

Les hommes ne pleurent pas

et

Illuminations: de Pirandello vers Kaos

par

Ralph DFOUNI

**Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres**

**Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec**

Août 1998

© Ralph Dfouni, 1998



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-50511-1

Canada

Abstract

Men don't cry

(creation)

In a neighborhood of a large North American city, a loaf of rye bread brings back adolescent memories to a middle-aged man. Bill remembers his College friends, Nick, Jack and Alec. They will all pass through the same Diner, the same evening, 20 years later without recognizing each other. Those of them who will cross paths will die that same night. It's a story about chance. It's a free cinematographic adaptation of four short stories from three different authors: The Rye Bread by Ray Bradbury, Continuité des parcs and N'accusez personne by Julio Cortàzar as well as Fat by Raymond Carver.

Illuminations: From Pirandello toward Kaos

(criticism)

When the filmmakers the brothers Taviani decide to undertake their adaptation of Luigi Pirandello's four short stories for the screen, they choose Kaos for the title of their film. Through the study of two of the four adapted short stories, this thesis tries to demonstrate that the adaptation of a literary work or a written text to a filmic text necessarily passes through a chaos that separates the two very different languages. The interpretative work consists of passing through this same chaos using different writing and mise en scène techniques. The aim of this short study is to dissect the links that exist between the two very distinct entities, the written text and the filmic text, through a magisterial and concrete example.

Remerciements

Je tiens à remercier le Professeur Yvon Rivard pour le courage qu'il a eu à bien vouloir croire en moi. Je tiens à le remercier très simplement.

Je tiens à remercier mes deux parents (ainsi que Ted et Marc) pour leur confiance et leur amour tout à fait sans concessions.

Je tiens aussi à remercier mes amis, Chicco, Bob, Éric, Fady, Joëlle, Tony et Ziad pour leur patience et leur foi absolue.

Et finalement, celle qui a entendu le clavier se débattre pendant de longues nuits.

Résumé

Les hommes ne pleurent pas

(création)

Dans un quartier d'une grande ville nord-américaine, un pain de seigle ramène des souvenirs d'adolescence à un homme d'une quarantaine d'années. Bill se rappelle ses amis, Nick, Jack et Alec. Ils passeront tous dans le même *Diner*, le même soir, 20 ans plus tard, sans avoir la chance de se reconnaître. Ceux d'entre eux qui se croiseront mourront le même soir. C'est une histoire de hasard. Il s'agit d'une adaptation cinématographique libre de quatre nouvelles de trois auteurs différents, soit Le pain de seigle de Ray Bradbury, Continuité des parcs et N'accusez personne de Julio Cortázar ainsi que Fat de Raymond Carver.

Illuminations: de Pirandello vers Kaos

(critique)

Lorsque les cinéastes les frères Taviani décident d'adapter quatre nouvelles de l'écrivain Luigi Pirandello pour le cinéma, ils choisissent Kaos comme titre de leur film. À travers l'étude de deux de ces quatre nouvelles adaptées, on a tenté de démontrer que l'adaptation libre d'une oeuvre littéraire ou d'un texte écrit en texte filmique passe nécessairement par un chaos qui sépare deux langages tout à fait différents. Le travail d'interprétation qu'est une adaptation libre consiste à passer à travers ce chaos moyennant différentes techniques d'écriture et de mise en scène. Le but de cette courte étude est de disséquer les liens qui existent entre deux entités distinctes et différentes, soit le texte écrit et le texte filmique, à travers un exemple magistral et concret.

TABLE DES MATIÈRES

I. TEXTE DE CRÉATION

Les hommes ne pleurent pas.....p. 1

II. TEXTE CRITIQUE

Illuminations: de Pirandello vers Kaos.....p. 65

1. Introduction: de l'adaptation..... p. 65

2. *La jarre*: les ajouts et la métamorphose..... p. 72

3. *Le mal de lune*: la solitude exposée..... p. 79

4. Conclusion: fragments d'une approche..... p. 87

Bibliographie..... p. 91

*À Norma,
pour sa furie.*

Les hommes ne pleurent pas

GRANDE VILLE NORD-AMÉRICAINNE/ DINER/ SOIR

Le nom de l'endroit s'allume et s'éteint. Il est en néon rouge. Il pleut des cordes et la nuit vient de tomber. La lumière à l'intérieur du restaurant est verdâtre. Non pas lourde, mais pesante. Nous sommes dans une grande ville nord-américaine, dans un quartier bordant un grand parc. La vue qu'on a du *Diner* est calme, aucun mouvement, presque un souvenir du passé. Un coin de rue fantôme. Les titres défilent sur cette image.

NARRATION (VOIX-OFF)

(Voix de JENNIFER, jeune fille)

(Paniquée)

Tout s'est passé si vite... Per...

Personne n'a eu le temps de réagir...

Tout s'est passé si vite...

La radio diffuse les nouvelles de 3 heures du matin. La voix nasillarde, froide et détachée du journaliste aligne les faits qui sont venus troubler en bien ou en mal la journée et la nuit qui s'achèvent. Lorsque le présentateur commence à relater le fait qui nous intéresse, on coupe l'image et le son.

CUT TO

COMMISSARIAT DE POLICE/ EXTÉRIEUR/ NUIT

Une voiture de police, puis une autre, arrivent à toute vitesse. Elles s'arrêtent devant la porte du commissariat. Une jeune fille dans la vingtaine, tremblante et habillée comme une serveuse descend de la seconde voiture avec un policier à ses côtés. Il lui tient le parapluie au-dessus la tête sans se soucier de la sienne.

FLIC

(avec beaucoup d'attention)

Par ici s'il vous plaît mademoiselle.

Deux autres flics descendent de la première voiture, et les suivent dans le commissariat.

COMMISSARIAT/INTÉRIEUR/NUIT

Trois hommes en civil viennent recevoir le flic et la fille.

PREMIER HOMME

(en parlant à la jeune fille et en lui tendant la main)

Bonsoir mademoiselle?...

JEUNE FILLE

(encore sous l'effet d'un choc terrible)

Euh... MCLANE... JENNIFER MCLANE.

PREMIER HOMME

(paternel)

Mademoiselle... Je suis l'inspecteur DWIGHT, voici l'inspecteur en chef M.COOK, et le commissaire EDMOND HIGHSMITH.

JENNY regarde les deux hommes avec un vide glacial dans le regard. Le commissaire Highsmith lui passe le bras autour de l'épaule.

HIGHSMITH

Jennifer... Jenny... ce qui s'est passé ce soir est terrible. Tu pourras consulter un psychiatre que la ville met à ta disposition autant de fois que tu voudras. Nous avons besoin de ta déclaration sur ce qui s'est vraiment passé ce soir. Ce ne sera pas long, je sais que tu dois être très fatiguée... mais il nous la faut.

Il l’emmène vers l’arrière, à travers un couloir qui mène à une pièce où se passent d’habitude les interrogatoires. Il entre avec Dwight dans la pièce, après y avoir laissé entrer Jenny. Cook entre par la porte à côté, dans la chambre au miroir “sens unique” où le son est enregistré.

Dans la pièce où Jenny est entrée, il y a une table et trois chaises, dont deux l’une à côté de l’autre. Il y a dans le coin, sous une petite lampe, une autre petite table, avec une chaise sur laquelle est assis un officier de police en uniforme. Il a une machine à écrire devant lui. Sur le mur, une énorme horloge de bureau affiche une heure moins vingt du matin.

DWIGHT

Asseyez-vous Jennifer!

Jenny regarde les chaises, et s’assoit sur celle qui est à part. Dwight prend une des deux autres, et la tire jusqu’à la chaise de Jenny. Il s’assoit dessus. Highsmith s’assoit sur la troisième chaise, en face des deux autres.

DWIGHT

(presque murmurant)

Jenny, il faut qu’on sache ce qui s’est passé exactement ce soir. Il doit y avoir une explication à toute cette merde.

(il prend une pause en regardant Highsmith)

OFFICIER DE POLICE

(interrompant)

Nom, prénom, âge, occupation et adresse mademoiselle.

JENNY

(surprise et prise d’une légère panique)
Euh...

OFFICIER

C'est pour le dossier de l'affaire mademoiselle... rien à voir avec vous... ne vous en faites pas...

JENNY

(un peu plus rassurée)

Jenny... Jennifer Maclane... 25 ans... serveuse et étudiante en géologie... euh... 2050 rue Claremont, numéro 16...

OFFICIER

(pour s'en assurer)

2050 rue Claremont...

JENNY

Oui.

L'officier tape à la machine. Il remplit une feuille sur laquelle on aperçoit la date: 27 Août 1990.

CUT TO

DINER/INTÉRIEUR/SOIR

La place est au quart pleine. Dans un box est assis un couple dans la quarantaine. Au bar, parmi d'autres gens, est accoudé un homme, lui aussi dans la quarantaine. Il est assez loin du box dans lequel est assis le couple. Le propriétaire, ou celui qui donne l'impression de l'être, semble être en train de revoir ses factures de la journée, assis sur un tabouret derrière le long bar qui se termine dans l'obscurité qui mène aux toilettes. La radio locale déballe les nouvelles de 21 heures. Aucune mention d'événements qui auraient rapport avec la scène du commissariat.

BILL (l'homme du couple assis dans le box) pose le menu pendant que sa femme continue de regarder le sien. Il appelle le propriétaire par son nom en faisant un geste de la main. L'homme se lève nonchalamment et se traîne jusqu'au box.

BILL

(en faisant un geste de la main)
PAUL...

PROPRIÉTAIRE

BILL ?

BILL

Une bière, Paul, et un club
(il regarde sa femme)
LYNN?

LYNN

(en regardant Paul et en lui remettant
son menu et celui de son mari)
Jambon cuit sur pain de seigle.

Aussitôt le mot "seigle" prononcé, Bill se retourne vers le comptoir, et fixe un moment un énorme pain de seigle posé dans un panier à côté d'autres pains plus petits. Paul revient vers son comptoir, Bill se retourne vers sa femme et sans vraiment la regarder, réajuste sa position face à elle.

BILL

(tout à coup ailleurs)
Un pain de seigle... Hé!... Le lac
Druce...

Paul prend le pain de seigle pour le couper. Bill se retourne.

BILL

Non! ne le coupe pas Paul. Je le prends.

Paul le regarde perplexe, remet le pain dans le panier, se retourne et en sort un autre de derrière le comptoir.

BILL

(se retournant de nouveau vers sa femme, et avec un sourire épanoui mais crispé)

Le lac Druce...

LYNN

(Qui dès le début le regarde avec incompréhension)

Quoi?

BILL

J'avais presque oublié. J'avais vingt ans...

MAISON/ CHAMBRE DE BILL JEUNE/MATIN

Une main cloue un pain de seigle gravé de noms divers. On y lit: TOM, NICK, BILL, ALEC et JACK. Après avoir cloué le pain sur le cadre du miroir au-dessus de la commode, Bill, qui a 20 ans, pose le marteau sur la commode et se jette à reculons sur son lit, glisse ses mains entre sa tête et l'oreiller et regarde le plafond.

BILL

(VOIX-OFF)

J'ai cloué un pain de seigle sur le cadre du miroir, au-dessus de ma commode...

VILLE NORD-AMÉRICAINNE/ DINER/ SOIR

BILL

...Tom, Nick, Alec, Jack... (le regard un peu perdu) Ils ont tous gravé leurs noms. Le chemin était poussiéreux, le camion tenait à peine la route...

Sa femme le regardait avec une attention évasive. Elle fait un effort visible pour le suivre dans ce retour brusque en arrière.

PETITE VILLE DE CAMPAGNE/EXTÉRIEUR/MATIN

Un camion de type Pick-up roule en cahotant sur une route en terre battue. Tom, dans la vingtaine, d'un type golden boy, conduit. Derrière, sur la plate-forme du camion, sont assis Bill, 20 ans, fils d'employé, Nick, même âge, génétiquement gros, simple d'esprit, toujours derrière les autres, qui, sans le mépriser, ne lui accordent aucune attention substantielle. Et finalement Jack, 28 ans, fils de fermier, rude, musclé, bum de campagne, sentimentalement pauvre et détaché. Il a une cicatrice au-dessus de la lèvre qui lui donne un air de tueur.

Le camion arrive devant une maison qui commence à souffrir de l'effet du temps et de la négligence. Un jeune homme est assis sur le perron. À la vue du camion, il se lève, il a dans une main une bouteille de bière et dans l'autre un pain de seigle, rond et bronzé.. C'est Alec, le cinquième de la bande, un peu plus jeune que Tom, cheveux longs, et look fils de mécanicien des années soixante. Alec est de ces esprits rebelles et mystérieux que ses amis admirent. Il remporte tous les concours de poésie au collège qu'ils fréquentent.

NICK

(sincèrement joyeux)

Salut Alec!

ALEC

Nick... Bill... Jack...

Après les avoir salués ainsi, en prononçant leurs noms et en faisant des gestes rapides de la main, Alec saute dans le camion à côté de Tom qui conduit. Le camion, qui venait à peine de s'arrêter, redémarre à peine Alec y est-il monté.

ALEC

(en donnant un coup avec le pain de seigle sur la tête de Tom en souriant)
C'est pour des sandwiches de rab,
quand on aura tout bouffé.

DINER/INTÉRIEUR/SOIR

BILL VIEUX

(en mordant dans son club sandwich)
Nick, comme d'habitude, avait préparé tous les sandwiches d'avance. Le panier était plein de sandwiches de toutes sortes, surtout des sandwiches à l'ail qu'il adorait.

ROUTE DE CAMPAGNE/MATIN

Il y a une amitié solide qui se dégage du groupe. Une franche camaraderie qui fait les liens à cet âge-là, une loyauté intrinsèque, un aveuglement féroce face à ce qui pourrait venir troubler ces liens.

Tom prend la bière de la main d'Alec qui se laisse faire. Il prend une gorgée, puis une plus grande. Il lui remet la bouteille.

ALEC

Je pars demain.
(il prend une gorgée)

TOM

Je sais.

Alec regarde par la fenêtre. Tom regarde loin devant. Silence. Bruit de la route et des rires des autres sur la plate-forme du pick-up. Le camion passe sur une bosse. Nick perd l'équilibre, tombe et s'écrase sur la route. Bill se jette sur la vitre qui le sépare de la cabine, et la cogne de toutes ses forces pour attirer l'attention de Tom.

BILL

(Paniqué)

Arrête! Arrête Tom! Nick est tombé!

Le camion s'arrête à quelques mètres de là où Nick est tombé. Bill saute du camion, Tom et Alec sortent de la cabine en catastrophe, Jack ramasse sa bière qui est tombée lorsque le camion a sauté sur la bosse, prend une gorgée nonchalamment, et descend lentement de la plate-forme. Pendant ce temps, les trois autres sont arrivés à côté de Nick, qui remue et se lève avec difficulté

NICK

(avec hésitation)

Ça va, ça va...

JACK

(de loin en hochant la tête avec beaucoup d'ironie)

tsé, tsé, tsé...

(Et il continue de boire sa bière)

Bill donne sa main à Nick, qui se relève lentement. Un peu égratigné mais en bonne condition.

BILL VIEUX

(Voix-Off)

Pauvre Nick!

DINER/INTÉRIEUR/SOIR

BILL

C'était toujours lui qui se cassait la gueule. Je me demande ce qui lui est arrivé. Il voulait devenir juge ou avocat, ou quelque chose du genre.

Il mord dans son club sans vraiment le voir. Puis brusquement se retourne vers Paul.

BILL

(en prenant dans sa main sa bouteille
à moitié vide)
Une autre, Paul!

LAC DRUCE/ EXTÉRIEUR/MATIN

Tom sort une bière de la caisse et la donne à Bill. Jack est étendu avec sa bière un peu en retrait des autres. Nick, les pantalons retroussés marche dans l'eau du lac. Il scrute le fond avec une concentration soutenue. Tom fait un clin d'oeil à Alec étendu à côté de Bill qui commençait à boire sa nouvelle bouteille de bière. Alec se lève, Tom s'avance précipitamment vers Bill, ils le prennent tous les deux, l'un par les jambes, l'autre par les bras. Il se débat, mais ils arrivent à le jeter à l'eau, juste à côté de Nick, qui se fait éclabousser.

Jack lève à peine la tête, les dévisage d'un regard curieux, et la repose.

NICK

(énervé mais avec beaucoup de réserve)
Deux libellules...

S'ensuit une bataille d'eau entre Tom et Alec d'un côté et Bill et Nick de l'autre. Puis les camps changent et rechantent, et c'est la mêlée. Pendant ce temps, Jack, descend calmement dans l'eau, et se met à nager lentement vers le milieu du lac.

BILL VIEUX

(Voix-Off)

C'était la dernière fois que nous nous réunissions. Après, l'université, le travail, le mariage. Tout allait nous séparer.

DINER/INTÉRIEUR/SOIR

BILL

(après une gorgée de bière de la seconde bouteille presque vide)
Tu te retrouves soudain faisant partie d'un autre groupe, et tu laisses faire. Il reste les détails, les petites choses, les gestes, l'eau, et un manque...

LYNN

(l'interrompant)
Un vide?

BILL

(sans même la regarder)
Non, plus qu'un vide, un manque qui fait que plus jamais tu ne te sens aussi bien, ni aussi à l'aise, le restant de ta vie.

L'homme qui était accoudé au bar, paye et se lève pour quitter.

PAUL

(à voix assez basse)
Salut ALEC. À bientôt puisque t'habites dans le coin maintenant.

ALEC

Oui, je repasserai...

Bill, comme piqué par une mouche, se retourne brusquement vers le comptoir. Il essaye d'attraper du regard le visage d'Alec, mais n'y arrive pas, vu la grande distance qui les sépare, ainsi qu'un poteau en plein milieu de son champ de vision. Il hésite un moment, semble vouloir appeler Paul, puis laisse tomber en se retournant vers sa femme qui l'interroge du regard.

BILL

(avec hésitation)

J'ai cru... heu... j'ai cru voir Alec...
ah... trop nostalgique ce soir...

DINER/ EXTÉRIEUR/ SOIR

Alec sort du *Diner*. Il referme la porte derrière lui et se tient là un instant, regarde un réverbère droit dans la lumière pour voir s'il pleut et se met à marcher lentement, un journal sous le bras. Il pleut un crachin fin et brumeux. La rue est presque déserte, pointillée ça et là par des lumières en néon.

À peine a-t-il fait quelques pas qu'il tombe nez à nez avec Jenny, la jeune fille du commissariat, dans la vingtaine, look étudiante, habillée en jeans et veston, et portant un sac à dos.

JENNY

Professeur! quelle bonne surprise!
que faites-vous dans le coin?

ALEC

(surpris et légèrement déprimé)
Ah! Jenny, mon dieu, comment vas-tu? que fais-tu ici?

JENNY

Bien, très bien, merci. Euh... je travaille ici... Comment va madame Rochester?

ALEC
(encore surpris)
Stéphanie?...

JENNY
Euh... oui! elle va bien?

ALEC
Oui... non... je ne sais pas en fait...
nous nous sommes séparés. Mais je
crois qu'elle va bien.

JENNY
(voulant changer de sujet)
Je ne vous ai jamais vu dans le
coin, que faites-vous ici?

ALEC
Euh... je viens d'emménager à
quelques rues d'ici... Ça doit faire 3
semaines maintenant...

JENNY
Vous écrivez toujours, professeur?

ALEC
(un peu sur la défensive, mais en
restant très amical)
Oui... non... ça fait un moment que
je n'ai rien écrit. Il ne se passait
plus grand chose dans ma vie. C'est
un peu pour ça que j'ai déménagé...
(il fait un pas comme pour se dégager,
l'air un peu confus)

JENNY

Pour forcer le hasard professeur...
n'est-ce pas?

ALEC

(en tournant la tête vers le *Diner*)
Le hasard... ouais... possible
(comme s'il se parlait à lui-même, un
peu perdu dans *Diner*, duquel il ne
voit que la façade et Paul derrière le
bar)

J'ai vu un ancien ami ce soir...
mais ça fait tellement longtemps
que... que je n'ai pas osé... je ne
suis même pas sûr que c'était lui...
je...

Le réverbère qui était allumé au-dessus de leurs têtes, tout
à coup scintille, s'éteint un moment et se rallume. Alec le
regarde du coin de l'oeil.

JENNY

(très légèrement)

Faut pas remuer les cendres du
passé professeur, hein! Je m'en
souviens bien...

ALEC

(revenant à Jenny, mais détaché)
Possible.

Une femme à l'allure étrange, maquillée à l'extrême,
habillée maladroitement, dans la cinquantaine, mais sans
toutefois donner l'impression d'être une mendiante passe
de l'autre côté de la rue. Elle traîne un petit chien laid et
sale et quelques sacs remplis d'objets divers. Jenny la
remarque du coin de l'oeil.

JENNY

(en la saluant de la main)
Salut CAROLL, ça va?

CAROLL

(voix nasillarde)

Hey Jenny... comme d'habitude.
(elle regarde Alec un moment et continue son chemin en tirant sur la laisse de son chien)

Alec jette un coup d'oeil furtif à sa montre.

ALEC

(pressé mais poli)

Il faut que je rentre. Ils passent à la télé le film qu'ils ont adapté de mon dernier roman. Je ne sais pas ce qu'ils ont fait avec et je ne voudrais pas rater le début.

JENNY

Euh, oui... je vais être en retard au boulot. Je travaille là.
(elle pointe du doigt le *Diner*)

ALEC

Ah, ben on se reverra alors...

JENNY

Oui, sûrement.
(elle se retourne pour s'en aller)
À bientôt professeur.

ALEC

Oui... au revoir Jenny.

Alec se met en route pour rentrer chez lui. Jenny presse le pas vers le *Diner* qui commence à se remplir. En tournant le coin de rue, Alec jette un coup d'oeil furtif au réverbère qui semble avoir repris son bon fonctionnement.

Il se met à avancer sans se presser, dans la rue déserte et sombre qui mène chez lui. Un homme d'une quarantaine

d'années, d'un poids remarquable, passe sur le trottoir d'en face. Dans la nuit et le crachat, les deux hommes ne se remarquent pas. Alec continue sa démarche lente mais déterminée vers son appartement, et l'homme la sienne, lourde, gauche et inconfortable, dans la direction opposée.

DINER/INTÉRIEUR/NUIT

Après avoir laissé le pourboire, Bill et Lynn se lèvent pour sortir. Bill salue Paul de la main en lui lançant un bonsoir. Paul le lui rend. Le *Diner* est assez plein. Jenny croise Bill et Lynn dans la porte. Ils se saluent mutuellement.

LYNN

Salut Jenny! Tu as l'air en pleine forme...

JENNY

Ah, je viens de tomber sur un de mes vieux prof., il me fait toujours un effet...

(elle sourit et passe la porte)

À bientôt.

LYNN

Oui, à bientôt.

Le couple sort, Jenny entre.

JENNY

(en se dirigeant vers l'arrière)

Salut Paul!

PAUL

Salut Jenny. Veux-tu appeler **CHRISSEY** s'il te plaît, y' a trop de monde ce soir.

JENNY

OK!

Jenny ouvre une porte sur laquelle est écrit "EMPLOYÉS SEULEMENT", et entre dans la pièce.

CHAMBRE DES EMPLOYÉS/INTÉRIEUR

La radio diffuse les nouvelles de 22 heures. Jenny pose son parapluie, enlève son manteau et éteint la radio. Elle cherche rapidement le téléphone, le décroche et compose un numéro. Un bruit de répondeur se fait entendre.

JENNY

Salut Chrissy, c'est Jenny. Quand tu auras ce message, rapplique. Ciao.

Et elle raccroche, sort des souliers de son sac à dos, et se déchausse.

RUE/EXTÉRIEUR/NUIT

Bill et Lynn marchent sous le même parapluie. Bill tient sa femme par la taille. Le col de son long imperméable vert est remonté. Lynn a froid.

LYNN

Que s'est-il passé avec le pain de seigle?

BILL

(sursautant)

Merde, j'ai oublié le pain de seigle!

(en gesticulant)

Attends-moi, attends-moi...

Et Bill se met à courir dans le sens contraire, vers le *Diner*, laissant le parapluie à sa femme.

DINER/INTÉRIEUR/ NUIT

Jenny sort de la pièce réservée aux employés, habillée et prête pour le service. Elle se dirige vers le bar, et s'équipe de divers instruments de serveuse. Le *Diner* se remplit de plus en plus. Paul est affairé. Jenny se dirige vers les tables et commence à bosser.

JENNY (VOIX-OFF)

(avec le même ton paniqué du commissariat)

Je... le parterre commençait à se remplir... l'ambiance semblait très... calme...

COMMISSARIAT/CHAMBRE DES INTERROGATOIRES/NUIT

L'Horloge indique une heure trente du matin. Jenny est assise là où l'était lorsqu'on l'a quittée. Son visage reste tendu. Highsmith lui tend un café qu'elle prend et commence à boire.

HIGHSMITH

Et c'est là que ça s'est passé?

JENNY

(après avoir pris une gorgée de son café)

Heu, non... je me suis versé un café...

(elle baisse les yeux lentement et fixe son café)

DINER/EXTÉRIEUR/ NUIT

L'homme de 150 kilos arrive devant le resto. Dès qu'il pose la main sur la poignée de porte, Bill arrive en courant. Et

les deux hommes, sans vraiment se regarder, forcent leurs entrées en même temps et un peu maladroitement. Bill avec l'inconscience de celui qui a un but et qui ne se préoccupe pas de ce qui est en chemin, l'homme un peu surpris et dérangé par l'indélicatesse de l'individu qui se goinfre entre lui et la porte.

BILL

(en se dégageant et sans le regarder)
Excusez-moi!

L'homme grommelle sans grande méchanceté. Bill est déjà au bar. Il attrape le pain de seigle qui n'avait pas bougé de là où Paul l'avait mis, et se dirige vers la caisse,

BILL

(à Paul, essoufflé et le pain de seigle à
la main)
Je l'ai oublié!

PAUL

(en le mettant dans un sac en papier)
C'est beaucoup d'importance ça
pour un ordinaire pain de seigle!

Paul donne le sac à Bill.

PAUL

Ça fait un dollar 85.

Bill sort l'argent de sa poche et le lui donne. Il se retourne et avance vers la porte. Paul met l'argent dans la caisse et la ferme. Bill se retourne vers Paul.

BILL

C'est une longue histoire...

Et il sort, refermant la porte derrière lui. L'homme de 150 kilos, est assis à une table un peu en retrait des autres. Paul fait un signe nonchalant de la tête à Jenny de le

servir. Elle accourt avec un menu qu'elle lui donne en le saluant.

RUE/EXTÉRIEUR/NUIT

Bill retrouve sa femme qui l'attendait debout sous son parapluie.

BILL

Désolé chérie!

Il reprend le parapluie, lui repasse le bras autour de la taille et l'entraîne à travers la rue.

LYNN

Mais alors, ce pain de seigle?

BILL

(heureux d'avoir été relancé sur le
sujet)

Oui, le pain de seigle...

MAISON DU PÈRE DE BILL/BUREAU DU PÈRE/SOIR

Bill qui a 20 ans fouille dans un des tiroirs du bureau de son père. La chambre est baignée dans une lumière dorée qui passe à travers les rideaux jaunâtres et vient mouiller l'ambiance. Le bureau est encombré d'objets quelconques, mais d'une façon plus ou moins ordonnée. La pièce dégage plus un sens de temps qu'un sens d'espace. Il sort du tiroir une vieille photographie, d'un format moyen, de son père posant avec un groupe d'amis à l'université. Son père ainsi que trois autres amis enlacés, que Bill ne connaît pas, sont entourés sur la photo avec un crayon noir. Bill contemple longuement la photo qu'il tient dans les deux mains.

BILL (VOIX-OFF)

La veille de notre randonnée au lac, pendant que je cherchais un canif dans le bureau de mon père, je suis tombé sur une vieille photo. Il y avait là mon père et trois de ses amis qui posaient devant le campus de l'université. Je ne les connaissais pas. Où étaient-ils passés tout ce temps?...

RUE/EXTÉRIEUR/NUIT

Bill et Lynn continuent de marcher, rue après rue.

BILL

... Je me voyais à quarante ans. Je pensais à Tom, Alec, Jack et Nick. Je pensais à mes enfants, ceux que j'allais avoir, je pensais que dans vingt-cinq ans, mes photos d'université auraient le même effet sur mon fils. Cet homme dans la photo... ce n'était pas mon père, c'était quelqu'un d'autre, c'était un étranger... sorti d'un temps étrange... sans retour. Ses amis n'étaient pas les amis de mon père, ses lunettes n'étaient pas non plus celles de mon père. Aujourd'hui, mon père est mort. John, Peter et Burt sont-ils morts eux aussi?

APPARTEMENT/INTÉRIEUR/NUIT

L'appartement est situé au 2050 Claremont. On ne sait pas le numéro de la porte. Il est décoré avec beaucoup de goût. De vieux meubles côtoient des sculptures et des objets plus contemporains. La richesse du décor contraste avec sa sobriété. Une télévision est allumée et diffuse la

fin des nouvelles de 22 heures. Alec prépare une salade dans la cuisine. Il prend une bouteille de vin dans le placard, et passe au salon. Il se met devant la télé (une télé hi-tech), dans un fauteuil en velours vert, à dossier haut. Il pose l'assiette et la bouteille sur une petite table en verre. Il se rend compte qu'il a oublié d'amener un verre. Il se lève et va au dressoir, en sort un verre, et referme la porte. Son oeil attrape une photo posée dans un cadre parmi plusieurs autres. Il s'agit d'un jeune groupe d'amis autour d'un camion. La photo est floue. Il ne s'y attarde pas, et se dirige vers le fauteuil.

DINER/INTÉRIEUR/NUIT

Jenny est debout devant la table de l'homme de 150 kilos. (On va l'appeler FAT pour des raisons pratiques)

JENNY

Je m'excuse de vous faire attendre,
ça n'arrête pas ce soir.

FAT

Oh! Ne vous en faites pas
mademoiselle. C'est bon pour nous.

Fat fait des bruits d'essoufflement à chaque phrase qu'il prononce. Il est bien habillé, bien tenu, mais la graisse déborde de tous côtés.

JENNY

Avez-vous choisi?

FAT

Oui. Nous allons commencer par
une salade César... c'est grand?

JENNY

Est-ce que c'est grand?... (elle hésite
un peu)

oui... (elle écarte les mains pour essayer de lui montrer la taille approximative du bol)... c'est grand.

FAT

Et puis... la soupe du jour c'est quoi?

JENNY

La soupe du jour? un instant...

Jenny se dirige rapidement vers le comptoir. Elle passe sa main par-dessus, et ouvre la marmite de soupe. Elle y jette un coup d'oeil rapide et la referme. Elle revient vers la table de l'homme.

JENNY

Poulet et nouilles.

FAT

Nous allons en prendre une s'il vous plaît... avec du pain et beaucoup de beurre s'il vous plaît...

Les côtelettes d'agneau aussi, avec les patates au four et beaucoup de crème sûre... avec deux bières...

(il lui remet le menu géant)

Merci... nous verrons plus tard pour le dessert...

Jenny prend le menu de la main immense de l'homme. Elle s'attarde sans faire exprès sur la main et les doigts de l'homme. Ils sont trois fois plus gros et plus longs qu'une main normale.

La porte du *Diner* ouvre, et une fille d'une vingtaine d'années, habillée nonchalamment, fait son entrée.

JEUNE FILLE

Salut Paul!

PAUL

Salut Chrissy! Fais vite!

CHRISSEY

(en se dirigeant vers l'arrière)

Salut Jen!

JENNY

(avec un léger salut de la tête)

Chris.

Chrissy entre dans la chambre des employés. Jenny se dirige vers la cuisine et donne la commande au cuisinier. La cuisine est ouverte sur la salle à manger par une sorte de comptoir. Machinalement, le cuisinier regarde le numéro de la table sur la commande et jette un coup d'oeil rapide à la table en question.

CUISINIER

Ils sont combien?

JENNY

Ils sont un!

Le cuisinier laisse échapper un sourire en prenant la commande. Jenny lui répond par un geste de la bouche. Il y a une petite fenêtre dans la chambre des employés qui donne sur la salle à manger et par laquelle Chrissy regarde pendant qu'elle se change. Elle remarque le gros tas, assis seul à sa table, débordant de sa chaise et observant Jenny aller et venir dans le restaurant. Elle ne s'y attarde pas, continue à se changer, et sort de la pièce. Elle passe derrière le comptoir et sort ses affaires de travail d'en-dessous. Jenny arrive pour prendre le bol de salade césar. Elle sont presque face à face.

CHRISSEY

C'est qui le gros, là-bas? il est vraiment gros!

JENNY

Je ne sais pas, mais il est bizarre...

Pendant ce temps, le gros n'a pas lâché Jenny de l'oeil. Il la fixe comme s'il essayait d'entendre chaque mot prononcé. Jenny prend le bol, avec une assiette de croûtons et un contenant d'huile et de vinaigre, ainsi qu'un panier contenant le pain et le beurre, et se dirige vers la table. Elle pose le panier sur la table, puis l'assiette, le bol et le contenant, pendant qu'il ne la quitte pas des yeux. Elle sent son regard pesant s'acharner sur elle, sans toutefois porter de méchanceté.

JENNY

Voilà...

Et elle vide les croûtons dans le bol et y ajoute la sauce pendant que Fat beurre lentement de ses gros doigts les pains, l'un après l'autre sans la quitter des yeux. En retirant sa main, elle fait tomber son verre d'eau, qui coule sur ses pantalons et le fait bouger d'une façon exagérée et maladroite.

JENNY

(franchement désolée)

Oh... excusez-moi... je suis franchement désolée... Ça m'arrive toujours quand je suis débordée... pardon...

Elle essuie la table avec sa serviette, pendant que lui, essaye d'imbiber en vain son torchon et celui de la chaise vide.

JENNY

(voyant qu'il ne dit rien)

Est-ce que ça va? Je vais vous en amener d'autres...

(en pointant des doigts les deux petites
serviettes mouillées avec lesquelles il
essayait d'essuyer ses pantalons)

FAT

(D'un ton très doux, mais avec les
mêmes essoufflements)

Ce n'est rien mademoiselle... ce
n'est rien... c'est bon... Ne vous en
faites pas... Ça ne nous fait rien...

Il sourit et lui fait un geste amical de la main pendant
qu'elle court pour apporter d'autres serviettes. Elle revient
un moment plus tard, avec dans la main quelques
serviettes propres. Elle s'aperçoit qu'il a mangé tous les
pains et tous les beurres avec. Elle lui donne les serviettes.

JENNY

(en essayant de ne pas regarder le
panier à pain)

Voilà...

FAT

(en lui donnant le panier)

Merci beaucoup... Pouvez-vous nous
amener un peu de pain s'il vous
plaît?

JENNY

(en lui servant la salade dans son
assiette)

Euh... oui bien sûr.

Jenny retourne vers le comptoir avec le panier vide. Elle
jette les emballages des petits beurres dans la poubelle, et
pose le panier sur un tas d'autres paniers. Elle en prend
un autre, avec des pains dedans, ouvre le frigo et y jette
quelques morceaux de beurre.

PAUL

(qui se trouve à côté d'elle)
Qui c'est?
(en faisant un petit geste de la tête)

JENNY

Je ne sais pas, mais il est gentil.

PAUL

(en se retournant vers sa caisse)
Il est surtout...
(il gonfle sa bouche d'air pour mimer
la grosseur)

Jenny prend le panier pour aller le lui donner. Elle se rend compte que sa serviette est trop mouillée. Elle repose le panier, et essore sa serviette au-dessus de l'évier qui se trouve à proximité. Elle la glisse dans sa poche, reprend le panier et va le lui donner. Lorsqu'elle arrive à la table, Fat a déjà terminé l'assiette de salade ainsi que le bol. Elle s'arrête un court instant qui lui semble une éternité, ébahie. Mais elle se ressaisit rapidement, pose le panier de pain et reprend l'assiette et le bol en enlevant les ustensiles.

JENNY

(D'un ton naturel mais forcé)
C'était à votre goût?

FAT

Oh oui... nous avons beaucoup
aimé.
(en regardant le panier de pain qu'elle
vient de poser sur la table pendant que
Jenny s'apprêtait à partir, assiette et
bol dans les mains)
Vous êtes très aimable. Ce pain est
délicieux.

JENNY

De rien...

FAT

Oh si c'est très bon. Nous sommes vraiment sincères. Ça nous arrive rarement d'aimer autant le pain. Rarement!

JENNY

(essayant d'être polie)

Vous venez d'où? Je ne vous ai jamais vu avant...

COMMISSARIAT/CHAMBRE DES INTERROGATOIRES/NUIT

On est en plan serré sur le visage de Jenny. On ne voit rien d'autre. Mais on sait que c'est le commissariat de par l'état de son visage. La caméra reste sur le visage de Jenny pendant toute cette scène.

JENNY

(avec un peu d'ironie)

Ce n'est pas le genre qu'on oublie...

HIGHSMITH

Continue Jenny, il faut que tu nous racontes tout ce qui s'est passé...

DINER/INTÉRIEUR/NUIT

HIGHSMITH (VOIX-OFF)

Essaye de te rappeler des détails...

Jenny porte une carafe d'eau à une table où sont assis quatre hommes d'affaires antipathiques et bruyants. Ils ont une gueule de tueurs et d'abrutis capables de

déclencher des événements sur lesquels ils n'ont aucun contrôle.

JENNY (VOIX-OFF)

Il y avait ces quatre hommes, ils me harcelaient sans cesse. Ils... ils voulaient de l'eau, puis de la bière, puis de l'eau, du pain, de la soupe... je... je ne sais plus ce qu'ils ont mangé.

HOMME D'AFFAIRES 1

Ah! enfin! ça prend du temps chez vous!

Jenny le regarde perplexe et énervée. Elle dépose la carafe et se retourne pour partir.

HOMME D'AFFAIRES 1

Amenez quatre bières au retour.

Elle ne le regarde pas et s'en va d'un pas frustré. Elle va prendre une soupe sur le comptoir servie par Paul et l'amène machinalement vers la table de Fat. Le panier de pain est vide de nouveau. Fat est en train de mettre le dernier morceau de pain dans sa bouche. Il grommelle

FAT

Croyez-moi mademoiselle, nous ne mangeons pas comme ça d'habitude... vous nous excuserez, hein.

JENNY

(encore frustrée par les hommes d'affaire)

Oh, ce n'est rien monsieur, c'est bien de vous voir manger avec autant de plaisir.

FAT

Je ne sais pas... si c'est ainsi que
vous le voyez...

Il arrange sa serviette comme un gamin sur sa chemise, et
prend la cuiller.

HOMME D'AFFAIRES 1

(criant à travers le resto)

Les bières... vous avez oublié les
bières mademoiselle!

Jenny soupire et regarde Fat qui est déjà plongé dans sa
soupe et fait semblant de ne pas avoir entendu. Elle
s'énerve prend la corbeille de pain vide et va au comptoir.
Comme si elle faisait exprès, pendant que l'homme
d'affaire la suit du regard, elle jette les emballages des
beurres dans le panier, pose le panier vide sur le tas, et en
prend un autre.

HOMME D'AFFAIRES 1

Amenez aussi du pain...

(il regarde Fat du coin de l'oeil)

... tant qu'il y en a!

Fat ne bronche pas et continue de manger sa soupe. Jenny
pose le panier sur le comptoir. Elle ouvre le frigo et en
sort quatre bières. Elle les ouvre et les amène avec la
corbeille à la table des quatre hommes.

HOMME D'AFFAIRES 2

(d'une voix un peu forte et avec
beaucoup d'assurance)

C'est un gros tas ça... hein! Ça doit
être plein de soupe!

JENNY

Il n'y peut rien.

Elle pose avec une quelconque colère à laquelle elle est habituée les bières et le panier de pain.

HOMME D'AFFAIRES 1

(avec arrogance)

Nous sommes quatre, mademoiselle,
amenez-nous un autre panier au
moins!

Jenny les quitte, pendant qu'ils rigolent de leur assurance face aux choses. Elle prend deux corbeilles de pain et va déposer la première sur la table de Fat qui vient de terminer sa soupe.

JENNY

(presque amicalement)

Comment était la soupe?

FAT

Oh... merci... bonne... très bonne!
(il s'essuie les lèvres et le menton)
Croyez-vous qu'il fait chaud ici, ou
c'est juste moi?

JENNY

(conciliante)

Non, il fait chaud.

FAT

(en se parlant un peu à lui-même)
Nous devrions enlever notre
manteau.

JENNY

Ouais bien sûr... Il faut être
confortable.

FAT

Ça c'est vrai... ça c'est bien bien
vrai!

Mais Fat n'enlève rien. Il continue de boire de l'eau, à petites gorgées successives, tête dans son verre. De temps en temps, il ouvre le sucrier et en mange une cuiller rapidement.

DWIGHT (VOIX-OFF)

Parlez-nous un peu des quatre
hommes d'affaires. Comment ont-ils
fait pour...

RUE/EXTÉRIEUR/NUIT

Bill et Lynn passent en-dessous du 2050 Claremont qui est un immeuble de 4 étages, années 20 ou 30, d'une beauté un peu désuète mais d'une façade solide. La baie vitrée d'un appartement situé au deuxième étage clignote à cause de la télévision qui doit être allumée à l'intérieur.

BILL

(qui continue une tirade commencée
plus tôt)

... la lumière baissait, je me rappelle de ce coucher comme s'il était figé dans ma mémoire, comme si tous les autres coucher qui ont suivi n'étaient que des copies fades de celui-là. Il y avait une brise... légère... très légère... Alec est sorti de l'eau

LAC DRUCE/EXTÉRIEUR/COUCHER

Bill est debout, adossé au camion. Il vide une bière. Alec sort de l'eau et s'approche du camion, tandis que Tom, Nick et Jack continuent de barboter dans le lac.

ALEC

Il en reste?

BILL

(en se retournant pour prendre une
bière dans le *cooler*)

Ouais...

Bill lance la bière à Alec qui l'attrape et l'ouvre sur le rebord de la roue du camion.

BILL

Alec...

Alec prend une gorgée et regarde Bill avec un semblant d'interrogation dans les yeux.

BILL

... Crois-tu que dans quelques années un de nous changera de trottoir en voyant un autre?... Crois-tu que nous sommes amis parce que nous sommes ici?

ALEC

(après une gorgée, puis deux)
... Je ne sais pas.
(il regarde les trois autres, au loin)
Peut-être. Peut-être qu'on tombera nez à nez, et qu'on ne pourra pas changer de trottoir.

Bill n'avait pas pensé à cet éventualité. il reste perplexe. Alec est absorbé par les mouvements de l'eau que provoquent les trois autres dans le soleil couchant.

ALEC

"Il faut absolument qu'on déjeune ensemble!", c'est peut-être ça qu'on se dira...

LYNN (VOIX-OFF)
Et vous ne vous êtes plus revus?

RUE/EXTÉRIEUR/NUIT

Le visage de Bill est figé. Son regard absent. Il ne pleut plus. Ils sont toujours debout devant l'immeuble. Bill ferme le parapluie, regarde sa femme longuement, mais ne répond pas à la question. Ils se remettent à marcher, passent l'immeuble et tournent au coin de la rue.

APPARTEMENT D'ALEC/INTÉRIEUR/NUIT

Alec est assis devant la télévision. Le film a déjà commencé. On a passé la moitié. L'appartement est sombre. Il scintille à la seule lumière de la télévision. Le volume est assez haut. On voit à peine Alec qui coule dans son fauteuil de velours vert. Dans le film il y a un homme et une femme qui semblent être en train de se battre. L'acteur joue le rôle d'une sorte de gangster un peu bum. Il doit avoir dans la quarantaine et a un visage rude avec une cicatrice au-dessus de la lèvre qui lui donne un faux air de tueur. Sa paranoïa est évidente. La femme est plus jeune, beaucoup plus jeune. Elle doit être dans sa vingtaine. Elle est blonde et légèrement habillée. La scène est violente.

HOMME

(en criant)

Merde... (il la gifle)

Je t'ai dit mille fois de ne plus les revoir!

FEMME

JACK, arrête (elle pleure)... arrête...
ce sont tes amis... vous... vous...

vous avez passé une vie ensemble...
ils sont inoffensifs, tu le sais!

JACK

Justement! ce n'est pas une vie
qu'on a passée ensemble... Combien
de putains de fois va falloir que
j't'le dise, hein? Si tu les revois, je
te mets une... ah! (il fait une pause
d'un instant) j'te tue. Je jure que
j'te tue!

La femme reste là à pleurer, à demi assise entre un
fauteuil et le parterre. Alec se lève et va au buffet. Le
même buffet sur lequel est posée la photo. Il ouvre
l'armoire et en sort une autre bouteille de vin.

APPARTEMENT/SALLE DE BAINS/INTÉRIEUR/NUIT

Jack est dans son bain. Il se rase calmement. On entend
les bruits de pleurs de sa copine qui viennent du salon. Il
tient un petit miroir dans sa main et un rasoir dans
l'autre. Il plonge le rasoir dans le bain et le fait barboter
longtemps à chaque fois qu'il veut le nettoyer.

JACK

(il se grommelle à lui-même)
Cinq minutes... cinq putains de
minutes... en retard de cinq
minutes... merde...

FEMME

(criant à tue-tête à partir du salon)
Tue-moi! Tue-moi! Meeerde... tu
m'emmerdes! J'en peux plus...
(plus bas)
J'en peux plus...

Elle se lève et marche rapidement vers le couloir qu'elle prend. Jack tend l'oreille. Elle prend son sac sur la table proche de la porte, l'ouvre et en sort en la claquant fort derrière elle sans dire un mot. Jack saute en catastrophe hors de son bain, il glisse quelques fois avant d'atteindre la porte de l'appartement. Il l'ouvre et sort la tête puis dans un mouvement brusque le corps entier. Elle a déjà disparu. Il rentre, sans refermer la porte et sort sur le balcon. On voit au loin une lumière qui ressemble à celle du *Diner* de Paul. Mêmes couleurs, mêmes formes, mais on ne voit pas très bien le nom. Il regarde en bas, dans la rue, elle n'est plus là. Il grommelle des mots en essayant de s'habiller, puis rentre dans la cuisine pour prendre son blouson. Il voit que le feu est allumé sous une casserole qui contient deux oeufs et que le "timer" du four est ajusté à cinq minutes.

JACK

Merde!

Il éteint le feu, sans se soucier du "timer" qui va probablement sonner sans arrêt dans 5 minutes, prend son blouson, le retourne pour s'assurer que son flingue est bien dedans, et se tire au plus vite hors de chez lui.

VILLE NORD-AMÉRICAINNE/EXTÉRIEUR/NUIT

La rue est déserte ou presque. Jack sort de la porte d'un immeuble qui fait face à un immense parc. De l'autre côté du parc, il y a quelques lumières dont celle qui ressemble au *Diner* de Paul. Jack traverse la rue qui le sépare du parc et rentre dedans dans la direction des lumières. Il disparaît dans la noirceur des arbres. Un banc-titre géant vient remplir l'écran:

PAUSE COMMERCIALE

APPARTEMENT D'ALEC/INTÉRIEUR/NUIT

La télévision affiche une pause commerciale. Alec est toujours debout devant le buffet dont la porte est encore ouverte. Il tient la bouteille à la main et regarde vers la télévision. À l'annonce de la pause, il se retourne, ferme la porte du buffet et se met à marcher vers la cuisine. Il entre dans la cuisine, ouvre un tiroir et en sort un tire-bouchon. Il commence à débouchonner la bouteille et le téléphone sonne. Il décroche.

ALEC

Oui allô?

VOIX DE FEMME AU TÉLÉPHONE
(posée mais légèrement tremblotante)
Alec?

ALEC

Stéph, qu'est-ce que tu as Stéph?

STÉPHANIE

Oh, rien Alec... est-ce que je peux passer?

ALEC

Euh... c'est-à-dire...

STÉPHANIE

S'il te plaît Alec... il faut que je passe... s'il te plaît...

ALEC

(se ressaisissant)

Mais oui bien sûr, Stéphanie, passe, je suis là.

Alec raccroche l'écouteur qui tombe. Il le ramasse et le raccroche. Il continue à débouchonner la bouteille, et passe au salon. La pause commerciale n'est pas terminée.

Alec s'assoit sur le fauteuil, se verse un verre, et ouvre un livre portant son nom comme auteur, qu'il avait à proximité. Il y lit en pointant du doigt les lignes, et en le glissant sur les mots

À la fin, il distingua dans la brume mauve du crépuscule l'allée qui conduisait à la maison. Les chiens ne devaient pas aboyer et n'aboyèrent pas...

COMMISSARIAT/INTÉRIEUR/NUIT

L'horloge indique 2 heures du matin. Jenny est toujours assise dans à peu près la même position sur la même chaise, dans la même chambre des interrogatoires. Dwight tourne en rond pendant que Highsmith regarde le miroir à sens unique. De l'autre côté, le regarde Cook, l'inspecteur en chef, plus âgé et plus posé que les deux autres. À côté de Cook, est assise une femme d'une trentaine d'année, qui semble être une psychologue ou une assistante sociale quelconque.

COOK

(en regardant Jenny à travers le miroir
et sans se retourner vers la femme)
Elle l'a échappé belle celle-là...
Qu'en dites-vous docteur?

FEMME

Tout ce qu'on peut faire c'est limiter les dégâts, Inspecteur. Cette fille se réveillera dans trente ans, au milieu de la nuit, bras et mains devant la tête en criant à l'aide...

De l'autre côté du miroir, Highsmith se retourne brusquement vers Jenny, sortant d'une contemplation du miroir dans laquelle il s'était perdu un moment

HIGHSMITH

Qu'en est-il alors de ce... Alec?

DWIGHT

...Rochester. Professeur à
l'université... écrivain... plusieurs
romans, quelques articles...

JENNY

(visiblement perturbée)

Oui... je... il est sorti avant que je
ne commence mon shift... il... je
l'ai croisé dans la rue... euh... il
semblait un peu déprimé...

HIGHSMITH

Continue Jenny...

DINER/INTÉRIEUR/NUIT

La radio annonce les nouvelles de 23 heures. Jenny ramasse les assiettes vides sur la table des quatre hommes d'affaires. Pendant ce temps, Chrissy dépose sur la table de Fat les côtelettes d'agneau avec les patates cuites au four. Elle lui met du bacon et des ciboulettes coupées en morceaux sur les patates, qu'elle enduit de crème sûre.

JENNY

(avec une étincelle de sarcasme)
C'était à votre goût?

HOMME D'AFFAIRES 2

Acceptable...

HOMME D'AFFAIRES 1

(en se retournant vers Fat, puis vers ses
collègues)

Il arrête pas...
(éclats de rires)

JENNY

(s'emporte en enlevant la dernière
assiette)

Il n'y peut rien!

HOMME D'AFFAIRES 1

(en rigolant)

Il n'y peut rien, hé, tout le monde y
peut quelque chose... (en forçant
sur chaque mot)

Les collègues rigolent à voix assez haute. Jenny se tire avec les assiettes. L'homme d'affaires 1 se lève du tac au tac et se dirige vers la table de Fat. Ses collègues se retournent avec curiosité et sourire aux lèvres. Jenny se dirige en hâte vers le comptoir.

HOMME D'AFFAIRES 1

(paternel et sarcastique)

Alors mon gros... (il regarde du coin
de l'oeil ses collègues, et ouvre le
contenant de sucre qui est vide) on
ne peut pas se contrôler... hein?

Fat continue de manger en essayant de ne pas le regarder. Chrissy s'est figée à moitié entre la table de Fat et le comptoir, Paul aussi s'est figé derrière son comptoir, prêt à réagir, les gens du *Diner* se sont tus. Jenny prend avec énervement un panier de pain dans un mouvement hâtif, dont chaque bruit est accentué, et va à la table de Fat.

JENNY

(en posant le panier sur la table et en
enlevant le contenant de sucre)

Excusez-moi monsieur, à cause du
rush j'ai oublié de remplir les
contenants en arrivant...

(à l'homme d'affaires)

Les toilettes sont par là... (et elle pointe du doigt l'obscurité dans le coin)

Fat la regarde sans dire un mot. Il n'a pas arrêté de manger pendant tout ce temps. L'homme d'affaires jette un regard vers ses collègues, glisse un sourire frustré et s'en va dans la direction des toilettes. Paul fait un geste de satisfaction de la tête envers Jenny. Tout le monde se détourne et radote. Des doigts se pointent dans la direction de Fat, des mots sont jetés de partout, mais l'ambiance se normalise.

MAISON DE VILLE/EXTÉRIEUR/NUIT

Bill et Lynn arrivent chez eux. Bill ouvre la porte de la maison qui a deux étages. Il fait passer sa femme et rentre ensuite en fermant la porte derrière lui. Lynn passe à la salle de bains, tandis que Bill rentre dans la cuisine, et sans allumer la lumière, sort le pain de seigle du sac et jette le sac dans la poubelle. Il tient le pain de seigle à la main.

BILL

(à sa femme qui est dans la salle de
bains)

Nous n'avons jamais mangé ce pain de seigle, tu sais... c'est drôle, si nous avions eu un peu plus faim, nous l'aurions coupé, et je ne m'en serais pas souvenu en voyant un ce soir...

LYNN

(sortie de la salle de bain et debout à
la porte de la cuisine)
Et... qui a gardé le pain?

LAC DRUCE/EXTÉRIEUR/SOIR

Bill, Nick, Jack, Alec et Tom sont couchés sur leur dos, en-dessous des arbres qui bordent le lac. Le soleil illumine leurs visages et donne à l'ambiance une odeur de souvenir et de calme. Ils ont tous une bière à la main, sauf Nick.

BILL

(en se levant sur un coude)

Hey, au palais de justice, dans dix ans... jour pour jour... le 27 Août 1980!

Tom et Nick se hissent sur un coude pour regarder Bill. Jack et Alec ne bronchent pas, mais deviennent tout à coup pensifs. Bill se lève.

NICK

Où il va?

Alec regarde Bill marcher vers le camion, pendant que Jack se hisse avec son arrogance habituelle sur son coude pour voir ce qui se passe. Bill arrive au camion, ouvre la porte et en sort le pain de seigle. Il le tient, le regarde, et revient vers ses amis.

BILL

(à Jack)

Passe-moi ton couteau.

Après l'avoir regardé un instant, Jack sort un couteau de la poche arrière de ses shorts. Il le lui lance. Bill grave son nom dessus et le lance à Tom.

BILL

(à Tom en lui donnant le couteau)

Grave ton nom dessus et passe-le.

Tom grave son nom dans le pain de seigle, et le passe avec le couteau à Nick, qui hésite un instant et grave le sien dessus avant de le passer à Jack qui grave son nom rapidement et le passe à Alec qui fait pareil.

ALEC

(en tenant le pain à la main dans la
direction de Bill)
À dans dix ans les gars!

BILL

C'est ça... à dans dix ans.

NICK

(regard perdu)
... devant le palais de justice.

LYNN (VOIX-OFF)

Et qu'est-ce qui s'est passé?

MAISON DE BILL/INTÉRIEUR/NUIT

Bill est assis sur le canapé du salon, face à la télé qui est éteinte. Il contemple ses souvenirs, son visage est blême. Lynn est assise sur un fauteuil à côté, elle a un verre d'eau qu'elle tient entre ses deux mains qui reposent sur ses genoux.

LYNN

Est-ce que vous vous êtes retrouvés?

BILL

(sans la regarder)
Non... jamais!

BRUIT (OFF)

(une main frappe à une porte)

APPARTEMENT D'ALEC/INTÉRIEUR/NUIT

On est en plan serré sur une page du même livre qu'Alec lisait. On y lit cette fois

*Personne dans la première pièce,
personne dans la seconde...*

On frappe encore à la porte. Alec referme le livre et va ouvrir. Une jolie fille bien faite, dans la vingtaine, blonde, et qui ressemble beaucoup à la jeune fille du film est debout devant la porte. À la seule différence qu'elle n'a aucune marque visible des coups qu'elle a reçus.

STÉPHANIE

(avec un léger sourire)

Salut Alec...

ALEC

(après lui avoir répondu par un
sourire)

Entre.

Il la fait entrer au salon. Il sort un verre du buffet, passe devant la même photo sans la regarder, et le lui donne.

ALEC

Tiens!

(il lui verse du vin)

STÉPHANIE

Merci...

Stéphanie s'assoit sur le fauteuil de velours vert. Alec lui glisse un autre fauteuil qui se trouvait à proximité.

ALEC

Tiens, prends celui-là...

Stéphanie le regarde bizarrement

ALEC

Heu... le ressort... il a un ressort cassé (ils regardent le fauteuil tous les deux), ici.

Alec pointe du doigt un endroit sur le fauteuil. Il pose la main dessus, et force. Le ressort fait un bruit étrange. Il s'assoit dessus, et monte et descend nonchalamment, sans regarder Stéphanie.

ALEC

Il était supposé passer cet après-midi pour l'emmenner, mais il dit toujours qu'il va passer et il ne passe jamais...

Stéphanie éclate de rire, puis elle se retient.

STÉPHANIE

Veux-tu me dire ce qui se passe exactement.

ALEC

Je ne sais pas. Je ne suis pas inspiré. Ce que j'ai cru pendant longtemps ne signifie plus grand chose et je suis en train de développer des symptômes de paranoïa ou de... je ne sais quoi.

STÉPHANIE

Tu m'appelles deux fois ce matin et tu ne dis rien.

ALEC

Mais... ce n'est pas moi! je ne t'ai pas appelé! pas ce matin! Tu n'es plus à moi Stéphy, je ne peux plus t'appeler.

STÉPHANIE

Et qu'est-ce que ça veut dire?

ALEC

Ça veut dire... ça veut dire que tu es avec quelqu'un d'autre maintenant, et que nous ne sommes plus ensemble.

STÉPHANIE

Mais... quel rapport?

ALEC

Tout ça c'est de ma faute. J'ai fait semblant trop longtemps. Je devrais mettre fin à tout ça.

Une tension commence à se faire sentir. Alec se lève et se rend à la fenêtre. Il pousse le rideau avec la main et regarde à l'extérieur le parc qui s'étend jusqu'à l'autre bout de la ville. Les arbres sont si touffus que l'obscurité qui y règne contraste avec les lumière que la ville projette de l'autre côté.

ALEC

C'est ainsi que je l'ai imaginé. Un énorme parc noir... en pleine ville... où personne ne se rencontre.

Stéphanie se lève de son fauteuil. Elle s'approche d'Alec et lui prend la main.

STÉPHANIE

(murmure)

Viens!

Elle l'emmène vers le fauteuil sur lequel il s'assoit. Elle se met sur ses genoux. Le film a repris pendant qu'Alec était debout à la fenêtre. Stéphanie commence à embrasser Alec sur la joue, à lui caresser les cheveux, puis elle enchaîne en l'embrassant sur la bouche. La télé attrape l'oeil d'Alec,

qui tant bien que mal libère sa tête de l'emprise de Stéphanie et fixe la télé un moment.

ALEC

(très surpris et perplexe)

Mais... c'est Jack ça! Ça alors...

Stéphanie se retourne sans grand intérêt vers la télévision où Jack est suivi dans le parc sombre par la caméra dans un plan rapproché, dans lequel il se retourne constamment en arrière pour s'assurer dans une sorte de paranoïa que personne n'est en train de le poursuivre.

STÉPHANIE

Jack?

ALEC

(les yeux collés à la télé)

Ouais... Jack. Tu parles d'une coïncidence. Ce n'est pas possible...

STÉPHANIE

(en enlevant ses bras qui enlaçaient Alec et en prenant un peu de recul)

C'est qui Jack, Alec?

ALEC

Euh, oui... Jack est un vieil ami du temps du collège. On... euh... on ne s'est plus revu depuis très longtemps...

STÉPHANIE

Et quoi il est acteur?

ALEC

Ça a l'air... et il est en train de jouer le rôle principal du film qu'ils

ont tiré du dernier roman que j'ai écrit... tu sais PAIN...

STÉPHANIE

Ouais... je l'ai lu... c'est avec les trois copains qui grandissent ensemble dans je ne sais où...

ALEC

Ouais. Enfin... on dirait qu'il joue son rôle...

Stéphanie se retourne vers la télé et la fixe.

STÉPHANIE

Il a l'air d'un vrai tueur ce mec.

ALEC

(perdu dans ses pensées)

Il faut que je le revoie... maintenant que je sais où il est... sacrée coïncidence...

STÉPHANIE

(après un moment de silence meublé par la musique du film)

Ça ne te ressemble pas cette nostalgie Alec... qu'est-ce que tu as ces temps-ci?

ALEC

Oh, je ne sais pas. Je suis allé faire une sacré promenade dans le passé pour écrire PAIN. Ça m'a frappé fort je crois. C'est comme si... c'est comme si j'avais fait le tour... tu comprends?...

MAISON DE BILL/INTÉRIEUR/NUIT

Bill et Lynn sont assis sur le même canapé en face de la télé. Ils regardent un film dans lequel un homme court à travers les arbres d'un parc.

BILL

(sans trop d'intérêt)

Il ressemble à Jack celui-là...
(silence) Jack avait la même cicatrice au-dessus de la lèvre. Le chien du père de Nick l'a mordu une fois... Jack et le chien avaient à peu près le même caractère.

MAISON DU PÈRE DE NICK/EXTÉRIEUR/JOUR

Jack est par terre, le chien est par-dessus. Nick est debout à côté, paniqué, il appelle le chien par son nom sans vraiment bouger.

JACK

Enlève ce putain de chien, il va me tuer!

NICK

Ray! Ray! viens là... Ray! viens là, allez... Ray...

JACK

Appelle ton père putain... vite merde...

Nick court dans la maison et en ressort avec son père.

LE PÈRE

Merde alors...

Il se jette sur le chien et le traîne avec difficulté à travers le jardin. Jack reste là, étendu sur le chemin de terre, dans une boue de sang et de poussière. Nick est figé dans une consternation absente.

JACK

(en se levant)

J'avais te tuer Nick! T'es plus con que ton chien.

MAISON DE BILL/INTÉRIEUR/NUIT

BILL

Il ne lui a jamais pardonné l'appétit de son chien. Pour lui c'était du pareil au même, le chien et Nick étaient deux monstres, aussi cons et aussi gros l'un que l'autre.

La caméra s'approche du poste de télévision. L'homme qui ressemble à Jack sort du parc et s'arrête devant la rue qui le sépare de la ville.

DINER/INTÉRIEUR/NUIT

Les quatre hommes d'affaires sont en train de boire du café. Jenny se rend à la table de Fat pour ramasser les assiettes vides.

JENNY

Alors... un dessert?

FAT

Nous... nous ne vous faisons pas trop travailler?

JENNY

(amicalement)

Oh non... je suis bien là pour ça. Nous avons un spécial pudding au riz avec une sauce framboise... il y a aussi un gâteau au fromage et bleuets, de la crème glacée vanille, fraise ou chocolat, et un sorbet à l'ananas.

L'homme d'affaires 1 se retourne sur son siège.

JENNY

Prenez votre temps... Je vais aller vous apporter un peu plus de café...

FAT

Nous allons être honnête avec vous...

(il bouge sur son siège en jetant un regard rapide dans la direction des quatre hommes)

Nous... nous aimerions avoir le spécial, mais peut-être qu'on devrait aussi prendre une coupe de crème glacée... vanille... avec juste un tout petit peu de sirop au chocolat dessus.

JENNY

Tout de suite!

Jenny quitte la table. L'homme d'affaires 1 fixe Fat en essayant de trouver un mot, ou une phrase de circonstance. Jenny revient avec la cafetière. Elle remplit la tasse de Fat.

JENNY

Voilà...

FAT

Merci... merci beaucoup!

Il sort quatre cubes de sucre du contenant et les met dans le café. Puis il vide dedans trois crèmes et remue avec le plus grand calme. L'homme d'affaires qui ne trouve rien à dire, éclate d'un rire brusque et méchant. Déjà tout le resto est sur ses gardes, les autres clients qui avaient remarqué Fat et qui clapotaient entre eux assistent à la scène. Certains d'entre eux rigolent avec l'homme d'affaires, d'autres, commèrent en murmurant entre eux. Fat ne bronche pas. Il fait des petits bruits en respirant, se tortille un peu sur sa chaise, mais boit son café à petites gorgées en regardant Jenny aller et venir.

COMMISSARIAT/INTÉRIEUR/NUIT

HIGHSMITH

Et il a demandé l'addition?

JENNY

(très troublée)

Oui... et il s'est levé...

DINER/INTÉRIEUR/NUIT

Fat marche vers la porte de sortie du *Diner*. Presque tout le monde le regarde, mais lui ne regarde personne. Il passe à côté des hommes d'affaires, lentement et posément les dépasse et se dirige vers la porte.

JENNY (VOIX-OFF)

... et il est parti.

Chrissy est derrière le comptoir. Jenny après avoir ramassé les assiettes de Fat va les déposer à proximité de Chrissy.

CHRISSY

Ouf... quel phénomène çui-là!

JENNY

(en regardant la porte se refermer
derrière Fat)

(soupir) Ouais...

L'ambiance reste agitée cependant.

COMMISSARIAT/INTÉRIEUR/NUIT

L'heure indique 2 heures 40 minutes du matin. Highsmith et Dwight sont tous les deux assis, cravates relâchées, chemises déboutonnées.

JENNY

Ça a pris 15 ou 20 minutes pour
que les choses se calment. Les
quatre hommes d'affaires...

DINER/INTÉRIEUR/NUIT

Les quatre hommes en question payent l'addition que Jenny a posée sur leur table,

JENNY (VOIX-OFF)

ont payé quelques instants plus
tard...

se lèvent et sortent du restaurant.

JENNY (VOIX-OFF)

... et ils sont partis.

DINER/EXTÉRIEUR/NUIT

Les quatre hommes sortent dans la rue. La nuit est fraîche et humide. Ils se couvrent en marchant.

HOMME 2

Quel vache!... Putain!

HOMME 3

(en tapant sur l'épaule de l'homme 1)
En tous cas, il aime le sucre!
(et il éclate de rire avec les autres)

HOMME 1

Ouais... une vache...

Ils marchent un moment dans la rue en rigolant. Ils tournent un premier coin de rue.

HOMME 1

(tout à coup après avoir tâtonné un
moment dans sa poche)
Merde! j'ai oublié mes clefs...

Et il se met à marcher d'un pas pressé en direction du Restaurant. Il ouvre la porte et entre. Chrissy est en train de ramasser la table où il était assis. Il va à la table, et trouve ses clefs sur le sofa où il était assis.

HOMME 1

(sans grande politesse, et en la
poussant négligemment)
Excusez-moi!

Il se penche et ramasse ses clefs. La porte du *Diner* s'ouvre, et les clients restent figés un instant qui devient long. Fat est debout devant la porte, tenant un fusil de chasse entre les deux mains. L'homme d'affaires se retourne à ce moment-là et lui fait face. Fat lui tire dessus et le tue. La panique est générale, tout le monde se jette à terre, entre les tables. Fat continue à tirer, péle-mêle dans la foule. Il

tue Chrissy, une autre femme, puis un couple dont les deux enfants sont sous la table.

FAT

(des larmes froides aux yeux)

Nous avons particulièrement faim ce soir... nous ne mangeons pas autant d'habitude... Ah ça non...

Il continue de tirer sans arrêter un instant. Puis, en changeant de point de mire, il tombe sur Jenny. Il vise, hésite et change brusquement de point de mire et continue à tirer. Il est maintenant debout à quelques mètres de la porte d'entrée, couvrant un angle qui va de la porte (et gardant l'oeil dessus) jusqu'au bout du comptoir. Soudain, Paul surgit de derrière le comptoir, fusil à l'épaule, dans une panique générale.

PAUL

ARRÊTE! Arrête ou j'te descends espèce d'éléphant!

Fat lui pointe le fusil dessus. Ils restent là, tous les deux, l'un presque en face de l'autre, sans dire un mot. Fat est essoufflé et dramatiquement perturbé. Paul a dépassé la limite du délire, il est ferme et lucide comme une pierre. La porte du *Diner* s'ouvre. Jack fait un demi pas dedans, et s'arrête brusquement. Étonné de voir ce qu'il voit, il regarde les deux hommes, l'un après l'autre, puis repasse de nouveau sur leurs visages. Puis, il regarde Fat, fixement pendant un moment, Fat qui fait des allers retours entre Paul et Jack d'une vitesse remarquable. Paul reste calme, et ne le lâche pas un seul instant. Jack continue pendant un moment de regarder Fat, et puis

JACK

(avec la plus grande surprise)

NICK?...

À ce moment précis, Nick arrête ses va et viens sur le visage de Jack. Un instant, surpris, étonné, un instant trop long, et Paul l'abat d'un coup de fusil. Stupeur dans

le resto, Jack le regarde tomber, puis brusquement ouvre la porte et ressort aussi promptement qu'il était entré en laissant la porte se refermer seule. Il se frappe en sortant aux trois autres hommes d'affaires qui accouraient sur les lieux.

COMMISSARIAT/INTÉRIEUR/NUIT

Le visage de Jenny est couvert de sueur. Elle est pâle et fatiguée. elle respire avec beaucoup de difficultés.

HIGHSMITH

Cet homme qui a appelé Nick par son nom, vous ne le connaissez pas?

JENNY

Non... je ne l'avais jamais vu.

Dwight et Highsmith se regardent. Dwight jette un regard à l'officier qui tapait sur la machine. Il lui fait un signe de la tête, que l'autre lui rend. La porte de la pièce s'ouvre. La femme psychiatre entre avec l'inspecteur en chef Cook.

COOK

Jennifer, voici le Docteur Freedale. Vous pourriez venir la voir quand et si vous en ressentez le besoin... Docteur Freedale est un spécialiste!

Jenny le regarde, puis regarde Freedale en essayant de laisser échapper un sourire de politesse.

JENNY

(à Highsmith)

Est-ce que je peux rentrer?

Highsmith jette un regard rapide à Dwight puis à Cook.

HIGHSMITH

Un officier vous raccompagnera
chez vous Jennifer. Merci de votre
temps.

Le visage de Jenny reste vide.

RUE/EXTÉRIEUR/NUIT

Jenny est dans la voiture de police qui la conduit chez elle. Elle est assise derrière, et repose la tête sur la vitre. La voiture passe devant le *Diner*, qui est une scène de crime, avec des policiers, des rubans jaunes d'interdiction de trépasser, et des gens qui s'activent. Sans bouger la tête et sans réagir, Jenny perçoit du coin de l'oeil Paul, gesticulant avec un inspecteur ou deux, et elle voit le gros corps de Fat, recouvert et gisant son énorme masse sur le macadam. Elle voit le dos de Carroll avec son chien, qui regarde gentiment la scène de proche, entre d'autres curieux. La voiture continue son chemin.

DINER/EXTÉRIEUR/NUIT

Une vue plus proche de la même scène. Deux inspecteurs sont debout à côté de Paul. Il regarde son *Diner*, dépassé par les événements.

PAUL

(aux inspecteurs)

... Qu'est ce que ça veut dire ce que vous dites inspecteur? Qu'est-ce que ça veut dire le hasard fait bien les choses? Je vends de la bouffe, (il gesticule) du manger... Je fais manger les gens!

MAISON DE BILL/INTÉRIEUR/NUIT

Bill et Lynn sont au lit. Les lumières sont éteintes.

BILL

Deux ans après le Lac Druce, lorsque je suis revenu pour la première fois de l'université, ma mère avait fait le ménage dans ma chambre... elle avait jeté le pain dans l'incinérateur.

Lynn se retourne, embrasse son mari et se recouche. Bill reste un moment les yeux ouverts dans l'obscurité, puis il les ferme. Un moment plus tard, il saute sur la lumière de chevet, l'allume et se dresse sur son coude.

BILL

Je sais ce que je vais faire. Je vais envoyer le pain à Tom, c'est le seul dont je connais l'adresse. Je lui demanderai de graver son nom dessus et de l'envoyer au reste par la poste s'il connaît leurs adresses. Ouais, c'est ce que je vais faire demain matin... ouais... ouais...

LYNN

Bonne idée...

BILL

(à lui-même)

Ouais...

Il éteint la lumière et se recouche.

APPARTEMENT D'ALEC/INTÉRIEUR/NUIT

Alec est assis sur le fauteuil de velours vert qui fait face à la télévision. Stéphanie est à califourchon sur lui. Ils font l'amour. À la télévision, le film est en train de se terminer. On y voit Jack qui court dans une ruelle sombre en s'éloignant d'une scène, à l'autre bout de la rue, qui est

embouteillé de sirènes, de policiers et de curieux. Alec et Stéphanie continuent de faire l'amour.

RUE/EXTÉRIEUR/NUIT

Jack tourne un premier coin de rue, puis un second. Il tombe nez à nez avec Carroll qui marche dans le sens contraire, vers la scène du crime. Le chien sursaute et se met à aboyer. Jack ne s'arrête pas et continue de courir à travers la rue. Il traverse, ouvre la porte d'un immeuble et rentre.

MAISON DE BILL/INTÉRIEUR/NUIT

La porte de la scène d'avant claque.

LYNN

(en se retournant dans le lit)
Que s'est-il passé dix ans plus tard?

BILL

(qui n'avait pas encore fermé l'oeil)
Je... je passais près du palais de justice, par hasard, à midi. Il faisait une chaleur épouvantable. J'ai entendu l'horloge sonner...

PETITE VILLE DE CAMPAGNE/PALAIS DE JUSTICE/JOUR

Bill a trente ans. Il est debout devant le palais de justice, il regarde l'horloge qui finit de sonner ses derniers coups de midi. Bill la regarde et traverse la rue pour se mettre de l'autre côté du palais de justice, adossé à la porte d'un immeuble.

BILL (VOIX-OFF)

J'ai attendu cinq minutes... pas
devant le palais de justice... de
l'autre côté de la rue...

MAISON DE BILL/INTÉRIEUR/NUIT

Ils sont tous deux couchés, dans la même position, les
lumières éteintes.

BILL

(après une pause qui aura duré sur la
fin de la scène précédente et le début
de celle-ci)

... Personne n'est venu.

Le visage de Bill reste de glace. Celui de Lynn est survolé
par une tristesse vide et passagère. Bill se retourne vers
Lynn et la regarde dans les yeux.

BILL

(en murmurant avec beaucoup
d'enthousiasme)

Demain! Demain matin je l'enverrai
à Tom...

(il se retourne vers son côté)

Demain matin...

APPARTEMENT D'ALEC/INTÉRIEUR/NUIT

Alec et Stéphanie sont toujours en train de faire l'amour
sur le fauteuil de velours vert. Un bruit de craquement se
fait entendre. Alec tend l'oreille sans pour autant arrêter
de faire l'amour à Stéphanie. Un moment passe et un
autre bruit du même genre mais un peu plus proche vient
casser la monotonie du ressort qui grinçait. Alec s'arrête
brusquement et tient Stéphanie en tournant la tête vers
l'entrée du salon sombre d'où venait le bruit. Le plan de
caméra avec Alec et Stéphanie en avant-plan et l'entrée

sombre du salon en arrière-plan se répète à la télévision.
Un instant et on coupe.

CUT TO

MAISON DE BILL/INTÉRIEUR/MATIN

Bill entre dans la cuisine en tenant un journal. Lynn s'applique à garnir la table du petit déjeuner. La radio annonce les nouvelles de 8 heures dans deux minutes.

BILL

(en s'assoyant)

Bonjour chérie.

LYNN

(en lui versant du café)

Bonjour! Tu as bien dormi?

BILL

(en mélangeant le café)

Ouais... à part la porte de la remise qui claquait tout le temps. Ça m'a réveillé une ou deux fois!

LYNN

(en déposant un plat d'oeufs et bacon)

Ça fait des mois que tu promets de la retaper!

BILL

(en ouvrant le journal de côté et très désintéressé)

Ouais... comme d'habitude... Hey, chérie, t'as vu ça... (il se plonge dans la page ouverte) C'est juste à

côté... rue Claremont... un homme est tombé du troisième étage ils disent... il s'est écrasé sur le trottoir d'en bas... hé! ils disent qu'il s'est pris dans les rideaux, les deux mains passées dans le même manche d'un pull!

LYNN

(très détachée)

Qui c'est? on le connaît?

BILL

(en essayant de trouver le nom du gars dans l'article)

Oh... ils ne savent pas c'est qui. Il ne portait pas de papiers sur lui. Enfin, c'est ce qu'ils disent...

IMMEUBLE 2050 RUE CLAREMONT/EXTÉRIEUR/NUIT

Scène panoramique en slow-motion et sons en échos du corps de Jack écrasé sur le trottoir, la fenêtre de l'appartement d'Alec ouverte et les rideaux sortis. Jack a les deux mains dans le même manche de son pull qui le tient comme une camisole de laquelle, il est clair, il a essayé de se libérer avant de tomber.

MAISON DE BILL/INTÉRIEUR/MATIN

Bill ouvre la seconde page du journal, mais avant de pouvoir y jeter un coup d'oeil, Lynn l'interpelle.

LYNN

Tu le liras plus tard ton journal, tes oeufs vont se refroidir.

BILL

(en jetant le journal sur la chaise à
côté, ouvert sur la page #2)
Ouais...

Il se repositionne sur sa chaise devant son plat. La lumière du soleil le frappe et on sent la chaleur lui caresser les joues. Le journal reste ouvert sur la seconde page, sur laquelle une photo du *Dîner* montre le carnage de la veille. On voit clairement le titre d'un livre dont la publicité occupe la moitié de la page: *Les hommes ne pleurent pas*. Entre le journal et Bill, il y a le dossier de la chaise. Il ne le voit pas. Pendant ce temps Lynn coupe le pain de seigle.

BILL

(sans insister)

Ça alors... pris dans son pull...

Lynn prend le pain de seigle qu'elle a coupé, et vient s'asseoir avec son plat sur la chaise à côté de son mari. Elle prend une tranche, la pose dans son plat à pain et embrasse Bill sur la joue. Bill lui tapote le bras.

LYNN

(en parlant des tranches de pain)

T'en veux une ou deux?

BILL

(en se frottant les mains)

Deux, je pense.

APPARTEMENT D'ALEC/INTÉRIEUR/NUIT

Alec et Stéphanie sont dans la même pose. La tête de Stéphanie est relâchée sur l'épaule d'Alec immobile. Une balle a traversé le dossier du fauteuil, et du sang coule sur la joue de Stéphanie dont on ne voit pas le visage. Sur la télé, il y a les parasites de fin de programme.

FONDU AU NOIR

APPARTEMENT DE JACK/ INTÉRIEUR/ CUISINE/ NUIT

Gros plan sur une casserole dans laquelle il y a des oeufs. En arrière-plan, le *timer* indique cinq minutes. Le feu est éteint sous la casserole. Les oeufs flottent.

NOUVELLES DE 8 HEURES DU MATIN

Un individu sans papiers d'identifications a été retrouvé mort sur le trottoir de la rue Claremont tôt ce matin. De source non-officielle, il s'agirait de l'acteur Jack Bradcort, 49 ans.
Deux autres...

La voix se perd dans la musique et un plan hélicoptère large allant du quartier en question passant au-dessus du parc et puis une grande partie de la ville.

FONDU AU NOIR

Illuminations: de Pirandello vers Kaos

**"Combien de soucis, combien de soucis pour écrire
une phrase insouciante."**

**Beppe Fenoglio
(Cité par Paolo Taviani)**

**Mais l'impression ressentie par toi est la
seule *réalité* intéressante.**

Robert Bresson

Introduction

"Le cinéaste-adaptateur n'a en tout et pour tout que trois possibilités face à lui: soit il fait la même chose que le romancier; soit il fait la même chose en mieux; soit il fait autre chose de mieux."¹

Les trois possibilités qui s'offrent à tout adaptateur, énoncées par François Truffaut de façon imagée, sont traduites en des termes plus académiques par Alain Garcia, soit *l'adaptation*, *l'adaptation libre*, et *la transposition*:

"L'adaptation est composée de l'illustration et de l'amplification; l'adaptation libre de la digression et du commentaire; quant à la transposition, elle est basée sur les principes de l'analogie et de l'écranisation."²

Nous ne nous intéresserons qu'à l'adaptation libre, aux ajouts et aux métamorphoses propres à la digression et au commentaire qui la caractérisent, ainsi qu'à tout ce qui fait que le travail des frères Taviani et du scénariste Tonino Guerra est une réflexion consciente sur ce qui fait la différence entre un texte écrit et un texte filmique lorsque le chemin emprunté est celui de l'adaptation libre.

¹ François Truffaut cité par Alain Garcia dans *L'adaptation du roman au film*, Paris, Dujarric, 1990, p. 20.

² Alain Garcia, *L'adaptation du roman au film*, Paris, Dujarric, 1990, p. 21.

Mais avant l'adaptation, il y a la lecture. Si nous assumons avec Harold Bloom que

"All readings are misreadings."³

ou avec Goethe qu'

"il est aussi difficile de lire un bon livre que de l'écrire."⁴

alors il devient évident que la lecture d'un texte écrit est une opération délicate, qui influence directement toute adaptation cinématographique car elle la précède. Lire un texte écrit en vue de l'adapter pour l'écran ressemble à certains égards à l'acte pur de lire: la reconstitution de l'imagination de l'auteur est un processus qui implique l'imagination du lecteur. La ressemblance s'arrête là où se termine la lecture et commence l'écriture. L'écriture d'un langage, basée sur la lecture d'un langage tout à fait différent, en d'autres termes l'adaptation du littéraire au filmique, c'est ce qu'on peut appeler de la réécriture:

"La réécriture filmique d'une oeuvre littéraire nourrit un paradoxe: fonder l'invention du film sur l'oblitération du texte qui le fonde; mais l'origine graphique fait retour sous la forme de traces qui précipitent des courts-circuits dans la cohésion mémorielle du récit."⁵

³ Leon Golden, *Transformations in Film and Literature*, Tallahassee, U.P.F., p. 72.

⁴ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, p. 44.

⁵ Marie-Claire Ropars, "L'oubli du texte", *Cinémas* 4, no.1 (Fall 1993), p. 11.

Les 'illuminations' des frères Taviani consistent à transformer ces courts-circuits en autant de processus poétiques, auxquels nous nous intéresserons dans cette courte étude.

La réécriture dont parle Marie-Claire Ropars est basée en grande partie sur un travail conscient de lecture. Arrêtons-nous un moment sur le fait qu'il est plus facile, plus accessible à l'imagination de lire une image cinématographique que de lire un texte littéraire. Le taux de "misreadings" au cinéma est de loin inférieur à celui qui existe en littérature, de là un des problèmes de l'adaptation: on passe d'une interprétation large à une beaucoup plus restreinte et explicite. Le problème qui en découle est celui d'une trop grande conscience face au texte qui entraîne à son tour une trop grande conscience face à la réécriture de ce même texte, c'est-à-dire à son adaptation.

"Adapting another writer's work to the screen is the most difficult and painful process imaginable because the screenwriter is under constant tension not to violate the other writer's vision. Because the screenwriter is involved in the process of construction, the screenwriter has to approach consciously what must have been an unconscious process for the original writer."⁶

⁶- Fred Harold Marcus, *Film and Literature*, Scranton, Chandler Publications, p. 1.

Dans le cas de Kaos, les scénaristes affichent un parti pris pour une adaptation tout à fait libre, c'est-à-dire libérée de sa part de conscience et reposant en grande partie sur une imagination fébrile qui trouve ses repères dans la périphérie du texte original. Des cinéastes tel que Bresson préfèrent l'adaptation libre, dans la mesure où celle-ci crée un pont entre le littéraire et le filmique ("entre lesquels [à priori] il n'y a pas de relation d'essence."⁷). Donner libre cours à l'imagination du scénariste et du réalisateur, les délivrer de la conscience de leur acte et les plonger dans la virtualité de l'inconscience nécessaire à l'apport artistique, tels sont les effets recherchés d'une adaptation libre.

"Modèle. Réduire au minimum la part de sa conscience."⁸

L'adaptation libre dont Kaos est un exemple remarquable est un acte poétique. Il prend forme originairement par une annulation de la prose qui compose le récit. Plus l'adaptation est libre, plus elle devient poétique. Tarkovski écrivait dans Le temps scellé

"Toutes les fois, nous avons tenté de transformer des liaisons de dramaturgie traditionnelle en liaisons poétiques. [...] Tout ce qui est littéraire, tout ce qui est prose dans un scénario, doit systématiquement être surmonté et retravaillé au cours de la création du film."⁹

⁷ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, p. 126.

⁸ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, p. 58.

⁹ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, p. 126 et p. 114.

Les frères Taviani s'y sont tenu.

"In its transgression of naturalistic codes, in its profoundly musical structure, and in its imagistic experimentation, the Taviani's style provides a powerful response to Pasolini's call for a "cinema of poetry." The Taviani's Pirandello therefore serves a double function, justifying an adaptive strategy that discovers the poetic latencies of the texte, and showcasing their own achievement of an art that transcends the limits of conventional narrative filmmaking, or what Pasolini would call "the cinema of prose."¹⁰

Une approche poétique de ce genre implique une descente fondamentale vers l'essence du texte, vers le noyau de l'atome duquel l'énergie poétique est puisée. Aucune autre approche ne peut être justifiée selon Tarkovski qui croit que l'importance primordiale d'un travail d'adaptation est avant tout d'aller dénicher l'intention première de l'auteur, son idée originale, son émotion de départ. Et les frères Taviani avec la collaboration restreinte de Tonino Guerra qui selon ses propres dires est "le mur que vous trouvez devant vous, vous me lancez la balle qu'est votre film et moi je vous la renvoie."¹¹, ont suivi un chemin semblable, qu'ils prennent la peine d'explicitier dans l'épilogue du film qu'est *conversation avec ma mère*. Dans cet épisode, le

¹⁰ Millicent Joy Marcus, *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, p. 180.

¹¹ Tonino Guerra cité par Vittorio Taviani dans *Entretien au pluriel*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 129.

Pirandello des frères Taviani rencontre, dans un état proche du rêve, sa mère morte depuis longtemps. Cette rencontre libérera son imagination jusqu'alors emprisonnée dans des souvenirs vieillis que sa mère va ranimer, et lui permettra d'écrire les quatre nouvelles que les cinéastes vont adapter.

"It also stands as an "umbilical scene" or an "allegory of adaptation" in which the filmmakers dramatize their own filial relationship to the parent text and make explicit the principles that govern their adaptive approach. The epilogue thus gives retroactive significance to a number of poetic and thematic motifs, from the film's title and epigraph to its framing device of the bell-ringing crow to the very logic of *amplificato* which takes each Pirandellian story to the point where it undergoes a radical iconographic transformation."¹²

Quoi de plus poétique que de soumettre à la force de l'allégorie le système "adaptatif" auquel ils ont eu recours. Prenons l'image du corbeau que des paysans, appartenant à la dernière nouvelle adaptée "Requiem" et mis hors contexte par leur apparition antérieure dans le temps chronologique du film, trouvent en train de couvrir des oeufs. S'agissant d'un corbeau mâle, les paysans, choqués par le déshonneur de la chose, tiennent le corbeau par les pattes et l'un après l'autre, lui lancent dessus ses propres oeufs. Le corbeau c'est Pirandello, les oeufs, ses propres nouvelles revues par les scénaristes. Mais pour passer librement du littéraire au filmique, il faut casser les oeufs, de préférence

¹² Millicent Joy Marcus, *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, p. 179.

sur la tête du corbeau. Les oeufs sont lancés et cassés, mais aucun n'atteint vraiment le corbeau. L'adaptation qu'on va voir est non seulement libre mais aussi libérée du joug de l'écrivain. Puis arrive le plus doux des bergers qui retire le corbeau de la main de celui qui le tenait, lui accroche une cloche au cou, et le libère en disant: "MUSICA!". Le début de la musique coïncide avec le mot du berger. C'est ainsi que les frères Taviani¹ associent le vol du corbeau à leur propre processus créatif. Dès lors, le corbeau n'est plus Pirandello, il se métamorphose de nouveau en regard. Il est le regard que posent les cinéastes sur le texte de l'écrivain, cherchant par monts et par vaux, l'intention première de l'auteur.

Ainsi le corbeau survole les lieux principaux, qui représentent chacune des nouvelles adaptées. Le corbeau survolera ces lieux, entre les nouvelles adaptées, passant d'une nouvelle à l'autre, d'un essentiel à l'autre, comme l'oeil du lecteur, comme son imagination, comme un regard qui s'est détaché de ce qu'il regardait et qui est devenu libre.

"Nous étions maintenant différents, je ne dis pas éloignés mais seulement différents."¹³
(Vittorio Taviani à propos de Pirandello)

¹³ Jean A. Gili, *Paolo et Vittorio Taviani: Entretien au pluriel*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 114.

LA JARRE: Les ajouts et la métamorphose

“... nous fûmes profondément marqués par cette machine théâtrale. C’est là que se produisit notre rencontre avec Pirandello. Nous nous mîmes à lire tous ses autres livres. Cela coïncida avec la fin de la vision du monde comme unité absolue, typique de l’enfance et du début de l’adolescence, la vision du monde des grands comme un absolu compact. Pirandello cassa cette vision d’un monde compact et nous fit comprendre sa relativité. Ce fut, compte tenu de notre âge, une grande souffrance, même si tout cela était encore très nébuleux, une souffrance intime à un point tel que ma mère me disait: «Toi, Pirandello t’a détruit.» J’avais en effet le sentiment d’une sécurité perdue; à l’improviste était apparu un sentiment d’angoisse.”¹⁴

La jarre est une petite histoire anecdotique qui manque d’anecdotes (qui sont les énergies motrices d’un film). C’est une nouvelle sobre, elliptique, construite dans les règles de l’art, lorsque l’art devient mathématique. Elle recèle cependant en elle un trop plein de suggestions sur lesquelles les scénaristes ont construit un film d’une intelligence et d’un rythme exceptionnels.

“L’unique nouvelle que nous avons acceptée pleinement, c’est *La giara (la Jarre)* car elle a une construction mathématique. Alors que les autres nouvelles étaient utilisées comme des matériaux que nous adaptions à nos besoins, *La giara* a été consciemment

¹⁴ Jean A. Gili, *Paolo et Vittorio Taviani: Entretien au pluriel*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 113.

respectée, comme l'on respecte un théorème."¹⁵

Le paradoxe, qui n'en est pas un, vient du fait que l'adaptation de cette nouvelle est celle qui renferme le plus d'ajouts.

"En définitive, ce qui caractérise l'ajout par rapport à l'invention, c'est qu'il est présent dans le roman, plus ou moins latent ou implicite, mais indéniablement marqué."¹⁶

Lorsque Vittorio Taviani dit qu'ils ont consciemment respecté le texte de Pirandello, il sous-entend qu'au lieu d'utiliser l'invention, comme ils l'ont fait pour les autres nouvelles, pour celle-là en particulier ils ont favorisé l'ajout. L'ajout qui requiert une lecture du texte d'autant plus attentive, d'autant plus consciente, d'où le mot "consciemment respectée".

Un passage de *L'Illiade* nous vient à l'esprit lorsque l'image de Zi' Dima emprisonné dans la jarre apparaît:

"Achilles of the nimble feet looked at him grimly and replied: «Hector, you must be mad to talk to me about a pact. Lions do not come to terms with men, nor does the wolf see eye to eye with the lamb - they are enemies to the end. It is the same with you and me. Friendship between us is impossible, and there will be no truce of any kind till one

¹⁵ Jean A. Gili, *Paolo et Vittorio Taviani: Entretien au pluriel*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 115.

¹⁶ Alain Garcia, *L'adaptation du roman au film*, Paris, Dujarric, 1990, p. 94.

of us has fallen and glutted the stubborn god
of battles with his blood. So summon any
courage you may have. [...] This moment you
are going to pay the price for all you made me
suffer..."¹⁷

Les frères Taviani ont fait de *la Jarre* une vraie tragédie grecque, drôle, mélodieuse et tragique. L'action se déroule dans une seule enceinte qui se trouve à être la cour intérieure de la propriété de Don Lollo. Les protagonistes entrent et sortent de l'enceinte, à tour de rôle, comme dans une véritable tragédie grecque. Il y a des spectateurs internes (les ouvriers), et des spectateurs externes (le public) qui participent sans doute d'un seul et unique point de vue à l'émotion créée. La jarre devient un cheval de Troie, dans lequel est faussement emprisonné, et par sa propre "volonté", celui qui se fait appeler "fils du diable", et qui donc, a un aspect légendaire, mystérieux et immortel. Une toute puissance d'une sérénité presque absolue, non pas physique, mais tout à fait impalpable et incompréhensible.

Ensuite, passant du plus petit au plus grand, comme il se doit dans toute tragédie grecque, les cinéastes dépassent le texte écrit et plongent dans le subconscient de l'écrivain. La dualité entre Achille et Hector, entre Don Lollo et Zi' Dima se transforme en une guerre de l'art contre l'argent, puis, en une lutte de classes.

¹⁷ Homer, *The Iliad*, translated by E.V. Rieu, Suffolk, Penguin Books, 1950 p. 404.

"the Taviani's episode becomes a contest between two civilizations, one based on individual property, oppression, and reason, the other on solidarity, freedom, and imagination."¹⁸

La métamorphose du texte de Pirandello en film, c'est-à-dire la liberté de l'adaptation se confirme dans les ajouts (dont la dimension de la lutte des classes) que les scénaristes ont opérés sur le texte. C'est en grande partie à travers ces ajouts que le film devient film, que l'"adaptateur" devient auteur, et que le lecteur devient réalisateur. La métamorphose du texte en film, c'est aussi la métamorphose de Zi' Dima en homme-jarre, puis en libérateur de son peuple. L'une est essentielle à l'autre dans le cadre d'un film qui réfléchit intrinsèquement à ses propres questions d'adaptation.

La maîtresse de Don Lollo n'existe pas dans le texte de Pirandello, elle a été confectionnée de toutes pièces par les scénaristes. C'est dans des ajouts de cette dimension que la différence entre la littérature et le cinéma explose. L'ajout dans une adaptation fait partie du langage cinématographique, et le langage cinématographique est le socle sur lequel la comparaison devient possible.

**"On définira langage cinématographique:
ensemble de tous les codes
cinématographiques particuliers et généraux,**

¹⁸ Millicent Joy Marcus, *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, p. 186.

**pour autant que l'on néglige provisoirement
les différences qui les séparent."**¹⁹

Lorsqu'on comprend que le cinéma a son propre langage qui va au-delà des mots et des images, du montage, de la musique et de la lumière, on se rapproche d'une vérité essentielle à celui qui cherche à comprendre le fonctionnement d'une machine qui tourne à 24 images par seconde. "Savoir manier le langage cinématographique c'est savoir s'exprimer avec des images et des sons"²⁰, savoir les agencer. Et c'est dans l'acte d'agencer les éléments de l'image et du son que la réécriture devient écriture et que le langage cinématographique apparaît au détriment du texte duquel il s'est inspiré.

La 'mythologie du pouvoir'²¹ propre à Don Lollo est rapidement saisie par le lecteur. Elle est cependant loupée par le spectateur si elle ne subit pas la transformation nécessaire à travers laquelle elle devient 'cinématographique'. Comprendre cette transformation, c'est aussi saisir le mécanisme qui régit l'imagination d'un cinéaste, et qui n'a rien à voir avec celui qui fait glisser une plume sur du papier. D'où la fabrication par les scénaristes de Sara, maîtresse/chienne de Don Lollo. Sara est moins une passion sexuelle que territoriale, comme le remarque Marcus. Sa première apparition dans le film est directement liée au domaine de

¹⁹ Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977, p. 51.

²⁰ *Ibid*, p. 31.

²¹ Millicent Joy Marcus, *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, p. 187.

Don Lollo, c'est-à-dire à ses oliviers. En gros plan sur les visages des deux personnages, on voit Don Lollo écraser quelques olives sur le visage de Sara qui lui demande de les lécher. Il s'exécute, et ce faisant, il opère un amalgame entre la jeune fille et ses oliviers. Elle l'appelle Charlemagne, il ne lui prête aucune attention substantielle. Elle dort à ses pieds, comme un chien, un obscur objet volé à l'autre classe, un trophée d'égoïsme, de réussite et de fierté, digne des plus vaillantes tragédies grecques. Zi' Dima, en héros, saura la délivrer de la captivité dans laquelle elle se complaisait (syndrome de la victime) non pas par la force de ses mains, ni par aucune intervention directe, mais grâce à une force surhumaine et diaboliquement gaie.

Il y a dans l'adaptation de cette nouvelle une omission, un élagage visible, celui du prix de la jarre. Mais ce n'est qu'une astuce vers un ajout encore plus expressif: la mystification de la jarre. Tout commence lorsque les scénaristes décident de ne pas mettre la jarre dans la remise, tel que voulu par Pirandello, mais au contraire, en plein milieu de la cour, sur un socle en béton, vers lequel montent quatre trempins en forme de croix. Lorsque Zi' Dima arrive, son premier contact avec la jarre est d'une sensualité religieuse. Il caresse la cicatrice qu'il recoudra plus tard, et prononce son premier mot. Il était tout à fait muet avant le contact charnel avec la jarre. Arrive ensuite le moment crucial de mettre le mastic, autre objet mystérieux. Il découvre le flacon enveloppé par un mouchoir et le porte vers les nues, avec les deux mains, lentement, comme un calice. Ici, se passe une chose fascinante: aucun des ouvriers (pourtant tous attendaient ce moment

avec impatience et crainte) ne le remarque, seule Sara l'aperçoit, et fait le signe de la croix. Un dialogue vient d'être établi, très tôt, entre la prisonnière et son libérateur. Il vient de la bénir, et on comprend dès lors que ce n'est plus qu'une question de temps avant que la confrontation ne s'établisse et ne porte fruit.

Lorsque la tête de Zi' Dima émerge de la jarre, en plan juste assez serré pour donner l'impression tant recherchée de l'homme-jarre, qui ne va pas sans ressembler à

"an almost mythological hybrid, an Ovidian metamorphosis arrested in midchange."²²

ou encore au tableau de Salvador Dali, *Enfant géopolitique observant la naissance de l'homme nouveau*, dans lequel un enfant observe un homme qui naît de la planète Terre en forme d'oeuf, l'enfant que Don Lollo a prêté à Zi' Dima pour l'aider dans son entreprise est crispé à terre, mort de rire. La naissance est libératrice des ténèbres, certes, mais cela ne va pas sans une période de gestation qui durera toute une nuit, durant laquelle les festivités ressemblent plus à une danse macabre célébrant une victoire à venir qu'à un cri de joie. Lorsque Zi' Dima naîtra de la jarre, c'est une classe sociale, une sous-culture dont il fait partie, qui sera libérée avec lui. Notons que la libération de Zi' Dima est en continuité parfaite avec la mascarade de la nuit. En sortant des débris de la jarre que Don Lollo vient de lancer contre le mur, Zi' Dima

²² Millicent Joy Marcus, *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, p. 190.

agit en véritable poussin, avec des pantomimes drôles et d'un sarcasme remarquable, sur un fond de musique de flûte. Il essaye ses membres, comme s'il venait de les remarquer pour la première fois, comme ferait un nouveau-né. Il tombe, ses muscles comme ceux de Bambi ne tiennent pas, il essaye et réessaye, et lorsqu'il ajuste son blouson et son chapeau, la victoire est acquise. La troisième métamorphose de la jarre en jarre-oeuf est complète, le texte est finalement et après tout, film.

Ainsi la jarre n'est pas une simple jarre comme il est écrit dans le texte de l'auteur, mais bien un objet mystique, parfois même mythique, qui existe déjà dans le texte à qui sait le voir, mais seulement entre les lignes, entre les mots, dans les silences du non-dit.

La jarre ne peut et ne doit pas être chiffrée, et les Taviani, pour donner corps à leur plus grand ajout du film, sacrifient l'anecdote presque insignifiante, à la lumière de ce qu'on vient d'examiner, de l'estimation du prix de la jarre par Zi' Dima, en la supprimant.

LE MAL DE LUNE: La solitude exposée

"Si le roman naît à partir des mots et le cinéma à partir des images, le romancier peut puiser dans un dictionnaire de mots alors que le cinéaste ne peut avoir recours au dictionnaire d'images. Pour le cinéaste, le dictionnaire c'est la vie elle-même, la vie dans son ensemble."²³

²³ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 68.

Aucune des nouvelles choisies par les frères Taviani n'aboutit à sa conclusion sans une intervention obscure, divine ou diabolique. Peut-être est-ce le décor de Khaos, le temple grec de Segesta qui ouvre le film et suggère déjà un jeu de pouvoir mythique. Dans *Mal de lune*, il est évident qu'il s'agit de la lune. Une lune qui par un artifice mythique devient l'enchanteuse qui tourmente Batà enfant puis sauve Batà adulte. Mais la dimension mythique des nouvelles de Pirandello n'est que l'avant-plan d'une mise en scène bien plus complexe d'une tragédie tout à fait humaine qui se joue dans les coulisses du film. Dans *La jarre*, il est question de la lutte entre deux classes; dans *L'autre fils*, il s'agit de la douleur de la mère qui, rejetant le fils qui lui offre son amour, s'attache plutôt à une idée qu'elle se fait de ses deux enfants prodiges, qui ne reviendront pas; dans *Requiem*, c'est la lutte pour la terre. Dans *Mal de lune*, c'est l'amour déçu d'un homme pour sa femme qui ne l'aime pas en retour. La lune, qui à priori est une malédiction pour Batà adulte, se métamorphose tout à coup en déesse salvatrice qui s'interpose entre lui et son ennemi et exerce ses charmes sur ce dernier afin de l'empêcher de commettre son acte d'adultère.

Le passage où Batà se rend au village occupe le quart du texte écrit, soit deux pages. Il auto-explique en quelque sorte le mystère du mal mythique qui s'est emparé de Batà, dans la mesure où ce mystère fait partie intégrante de l'intrigue, mais pas nécessairement de l'histoire.

**"L'intrigue fait [...] partie de l'histoire.
L'histoire c'est le tout et l'intrigue une partie
de ce tout. [...] L'intrigue, dans la mesure où**

elle fournit les structures matérielles et psychologiques, trouve sa réalisation dans un contexte qualitatif, tandis que pour l'histoire on parle plutôt de cadre quantitatif. [...] En outre, si l'histoire sollicite la curiosité du lecteur, l'intrigue, elle, fait appel à sa compétence, sa mémoire et son intelligence."²⁴

Cette explication (que Batà donne devant un public invisible, caché derrière les portes) a cependant pour but de provoquer cette même intrigue, de la pousser vers sa conclusion, l'allégorie parfaite du lecteur-adaptateur. La description est presque totalement absente de ce passage, d'où un aspect franchement linéaire. Même le flash-back de Batà est 'narré' de la même façon, ce qui ne va pas sans préserver sa prédominante linéarité. C'est de psychologie profonde des personnages dont il s'agit ici. Et c'est dans un mouvement circulaire en vue de retrouver le rythme de l'écrit que les scénaristes ont procédé. Ils commencent par "délinéariser" la séquence, insérant des sons réels dans les flash-backs, ou intercalant des scènes de l'intérieur de la maison, qui font figure de longs *reaction-shots* si l'on veut. Fractionné ainsi, le temps se met au service du suspense, et le suspense à son tour sauvegarde le rythme du texte original.

Il faut commencer par apprendre au spectateur que Batà arrive résigné au village . Le texte le fait par la narration:

"Batà écouta tête basse ces menaces et ces insultes. Méritées, car il était en faute, il avait

²⁴ Alain Garcia, *L'adaptation du roman au film*, Paris, Dujarric, 1990, p. 132.

caché son mal. [...] Il était juste qu'à présent il supporte la punition."²⁵

Le film, quant à lui, invente un dialogue, qui est en réalité un monologue (structuré comme un dialogue pour accentuer la solitude de son porteur) entre Batà et sa mule (car il arrive au village avec une seule mule, au lieu des deux qui l'accompagnent dans le texte):

"À nous la faute, Tita, que la punition soit nôtre."

Quoi de plus poétique que de débarrasser Batà de Pirandello qui tenait le rôle de conscience suprême vis-à-vis de son personnage, de le rendre à lui-même, d'en faire une icône libre mais solitaire. Car il faut trouver des moyens pour toujours faire ressortir la parfaite solitude de Batà que le texte écrit établit par la narration. Prenons l'entrée de Batà dans le village: il ne le fait pas par une petite ruelle ou une avenue, mais au contraire, il arrive sur une immense place, blanchie à la chaux, ouverte à droite de l'écran, ce qui ne va pas sans lui procurer un caractère d'infini, et il marche lentement vers la porte de la maison de sa femme dont on ne voit que la façade. Le caractère épouvantable d'isolement et de solitude devient réel face à une façade gigantesque qui joue le rôle de forteresse inquiétante et impénétrable: hostile. Face à cela, Batà est l'infiniment petit, cloîtré dans sa 'faute'.

Mais ce n'est pas assez. La solitude doit être encore plus immédiate, non seulement face aux choses, mais face aux autres. Les

²⁵ Luigi Pirandello, *Nouvelles pour une année*, Paris, Gallimard, p. 209.

scénaristes suppriment l'élément 'femmes du village' qui dans la nouvelle et par pitié seulement viennent en aide à Batà:

"Une première commère plus courageuse lui apporta une chaise ; les autres sortirent à deux ou trois et firent cercle autour de lui. Et Batà, après avoir remercié avec des signes de tête muets, commença tout doucement à leur raconter son malheur..."²⁶

Dans le film, il n'y a plus de femmes, sauf celle qui va lui amener une chaise (et cela ressemble plus à un élément de mise en scène qu'à un geste de compassion), et c'est la mère qui lui offre un verre d'eau, comme un baiser de Judas. Le temps devient une dimension 'fractionnable', dont certains moments sont étirés à l'infini, toujours vers plus de solitude et d'isolement. Pendant l'attente de Batà debout, avant qu'on ne lui amène la chaise, une coupure imperceptible au niveau de l'image se joint à un changement drastique au niveau du son (les cloches de l'église se mettent à sonner et les cigales à chanter à tue-tête dans une fréquence agaçante). L'heure a changé, mais ce que l'on veut nous faire comprendre, c'est que *trop de temps* s'est écoulé. Il s'agit bien d'une ellipse de montage, comme l'appelle Garcia, mais d'une ellipse de montage sans doute présente au niveau du scénario et non pas du montage. C'est une ellipse de montage écrite.

"L'ellipse de montage sert à accomplir le délicat passage du temps réel que croit percevoir le spectateur, en temps virtuel."²⁷

²⁶ Luigi Pirandello, *Nouvelles pour une année*, Paris, Gallimard, p. 210.

²⁷ Alain Garcia, *L'adaptation du roman au film*, Paris, Dujarric, 1990, p. 46.

Les Taviani utilisent l'ellipse comme le moteur de la progression de l'histoire, pour éradiquer les temps faibles du texte et les remplacer par un artifice qui chaque fois sert l'histoire cinématographique d'une manière décisive.

Vingt-neuf jours d'attente d'une pleine lune à l'autre. Onze lignes dans le texte, 6 minutes dans le film! Les rapports de temps sont ici représentatifs de la différence temporelle et narrative qui existe entre l'écrit et le filmique (11 lignes sur 8 pages vs. 6 minutes sur 45 minutes). Nous n'entrerons pas dans les détails de la temporalité du film, mais nous tenions à souligner cet exemple.

-Plan d'un croissant de lune

-Batà et sa femme labourent le pré. Ils regardent la lune
à tour de rôle.

-Plan du croissant de lune

-Batà reconforte sa femme

-Plan d'une demie lune

-Saro ramant dans la chaloupe. Il regarde la lune

-Plan de la demie lune

-Saro s'excite et monte sur le mât

-Plan d'un trois quart de lune

-La mère regarde la lune

-Plan du trois quart de lune

Ces quelques plans sont représentatifs de ce que doit être une interprétation du temps écrit par le temps filmique. Ils expriment le passage du temps sur tous les protagonistes, ainsi que la façon dont ils sont affectés par ce même temps qu'ils partagent. Leur construction clarifie les rapports qui sont tissés entre les différents protagonistes. Tout est là, presque sans un mot.

La scène qui suit immédiatement, et qui dans la logique du récit devrait être un plan de la pleine lune, est un exemple remarquable de l'art de suggérer qui, dans l'adaptation cinématographique, reste la preuve suprême de l'assimilation du texte par le film. Car le film, contrairement au texte écrit, décrit plus facilement le monde physique que le monde mental. Le monde mental dans le film ne ressort tout à fait que grâce à la suggestion de ce qu'il y a autour. Comme le dit Garcia: «Le roman dit ce que le film suggère».

Ainsi en est-il de la scène où Sidora, la femme de Batà, nettoie le parterre en le frottant avec deux morceaux de serpillière sur lesquelles elle se tient debout. Cette scène, qui porte en elle une violence intrinsèque, appelle automatiquement la pleine lune par le renvoi qu'elle opère vers le début du film, où cette même scène précède la première apparition de la pleine lune dans le récit, et l'envoûtement de Batà.

L'économie de la figuration, remplacée par un simple renvoi qui fait apparaître la lune dans la conscience du spectateur, est un moment clé de l'adaptation de cette nouvelle. Une trouvaille qui implique le spectateur dans la compréhension générale du récit, et le rapproche de l'esprit des personnages auxquels il devient impossible de ne pas s'identifier. C'est l'adaptation dans ce qu'elle a de plus simple, de plus efficace et de meilleur.

Dans le texte, Saro ne donne aucun signe d'une quelconque envie qu'il pourrait avoir de coucher avec Sidora. Il est effrayé par les cris du mari et c'est tout. Lorsque Sidora tente la chose, qu'elle provoque une excitation sexuelle en "remuant les jambes" en "lui tendant les bras" ou encore en "l'appelant par son nom", il lui jette sa mère en pleine face et la traite de folle. L'auteur ne laisse pas de temps à Saro de nous révéler son envie. Il est vrai qu'elle est présente dans le non-dit des dialogues qui ornent le récit, mais elle n'est jamais explicitée.

Dans le film par contre, il en est autrement. Saro s'en donne à coeur joie, il caresse Sidora, l'embrasse, se déshabille et plonge avec elle dans un lit accueillant. Ce n'est qu'au premier hurlement du mari qu'il se lève. Et là, encore une fois, les Taviani tordent le récit: Saro est surpris par la lune, et cette lune qui était la complice de son désir, devient tout à coup l'infâme conscience de son être le plus profond. La lune devient pour Saro le miroir de ses démons. Le coup de théâtre est contenu dans ce moment qui ne dure que quelques secondes, quelques secondes d'un voyage dans les profondeurs d'un esprit tout à fait torturé.

Il s'effarouche contre sa cousine, pendant que le cri de Batà devient une métaphore de la douleur du cocu, de la perte de la femme aux dépens d'un autre homme qui était supposé représenter la sauvegarde de son couple. Lorsqu'il sort et qu'il essaye de le tuer en lui cognant la tête contre une pierre, c'est une farouche bataille qu'il livre à sa conscience soudain réveillée par une lune bienveillante. Puis, il abandonne, se lève et s'en va, laissant le mari et l'épouse dans une réconciliation en forme de Piéta, sous un arbre en forme de vie.

C'est de la même Rome dont il s'agit, seuls les chemins empruntés sont autres, comme deux langages qui, pour dire la même chose, s'écrivent d'une façon tout à fait différente.

Conclusion: fragments d'une approche

Lorsque je me suis mis à lire les nouvelles de Bradbury, Cortàzar et Carver, je me suis aperçu du fait que la lecture en vue d'une adaptation est avant tout la recherche d'une intention, de l'intention première de l'auteur, de son idée originale. Mais ce n'était qu'une étape, qui devait être suivie immédiatement par la recherche d'intersections probables ou possibles entre ces mêmes intentions des différents auteurs. Il était crucial pour mon travail de pouvoir rapprocher les auteurs, recouper les actions des quatre nouvelles, et d'établir une sorte d'équilibre entre les différents mondes parfois très différents. Équilibre tout à fait nécessaire pour la continuité du scénario, pour la libre mouvance des personnages entre les histoires des trois auteurs. D'où l'approche obligée d'une

adaptation tout aussi libre et libérée que celle entreprise par les frères Taviani dans *Kaos*. Mais en retenant ces quatre nouvelles, il était clair qu'elles avaient un lien qui se faisait en moi, à mon insu. Il suffisait dès lors de faire ressortir de ce lien une 'intention' commune aux quatre textes.

Bien sûr, au lieu de quatre nouvelles d'un même auteur, adaptées en quatre différents films, il s'agissait pour moi, d'adapter dans un même film quatre nouvelles de trois auteurs très différents . D'où la recherche obligée des intersections, et la liberté imposée de parfois n'utiliser l'auteur que comme une 'usine à idées'. Ainsi dans mon adaptation de *Fat* de Raymond Carver, il est clair que l'intention de l'auteur est sacrifiée au profit de la tâche de tissage exigée. Le personnage principal du scénario n'est plus la narratrice (qui est le personnage principal du texte, celle qui sert du début à la fin l'idée originale de l'auteur) mais le gros homme qui dans le contexte de la nouvelle, n'est que le catalyseur de l'histoire.

Comme on l'a vu précédemment, dans l'adaptation des nouvelles de Pirandello, les Taviani ont adapté *La jarre* dans sa construction logique originale. Pour ma part, c'est *Le pain de seigle* qui a servi de modèle à la structure du scénario. La construction de cette nouvelle a été sciemment respectée afin de constituer le squelette du scénario, auxquels sont venus se greffer les membres formés par les trois autres nouvelles. Les personnages de Bradbury ont gagné la partie qui consistait à mener le jeu. Ce sont eux qui passent par osmose dans les autres

nouvelles, et ce sont eux qui provoquent le texte des autres auteurs en se substituant aux protagonistes d'origine. Bradbury est en quelque sorte le narrateur principal du scénario, celui qui guide l'auteur ainsi que le spectateur vers le dénouement de l'action. Les autres écrivains représentent des actions supplémentaires dont se chargent les personnages de Bradbury.

Le raccord est un art, on en convient. Non seulement un art du montage, mais bien plus, un art de l'écriture (qu'elle soit cinématographique ou littéraire). Peut-être bien que cet art (qui consiste à cacher ou non son aspect artisanal) puise ses origines dans *Les mille et une nuits* ou chez les conteurs arabes. Il sert avant tout à structurer une trame narrative et à établir ou à accentuer les liens entre des éléments appartenant à des lieux ou à des temps différents. Un accélérateur de paradigmes en quelque sorte, qui parfois peut agir en catalyseur lorsqu'il influence l'action.

Le raccord entre les scènes, qui nous a servi de modèle dans la construction du scénario est avant tout basé sur un tissage spatio-temporel, où les personnages passent d'une nouvelle à l'autre et d'un temps à l'autre en suivant le schéma d'une toile dont les mailles constituent les liens profonds et psychologiques qui font se mouvoir ces mêmes personnages et avancer l'action. Les va et vient spatio-temporels fonctionnent comme autant d'allégories structurelles des divers hasards et des coïncidences qui constituent le coeur de la trame narratrice. C'est ainsi que Bill, Nick, Jack et Alec occupent le même espace dans les flash-

backs de Bill, mais les raccords qui opèrent dans la trame du présent se font complices du hasard qui les empêche de se revoir ainsi que de la coïncidence qui fait que ceux qui se rencontrent ou qui deviennent conscients de la présence de l'autre meurent.

En définitive, on peut dire que l'adaptation est avant tout un travail de lecture, lecture qui est en soi une prise de position et qui devient une lecture obligée du film. C'est ainsi qu'une adaptation comme Kaos devient un miroir dans lequel les scénaristes contemplent leur propre méthode qui consiste essentiellement à descendre en eux-mêmes, à se trouver et à se libérer en s'enfermant d'abord dans la jarre.

"[...] surtout la prise en compte de l'exigence créatrice, [...] invite à considérer prioritairement non pas l'action du texte sur le film mais bien l'aptitude du film à inventer sa propre différence au moment même où il semble la nier par l'emprunt sur lequel il s'appuie."²⁸

Passer du texte à l'image, de la nouvelle au film, c'est passer de la lecture à l'écriture sans cesser de lire. C'est créer un espace entre les deux. Et le coeur du scénario des frères Taviani est d'avoir su 'allégoriser' cet espace. Seuls des illuminés peuvent se permettre un recul de la sorte sans détruire l'oeuvre par un discours sur celle-ci.

²⁸ Marie-Claire Ropars, "L'oubli du texte", *Cinémas* 4, no.1 (Fall 1993), p. 13.

Bibliographie

(Texte de création)

CARVER, Raymond, *Where I'm calling from*, New York, Vintage Books, 1989, 526 p.

BRADBURY, Ray, *Un dimanche tant bien que mal*, Paris, Éditions Denoël, 1957, 316 p.

CORTÁZAR, Julio, *Les armes secrètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, 260 p.

(Texte critique)

Sources primaires

PIRANDELLO, Luigi, *Nouvelles pour une année*, Paris, Éditions Gallimard, «du monde entier», 1988, volumes I, II, III, et V.

TAVIANI, Paolo et Vittorio, *Kaos*, «Une adaptation de Tonino Guerra», Rome, Produit par Giuliani De Negri, 1984, 3h08mn.

Sources secondaires I (sur Pirandello ou sur les Taviani)

CAPUTI, Anthony Francis, *Pirandello and the crisis of modern consciousness*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, 172 p.

RADCLIFF-UMSTEAD, Douglas, *The mirror of our anguish : a study of Luigi Pirandello's narrative writings*, Rutherford <N.J.>, Dickinson University Press, 1977, 329 p.

TAVIANI, Paolo et Vitorrio, *Entretien au pluriel*, Arles, Actes Sud, 1993, 219 p.

Sources secondaires II (sur les problèmes de l'adaptation)

- AYCOCK, Wendell et SCHOENECKE Michael, *Film and literature : a comparative approach to adaptation*, Lubbock, Texas, Texas Tech University Press, 1988, «Studies in comparative literature, #19», 192 p.
- BRADY, Ben, *Principles of adaptation for film and television*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- EMMENS, Carol A., *Short stories on film*, Littleton, Colorado, Librairies Unlimited, 1978, 345 p.
- GARCIA, Alain, *L'adaptation du roman au film*, Paris, Éditions Dujarric, 1990, 283 p.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique : système du récit*, [Préface de Paul Ricoeur], Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, 200 p.
- GOLDEN, Leon, *Transformations in Literature and Film*, Tallahassee, University Presses of Florida, 1982, 114 p.
- LAROUCHE, Michel, [sous la direction de], *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Écrit/Écran, Vol.4, #1, Automne 1993, 155 p.
- MARCUS, Fred Harold, *Film and literature : contrasts in media*, Scranton, Chandler Publications Co., 1971, 283 p.
- MARCUS, Fred Harold, *Short story/short film*, Englewoods Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1977, 447 p.
- MARCUS, Millicent Joy, *Filmmaking by the book : Italian cinema and literary adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993, 313 p.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Colin, 1970, «Collection U2», 240 p.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écraniques : le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, «Problématiques», 227 p.
- VANOYE, Francis, *Récit écrit/récit filmique*, Paris, Nathan, 1989, «Cinéma et Images», 217 p.

WAGNER, Geoffrey Atheling, *The novel and the cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, London, The Tantivy Press, 1975, 394 p.

Sources secondaires III (sur les problèmes de l'esthétique et de la narrativité du récit filmique ou du récit écrit.)

AUMONT, Jacques/BERGALA, Alain/MARIE, Michel et VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, «Cinéma et Image», 218 p.

BACHY, Victor, *Pour lire le cinéma et les nouvelles images*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, «Collection 7e Art», 184 p.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958-62, «Collection "Septième art"», 4 v.

DAISNE, Johan, *Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale*, Gand, E.Storyscientia, 1971-1975, 2 v.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, «Collection "Critique"», 371 p.

MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les Éditions du Cerf, «Collection 7e Art», 1985, 306 p.

METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, 1977, «Collection Ca/cinéma», 238 p.

WELCH, Jeffrey Egan, *Literature and film : an annotated bibliography*, New York, Garland, 1981, «Garland reference library of the humanities, vol.241», 315 p.

Sources secondaires IV (Ouvrages de cinéastes et autres)

BERGMAN, Ingmar, *Bergman on Bergman*, London, Secker & Warburg, 1973, «Cinema two», 288 p.

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, 139 p.

- COCTEAU, Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Belfond, 1973, «Ramsay poche cinéma», 188 p.
- EISENSTEIN, Sergeï, *On the composition of the short fiction scenario*, [Introduction de Jay Leyda], London, Methuen, 1988, 61 p.
- HOMER, *The Iliad*, Translated by E. V. Rieu, Suffolk, Penguin Books, 1950, 458 p.
- PASOLINI, Pier, Paolo, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, «Collection Ramsay poche, #70», 158 p.
- TARKOVSKI, Andreï, *Le Temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, 235 p.
- TRUFFAUT, François, *Le plaisir des yeux*, Paris, Flammarion, 1987, 280 p.
- WENDERS, Wim, *Emotion Pictures : reflections on the cinema*, London, Faber, 1989, 140 p.