage aura résolu son conflit interne, le récit aura trouvé sa fin, et inversement. L'ensemble de la troisième partie vient confirmer ce parallélisme des quêtes. Le récit de l'écriture du scénario et ceux de Susan Orlean et John Laroche fusionnent vers un dénouement commun. Les dernières phrases prononcées par Charlie concluent cette partie et décrivent l'interdépendance des deux quêtes :

KAUFMAN (VOIX-OFF)

Je le sens bien. Abouti. Je me demande qui jouera mon rôle. Quelqu'un de pas trop gros. J'aime bien ce Gérard Depardieu, mais peut-il ne pas faire l'accent ? Peu importe, c'est fait...et c'est quelque chose.

¹ GEERTS Ronald, « La subjectivité comme stratégie narrative », *op.cit.*, p168

Bon...Kaufman s'éloigne en voiture de sa rencontre avec Amélia, rempli d'espoir pour la première fois. J'aime bien ça. C'est bon.¹

Le personnage parle autant de son scénario que de lui. Il aime la manière dont se termine son script car il aime sa position actuelle, il a résolu son problème. La passion amoureuse et la passion pour le récit ont pu toutes les deux, simultanément, s'exprimer entièrement.

La structure d'*Eternal Sunshine of the spotless mind* répond également à cette double course du récit. Nous avons décrit le type de focalisation que suggère le scénario et nous en avons déduit que seul le récit qui se déroulait dans la mémoire de Joël pouvait être assurément considéré comme interne. Le début du scénario suggère également une focalisation interne, mais elle apparaît moins stricte. Il existe donc, comme dans *Adaptation*, deux parties dans l'ensemble du récit. L'une qui est transmise à travers une forte subjectivité, celle du personnage principal, et l'autre dans laquelle la focalisation est beaucoup plus fluctuante. Elles peuvent coexister en parallèle à l'instar des différents récits dans *Adaptation*, car s'il n'y a pas de personnage scénariste et de scénario, il existe malgré tout à certains moments deux niveaux diégétiques. Ainsi pendant l'effacement de sa mémoire, Joël vit sa première histoire d'amour, transmise en focalisation interne. Dans le même temps, au niveau supérieur, les techniciens lui suppriment la mémoire. La coexistence de ces niveaux est rendue sensible, notamment par la communication possible entre les deux :

Scène 56 – EXT – RUE – NUIT

C'est une rue qu'on pourrait voir dans un rêve, l'impression d'une rue plus tranquille qu'elle ne l'est réellement, avec de petits détails obscurs dans la pénombre. A quelques pas de là Clémentine s'en va, mais, comme si l'image était mise en boucle, elle ne s'éloigne jamais.

JOEL

(criant après elle)

Demain matin tu seras partie ! Ah !

[...]

¹ *Adaptation, the shooting script, op.cit.*, p.100, ma traduction

VOIX DE PATRICK

Tu te souviens de cette fille ? Celle qu'on a faite la semaine dernière ? Celle avec les bonhommes en patates ?

Joel regarde en l'air, il commence à entendre une étrange voix parler de Clémentine.

VOIX DE STAN

Ouais, c'est la petite amie de ce gars. Enfin c'était.

Scène 57 – INT – APPARTEMENT DE JOEL – NUIT

Stan regarde l'écran, Patrick déambule, s'agit, regarde Joël inconscient.

PATRICK

Je vais te dire quelque chose. Je suis un peu tombé amoureux d'elle cette nuit là.¹

Le récit qui emprunte la subjectivité de Joël correspond à ce que nous avons identifié comme la quête identitaire du personnage. Il construit lui-même son identité à travers la recherche de ses souvenirs. L'ensemble des récits, dans lesquels la focalisation varie d'avantage, témoigne de la quête du récit que Charlie Kaufman met en scène en utilisant la voie métaleptique.

Il en est de même dans *Adaptation*, nous y avons également identifié deux lignes dramatiques : l'une empruntant la subjectivité du personnage pour construire le récit de sa quête identitaire, l'autre se dégageant d'une focalisation trop proche du héros, pour conduire le spectateur à considérer le récit comme un objet dont le destin est aussi dramatiquement intéressant que celui du personnage.

Dans les deux scénarios, les spectateurs assistent à l'évolution simultanée du personnage et du récit. La structure de l'histoire est également un enjeu dramatique qui suit les mêmes péripéties que le héros, la destinée de celui-ci étant liée à la quête du récit. Comme dans *Providence*, une des réalités représentées « est formée par le point de vue subjectif d'un personnage. [...] Ce narrateur reste un narrateur « délégué ». En effet, en fin de compte le

¹ *Eternal Sunshine of the spotless mind, the shooting script, op.cit.*, p.45, ma traduction

récit est construit de façon classique et rassurante : derrière la réalité subjective, il existe un narrateur qui globalise le récit »¹.

2. Influence des récits subjectifs sur les récits indépendants

Selon Ronald Geerts, les récits qui ne se trouvent pas sous l'influence de la focalisation interne, c'est-à-dire ceux dans lesquels le narrateur n'est pas identifiable en tant que personnage, sont pris en charge par une autre instance narratrice. Cependant, nous pouvons questionner sur les procédés qu'utilise cet autre narrateur. Par exemple, dans le scénario d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*, l'analepse que nous avons déjà évoquée soulève des interrogations.

Tout d'abord, revenons sur la définition que nous proposent Gaudreault et Jost : « L'évocation *a posteriori* d'un événement antérieur au moment de l'histoire où nous nous trouvons, Genette l'appelle *analepse* (du grec *-lepsē* signifiant prendre et *ana-*, après), tandis que l'intervention d'un événement qui arrive *avant* sa place normale dans la chronologie est une *prolepsē*, (*pro-* signifiant “en avant”) »². Etablir s'il s'agit d'une analepse ou d'une prolepsē nécessite l'établissement préalable d'un point de référence temporel. A partir de celui-ci, il est possible de déterminer l'époque d'un événement et donc de déterminer sa nature.

Lorsque nous avons évoqué le procédé qui est mis en jeu entre les scènes 16 et 17, nous avons toujours parlé d'analepse. En effet, le récit revient en arrière par rapport au moment où Joël quitte Clémentine dans la scène 16. Cette manipulation qui ne correspond pas au vécu du héros, est l'œuvre du narrateur qui organise le récit, et non du personnage. Le spectateur qui n'a pas d'information, ne voit pas le retour en arrière dans le temps. Tout d'abord, pour lui, les deux scènes se succèdent sans problème. A la fin de la scène 16 il fait nuit, Joël monte dans sa voiture. Dans la scène 17, Joël conduit sa voiture de nuit. Si on se place du point de vue spectatorial, il n'existe qu'une légère ellipse. Cependant, dans la suite du récit la véritable place temporelle de la première partie est révélée. Mais le spectateur n'a alors comme point de repère que l'époque à laquelle Joël se fait effacer la mémoire. Lorsque leur véritable place temporelle est révélée, les 16 premières scènes apparaissent comme ayant

¹ GEERTS Ronald, « La subjectivité comme stratégie narrative », in Monnier René et Roche Anne (Dir.), *Territoires du scénario*, Dijon, Figures Libres, 2006, p. 173

² GAUDREAU André et JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Collin cinéma, 2005, p.106

eu lieu *avant* leur place normale dans la chronologie. Nous pouvons penser que pour les spectateurs il s'agit alors d'une prolepse, interprétée comme telle *a posteriori*.

Or, les 16 premières scènes, qui décrivent la nouvelle rencontre entre Joël et Clémentine, introduisent la quête identitaire des deux personnages¹. De plus, la focalisation, sans être complètement interne, est très proche de Joël. Or ce type de focalisation porte le récit de la quête identitaire. L'instance narratrice laisse donc la subjectivité dominer l'organisation du récit en la laissant introduire l'ensemble de l'histoire. C'est la part subjectif du récit qui régit la chronologie des événements.

La fuite de Joël dans sa propre mémoire pour préserver son identité, récit entièrement vécu à travers sa subjectivité, s'effectue d'ailleurs dans le temps et non dans l'espace :

CLEMENTINE

J'ai une autre idée pour ce truc, ce problème. Par exemple, ok, imagine que tu ne veux pas me voir effacer, d'accord ? Bien, par exemple, si tu as des souvenirs de moi, c'est là que ces effaceurs vont, d'accord ?

JOEL

Je suppose. Je ne sais pas.

[...]

CLEMENTINE

Bien, alors ils viennent ici. Et si tu m'emmènais quelque part autre, quelque part où je n'existe pas.

[...]

Scène 88-INT-VIEILLE CUISINE-JOUR

Joël, quatre ans, court se cacher sous la table de la cuisine. Joël regarde sa mère à la cuisinière agiter une casserole et parler à la voisine, également dans des habits d'époques. La voisine a le visage de Clémentine, mais est complètement prise dans la conversation avec la mère.²

¹ Voir *supra* III.A.1.a

² *Eternal Sunshine of the spotless mind, the shooting script, op.cit.*, p.67-68, scènes 86-88, ma traduction

Les souvenirs se succèdent dans le temps, comme autant d'instants indépendants spatialement les uns des autres. Joël parcourt sa mémoire et donc ce qui constitue son identité, en voyageant temporellement. Dans *Eternal Sunshine of the spotless mind*, l'identité est liée au temps. Lorsque Joël regarde son journal dans la scène 5, il a perdu deux ans car il n'a plus de souvenirs. Il a peur de disparaître sans laisser de traces. Bien qu'une instance narratrice gère l'ensemble du récit, en laissant parfois place au récit subjectif de Joël, elle n'échappe pas à la règle. La temporalité, bouleversée entre les scènes 16 et 17, témoigne d'une certaine influence du récit subjectif sur la construction générale de l'ensemble du scénario. Révéler tardivement au spectateur qu'il a vécu un retour en arrière crée le même trouble identitaire sur le récit que sur le personnage. Si l'identité est liée à la temporalité, alors cette prolepse dissimulée témoigne d'une revendication de la construction du récit. La résolution de l'intrigue principale, qui a lieu pendant les 16 premières scènes, peut figurer comme une introduction.

Dans *Adaptation*, la temporalité ne joue pas le même rôle. Comme nous l'avons déjà indiqué¹, la chronologie des récits qui concernent Susan Orlean et John Laroche est floue. Elle dépend du récit plutôt subjectif de l'écriture du scénario par Charlie. A chacune de ses tentatives correspond un moment de l'enquête de Susan Orlean, mais la succession chronologique n'est pas toujours assurée. Elle varie en fonction des thèmes que Charlie aborde. Ainsi, lorsqu'il tente de parler de l'adaptation, le thème est abordé entre John Laroche et Susan Orlean, mais rien ne vient indiquer où se situe temporellement cette scène dans leurs différents échanges :

LAROCHE

Vous savez pourquoi j'aime les plantes ?

ORLEAN

Hum...

LAROCHE

Parce qu'elles sont mutables...L'adaptation est un profond processus. Il te montre comment se développer dans le monde.

Orlean le regarde. Après un silence :

¹ Voir *supra* I.A.1.b.

ORLEAN

Ouais, mais c'est plus facile pour les plantes. Enfin, elle n'ont pas de mémoire vous savez. Elles se modifient juste en quelque chose d'autre. Mais pour une personne, s'adapter est presque honteux. C'est comme fuir.¹

L'indétermination temporelle de cette scène et sa correspondance avec les interrogations de Charlie, nous permettent de penser que la construction du récit dépend de la partie caractérisée par la subjectivité.

Cependant, il ne faudrait pas penser que les scènes entre Susan Orlean et John Laroche proviennent directement de l'esprit du personnage du scénariste. Elles ne sont pas des prolepses illustrant le film à venir, comme dans *La Fête à Henriette*, ou *Providence*. Dans ces derniers, la responsabilité des personnages auteurs sur les images métadiégétiques de leurs films est certaine. « La réalité représentée est formée par le point de vue subjectif d'un personnage »². Ici, le caractère réel des événements, l'existence du livre de Susan Orlean, que Charlie lit dans plusieurs scènes, ainsi que l'absence d'activité narratrice du scénariste, plaident pour une indépendance. Cependant, leur ordre est régi par le récit majoritairement subjectif de l'écriture du scénario. L'ensemble du scénario est donc construit pas une instance narratrice qui crée un parallèle entre la structure du récit subjectif et la structure qui organise les autres récits ; la première, la quête du scénariste pour son identité, sert alors de modèle à la seconde qui illustre la quête du récit.

Synthèse: Les deux scénarios fonctionnent de manière similaire en jouant sur la subjectivité des personnages principaux pour faire du récit un enjeu dramatique. Nous avons étudié les variations de focalisation que les scénarios peuvent suggérer. Chacun d'eux propose des points de vue très proches des héros, faisant ainsi intervenir leur subjectivité dans la construction du récit. Mais la focalisation varie également, dans *Adaptation*, même si elle reste majoritairement très proche des personnages. Le récit passe du point de vue de Susan Orlean à celui de John Laroche régulièrement, et fait parfois intervenir une focalisation externe. Dans *Eternal Sunshine of the spotless mind*, lorsque le récit n'adopte pas le point de

¹ *Adaptation, the shooting script, op.cit.*, p.35, ma traduction

² GEERTS Ronald, « La subjectivité comme stratégie narrative », in Monnier René et Roche Anne (Dir.), *Territoires du scénario*, Dijon, Figures Libres, 2006, p. 172

vue du héros, il acquiert une focalisation externe. Ce double fonctionnement de la focalisation, entre récit subjectif et récit indépendant, est rendu sensible au spectateur à l'aide de différents procédés métaleptiques, comme par exemple l'autofiction présent dans *Adaptation*. La mise en scène de la subjectivité des personnages et son rapport avec le récit soulèvent alors des questionnements. La modernité des personnages de Charlie Kaufman passe par cette recherche d'une définition de la vérité subjective de chacun et qui fait l'objet d'une véritable quête identitaire. Le récit, qui traditionnellement s'organise autour du personnage, en prend la forme. De ce fait, lui aussi est en quête de lui-même. Les deux quêtes se déroulent simultanément, le spectateur est invité à suivre l'évolution de chacune, qu'elle trouve une fin (*Adaptation*) ou non (*Eternal Sunshine of the spotless mind*). De plus Charlie Kaufman les lie étroitement en construisant l'intrigue de la quête du récit sur le modèle de la quête identitaire et subjective du personnage.

III. C. Perspectives cinématographiques

Charlie Kaufman élabore ses scénarios en imprimant en eux un thème et une structure, l'identité et le récit, étroitement liés par le motif de la quête. La récurrence de ce principe peut être qualifiée de constante chez le scénariste qui, en tant qu'instance décisionnelle et organisatrice dans son ensemble, prend les rênes du récit. Nous pouvons alors nous interroger sur la place qu'il occupe dans la perspective de la représentation filmique ultérieure. La volonté de Charlie Kaufman de vouloir travailler avec le réalisateur, depuis la préparation du tournage jusqu'au montage, ne provient-elle pas d'une nécessité imposée par le scénario lui-même ? Pour certains théoriciens comme André Gaudreault, le récit filmique implique la présence d'une instance narratrice supérieure, qui domine le narrateur explicite du film mais qu'on ne peut identifier comme le réalisateur. Il nous faudra interroger l'existence de ce narrateur filmique et le mettre en rapport avec l'importance du rôle narratif des scénarios de Charlie Kaufman dans la représentation cinématographique. Nous pourrons ensuite nous interroger sur l'emprise du script dans le processus de réalisation du film. Ne limite-t-elle pas le développement de la narration dans le récit filmique ? Enfin à travers les différents commentaires critiques des films scénarisés par notre auteur, nous pourrons questionner les choix de réalisation imposés par les scénarios.

1. Identification du narrateur filmique dans l'objet scénario

La narration est au centre de la question de la construction d'un récit. Si les scénarios de Charlie Kaufman répondent à un modèle structurel particulier, la narration possède également une caractéristique particulière. Qui modèle le récit ? Est-ce directement l'auteur, ou bien pouvons nous identifier un narrateur propre au scénario ? Pour répondre à cette question, il faut dans un premier temps, s'informer sur les différences établies par certains, entre l'auteur et l'instance narratrice supérieure, responsable de l'ensemble du récit. Ensuite nous pourrons mettre en lumière la place du scénario dans le récit filmique, notamment au niveau de la narration.

Les théoriciens de la narratologie possèdent des avis divergents sur la hiérarchie des instances narratrices. Pour Gérard Genette, entre le narrateur explicite et l'auteur il ne peut exister une entité virtuelle responsable du récit :

Il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de tout son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court), et il me semble, disait déjà Platon, que cela suffit.¹

Pourtant cela ne suffit pas à certains théoriciens qui tentent d'identifier un « auteur abstrait », « une instance supra-diégétique »² dans le récit scriptural. Dans son essai, André Gaudreault tente d'identifier cette instance narratrice au sein des récits filmiques. Selon lui, le récit filmique ne peut pas être exclusivement le fruit que de deux instances « pour des raisons qui tiennent, au tout premier chef, de la nature même du média envisagé »³. En se référant aux travaux d'Albert Laffay, il nomme cette instance narratrice le « grand imagier » ou encore le « narrateur filmique »⁴. Cette instance, quelque soit son nom, est « située quelque part au-dessus de ces instances de premier niveau que sont les acteurs, [et] serait l'équivalent cinématographique du narrateur scriptural »⁵.

Mais à l'état du scénario, de quelle nature –scripturale ou filmique- relève ce narrateur ? Il n'est pas possible d'y voir la définition qu'en propose Albert Laffay, citée par Gaudreault. En effet, les récits des scénarios, dans les cas qui nous intéressent, sont le fruit du travail d'une seule personne, l'auteur, et non « d'un personnage fictif et invisible à qui [l'] œuvre commune [du metteur en scène et des ouvriers du film] a donné le jour »⁶. Le scénario, même dans la perspective d'une représentation filmique, ne possède pas les mêmes caractéristiques narratives que le film. La conclusion d'André Gaudreault laisse à penser que ce qu'il finit par nommer « le méga-narrateur filmique [apparaît] comme une espèce de démiurge capable de régler, de moduler, de régenter et même de produire un ensemble multimédiatique »⁷. La narration dans le scénario semble exclue de cette interprétation. L'objet est purement scriptural. On serait donc amené à penser qu'au niveau archaïque du récit cinématographique, le stade du scénario, le narrateur filmique n'a pas encore vu le jour. Mais la nature de l'instance narratrice du scénario reste à déterminer. Le scénario est bien un

¹ GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.102

² GAUDREAULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Armand Colin, 1999, p.19

³ *Ibid.*, p.20

⁴ *Ibid.*, p.21

⁵ GAUDREAULT André et JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Collin cinéma, 2005,

⁶ p.26

⁶ *Ibid.*, p.21

⁷ *Ibid.*, p.166

récit construit, avec une « structure interne cohérente » et destiné à un « narrataire » pour reprendre les termes de Francis Vanoye. Il doit donc exister un narrateur, bien qu'il ne soit pas directement identifiable au narrateur filmique. Peut-on l'identifier à l'auteur comme le ferait Gérard Genette ?

La théorie d'André Gaudreault, dans son ouvrage *Du littéraire au filmique* est de faire le pont entre l'étude de la narration filmique et de la narration scripturale, en se servant de la première pour illustrer la deuxième. Son but non dissimulé est de prouver l'existence, « entre le narrateur et l'auteur, de quelque instance intermédiaire »¹. Or il démontre dans son essai, qu'il est tout à fait possible d'identifier un narrateur filmographique et un narrateur scriptural, grâce à leurs rôles similaires. Le premier établit pour le spectateur « des liens pluriponctuels » (multiplicité des points de vue, ubiquité), au même titre que le narrateur scriptural « qui transporte le lecteur d'une scène à l'autre »². Dès lors il est tout à fait envisageable d'imaginer un narrateur propre au scénario, qui possèderait la même fonction : la faculté d'envisager le déroulement du récit selon une multitude d'événements, d'instants, de points de vue, afin de créer le récit.

Afin de dégager cette instance, envisageons le scénario comme il se doit. C'est-à-dire comme une transcription scriptural du récit filmique. Au cours de notre étude, nous avons remarqué que la parole est déjà interprétée dans son rapport à l'image. Elle peut être –in, –off. Si on reprend la distinction anglosaxone –qui existe évidemment dans les scénarios de Charlie Kaufman- il existe également un troisième mode, la voix-over. C'est-à-dire la voix d'un personnage ou d'un narrateur extradiégétique. Le terme de –off étant ainsi réduit aux voix hors-champ. Au-delà des données auditives, d'autres indications de mise en scène peuvent apparaître, comme par exemple l'aspect des images. Charlie Kaufman dans *Eternal Sunshine of the spotless mind*, indique des effets visuels pour transcrire la perception de Joël dont les souvenirs s'effacent. Le scénariste indique ainsi l'extrême subjectivité de l'image par rapport au personnage³. L'ultime étape de la construction du récit filmique, le montage, est également influencé par le scénario, bien qu'il se trouve à l'autre extrémité de la chaîne d'élaboration du film. Pour Jean-Claude Carrière il « demeure dans l'écriture d'un scénario une certaine façon d'indiquer ce qu'[il] appelle un découpage inconscient ou souterrain. Le seul fait d'aller à la ligne participe à cela. Le contenu des phrases aussi. [...] A première vue, on ne se rend pas compte qu'il y a un découpage, mais il y est et la lecture n'est pas

¹ *Ibid.*, p.20

² *Ibid.*, p.131

³ Nous en avons déjà donné un exemple. Voir *supra* III.B.1.

encombrée et surchargée d'indications techniques »¹. Certes le scénario ne peut pas déterminer certains éléments qui apparaissent au montage, et dont dépend la narration, comme la durée d'un plan, le volume sonore ou encore une éventuelle musique.

Mais malgré ces limites, il peut suggérer beaucoup d'informations et en cela « le scénario constitue un ensemble de propositions pour l'élaboration d'un récit cinématographique »². Il prend déjà en compte les différents médias d'un récit filmique, la bande sonore et la bande filmique. C'est grâce à cette anticipation, qu'on a pu déterminer également des tendances dans les modes de focalisation des scénarios de Charlie Kaufman. Comme nous avons pu le développer, décrire la focalisation déterminée par le scénario ne s'apparente pas à l'étude de la focalisation dans le récit littéraire. Elle possède plusieurs caractéristiques propres à la focalisation dans le récit cinématographique, avec laquelle elle partage sa complexité.

Le narrateur filmique est donc véritablement en germe dans le scénario, il est déjà « non anthropomorphe » comme le veut André Gaudreault car le récit au niveau du scénario doit être perçu comme est perçu le résultat « du travail de ces machines à enregistrer que sont la caméra et le magnétophone »³. Il est difficile de faire du scénario le support d'un récit indépendant de son devenir. C'est un récit scriptural qui prend les caractéristiques du récit filmique, il est donc instable et ses frontières ne peuvent pas être déterminées. C'est d'ailleurs ce que Francis Vanoye signifie lorsqu'il pose la question, en ouverture de son ouvrage : « une théorie du scénario est-elle possible ? »⁴. Elle n'est pas envisageable du fait de la nature intermédiaire de l'objet. Ce qui est certain cependant, c'est que le narrateur filmique trouve son origine dans le scénario.

2. Introduction du « surscénariste »

Le récit présent dans le scénario, en anticipant le récit filmique, occupe une place importante dans l'approche que peut en avoir le réalisateur. Dans le cas de Charlie Kaufman, le dispositif narratif qu'il construit est particulièrement déterminant pour la construction du récit cinématographique. Nous pouvons alors nous interroger sur les conséquences d'un tel

¹ CARRIERE Jean-Claude, « Réflexion d'un scénariste » in Peeters Benoît, *Autour du scénario*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1986, p.79-80

² VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Poitier, Nathan, 1999, p.13

³ GAUDREAU André, *Du littéraire au filmique*, op.cit., p.143

⁴ VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, op.cit, p.13

mécanisme sur la réalisation du film. Quel est le rôle du réalisateur, quelle approche filmique doit-il avoir sur la narration ? Sur ce sujet, il est intéressant de se pencher sur les critiques adressées aux films scénarisés par Charlie Kaufman.

Spike Jonze et Michel Gondry, sont classés dans une catégorie particulière de réalisateurs. Ils sont nommés par différents critiques les « clipeurs » ou les « clipmen ». Ces termes désignent le fait qu'ils ont tous les deux commencé leurs carrières dans la réalisation de clips musicaux et de publicités. Or dans les deux cas, il s'agit d'une approche particulière de l'image et surtout de la narration. C'est pourquoi Spike Jonze, pour *Adaptation*, subit les attaques de Francis Blouin : « Son second opus, vient pourtant confirmer que, du clip au film, il en retourne plus que d'une simple question de longueur »¹. Pour *Eternal Sunshine of the spotless mind*, c'est Antoine Thiron qui commence par rappeler une nouvelle fois que Michel Gondry est un « célèbre réalisateur de clips souvent beaux, vernis *low-tech*, formalisme malin »² et que de ce fait il « préfère brandir un concept de poche –l'image est lacune, apparition-disparition simultanée- justifiant des effets littéraux : extinction brutale des lumières pour dire la destruction des souvenirs de Joël, passages du net au flou, folie capillaire de Winslet »³. Sa conclusion est sans appel : « En dernier ressort, vous n'y trouverez rien de plus que dans ses clips : images frites en accompagnement des tubes de la rentrée »⁴. Les « clipeurs » sont donc des réalisateurs qui s'appuient sur une recherche esthétique, formelle, qui pour ces critiques, nuit à la narration. Les récits filmiques élaborés par Jonze et Gondry sont rejettés pour leurs exagérations visuelles et démonstratives.

Les critiques accusent une recherche de type formaliste, entièrement centrée sur l'image, délaissant donc la narration. Mais nous pouvons remarquer, que certaines critiques adressées aux réalisateurs, pourraient être en réalité orientées vers Charlie Kaufman. Ce qu'Antoine Thirion nomme le « concept de poche » est décrit tel quel dans le scénario. Ces effets visuels et narratifs sont déjà présents dans les indications scéniques. Ils participent, comme nous avons pu le décrire, à la création du lien entre la perception subjective de l'évolution identitaire du personnage et la forme narrative du scénario.

¹ BLOUIN Francis, “La tête au carré”, *Cahiers du cinéma*, n°577, Mars 2003, p.62

² THIRION Antoine, “*Eternal Sunshine of the spotless mind*”, *Cahiers du cinema*, n°594, Octobre 2004, p.53

³ *Ibid.*, p.53

⁴ *Ibid.*, p.53

Pour traduire le récit du scénario, le récit filmique doit venir l'illustrer mais également le compléter. C'est pourquoi nous pouvons émettre l'hypothèse que dans la réalisation des scénarios de Charlie Kaufman, le travail sur les composés exclusivement filmiques du récit doit être porté à son maximum. La forme du récit filmique doit épouser le fond du récit scénaristique. C'est ce que remarque Delphine Bertholon à propos d'*Human nature* : « La “forme Gondry” est en parfaite adéquation avec le fond : on retrouve l'art du clipeur dans ce subtil mélange d'artisanat et de technologie, dans la coexistence de l'artifice et du naturel »¹.

Ce conflit entre le récit du scénario et le récit filmique, fait naître des critiques radicalement opposées, comme si une structure narrative complexe ne pouvait s'accommoder d'un travail filmique intense. A propos d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*, François Forestier préfère attaquer de front : « c'est aussi philosophique qu'une devinette de Carambar et aussi agréable à regarder qu'une flaque de cambouis. Images moches, acteurs pénétrés de l'importance du sujet [...], impression générale de gâtisme avancé. Le serpent se mord la queue. Visiblement, le scénariste aussi² »³. L'avis semble partagé par Antoine Thirion qui indique également une certaine incompatibilité entre la forme et le fond : « une vérité sur l'amour s'énonce certes [...] Mais celle-ci ne résiste pas à l'agaçante tendance de Gondry d'accompagner chacun de ses petits bricolages d'une pensée en kit »⁴. Le formalisme de ce cinéma, induit par le scénario, déplaît. Le travail visuel corroborerait une certaine simplicité des idées et dissimulerait un récit complexe mais vide.

Cependant d'autres critiques mettent en évidence l'obligation des réalisateurs de créer une forme filmique forte pour se détacher d'un récit scénaristique déjà très complexe. C'est déjà ce que remarquait Baptiste Piegay dans son article sur *Dans la peau de John Malkovich* : « sous des dehors expérimentaux, Jonze reste tributaire d'une logique scénaristique, obéissant aux critères précis des rebondissements, des quiproquos et du marivaudage le plus classique, même lorsqu'il pose les jalons d'un art de l'imprécision ou de l'imperfection (faux raccords, photo sales, cadres vagues, etc.) »⁵. La réalisation des films scénarisés par Charlie Kaufman obéit à une logique d'extériorisation du processus filmique, pour correspondre à la logique d'exposition du récit de chacun des scénarios. La dimension métaleptique influe

¹ BERTHOLON Delphine, “Human nature”, *Cahiers du cinéma*, n°560, Septembre 2001, p.88

² La référence à l'Ouroboros est savoureuse, lorsque l'on sait que Charlie Kaufman se compare au serpent mythologique dans *Adaptation*.

³ FORESTIER François, “Un film gâteux”, *Le Nouvel Observateur*, n°2082, 30 Septembre 2004

⁴ THIRION Antoine, “*Eternal Sunshine of the spotless mind*”, *Cahiers du cinéma*, n°594, Octobre 2004, p.53

⁵ PIEGAY Baptiste, “*Dans la peau de John Malkovich*”, *Cahiers du cinéma*, n°541, Décembre 1999, p.79

nécessairement sur la représentation filmique. La mise en évidence du rapport entre le producteur de la représentation et la représentation elle-même constitue le spectacle au niveau du récit filmique également.

Par exemple, la troisième partie du scénario d'*Adaptation* correspond dans sa structure et dans ses thèmes, à un récit de film hollywoodien classique. La représentation filmique doit donc suivre cette voie. La fin du film répond à cette logique, en dépit des critiques qui étaient adressées au cinéma hollywoodien durant l'ensemble de l'histoire¹. Les commentateurs ont mis en évidence ce paradoxe. Ils dénoncent l'impossibilité de se faire une idée précise de la position du scénariste et du réalisateur dans leur discours : « Tout se complique quand [le] film soudainement bifurque et se met lui-même à suivre le petit manuel du bon *blockbuster* hollywoodien (“du sang et de la rédemption”). On ne sait pas alors ce qui énerve le plus de l'invraisemblance de l'histoire, de la pauvreté de la direction ou du cynisme global de la démarche »². Le fonctionnement métaleptique voulu par Charlie Kaufman et mis en application par Spike Jonze ne semble pas admis. Les critiques mettent en évidence un manque certain de justification du procédé. Sans nécessité, les effets filmiques métaleptiques ne demeurent que des jeux, qui correspondent aux jeux métaleptiques du scénario, mais qui ne prennent pas en compte le spectateur. Pourquoi utiliser des effets visuels évidents, voyants, qui viennent mettre en péril la narration ? Francis Blouin propose une réponse qui nous paraît intéressante :

Il y a au moins une leçon à tirer de l'association Kaufman-Jonze comme sur celui de la paire Kaufman-Gondry [...]. Que ces deux talents exceptionnels du clip fassent appel au même homme n'est sans doute pas le fruit du hasard. Confrontés au cinéma et à la nécessité inédite de raconter une histoire, ils appellent et inventent la figure d'un surscénariste tricotant des métarécits pour des spectateurs au carré. L'apparition à l'écran d'un *script héro* n'est qu'une des conséquences logiques du déséquilibre fondamental de ce rapport. Qu'on s'en réjouisse ou non, un « vrai » metteur en scène reste avant tout un

¹ Dans cette perspective se dégage toute la modernité d'un film comme *La Fête à Henriette*, décrit par la critique pour des raisons identiques : structure exposée et réalisation forcée : « Henri Jeanson aurait-il voulu tenter une charge contre les mauvais scénaristes ? Hélas ! Il n'aboutit qu'à un mauvais scénario. Duvivier aurait-il voulu parodier les angles insolites et les contre-plongées d'Orson Welles ? Il oublie simplement que les cadrages de Welles ne sont jamais gratuits ». (Auteur inconnu, “*La fête à Henriette*”, *Cahiers du cinéma*, n°19, Janvier 1953, p.55)

² BLOUIN Francis, “La tête au carré”, *Cahiers du cinéma*, n°577, Mars 2003, p.62

story-teller. Son souci concerne le réel et ce qui se passe devant la caméra. Il ne peut se contenter d'avoir un sens et une maîtrise purement visuels de l'image.¹

Le terme de « surscénariste » nous semble particulièrement justifié à propos de Charlie Kaufman. Le système de modelage du récit sur l'identité des personnages participe au travail d'exposition de la structure du scénario. Or le fait de ne pas dissimuler la construction du récit, dans chacun de ses scripts, indique clairement que pour Kaufman, le scénariste possède une place prédominante dans l'élaboration d'un film. Francis Blouin pense que ce procédé n'est pas cinématographique. Pour le critique, le réalisateur est responsable du récit filmique en tant qu'auteur du film. Le réalisateur ne peut donc se contenter d'une mise en image d'un scénario dont la place dans l'élaboration du récit filmique est trop importante. Le « déséquilibre » évoqué provient de ce problème.

3. Vers un cinéma de l'interactivité et du ludisme

Il nous faut trouver une origine à l'apparition de ce « surscénariste » dont le rôle est de mettre en avant sa production, c'est-à-dire son récit. Dans notre étude nous avons commencé par étudier l'aspect métadiscursif des scénarios de Charlie Kaufman et mis en avant le fait que ce procédé résultait d'une déstructuration de la linéarité du récit à l'aide d'enchâssements multiples ou de manipulations chronologiques.

Cette complexification des récits a été décrite, à propos de films antérieurs, par Vincent Ostria dans un article des *Cahiers du cinéma*. Pour lui, *Un jour sans fin* (1993) de Harold Ramis, *Smoking/No Smoking* (1992) d'Alain Resnais et *Kika* (1994) de Pedro Almodovar, sont « trois œuvres qui témoignent d'une inventivité formelle et d'un ludisme vertigineux, qui sont bien la preuve de l'évolution actuelle du cinéma vers une complexité [...] réjouissante »². La familiarité de ces films avec ceux de Charlie Kaufman réside dans la relation particulière que le récit instaure avec le spectateur. Le film de Harold Ramis -qui a également signé le scénario- raconte l'histoire d'un journaliste, Phil Connors, qui est condamné sans raison apparente, à revivre un nombre incalculable de fois la même journée. Le héros modifiera jour après jour le récit de ce 2 février, jusqu'à finalement parvenir à se réveiller le lendemain. « Film dans le film, mais en même temps scénariste dans l'histoire

¹ *Ibid.*, p.62

² OSTRIA Vincent, "Glissements progressifs du plaisir interactif", *Cahiers du cinéma*, n°476, Février 1994, p.65

elle-même, Phil Connors a une liberté inédite par rapport à la fiction à laquelle il assiste en même temps que nous »¹.

Cette mécanique particulière du récit donne à voir toutes les possibilités événementielles à partir d'un seul point de départ, à l'instar des films d'Alain Resnais qui explorent différentes conséquences d'un même événement. Pour Vincent Ostria « ces films montrent une audace nouvelle, une ouverture dans le cinéma "commercial", et proposent ni plus ni moins au spectateur qu'une réappropriation de la fiction, ou en tout cas une possibilité de partager le jeu des cinéastes sur le récit »². La dimension ludique du procédé est également présente dans les scénarios de Charlie Kaufman. La métalepse est d'ailleurs utilisée dans *Adaptation* à des fins humoristiques. Notamment lorsque la troisième partie du scénario fait se succéder une série d'événements aussi inattendus que rocambolesques. Stéphane Delorme, dans un article plus récent, rassemble trois films qui, pour lui, présentent une nouvelle forme de ludisme cinématographique :

Eternal Sunshine of the spotless mind de Michel Gondry (né en 1963), *La vie aquatique* de Wes Anderson (né en 1969), *The Taste of Tea* de Katsukito Ishii (né en 1966) ont comme un air de famille. Entre ces cousins éloignés, qu'est-ce qui permet de parler d'une *génération commune* ? Tous ont autant été biberonnés au cinéma moderne (tendance burlesque de Godard à Kitano) qu'aux séries TV, aux clips, aux comics ou aux mangas. Génération de quadragénaires vivant avec dans la tête des images d'enfance, génération d'enfants gâtés plongés dans le monde des images sans discernement.

Miracle, de cet imaginaire [...] surgit un cinéma décomplexé, melting pot de cuisines multiples, feuillets de mille détails, spots et sketches éclatant l'intégrité du récit, effets spéciaux d'artificiers éclatant l'intégrité du plan.[...] Une utopie de l'intime, lieu préservé des ravages du temps, case hors chaos, paradis actuel ou rêvé des amours enfantines.³

Dans ces films le récit est aussi un jeu, et la dimension visuelle est très travaillée. L'ensemble crée un cinéma particulier, où la vraisemblance de l'intrigue, sa linéarité et sa logique ne prédominent pas. La motivation principale de ces films est d'utiliser les moyens du cinéma, sa narrativité particulière et sa créativité audiovisuelle pour parvenir à un divertissement ludique.

¹ *Ibid.*, p.65

² *Ibid.*, p.65

³ DELORME Stéphane, "Eternels soleils", *Cahiers du cinéma*, n°602, Juin 2005, p.69

Nous pouvons y voir à notre tour un changement de la perception du statut du cinéma. Contrairement à ce que souhaiterait Francis Blouin, ces nouveaux réalisateurs -et les scénaristes qui les accompagnent-, ne se définissent plus comme des *story-teller*. Le jeu a intégré le récit et le ludisme le cinéma. Dans l'article de Stéphane Delorme, comme dans celui de Vincent Ostria, la surenchère d'images, la multiplicité des sollicitations audiovisuelles sont, pour une part, à l'origine de cette nouvelle approche du cinéma. Les clips musicaux, la télévision, la publicité, l'offre audiovisuelle sur le Web, ou encore les jeux vidéo peuvent modifier notre rapport à l'image et aux récits qu'elle véhicule. Laurence Dreyfus qui étudie le rapport du cinéma avec le jeu vidéo dans un article intitulé « L'art en jeu ou le détournement du temps », indique que « la relation qu'entretient l'art avec les jeux vidéo, c'est tout d'abord le rapport au jeu qui renvoie à la notion de jeu en général, et au changements que la valeur ludique a pu entraîner dans la réception de l'œuvre depuis l'avènement de la postmodernité en instaurant un nouveau rapport du spectateur au récit : l'interactivité. Le spectateur est ainsi devenu joueur »¹. Le cinéma et surtout celui de Charlie Kaufman a particulièrement sa place dans ce nouveau rapport du spectateur avec le récit. L'interactivité contamine le récit et Kaufman le revendique :

Ce qui peut être rassurant avec les films, c'est qu'ils ne sont en général réalisés qu'une seule fois, et aussi qu'ils sont *finis*. Ils sont *morts*. Ce n'est pas comme au théâtre où n'importe quoi peut arriver, où chacun peut rater ses répliques, où il existe une sorte d'interaction permanente, une chimie entre les gens. Ce ne sont que des choses mortes qu'on regarde et je n'aime pas trop ça. Donc, si on pousse les gens à interagir avec le film d'une nouvelle manière, alors on les pousse à voir différentes choses et on pousse leurs esprits à réagir. Dans un sens, ils sont plus proches qu'en restant simplement assis passivement avec pour seule réflexion : « Tiens, maintenant il y a une poursuite en voiture. »²

Charlie Kaufman explicite ainsi cette nouvelle approche du récit que Vincent Ostria décelait déjà dans des films comme *Un jour sans fin* ou *Smoking/NoSmoking*. Donner un rôle au spectateur dans le processus d'élaboration du récit conduit chacun de ces films à proposer un

¹ DREYFUS Laurence, “L'art en jeu ou le détournement du temps”, in AUDET René, ROMANO Claude, DREYFUS Laurence, THERRIEN Carl, MARCHAL Hugues, *Jeux et enjeux de la narrativité dans les Pratiques Contemporaines*, Paris, Dis Voir, 2006, p.75

² Interview de Charlie Kaufman par FLED Rob, “Q&A with Charlie Kaufman & Spike Jonze”, in *Adaptation, the shooting script*, op.cit., p.129, ma traduction.

cheminement non linéaire de l'intrigue. Pour cela ils attribuent au récit une vie propre : son devenir est sans cesse remis en question. Ainsi Charlie dans *Adaptation* est en proie à un doute perpétuel sur le sujet qu'il doit traiter dans son scénario. La suite du récit est toujours laissée en suspension, il est impossible de savoir la direction qu'il va prendre. L'interactivité offre des possibilités de récits dans lesquelles le spectateur est virtuellement libre de circuler.

A l'encontre des jeux vidéo, le déroulement du parcours n'est plus stratégique, le temps n'est plus hiérarchisé en vue d'un but, mais il s'agit bien d'un cheminement qui souligne les ambivalences et la polysémie dans le choix du parcours, tracant des itinéraires inhabituels qui déstructurent les modes de temporalité du récit produisant des événements survenant sur le mode aléatoire et non plus hiérarchisé selon un critère chronologique et causal. A tout moment, le scénario peut changer ou déboucher sur un cul de sac.¹

L'instabilité du récit, les portes ouvertes qu'il offre à l'imagination du spectateur constituent cette nouvelle approche du cinéma que l'on voit se répandre à travers les films précédemment cités. Mais nous pourrions évoquer d'autres films, comme par exemple, *Reconstruction* (2003) de Christopher Boe. Le cinéaste danois nous transporte sur les pas d'Alex qui croit rencontrer une femme apparue dans ses rêves. Cependant dès le début du film, le récit est introduit par la voix-off d'un écrivain qui semble créer l'histoire devant le spectateur. Pendant le déroulement de l'intrigue des voies seront ouvertes puis refermées, les trajectoires des personnages sont modifiées en cours « d'écriture ». Encore une fois ce film a reçu des critiques complètement opposées. Comme pour *Adaptation* et *Eternal Sunshine of the spotless mind*, les *Cahiers du cinéma* soulignent l'impuissance de ces effets métaleptiques à construire un récit : « Les circonvolutions du scénario reconduiront toujours au même cul-de-sac : le schéma de l'amour "en soi". De cette triste formule, le scénario explore les possibilités jusqu'à assèchement »². Le critique de *Positif* quant à lui, observe de nouveau un travail visuel intense que semble nécessiter l'illustration d'un récit complexe : « l'un des premiers films les plus audacieux et novateurs de ces dernières années, tant sur la plan narratif [...] que sur le plan esthétique, le metteur en scène ayant développé [...] un univers fantasmagorique d'une grande richesse visuelle et sonore, qui contribue pour beaucoup au charme insolite de l'ensemble »³. Le travail sur l'image et le son s'explique une nouvelle fois

¹ DREYFUS Laurence, "L'art en jeu ou le détournement du temps", *op.cit.*, p.76

² HANSEN-LOVE Mia, "Reconstruction", *Cahiers du cinéma*, n°585, Décembre 2003, p.40

³ SENNEQUIER Pascal, "Reconstruction, l'amour en pièce détachées", *Positif*, n°514, Décembre 2003, p.11

dans le rapport qu'il entretient avec un récit complexe qui naît d'une subjectivité. La description du travail de Christopher Boe par Pascal Sennequier pourrait correspondre à l'analyse de la réalisation de Michel Gondry dans *Eternal Sunshine of the spotless mind* : « Ces images saturées et métalliques, rongés par les effets (grains, tremblements, accélérés...), surdécoupées et principalement cadrées sur les visages, semblent tout droit sortis d'un cerveau surchauffé. Boe rejoint ainsi les obsessions endoscopiques de son compatriote Lars Von Trier à ses débuts, lorsqu'il se proposait d'explorer, avant tout autre réalité, les méandres de la vie psychique »¹. Ces cinémas tentent de traduire en images et en récits le labyrinthique mécanisme des perceptions de la réalité, et en offre ainsi aux spectateurs des traductions originales et diverses. Christopher Boe déclare lui-même qu' « il y a plusieurs interprétations valables de l'histoire qui est racontée, ou de qui sont les personnages et pour [lui] elles se valent toutes. [...] le film encourage des interprétations multiples »².

Le procédé d'ouverture du récit en une multitude de ramifications possibles, crée des formes cinématographiques qui se tournent vers le spectateur. La narration n'est pas dissimulée mais se met en spectacle. Vincent Ostria pressent déjà ce phénomène lorsqu'il déclare que les films qu'il évoque « préfigurent une mise en pièces raisonnée de la narration classique, tout en ne négligeant pas le besoin d'identification du spectateur. Cette nécessité d'adhésion à (voire d'inclusion dans) un récit s'allie ici à une aspiration des spectateurs adultes au ludisme, doublée d'un plaisir d'être mystifié tout en gardant son libre arbitre »³. La dimension ludique apparaît également dans les thèmes abordés. Ainsi lorsque Stéphane Delorme remarque qu'*Eternal Sunshine of the spotless mind*, ou *La vie aquatique* évoquent la difficulté pour de jeunes hommes à entrer dans le monde adulte et réel, nous pourrions tout à fait ajouter à cette liste les réalisations filmiques d'*Adaptation*, d'*Un jour sans fin*, de *Reconstruction* ou encore de *La science des rêves* (2006) de Michel Gondry :

De ces enfantillages, on peut s'irriter, et clamer qu'il leur manque l'essentiel : la rencontre avec le réel [...] mais on ne peut nier que ces autoportraits de jeunes adultes (comme disent les magazines) sont les plus contemporains qui soient. Que ces films sont les premiers à figurer le rejet phobique de l'âge adulte et de l'involution dans le fantasme : moins le

¹ *Ibid.*, p.13

² Entretien avec Christopher Boe, VALENS Grégory, "La vie a par moment les traits du rêve ", *Positif*, n°514, Décembre 2003, p.15

³ OSTRIA Vincent, "Glissements progressifs du plaisir interactif", *op.cit.*, p.66

fantasme, d'ailleurs (Lynch et Ferrara, toujours) que la fantaisie. [...] Du burlesque comme dynamite. L'intelligence crépite.

Mais contrairement aux premiers essais des *clipmen* huppés (*Dans la peau de John Malkovich* de Spike Jonze, *Human nature* de Gondry), l'émettement émeut.¹

Le ludisme est peut-être lié aux thèmes particulièrement actuels sur lesquels portent les films. Cependant il peut limiter l'impact émotionnel que cherche à provoquer certaines histoires, comme semble le signifier Stéphane Delorme. Il est donc peut-être la source des attaques de certains critiques contre le mécanisme d'exposition du récit et le formalisme des réalisateurs. Les mêmes termes reviennent à propos de tous les scénarios de Charlie Kaufman, ils sous-entendent un affrontement entre l'intérêt que les critiques portent au principe ludique et la gêne que le ludisme peut simultanément provoquer. Ainsi dans les critiques de François Forestier nous pouvons trouver des expressions comme « drôle, incongru, dérangeant »², ou encore « le film [...] est, au choix, fascinant ou crispant »³. Ces ambivalences dans le jugement critique indiquent la limite des systèmes métaleptiques d'exposition du récit dans un but ludique.

Synthèse : La place de Charlie Kaufman dans l'élaboration des films qu'il a écrit, tient à l'importance du scénario dans la construction du récit cinématographique. Le narrateur filmique trouve son origine dans le script à travers différents procédés qui permettent de transformer le scriptural en filmique. Si cela est vrai pour tout film, lorsque la construction d'un scénario répond à une logique narrative très forte, l'emprise qu'il possède sur la réalisation est amplifiée. C'est le cas des scénarios de Charlie Kaufman, qui exposent la structure de leurs récits à l'aide d'un système complexe se basant sur la subjectivité des personnages. Cette dimension métaleptique implique un positionnement particulier du réalisateur par rapport au récit filmique. Ainsi dans les films de Jonze et Gondry, le travail audiovisuel est marqué et souvent exagéré comme le remarque les critiques. Les « clipeurs » mettent en péril la narration en usant de techniques relevant d'un formalisme poussé à l'extrême. Dès lors dans chaque film le récit porté par le scénario et la dimension audiovisuelle s'opposent ou se complètent selon les avis. Les critiques considèrent soit que le

¹ DELORME Stéphane, "Eternels soleils", *op.cit.*, p.70

² FORESTIER François, "Matière grise et éléphants roses", *Le Nouvel Observateur*, n°1831, 09 Décembre 1999

³ FORESTIER François, "Vite une aspirine !", *Le Nouvel Observateur*, n°2003, 27 Mars 2003

formalisme et la complexité dissimulent un vide existentiel, soit au contraire qu'ils ont besoin l'un de l'autre pour créer une nouvelle approche du récit cinématographique. Il demeure que le film résulte d'un tandem Kaufman/Jonze ou Kaufman/Gondry et que la place du scénariste est réévaluée. Ce « surscénariste » né d'un mouvement du cinéma qui cherche à développer une certaine interactivité avec le spectateur. Cette technique passe essentiellement par une liberté dans la construction du récit et souvent dans l'exposition de celui-ci dans des schémas métaleptiques. Ce phénomène, ainsi que les thèmes abordés par les cinéastes, laissent transparaître le développement d'un niveau de lecture ludique du récit cinématographique. Néanmoins le ludisme est à l'origine de troubles dans la réception qui est faite d'un film, surtout si le type d'intrigue abordé n'est pas habituellement traité de cette manière.

Conclusion

Charlie Kaufman est un scénariste bientôt réalisateur. Il tourne actuellement son premier film, dont il a également signé le scénario. D'après les premières informations, son titre anglais sera *Synecdoche, New-York*. Quelques privilégiés ont déjà pu lire une version du scénario et il apparaît que les thèmes de Charlie Kaufman sont toujours les mêmes. Le héros, un dénommé Caden, a des difficultés amoureuses entre son ex-femme, sa femme et sa maîtresse et il souffre d'une maladie que personne ne connaît. Une de ses répliques ressemble fortement à ce que dit Charlie dans *Adaptation* : « Je ne sais pas. Je n'ai pas pris le bon chemin. Maintenant, j'ai bien peur d'être en train mourir. Ils ne savent pas ce qui cloche chez moi. Je veux faire quelque chose d'important. Pendant que je suis encore là. »¹. Le héros est une nouvelle fois en quête d'une identité, il ressent la nécessité de produire quelque chose pour être identifiable. Pour cela il tente de créer la plus grande pièce de théâtre qui ait existé, en recréant New-York dans un hangar.

Charlie Kaufman poursuit toujours les mêmes obsessions. Tous ses personnages recherchent quelque chose pour eux-mêmes : un statut d'artiste célèbre, d'homme-singe, de tueur de la C.I.A., de scénariste ou, tout simplement, leur mémoire. La récurrence de ce thème nous a conduit à nous interroger sur les créations du scénariste. La quête identitaire est-elle une thématique ou bien un mode de construction du récit ? Existe-t-il des processus qui permettent de lier la structure du récit au schéma de la quête identitaire ?

Pour répondre à cette question, nous avons tout d'abord décrit les structures dramaturgiques et narratives des scénarios d'*Adaptation* et d'*Eternal Sunshine of the spotless mind*, afin d'extraire de ces constructions des éléments permettant d'éclairer la mise en récit des différentes intrigues. Nous avons mis en lumière l'éclatement des récits et les systèmes d'enchâssements complexes.

Ces structures permettent la mise en place de procédés narratifs particuliers, les métalepses, qui exposent le récit au spectateur en modifiant le rapport qui existe entre son

¹ *Synecdoche, New York first draft*, p.41, citation emprunté au site [beingcharliekaufman.com](http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/synecdocheme.htm&2), <http://www.beingcharliekaufman.com/index.htm?articles/synecdocheme.htm&2>, ma traduction.

producteur et le récit lui-même. Nous avons montré également que la complexité de la structure des scénarios conduit souvent à créer un filtre subjectif. En effet, les focalisations impliquées par les scripts sont majoritairement proches des personnages et conditionnent un récit en partie subjectivisé.

Le récit est exposé mais il est également questionné comme l'est l'identité des personnages. Distant du récit grâce aux procédés métaleptiques, le spectateur établit alors un lien entre le parcourt du personnage et l'évolution de l'intrigue. Dès lors le récit se trouve structuré autour de son propre fonctionnement. Il est traité comme un personnage en quête d'un but, d'une finalité. Cette transformation du récit en sujet de l'intrigue passe par la subjectivité des personnages, qui, en jouant le rôle de filtre entre le spectateur et le récit, contribue à la transformation de la quête identitaire en modèle de la quête du récit.

Charlie Kaufman a véritablement une obsession thématique, chacun de ses héros est en proie à une crise intérieure qui le pousse à évoluer, à s'adapter ou bien à s'accrocher à ce qui fait son identité. Mais l'angoisse identitaire du personnage est bien autre chose qu'un thème, elle devient le véritable moteur d'un récit, qui s'organise alors autour de la quête jusqu'à en épouser la forme. En fin de compte, la structure du récit n'est pas seulement liée au schéma de la quête identitaire, elle se confond avec elle, en devenant une seconde quête. De plus, le dispositif métaleptique de Charlie Kaufman permet d'instaurer une interactivité nouvelle entre le récit et le spectateur. Une des évolutions du cinéma est certainement le développement d'une certaine liberté de se déplacer dans le récit, de sélectionner des éléments pour reconstruire une intrigue. Ce ludisme nouveau, se distingue même au niveau de la réalisation qui, bien souvent, est rendue explicite. En utilisant abondamment les effets visuels et sonores, les réalisateurs suivent la même trajectoire que les scénaristes comme Charlie Kaufman, en ne dissimulant rien de la construction filmique.

Le doute identitaire des personnages n'est peut-être finalement qu'un reflet au sein de l'histoire, d'une incertitude plus générale vis-à-vis de la réalité qui s'exprime à tous les niveaux de la construction cinématographique. L'ouverture des récits vers d'autres réalités possibles ou vers des organisations non hiérarchisées, non linéaires, témoigne également de la crainte de ne pouvoir témoigner du réel. Le personnage de Charlie dans *Adaptation* le dit lui-même devant le gourou du scénario, Robert McKee :

KAUFMAN

Monsieur, et si un écrivain tentait de créer une histoire dans laquelle rien ne se passe ? Où les gens ne changent pas, où ils n'ont pas de révélation ? [...] Davantage un reflet du monde réel.¹

C'est également cette nécessité de rendre compte de la subjectivité de la réalité qui pousse les réalisateurs à user d'effets visuels et sonores et de constructions filmiques sensibles. Les personnages sont angoissés devant cette réalité à différents visages, il existe donc de multiples manières de la filmer. « Tout est cinéma » dit le narrateur de *Reconstruction* au tout début du film, « dès lors il n'y a de salut que dans la déconstruction : mettre à nu les mécanismes, désosser la machine, récupérer les pièces, et, à l'aide de tout cet attirail hétéroclite, réinventer le cinéma »².

Réinventer la réalité, c'est également introduire dans chaque récit une part de fantastique, d'imaginaire, de ludisme. Charlie Kaufman crée des tunnels qui permettent d'entrer dans la peau d'autres personnes, des hommes qui vivent comme des singes en plein milieu des Etats-Unis, des scénaristes plongés au cœur de leurs propres scénarios, des machines à effacer la mémoire... Tous ces éléments, fantasques ou fantastiques, introduits dans des univers très réels et réalistes, participent à ce questionnement incessant de l'individu au milieu d'une réalité qu'il peine à percevoir et à comprendre.

¹ *Adaptation, op.cit.*, p.68, ma traduction.

² SENNEQUIER Pascal, “*Reconstruction, l'amour en pièce détachées*”, *Positif*, n°514, Décembre 2003, p.13

Annexes

Scène 93 d'*Adaptation*

Adaptation, Scène 93, pages 59-60-61, ma traduction

INT – CHAMBRE VIDE – JOUR

Kaufman, très énergique, déambule en parlant dans un dictaphone.

KAUFMAN

(dans le dictaphone)

On ouvre sur Charlie Kaufman, gros, vieux, chauve, repoussant, assis dans un restaurant d'Hollywood devant Valérie Thomas, une belle et sculpturale directrice de production.

Plus tard : Kaufman couché sur son lit, tenant de se focaliser sur son nouveau sujet.

KAUFMAN (continue)

(dans le dictaphone)

Un gros et chauve Kaufman déambule furieusement dans sa chambre. Il parle dans un dictaphone et dit « Charlie Kaufman, gros, chauve, repoussant, vieux, est assis dans un restaurant d'Hollywood avec Valérie Thomas... »

Plus tard : Kaufman tape en écoutant la cassette du dictaphone.

KAUFMAN (continue)

(voix de la cassette)

Kaufman, repoussant, ridicule, se branle sur la photo de Susan Orlean sur la couverture du liv...

Donald apparaît sur le palier avec un scénario.

KAUFMAN(continue)

Quoi ? Qu'est-ce que tu veux ?

DONALD

J'ai fini mon scénario. J'ai terminé. Donc tu voudras bien le montrer à ton agent ? Ca s'appelle « The Three. »

Kaufman attrape le scénario de Donald et le jette sur son lit. « The Three » est écrit sur la couverture avec une police de caractère dramatique.

DONALD(continue)

Merci. Je voudrais aussi te remercier pour ton idée. Elle m'a beaucoup aidé. Je l'ai changé un peu. Maintenant le tueur coupe les corps en morceaux et les fait manger à ses victimes. C'est une sorte de...Caroline a un super tatouage de serpent qui se mord sa propre queue et...

Kaufman se prend la tête dans ses mains.

KAUFMAN
Ourobouros.

DONALD
Je ne sais pas ce que ça signifie.

KAUFMAN
Le serpent. Il est nommé Ourobouros.

DONALD
Je ne crois pas. Mais, de toute façon, c'est cool pour mon tueur d'avoir ce *modus operandi*. Parce que à la fin, quand il force la femme, qui est en réalité lui-même, à se manger elle-même, il se mange aussi lui-même jusqu'à la mort.

KAUFMAN
Je suis fou. Je suis Ourobouros.

DONALD
Je ne sais pas ce que ce mot signifie.

KAUFMAN
J'ai écrit sur moi-même dans mon scénario.

DONALD
Oh. C'est un peu bizarre, hein ?

KAUFMAN
C'est complaisant. C'est narcissique. C'est du solipsisme. C'est pathétique. Je suis pathétique. Je suis gros et pathétique.

DONALD
Je suis sur que tu avais de bonnes raisons, Charles. Tu es un artiste.

KAUFMAN
La raison c'est parce que je suis trop timide pour parler à la femme qui a écrit le livre. Parce que je suis pathétique. Parce que je n'ai aucune idée de comment écrire. Parce que je ne peux pas rendre les fleurs fascinantes. Parce que je crains.

DONALD
Hé, je suis dans le script ?

KAUFMAN
Je vais à New-York. Je vais la rencontrer. C'est ça. C'est ce que je dois faire.

DONALD

Ne te fâche pas contre moi pour avoir dit ça, Charles, mais Bob donne un séminaire à New-York ce week-end. Donc si tu es coincé...

Kaufman jette un regard à Donald et sort sans un mot.

Filmographie

Scénarios

- KAUFMAN Charlie, *Adaptation*, New-York, W. W. Norton & Company, 2003
- KAUFMAN Charlie, *Eternal Sunshine of the spotless mind*, New-York, W.W.Norton & Company, 2004

Films

Adaptation

Générique technique	Générique artistique
Réalisateur : Spike Jonze	<u>Nicolas Cage</u> : Charlie Kaufman/Donald Kaufman
Scénario : Charlie Kaufman	<u>Meryl Streep</u> : Susan Orlean
Société de production : Clinica Estetico	Chris Cooper : John Laroche
Société de production : Good Machine	Tilda Swinton : Valerie
Société de production : Propaganda Films	Cara Seymour : Amelia
Société de production : Intermedia Pictures	Brian Cox : Robert McKee
Producteur : Edward Saxon	Judy Greer : Alice la serveuse
Producteur : Vincent Landay	Maggie Gyllenhaal : Caroline
Producteur : <u>Jonathan Demme</u>	Ron Livingston : Marty
Producteur exécutif : Charlie Kaufman	Roger Willie : Randy
Producteur exécutif : Peter Saraf	Jim Beaver : Tony, le ranger
Distributeur d'origine : Bac Films	Doug Jones : Augustus Margary
Directeur de la photographie : Lance Acord	Stephen Tobolowsky : Steve Neely, le ranger
Ingénieur du son : Drew Kunin	Gary Farmer : Buster Baxley
Compositeur de la musique : Carter Burwell	Peter Jason : l'avocat de la défense
Musique additionnelle : The Rolling Stones "Wild horses"	Gregory Itzin : le plaignant
Musique additionnelle : Elvis Costello "Alison"	Curtis Hanson : le mari de Susan Orlean
Décorateur : K.K. Barrett	Paul Fortune : un invité de Susan Orlean
Costumes : Casey Storm	Paul Jasmin : un invité de Susan Orlean
Assistant-réalisateur : Thomas Patrick Smith	David O. Russell : un invité de Susan Orlean
Monteur : Eric Zumbrunnen	Bob Stephenson : David
Effets spéciaux : Gary D'Amico	Nancy Lenehan : la mère de Kaufman

Résumé : Charlie Kaufman est un scénariste talentueux mais marginal à Hollywood. Lorsque la productrice Valérie Thomas, lui confie l'adaptation du *Voleur d'Orchidées* de Susan Orlean, il souhaite en faire un scénario original. Il ne veut pas d'histoire d'amour, de courses poursuites ou d'histoires de drogue. Charlie a un jumeau, Donald, qui, devant le succès de son frère, décide d'écrire à son tour un scénario. Charlie tente également de séduire une jeune femme, Amélia. Rapidement il s'aperçoit que le travail d'adaptation va être compliqué. Le livre auquel il s'attaque relève davantage de l'essai que du roman. Il s'agit du témoignage autobiographique de la journaliste du *New-York Times*, Susan Orlean, partie enquêter sur un étrange voleur d'orchidées dans des marais au milieu d'une réserve indienne. Il se nomme John Laroche et se révèle être un collectionneur fou, dont la passion sans limite soulève des interrogations chez la journaliste. Elle remet en cause sa vie new-yorkaise rangée et cherche à découvrir si elle est aussi capable de vivre passionnément pour quelque chose d'aussi fragile que des fleurs. Charlie Kaufman bute devant l'absence d'intrigue du livre qu'il doit adapter. Après avoir tenté d'écrire sur John Laroche puis sur l'évolution naturelle et enfin sur Susan Orlean, il choisit de se mettre lui-même dans son scénario. Chacune de ses tentatives échoue, il ne parvient pas à développer l'histoire tout comme il ne parvient pas à déclarer son amour à Amélia. Par contre son frère Donald écrit un scénario sans grande difficulté en suivant les conseils du manuel de Robert McKee et en réutilisant les clichés du film hollywoodien. Excédé par son échec et par la réussite de son frère, Charlie fuit son agent et la productrice qui le harcèlent pour qu'il termine l'adaptation, et se rend à New-York fermement décidé à rencontrer Susan Orlean. Il la croise dans un ascenseur mais n'ose pas l'aborder. Dans un n-ième exercice d'auto-dépréciation, il assiste à un séminaire de McKee et lui demande des conseils. Le gourou du scénario lui rappel qu'une intrigue est nécessaire, que les personnages doivent évoluer, avoir un but et vivre des événements extraordinaires. Charlie appelle Donald pour lui demander de l'aide. Ensemble ils découvrent que la fin du livre de Susan Orlean ne correspond pas à la réalité : la journaliste vit en fait une relation cachée avec John Laroche qui s'est mis à cultiver une orchidée qui lui fournit de la drogue. Charlie espionne le couple mais il est repéré et fait prisonnier. Susan Orlean décide de le supprimer. Ils se dirigent tous vers les marais mais Donald parvient à sauver son frère et à échapper au couple qui les poursuit. Dans un accident de voiture il perd la vie, mais Charlie parvient à se débarrasser de John Laroche - dévoré par un crocodile – et de Susan Orlean blessée par balle. Ce dénouement permet à Charlie de terminer son scénario et de déclarer son amour à Amélia.

Eternal Sunshine of the spotless mind

Générique technique	Générique artistique
Réalisateur : Michel Gondry	<u>Jim Carrey</u> : Joel Barrish
Scénario : Charlie Kaufman	<u>Kate Winslet</u> : Clementine Kruczyncki
Auteur de l'oeuvre originale : Charlie Kaufman	Gerry Robert Byrne : le chef de train
Société de production : Focus Features	Elijah Wood : Patrick
Société de production : Universal Pictures	Thomas Jay Ryan : Frank
Producteur : Steve Golin	Mark Ruffalo : Stan
Producteur : Anthony Bregman	Jane Adams : Carrie
Producteur associé : Linda Fields-Hill	David Cross : Rob
Producteur associé : Michael Jackman	Kirsten Dunst : Mary
Producteur exécutif : David L. Bushell	Tom Wilkinson : le docteur Howard Mierzwia
Producteur exécutif : Charlie Kaufman	Debon Ayer : la mère de Joel
Directeur de production : David L. Bushell	Deirdre O'Connell : Hollis
Distributeur d'origine : UIP - United International Pictures	
Directeur de la photographie : Ellen Kuras	
Cadreur : Chris Norr	
Compositeur de la musique : Jon Brion	
Directeur artistique : David Stein	
Décorateur : Dan Leigh	
Costumes : Melissa Toth	
Maquilleur : Kyra Panchenko	
Assistant-réalisateur : Michael Hausman	
Assistant-réalisateur : Scott Ferguson	
Monteur : Valdís Óskarsdóttir	
Script : Mary Cybulski	
Directeur de casting : Jeanne McCarthy	
Effets spéciaux : Drew Jiritano	
Cascades : Brian Smyj	

Résumé : Joël se réveille un matin en ayant l'étrange sensation d'avoir perdu deux ans de sa vie. Il ne se rend pas à son travail mais se dirige vers une plage où il croise une jeune femme, Clémentine. Joël est timide et ne l'approche pas, mais dans le train qui les ramène en ville, ils

ne sont que deux dans le wagon. Clémentine engage la conversation. Elle aussi est un peu perdue et le couple se forme doucement au cours de ce voyage.

Joël rentre chez lui déprimé, c'est la saint Valentin. Il se couche et bientôt deux hommes, Stan et Patrick, pénètrent chez lui et installent un matériel électronique complexe. Dans son sommeil Joël revit à rebours les deux dernières années de sa vie, et tous les instants vécus avec Clémentine sont supprimés de sa mémoire par l'ordinateur. Il a pris la décision d'effacer la jeune femme de ses souvenirs après avoir découvert qu'elle avait fait de même pour lui. Dans sa chambre les techniciens s'activent, Patrick révèle à son collègue qu'il a séduit Clémentine après avoir effacé sa mémoire. Stan est choqué, mais son attention est détournée par l'arrivée de sa petite-amie Mary, qui est également la secrétaire de la société pour laquelle ils travaillent tous, Lacuna Inc. Dans son sommeil Joël entend certaines conversations et comprend que Patrick lui a volé Clémentine. Il regrette rapidement sa décision : il veut garder les souvenirs merveilleux de sa vie amoureuse. Il tente de fuir à l'intérieur de sa mémoire afin d'arrêter le processus d'effacement. Il y parvient en se cachant dans des souvenirs qui ne concernent pas Clémentine, notamment des souvenirs d'enfance très profondément enfouis. Au même moment Patrick décide de partir retrouver Clémentine qui ne va pas bien. Le jeune homme utilise des objets qui appartenaient à Joël pour tenter de la séduire. Stan panique devant la tentative de fuite de Joël et décide de faire appel à son patron, Howard Mierzwiak. Celui-ci bataille mais parvient finalement à terminer le processus d'effacement. Mary est fascinée par l'intelligence et le génie professionnel de son patron et ne peut résister à lui déclarer son amour. La femme de Mierzwiak assiste à la scène. Elle révèle que Mary a déjà eu une liaison avec son patron et qu'elle a subi un effacement de mémoire. Pendant ce temps, Joël a renoncé à lutter contre l'effacement de sa mémoire et profite de ses derniers instants avec Clémentine.

Joël se réveille un matin en ayant l'étrange sensation d'avoir perdu deux ans de sa vie. Il rencontre Clémentine sur la plage et le couple se forme. Mary de son côté a décidé de renvoyer à tous les patients traités par Mierzwiak, la cassette de leurs témoignages audio enregistrés avant l'effacement de mémoire. Lorsque Joël et Clémentine reçoivent leurs cassettes respectives ils ne comprennent pas ce qui leur arrive. Ils écoutent d'abord la voix de Clémentine en train de décrire très négativement sa relation avec Joël, puis la voix de Joël qui critique violemment son ancienne petite-amie. Après cette écoute déchirante, l'avenir du couple reste imprécis et incertain.

Bibliographie

Etudes générales

- GENETTE Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983
- COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam, 2004
- HUBIER Sébastien, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003

Etudes cinématographiques

Etudes générales

- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *L'Esthétique du film*, Paris, Armand Collin cinéma, 2004
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2002

Le scénario

- MONNIER René et ROCHE Anne (Dir.), *Territoires du scénario*, Dijon, Figures Libres, 2006
- VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Poitier, Nathan, 1999
- McKEE Robert, *Story*, Dixit, 1998
- PREDAL René, *Jean-Claude Carrière scénariste, l'art de raconter des histoires*, Paris, Cerf, 1994
- PEETERS Benoît, *Autour du scénario*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1986

- BERGALA Alain, "Profession: scénariste. Nationalité: Française.", *Cahiers du cinéma*, n°371, mai 1985
- BENAYOUN Robert, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Stock Cinéma, 1980

Récit et narratologie

- AUDET René, ROMANO Claude, DREYFUS Laurence, THERRIEN Carl, MARCHAL Hugues, *Jeux et enjeux de la narrativité dans les Pratiques Contemporaines*, Paris, Dis Voir, 2006
- GAUDREAU André et JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Collin cinéma, 2005
- BEYLOT Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Collin Cinéma, 2005
- VANOYE Francis, *Récit écrit, Récit filmique*, Poitier, Nathan, 1999
- GAUDREAU André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Armand Colin, 1999
- METZ Christian, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991

Charlie Kaufman

- HENRY Michael «L'écriture est un voyage vers l'inconnu, entretien avec Charlie Kaufman », *Positif*, n°524, Octobre 2004
- GARBARZ Franck, «Charlie Kaufman, l'insaisissable», *Positif*, n°524, Octobre 2004

Sur les films

Scénarisés par Charlie Kaufman

- THIRION Antoine, “*Eternal sunshine of the spotless mind*”, *Cahiers du cinema*, n°594, Octobre 2004
- LEMARIE Yannick, “*In Memoriam*”, *Positif*, n°524, Octobre 2004

- FORESTIER François, “Un film gâteux”, *Le Nouvel Observateur*, n°2082, 30 Septembre 2004
- BLOUIN Francis, “La tête au carré”, *Cahiers du cinéma*, n°577, Mars 2003
- FORESTIER François, “Vite une aspirine !”, *Le Nouvel Observateur*, n°2003, 27 Mars 2003
- BERTHOLON Delphine, “*Human nature*”, *Cahiers du cinéma*, n°560, Septembre 2001
- PIEGAY Baptiste, “*Dans la peau de John Malkovich*”, *Cahiers du cinéma*, n°541, Décembre 1999
- FORESTIER François, “Matière grise et éléphants roses”, *Le Nouvel Observateur*, n°1831, 09 Décembre 1999

Autres films

- DELORME Stéphane, “Eternels soleils”, *Cahiers du cinéma*, n°602, Juin 2005
- HANSEN-LOVE Mia, “*Reconstruction*”, *Cahiers du cinéma*, n°585, Décembre 2003
- SENNEQUIER Pascal, “*Reconstruction*, l’amour en pièce détachées”, *Positif*, n°514, Décembre 2003
- OSTRIA Vincent, “Glissements progressifs du plaisir interactif”, *Cahiers du cinéma*, n°476, Février 1994

Remerciements

A M. Jean-Louis Libois, directeur de mémoire.

A Elsa, pour ses relectures avisées et ses conseils attentifs,

A Denis et Roberte, pour leur confiance,

A JC, pour ses tentatives d'aide à la traduction,

A Pierre et Marianne, pour être drôles,

A eux et aux autres, pour avoir tout fait pour que je ne finisse pas à temps.

And a special thanks to

Michael Spadaro, pour son très riche site beingcharliekaufman.com

