

RENÉE BEAULIEU

LE POIDS DES AUTRES
suivi de
LA COHÉRENCE DES PERSONNAGES DANS LES SCÉNARIOS DE FILMS

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M .A.)

Département de cinéma
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

JUIN 2000

© Renée Beaulieu, 2000



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.

0-612-53922-9

Résumé

Ce mémoire de maîtrise en création cinématographique comporte deux sections. La partie création, intitulée *Le poids des autres* met en scène la famille Venne dont le protagoniste principal est Sarah. Une femme sage, obéissante, à la fois mère, épouse, amie qui, à la suite d'une nouvelle bouleversante, remet sa vie en question et décide de prendre son existence réellement en main.

La seconde partie consiste en une réflexion sur la cohérence des personnages dans les scénarios de films. Nous allons faire l'étude de trois théoriciens d'origine américaine, française et québécoise et appliquer leur théorie au scénario *Le poids des autres*.

Avant-propos

Un mémoire qui ne laisse rien paraître de son cheminement, sinon l'impression de travail. Cependant certaines difficultés, certains moments de grâce vont imprégner mes souvenirs. Je fais référence bien sûr au remplacement de monsieur François Baby par monsieur Vincent Nadeau.

Je remercie monsieur François Baby pour sa confiance, le partage de sa passion, son ouverture, ses connaissances, son talent et surtout sa très grande générosité. Monsieur Vincent Nadeau m'a permis d'acheminer ce travail, m'a également soutenue et je l'en remercie.

Un merci particulier aussi à ma correctrice et mère, madame Armande Beaulieu.

Table des matières

Résumé.....	2
Avant-propos.....	3
Table des matières.....	4
Introduction générale.....	6
1.0 PREMIÈRE PARTIE <u><i>LE POIDS DES AUTRES</i></u>	9
1.1 Résumé de l'action dramatique du scénario <i>Le poids des autres</i>	9
1.2 Descriptions des personnages	11
1.3 Scénario <i>Le poids des autres</i>	13
2.0 DEUXIÈME PARTIE	
<u>RÉFLEXION</u>	125
Introduction.....	125
2.1 CHAPITRE 1 <u>LE PERSONNAGE CHEZ WILLIAM MILLER</u>	135
2.1.1 La thèse de William Miller	135
2.1.2 L'application de la thèse de Miller au scénario <i>Le poids des autres</i>	139
2.1.3 Critique de la thèse de Miller et de la construction des personnages de <i>Le poids des autres</i> en regard de la cohérence des personnages.....	143
2.2 CHAPITRE 2 <u>LE PERSONNAGE CHEZ PIERRE MAILLOT</u>	145
2.2.1 La thèse de Pierre Maillot	145
2.2.2 L'application de la thèse de Pierre Maillot au scénario <i>Le poids des autres</i>	149
2.2.3 Critique de la thèse de Pierre Maillot et de la construction des personnages de <i>Le poids des autres</i> en regard de la cohérence des personnages.....	152

2.3 CHAPITRE 3 <u>PIERRE PERRAULT ET LA CIVILISATION</u> <u>ORALE TRADITIONNELLE</u>	154
2.3.1 La thèse de François Baby.	154
2.3.2 L'application de la thèse de François Baby au le scénario <i>Le poids des autres</i>	159
2.3.3 Critique de la thèse de François Baby et de la construction des personnages de <i>Le poids des autres</i> en regard de la cohérence des personnages.	161
Conclusion.....	164
Bibliographie.....	167
Filmographie.....	169

Introduction générale

« La raison ne suffit pas à
rendre compte de l'homme »
André MALRAUX

Le poids des autres débute en février de ces années-ci. Le jour des élections de son mari, Joseph, comme conseiller municipal, Sarah apprend par inadvertance que sa mère n'est pas morte d'un accident de voiture 35 ans plus tôt, mais qu'elle a été assassinée. Cette nouvelle bouleverse tout le passé de Sarah, qui a cru jusqu'à ce jour, qu'elle avait été abandonnée par sa mère car la tante, qui l'a élevée, le lui a fait croire durant toutes ces années.

À la suite de cette révélation, Sarah remet en question toute son existence, ses choix passés, présents et même futurs. Elle fait un arrêt brutal dans sa vie. Désormais, elle refuse de se plier aux attentes des autres et de ne faire que ce qui correspond à ses désirs et à ses besoins à elle. La Sarah d'avant meurt du jour au lendemain et la nouvelle s'éveille minute après minute, événement après événement.

Ce grand bouleversement n'est facile pour personne, à commencer pour Sarah, qui découvre, qu'elle ne sait pas vraiment qui elle est. Ni pour ceux qui appréciaient bien la nature docile et soumise de Sarah. C'est le cas de Joseph, son mari très satisfait de sa vie comme elle est maintenant et de Tante Éva, qui a gardé une main mise sur la destinée de Sarah et qui, par procuration, la fait sienne.

Il y a aussi les trois enfants du couple Joseph-Sarah et Claude, la meilleure amie de Sarah, sans oublier Louis-Yves, le bel avocat épicurien, qui a jeté son dévolu sur Sarah.

Le poids des autres est un scénario de long métrage dont l'unité de temps et d'action se déroule sur une période de deux mois. Il s'agit d'un drame de mœurs sur le statut de la femme dont le ton et le cadre sont naturalistes. Les personnages sont bien incarnés et non stéréotypés. La structure narrative est classique : dans un contexte déterminé, un personnage poursuit une quête intérieure. Dans le cas de Sarah, à 44 ans, elle veut prendre réellement sa vie en main.

Dans la section réflexion, nous allons procéder à l'étude de trois approches sur le personnage, afin de réfléchir sur sa cohérence. Les trois auteurs retenus se distinguent par leur origine : américaine, française et québécoise et par leur orientation. William Miller verse davantage dans la technique, Pierre Maillot se veut un guide réflexif sur le travail de création, et François Baby propose une approche plus pointue sur la cohérence des personnages. Le déroulement du travail sera le même pour les trois auteurs. D'abord, la démonstration de leur thèse, puis l'application de celle-ci aux personnages principaux du scénario de création et finalement un regard critique sur chacune des thèses et sur le travail de création.

Pour clore ces deux parties, nous mettrons en perspective la réflexion faite par rapport à la démarche de création.

1.0 PREMIÈRE PARTIE

Le poids des autres

1.1 Résumé de l'action dramatique du scénario *Le poids des autres*

Jour d'élection pour Joseph, jour de bénévolat pour Tante Éva, jour de confrontation pour l'adolescent Carl, jour comme tous les autres pour Sarah. Elle court d'un bord et de l'autre pour s'occuper de tout son petit monde : son mari, sa tante, ses trois enfants. Quand un jeune enquêteur surgit et lui livre une information qui provoque tout un choc. Sarah apprend que la tante, qui l'a élevée, lui a menti à propos de sa mère; que cette dernière ne l'a pas abandonnée volontairement, mais qu'elle a été assassinée. Le coup est violent pour Sarah, il la déstabilise.

Les bases, sur lesquelles repose la vie de Sarah jusque là, s'ébranlent sérieusement. Sarah rompt définitivement et brutalement avec son passé et sa vie présente. Elle entreprend un long processus qui l'amènera à prendre sa vie en main, à agir en fonction de ses attentes, de ses choix, de ses désirs et non plus en fonction des autres: tante, mari, enfants, société.

Cependant, la volonté de Sarah de changer sa vie dérange ses proches, en particulier Joseph et Tante Éva. Joseph a trop à perdre dans la transformation et l'épanouissement de sa femme pour se montrer compréhensif envers elle. C'est un

homme heureux, comblé, choyé, assez égocentrique qui n'a nullement envie de laisser sa femme chambarder son existence paisible. Tante Éva, quant à elle, a toujours eu la main mise sur la vie de Sarah. Contrôlante, tyrannique, frustrée, elle a besoin de passer sa hargne sur quelqu'un. Tante Éva refuse de laisser aller le pouvoir qu'elle a sur Sarah, d'autant plus qu'elle ne vit que par procuration: en empruntant à sa nièce, son identité qu'elle fait sienne devant les personnes âgées auprès desquelles elle fait du bénévolat.

L'épanouissement de Sarah ne se fera donc pas sans mal. En plus de Joseph et de Tante Éva qui s'y opposent fortement, il y a aussi la réaction des enfants. Sarah sera confrontée à diverses situations propres au quotidien personnel, familial et social. Elle devra gérer ses rôles maternel et marital dans l'émergence de sa nouvelle personnalité : la fidélité, le désir charnel, l'amour, la vie conjugale, la vie familiale.

Puis un jour, Ève, l'aînée des enfants, fait une tentative de suicide. Sarah se sent coupable, responsable et remet en question sa quête d'autonomie et ses récents choix. Le drame est aussi le prétexte ultime qu'utilise Tante Éva pour culpabiliser Sarah, afin que tout redevienne comme avant.

Sarah se retrouve face au dilemme de poursuivre sa démarche d'autonomie ou de redevenir celle qu'elle a toujours été. Elle ne rebrousse pas chemin, et malgré le drame, persévère dans sa démarche d'épanouissement personnel: car elle croit que c'est la seule façon d'aider sa fille à se reconnaître une valeur et à trouver la force et les moyens nécessaires pour surmonter ses difficultés de vivre.

1.2 Description des personnages principaux du scénario *Le poids des autres*

Sarah (Dumont) Venne : femme de 44 ans, préposée aux archives dans un centre hospitalier, mariée à Joseph depuis 16 ans, mère de Ève, Carl et Sophie. Orpheline. Sarah a été élevée par sa tante, une femme froide, frustrée et austère. Au mitan de sa vie, elle n'a toujours pas consolidé son identité. Dans l'espoir de se faire aimer, accepter, Sarah se conforme de façon à respecter les règles sociales et à satisfaire les attentes d'autrui.

Sarah répond aux modèles de femmes que nous affublons, en cette fin de siècle, du titre de « *superwoman* » : la femme mariée, fidèle, épouse et mère dévouée, la femme qui travaille à l'extérieur, qui s'occupe de la maison, qui est responsable de la famille, qui œuvre dans l'ombre et dans l'anonymat.

Joseph Venne : homme de 45 ans, notaire, nouvellement élu conseiller municipal. Il a une conception traditionnelle, voire même rustique, des relations *homme-femme* : l'homme à l'extérieur, la femme à la maison qui veille aux besoins de la famille et de l'homme, et ce même si, elle travaille à l'extérieur. Il est égocentrique, mais à sa façon, il aime Sarah et ses enfants.

Tante Éva (Dumont): femme de 65 ans, célibataire, aigrie, amère, contrôlante. Elle a élevé Sarah à partir de l'âge de quatre ans, en plus de prendre soin de ses parents malades jusqu'à leur mort. Par procuration, elle vit la vie de Sarah en gardant le contrôle sur les comportements, les agissements et les décisions de cette dernière.

Claude Fafard : femme de 42 ans, célibataire. Elle est propriétaire d'un salon de beauté, amie intime et de longue date de Sarah. C'est une femme ouverte d'esprit, mais accrochée exagérément aux apparences extérieures.

Louis-Yves Bergevin : jeune homme de 36 ans, célibataire, séduisant, séducteur, épicurien.

Ève Venne: adolescente de 15 ans, fille aînée de Sarah et de Joseph. Son identité n'est pas encore consolidée, jeune fille effacée, fragile et instable.

Carl Venne: adolescent de 13 ans, enfant gâté en quête de lui-même et supportant mal la frustration. Il cherche à s'affranchir et à se colleter avec l'autorité.

Sophie Venne : jeune fille de 10 ans, la cadette de Sarah et de Joseph. Jeune fille ambitieuse, déterminée et fantasque.

1.3 Scénario *Le poids des autres*

FADE IN :

INT. MAISON DES VENNE - JOUR

Chez les Venne, famille de la petite bourgeoisie : dans la cuisine, tout a une place précise, tout est propre, la décoration est quêtaine, sans style. SARAH entre par les portes qui séparent la salle à manger de la cuisine. Elle arrive en courant avec un large sourire surfait. Elle a dans les mains plusieurs verres à vin qui s'entrechoquent. Elle répète un *mantra*.

SARAH

(énervée)

Yelling, Yelling, Yelling, Yelling

Sarah prend une grande respiration, elle dépose les verres près de CARL qui frotte nonchalamment la coutellerie.

CARL

Je veux qu'il perde.

SARAH

Voyons Carl, tu ne peux pas souhaiter ça, c'est
ton père.

CARL

Pis!

ÈVE fait de minuscules tartelettes.

ÈVE

(faiblement)

Maman?

Sarah est débordée. Elle court du frigo au fourneau, vérifie la viande, sort la salade.
fouette de la crème, compte les assiettes, nettoie une tache par-ci par-là, choisit une
nappe, regarde l'heure. Elle regarde Ève.

SARAH

La même quantité dans toutes les tartes, ma
chouette.

CARL

Primo, t'as confié le boulot à une nulle. Secundo,

CARL. *suite*

pourquoi tu les fais si petites, ça goûtera rien.

SARAH

Tu crois?

Sarah regarde encore l'heure.

SARAH

Je dois y aller Tante Èva va m'attendre.

Sarah monte vivement au deuxième étage, mais reste distinguée. Elle arrive devant une porte de chambre sur laquelle on peut lire : DÉFENSE D'ENTRER SANS COGNER.

Sarah entre sans hésiter. SOPHIE, 10 ans, est déguisée en chanteuse, très sexy, maquillée, tenue légère et provocante. Devant son miroir, elle danse, lascive, et fait du *lipsing*. En l'apercevant, Sarah reste saisie.

SOPHIE

(en colère)

C'est écrit défense d'entrer!

SARAH

Excuse, ma chouette, je..., je suis venue te dire

SARAH, *suite*

que je partais ...

Très concentrée, Sophie recommence son *lipsing*. Sarah redescend à la course, ramasse un bas sale, redresse un cadre, puis arrive dans la cuisine. Carl a disparu. Ève s'affaire toujours aux tartelettes.

SARAH, *suite*

Carl, où est Carl? Il a pas fini. Carl!

ÈVE

Maman?

Carl arrive du salon, il a un manteau sur le dos.

SARAH

Carl, tu...

CARL

Il faut 16 ans pour travailler, j'en ai à peine

13 alors...

SARAH

C'est parce que...

CARL

Demande à la nonne.

SARAH

Non, mais écoute là, mon garçon...

CARL

Désolé, mais j'ai pas envie et pas le temps...

J'espère vraiment que papa va perdre.

Il sort. Sarah, pas surprise, mais contrariée, prend quelques grandes respirations.

SARAH

Ève quand je vais t'appeler... si ton père a gagné tu sors les ballons or « Félicitations ». Si je te dis qu'il a perdu, tu te dépêches à gonfler les ballons argent. OK? Ça va aller? Bon je me sauve. Ah! oui! s'il a gagné tu vas jeter les ballons argent dans la poubelle dehors! Oublie pas. Bon où est Tante Èva?

Sarah consulte une feuille collée sur le frigo sur laquelle est écrit BÈNÈVOLAT. La feuille est pleine de ratures, de carrés et de lignes, de dates. Sarah court chercher son manteau et sort.

EXT. – MAISON VENNE – JOUR

Sarah vient pour sortir la voiture de l'entrée et se bute à une automobile qui se gare juste devant l'entrée. Sarah descend de la voiture et s'efforce de garder encore son calme. Un très JEUNE ENQUÊTEUR descend à son tour et va à la rencontre de Sarah. Il tient une grande enveloppe.

JEUNE ENQUÊTEUR

(volubile)

Pardon, pardon, je devrais pas, mais quand j'ai vu que vous alliez sortir, je me suis dit, tiens une bonne nouvelle, c'est toujours une bonne nouvelle. Mon patron dit que ça se fait pas, mais je lui ai dit c'est sur mon chemin.

SARAH

Joseph a gagné?

JEUNE ENQUÊTEUR

Joseph?

SARAH

Ah! Je pensais que vous veniez m'annoncer les résultats de l'élection de mon mari.

JEUNE ENQUÊTEUR

(confus)

Je devrais peut-être me présenter. Dalimel Arpin, stagiaire aux affaires criminelles.

(Il lui serre la main.)

(Fier comme un gamin, il lui tend une enveloppe)

Bien voilà les résultats de l'enquête.

SARAH

(n'y comprenant absolument rien)

Mais, mais...

JEUNE ENQUÊTEUR

On a retracé le meurtrier de ... Éva Cormier
c'est bien ici?

SARAH

C'est ma tante, elle habite ici.

JEUNE ENQUÊTEUR

Je suis à la bonne place! Le meurtrier de Marie

Cormier...

SARAH

Vous devez faire une erreur. Marie Cormier. c'est ma
mère et elle a pas été tuée.

JEUNE ENQUÊTEUR

Suis-je bien chez madame Éva Cormier.

SARAH

Oui, oui, mais...

JEUNE ENQUÊTEUR

C'est ça! D'abord j'ai ici les résultats de
l'enquête sur le meurtre de Marie Cormier,
prostituée, assassinée le 10 avril 1936. L'écœurant.
il a avoué en avoir tué dix! Du beau boulot
pour mon supérieur.

Sarah a un choc, incrédule, elle regarde le jeune enquêteur et lui prend des mains, les papiers. Elle les lit.

JEUNE ENQUETEUR

Le patron voulait pas que je vous la remette en mains propres. Mais les temps changent, la police de demain c'est nous autres, pis on est pour le contact humain plus étroit avec les gens. Puis de toute façon, des résultats d'enquête c'est public. Les gens savent pas ça, mais vous pouvez, demain matin, aller fouiller tous les dossiers de meurtre qui vous tentent. S'il y a un meurtrier qui vous intéresse, vous pouvez aller aux archives publiques et tout lire tout! C'est public.

INT. CENTRE DE FOIRE - JOUR

C'est le jour des élections municipales. Il y a des BÉNÉVOLES à des tables qui dirigent les gens peu nombreux qui viennent voter, puis il y a les CANDIDATS comme conseillers municipaux. Ce sont tous des hommes et leur petite équipe. Sarah est toujours dans le même état de choc. Elle cherche du regard Joseph. LOUIS-YVES l'observe à la dérobée. Elle avance vers lui sans le voir et s'adresse à CLOVIS qui est tout près.

CLOVIS

Joseph vient de partir, il a oublié quelque chose
au bureau. Encore deux petites heures...

Sur une pancarte, il y a la photo et le nom de Joseph Venne, conseiller municipal et aussi
une photo de lui avec sa famille. Nous y apercevons Sarah et les trois enfants.

INT. HOSPICE – CHAMBRE DE MONSIEUR DESSUREAUX - JOUR

TANTE ÉVA, à titre de bénévole, tient compagnie à QUATRE VIEUX MESSIEURS
assis dans leur fauteuil dans leur chambre d'hôpital. Ils sont très âgés et malades. Ils ne
sont pas alertes et peu lucides, à l'exception d'un, MONSIEUR DESSUREAUX. Le
placotage de Tante Éva ne les intéresse pas beaucoup, seul monsieur Dessureaux pose des
questions plus ou moins cohérentes.

MONSIEUR DESSUREAUX

Aux élections ouais, ouais, ouais...

LES AUTRES MESSIEURS

Ouais, ouais, ouais, ouaiaiaiaais!

TANTE ÉVA

Oui, Joseph va devenir votre nouveau maire.

Tante Éva regarde l'heure, impatiente.

MONSIEUR DESSUREAUX

Ouais! Qui vous disiez déjà?

TANTE ÉVA

Venne, Joseph Venne, mon mari!

LES AUTRES MESSIEURS

Ouais, ouais, ouais!

MONSIEUR DESSUREAUX

Ton mari ça là?

TANTE ÉVA

(convaincue)

Oui! Joseph Venne est mon mari!

EXT. – HÔPITAL – JOUR

Sarah et Tante Éva se dirigent vers l'hôpital. Sarah semble hésitante. Tante Éva marche rapidement. Tante Éva arrête brusquement.

TANTE ÉVA

Sarah, tu t'es encore trompée! C'est pas ici.

SARAH

Sur la feuille ma tante c'est...

TANTE ÉVA

Sur la feuille, sur la feuille, monsieur Boudrias
est mort la semaine dernière. je fais du bénévolat
seulement pour les vivants.

SARAH

Je...

TANTE ÉVA

Espèce d'insignifiante, me faire venir ici et me
remettre dans l'esprit de la mort...

SARAH

Vous me l'avez pas dit...

TANTE ÉVA

Bien sûr que oui je te l'ai dit, mais t'as pas été

TANTE ÉVA. *suite*

assez brillante pour le changer sur la feuille.

INT. BUREAU DE JOSEPH - JOUR

C'est un bureau de notaire luxueusement décoré, chaises en cuir, etc. ANNE, une jeune femme, est assise derrière le bureau. Elle se fait masser les pieds, ses jambes sont nues et elle porte une chemise d'homme. JOSEPH est torse nu, mais il a son pantalon et il lui masse les pieds.

EXT. HÔPITAL – BANC DE PARC - JOUR

SARAH

Pourquoi vous m'avez menti?

Tante Éva hausse les épaules et branle la tête en signe de mépris.

TANTE ÉVA

Pour ton bien! Mais je pense pas que tu sois assez fine pour reconnaître ça. Comment oses-tu m'en faire un reproche? ... Si je t'avais pas ramassée...

SARAH

(doucement)

Je comprends pas.

TANTE ÉVA

Pas surprenant. Ta mère était une putain ! Es-tu capable de faire un effort pour te rendre compte de ce que ça signifie?

SARAH

J'ai attendu ses lettres, sa visite, un coup de téléphone. Mais elle était morte! Pas méchante, pas sans cœur, mais morte!

TANTE ÉVA

Tu me parleras pas sur ce ton-là sinon...

SARAH

Sinon... vous allez m'abandonner?

TANTE ÉVA

Je voulais te protéger.

SARAH

De quoi ?

TANTE ÉVA

T'avais quatre ans, ma pauvre Sarah, tu en as quarante-quatre, reviens sur terre. Accroche-toi à la réalité, c'est le meilleur conseil que je peux te donner.

SARAH

Elle se prostituait peut-être pour me faire manger.

TANTE ÉVA

Tu peux te raconter des histoires romantiques si tu veux, mais crois-moi, en ce qui concerne ta mère, la plus belle version possible, c'est moi qui te l'ai inventée! Ta mère était incapable de faire quoi que ce soit pour les autres y compris toi, sa fille. Ta mère est partie, en abandonnant sans remords son père mourant, pour aller chanter. C'est moi qui me suis occupée de tout comme toujours et de toi aussi.

SARAH

Elle ne m'a pas abandonnée...

TANTE ÉVA

Je t'ai trouvée à quatre ans, maigre, sale, puant
l'urine. Tu savais pas dire deux mots en ligne, mais
ta mère t'avait montré à chanter! T'es bien la fille
de ta mère, la même ingratitude.

INT. MAISON DES VENNE - SALLE À DÎNER - SOIR

Dans la salle à dîner, il y a des ballons or partout. L'ambiance est à la fête, les gens ont bu. Tout le monde parle fort. Sont présents tous les membres de l'organisation de Joseph: Clovis, AURÉLE, PIERRE et leurs FEMMES ainsi que Louis-Yves et Anne qui ne sont pas accompagnés. Il y a bien sûr Joseph, Sarah et aussi la Tante Éva, les enfants: Ève, Carl et Sophie. Ils sont tous autour de la table pour célébrer la victoire de Joseph. Ils terminent le vin avant le dessert. Il y a plusieurs bouteilles de vin sur la table. Tante Éva joue la gentille petite vieille vulnérable. Provocateur, Carl adopte un air froid et distant, mais personne ne s'en préoccupe, trop occupé à boire et à fêter. Sophie observe Anne et imite ses gestes. Ève est éteinte, personne ne la remarque. Sarah semble remise de ses émotions et soutient Joseph, elle lui sourit, l'appuie. Elle semble fière de sa victoire.

TOUT LE MONDE EN MÊME TEMPS

Joseph t'es le meilleur... Dans quelques années,
c'est maire que tu vas être. T'as besoin d'approuver
le projet d'urbanisme de mon fils... On va assainir les
finances. On va mettre sur le cul Brisebois pis sa gang de
lèche...

JOSEPH

(fausse modestie)

Je n'ai pas tant de pouvoir...

TOUT LE MONDE ENSEMBLE

Tu vas faire ce que tu veux, même le maire va manger
dans ta main, on va y voir...

ANNE

(à Tante Éva)

Les Venne ont bien de la chance de vous avoir.

TANTE ÉVA

(modestement)

Je suis plus encombrante qu'autre chose, vous savez.

ANNE

En tout cas, Joseph vous apprécie. Au bureau, il
parle souvent de vous.

TANTE ÉVA

(timidement)

Ah!

FEMME

(réchauffée, testant son charme sur Carl)

Peut-être que vous n'aurez pas d'école demain, qui sait,
après sa défaite le directeur va peut-être décider de fermer
l'école.

CARL

(frustré)

Je crois plutôt qu'il va rejeter mon projet, ça c'est
certain!

TOUS

Un discours! Un discours! Un discours!

FEMME

(pas du tout intéressée)

Quel projet? Un discours! Un discours!

CARL

(provocant)

Mettre de l'arsenic dans les frites de la cafétéria.

FEMME

(elle n'a pas écouté)

Mmmmh, c'est un beau projet! Un discours! Un discours!

Joseph se lève, il manque légèrement d'équilibre.

JOSEPH

C'est une victoire d'équipe. Je vous remercie tous,
Sans vous, je n'y serais pas arrivé... parvenu. Voilà,
c'est tout... merci. Champagne pour le dessert!

Les gens applaudissent. Joseph jette un bref regard à Anne qui fait un léger signe en direction de Sarah. Louis-Yves est témoin de ce regard.

JOSEPH. *suite*

Je voudrais ajouter... Il y a six mois, quand j'ai pris la décision de proposer ma candidature, mon bon ami Clovis, ancien maire,... m'a dit :
« Si ta femme est pas derrière toi, oublie ça mon gars, tu y arriveras pas. » Bien ce soir, je veux remercier ma femme, Sarah, qui est toujours, derrière moi. Et qui j'espère, le restera. Sarah merci, merci pour tout.

Sarah fige un moment et reste perplexe. Louis-Yves l'observe. Puis, Joseph embrasse Sarah. Les gens applaudissent, à l'exception de Carl, qui fait une moue dédaigneuse davantage pour provoquer que par réel dédain, mais personne ne le remarque. LOUIS-YVES observe les réactions de Anne durant le baiser. Elle prend une gorgée de vin qui passe mal. Tante Éva feint la vieille femme émerveillée et comblée par le bonheur des siens. La discussion repart de plus belle. Sarah se lève et fait signe aux enfants de venir. Carl fait signe que non de la tête.

CLOVIS

Je comprends pas, il est même pas beau ce maudit-là, mais il a toujours tout ce qu'il veut...

PIERRE

T'es jaloux, t'as préféré le sarrau pis la seringue...
qu'est-ce que tu veux, c'est moins héroïque que notaire!

CLOVIS

Notaire? Profession héroïque! Tu peux bien être animateur de
radio.

PIERRE

AAAAdministrateur!...

INT. MAISON DES VENNE - CUISINE – SOIR

On entend la fête qui se poursuit de l'autre côté des portes battantes. Sarah, songeuse, prépare les assiettes pour le dessert. Il y en a déjà plusieurs de prêtes. Sarah donne le plateau de service à Sophie et lui fait signe d'aller servir les invités. Ève, efficace, vide en silence les assiettes et les met dans le lave-vaisselle. Louis-Yves entre dans la cuisine. Sarah échappe un morceau de gâteau par terre, le ramasse va le jeter, puis se rend compte, en regardant ce qui reste, qu'elle va en manquer. Alors, discrètement, elle le place dans une assiette qu'elle met de côté.

SARAH

(troublée)

Il vous manque quelque chose? Je...

LOUIS-YVES

(séducteur)

Tout est parfait...

Il jette un regard à Sarah lui signifiant qu'il vient seulement pour la regarder. Sarah, mal à l'aise, regarde Ève.

SARAH

C'est très gentil de vouloir m'aider, mais ça va. Je suis habituée. Ça va aller, le dessert est arrivé. Vous pouvez retourner de l'autre côté... Louis-Yves vous buvez du café?

Le téléphone sonne. Sarah se dépêche de répondre. Louis-Yves reste immobile, s'amusant du malaise de Sarah et la dévisage, provocateur. Elle passe l'appareil à Ève. La petite rougit et demande à sa mère de raccrocher, elle sort de la cuisine.

LOUIS-YVES

Je peux faire quelque chose?

SARAH

Non, ça va le dessert est déjà servi...

LOUIS-YVES

Mais, je parle pas du dessert. Je veux te faire
l'amour.

Sarah est décontenancée. Joseph passe la tête dans la porte.

JOSEPH

(autoritaire)

Sarah, le café!

SARAH

(mal à l'aise)

Oui, j'arrive.

JOSEPH

(surpris)

Louis-Yves! Il te manque quelque chose? Je te
confie à Sarah.

Il ressort.

LOUIS-YVES

Ton mari est même d'accord, c'est inespéré...

SARAH

Sors d'ici!

LOUIS-YVES

Tu me tutoies maintenant! Je dois être sur la
bonne voie.

Ève revient plus joyeuse, le visage rosi.

ÈVE

Maman...

SARAH

Va prendre ton dessert ma grande et apporte le
café.

Ève sort, déçue.

LOUIS-YVES

Alors?

SARAH

Alors rien du tout, c'est ridicule.

LOUIS-YVES

Rien! Ça me surprendrait, tu envoies ta fille servir
le café!

SARAH

(mal à l'aise)

Joseph attendait... Vous...

LOUIS-YVES

Tu.

SARAH

Tu oublies quatre détails importants, mariée, trois
enfants.

LOUIS-YVES

Je veux baiser avec toi, pas avec eux.

SARAH

C'est pareil.

LOUIS-YVES

T'as pourtant une odeur qui n'est pas la leur.

SARAH

Sors où je crie.

LOUIS-YVES

Toi, madame Venne, crier? Ici, ce soir? Gâcher le
souper de Joseph! Entacher sa carrière politique
qui débute si brillamment. Tu crieras pas, tu le sais
bien. Sarah Venne si dévouée, l'épouse parfaite, crier?
Est-ce que tu cries parfois, Sarah?

Il avance vers elle, lentement, avec douceur. Sarah, fébrile, recule.

LOUIS-YVES

J'aime les femmes qui sont juste sur le point d'exploser...

Il la touche fortement au menton et descend sa main le long de son cou vers sa poitrine et
arrête juste avant. Louis-Yves retourne dans la salle à manger. Sarah est troublée, elle
reste un moment songeuse, puis elle se met à crier de tous ses poumons. Elle franchit la
porte vers de la salle à dîner, en hurlant.

INT. MAISON DES VENNE - SALLE À DÎNER – SOIR

SARAH

Dehors! Sortez tous de moi... de chez moi!

Immédiatement, tous!

Tout le monde se tait. Le cri crée un malaise.

JOSEPH et TANTE ÉVA

(stupéfaits)

Sarah!

SARAH

Tout le monde, dehors!

Tout le monde reste immobile, quelques regards se croisent. Joseph n'ose pas lever les yeux. Tante Éva regarde Sarah avec mépris. Seul, Louis-Yves, ne semble pas décontenancé. Carl et Sophie sont estomaqués. Ève reste immobile, impassible.

INT. BUREAU DE MEDECIN - JOUR

JOSEPH

Burn out ? Dépression? Psychose?

CLOVIS

Faudrait que je la voie.

JOSEPH

Bonyeu, Clovis tu l'as vue comme moi, c'est pas Sarah ça, tu la connais aussi bien que moi. T'as pas besoin de l'examiner pour voir qu'elle a perdu la tête.

CLOVIS

Je sais pas, il lui est arrivé quelque chose dernièrement?

JOSEPH

Peu importe! Dis-moi quelque chose, parce que c'est moi, qui vais virer fou, à mon tour. Belle façon de célébrer ma victoire...

CLOVIS

Ça ressemble à un *burn out*...

JOSEPH

Tu lui signes un congé?

CLOVIS

Pour un mois.

JOSEPH

Merci, je te revaudrai ça

CLOVIS

Dis-lui qu'elle vienne me voir.

JOSEPH

Elle va venir, t'inquiète pas.

Joseph au moment de sortir.

JOSEPH

Burn out! Tu vas faire circuler ça...

(en blaguant)

JOSEPH. *suite*

Dis-le à ta femme!

INT. MAISON DES VENNE - CHAMBRE À COUCHER – JOUR

SARAH

Un *burn out*! Je fais pas un *burn out*!

JOSEPH

Officiellement oui, maintenant tu vas me dire
ce qui t'a pris.

SARAH

Ça...

JOSEPH

Te rends-tu compte des conséquences que ça peut
avoir pour moi. T'as perdu la tête ou quoi ?

SARAH

Ç'a été plus fort que moi.

JOSEPH

Sarah! T'es la femme la plus pondérée et la plus prévisible que je connaisse...

SARAH

Justement! Peut-être que j'en ai assez. Oui, j'en ai assez!

JOSEPH

Assez? Mais assez de quoi ? Dis-moi pas que c'est ton histoire de fou qui t'a mise dans cet état -là? Dis-moi que je rêve, ma femme risque ma carrière politique, parce que madame apprend après trente-cinq ans que sa mère l'a pas abandonnée, mais qu'elle a été assassinée. Non, mais c'est ta tante qui a raison, tu délirés avec cette histoire-là. Je me demande dans quel pays de fou, on vit? Payer des enquêteurs pour travailler sur des meurtres qui datent du temps de Jésus-Christ. *Bonyeu de Bonyeu!*

SARAH

Je ne ferai plus rien à moins d'être certaine que je le fais pour moi et non pour les autres, tu

SARAH, *suite*

m'entends? Désormais, je vais exister!

INT. – MAISON DES VENNE - CHAMBRE DES MAÎTRES - JOUR

Sarah s'éveille, elle est seule. Dans la maison, c'est calme et silencieux. Dehors, il fait un soleil splendide. Sarah paresse avec plaisir, puis elle entend des coups de marteau. Elle se lève, passe une robe de chambre et va voir à la fenêtre. CLAUDE, une femme de 44 ans enlève de vieilles décorations de Noël et répare un volet qui est tombé avec les lumières de Noël. Sarah ouvre la fenêtre et lui crie.

SARAH

Claude!

Sarah lui fait signe de venir. Claude hésite un instant, puis lance tout son bric-à-brac par terre.

INT. MAISON DES VENNE - CUISINE – JOUR

Claude finit d'enlever son manteau. Bien qu'il soit tôt, elle est très maquillée, les cheveux colorés et coiffés. Elle est vêtue avec élégance. Sarah rayonne.

CLAUDE

En dix ans, quoi? En quinze ans d'amitié, je t'ai
jamais vue en robe de chambre, ni avec une aussi
bonne mine.

SARAH

Tout ce temps perdu! Désormais, je fais ce qui me
plaît!

CLAUDE

Et le bureau?

SARAH

Joseph a obligé Clovis à me signer un arrêt de travail.
je le prends.

CLAUDE

Je t'adore, je le savais qu'un jour, tu deviendrais
raisonnable. Et tu vas faire quoi?

SARAH

Ce que j'aime. Enfin! Tu veux un café. J'ai pas
déjeuné. Entends-tu le calme dans cette maison,

SARAH. *suite*

c'est si rare, quel plaisir! J'ignore où est Tante Èva.

(hésitante)

Et tant mieux, j'ai pas envie de la voir!

CLAUDE

Wow! T'as du cognac pour le café.

Claude s'allume une cigarette.

SARAH

(moralisatrice)

T'as recommencé?

CLAUDE

Hem!

SARAH

T'as raison, vive le cancer du poumon!

Sarah flotte, elle sort les grandes tasses, le cognac et plein de garnitures pour ses rôties.

CLAUDE

Cognac!

SARAH

Je me sens bien, Claude, tu imagines? C'est moi qui
dis ça. Bien!

CLAUDE

Et quels sont tes merveilleux projets?

Toute joyeuse, Sarah s'installe devant son café et ses rôties. Elle vient pour verser machinalement du lait, puis elle s'interrompt. Elle se lève va chercher de la crème, puis se rassoit. Elle regarde son café, ses toasts et change d'attitude.

SARAH

(découragée)

Je sais pas! C'est incroyable, je n'en sais rien. Rien.

INT. MAISON DES VENNE - SALON – SOIR

Tante Éva fait un casse-tête à la table. Joseph prend un verre et lit le journal sans intérêt. Il est impatient et regarde l'heure. La télévision est ouverte, mais personne ne la regarde.

On entend résonner de la musique *techno-pop* qui cesse brusquement, puis des pas dans l'escalier. Sophie et Carl descendent à la course. Ils se chicanent.

CARL ET SOPHIE

C'est moi qui étais là avant, t'es un vrai bébé. Je te déteste. Tête de *crapausaure*! Tu pues du nombril!

Ils arrivent à la course dans le salon.

CARL ET SOPHIE

On mange-tu là! J'ai faim!

SOPHIE

Est où maman?

Joseph jette un regard à Tante Éva qui lui fait un sourire de compassion.

JOSEPH

(criant)

Ève ! Viens ici. Les enfants, votre mère est malade.

CARL

C'est sûr, crier de même!

JOSEPH

Ça va s'arranger, mais elle a besoin de se
reposer.

Ève arrive, silencieusement.

SOPHIE

Elle se repose où?

CARL

Est à l'hôpital!

ÈVE ET SOPHIE

(paniquées)

Hein? Comment ça?

JOSEPH

Non, elle a dû aller...

(Joseph regarde Tante Èva)

Elle est allée chez le médecin et il devait y

JOSEPH. *suite*

avoir bien du monde, mais elle va arriver tantôt.

CARL

J'ai faim.

JOSEPH

On va manger, on est pas obligé de l'attendre.

CARL

On va manger quoi, si elle est pas là?

JOSEPH

On va se faire livrer.

SOPHIE ET CARL

Du poulet! Non du chinois! Non de la pizza!

Aye, c'est ça qu'on a mangé la dernière fois.

C'est pas toujours toi qui décides. le tas!

Ferme-là, *crapausaurus*.

JOSEPH

(exacerbé, fort)

Fermez-vous!

Tout le monde est saisi et les enfants se regardent inquiets.

JOSEPH, *suite*

On va commander de la pizza. Le numéro
de téléphone est où?

Les trois enfants se regardent, ils ne le savent pas.

JOSEPH

Dans l'annuaire, ça doit être dans l'annuaire.
C'est quoi le nom du ... Ah! Pis habillez-vous
on va aller manger une frite.

Tante Éva toussote.

JOSEPH

C'est vrai, votre cholestérol!

INT. HALL DU BUREAU DE JOSEPH – JOUR

Joseph entre. Il tient maladroitement, un sac de déjeuner, dans les mains. visiblement il n’y est pas habitué, il l’échappe en voulant ouvrir la porte.

JOSEPH

Bonyeu de Bonyeu!

Joseph entend applaudir, il lève la tête et aperçoit Anne, devant un groupe, avec un journal sur lequel il est photographié. Il y a trois SECRÉTAIRES, deux NOTAIRES, un PRÉPOSÉ à l’entretien, une RÉCEPTIONNISTE qui applaudissent l’arrivée de Joseph. Mal à l’aise, il tente de dissimuler son sac. Il sourit avec difficulté, puis échange un regard complice avec Anne.

JOSEPH

Ça devient une habitude, allez-vous m’applaudir à chaque photo. Merci, vous êtes gentils.

INT. BUREAU DE JOSEPH - JOUR

Joseph passe devant Anne, elle aperçoit sa chemise toute froissée, dans le dos.

ANNE

Ta chemise, Joseph.

JOSEPH

Vieux truc de l'université, je repasse seulement le
devant, je vais mettre un veston.

Il ouvre une garde-robe à la recherche d'un veston, il en trouve un. Anne fait une mine
dégoûtée.

JOSEPH

Pas le temps, j'avais pas le temps, ce matin.

ANNE

Le *burn out* se transforme en ...

JOSEPH

En cauchemar! Elle ne se lève plus avant dix heures.
Elle n'a pas mangé un seul repas avec nous,
depuis deux semaines. Je n'ai plus une chemise de
propre, je lave mes sous-vêtements... J'en ai marre.
Clovis a besoin de trouver, cette fois-ci, le moyen de
lui faire avaler des pilules, sinon... sinon je l'interne
Bonyeu de Bonyeu.

ANNE

Tu vois bien qu'elle est malade.

JOSEPH

Folle, tu veux dire.

ANNE

Qu'en pense Clovis.

JOSEPH

Tu connais le doc., il fait des ordonnances pour n'importe quoi, mais devant une femme qui s'obstine à ne rien vouloir, il ne sait pas s'y prendre. Il la croit quand elle lui dit qu'elle va bien. Clovis a toujours eu un faible pour Sarah.

ANNE

Qu'est-ce que tu racontes?

JOSEPH

Quoi? Sarah est une belle femme et elle a....

ANNE

Elle en a tellement que tu couches avec moi
depuis deux ans.

JOSEPH

Tu vois comment je suis troublé me voilà en
train de parler de ma femme avec ma maîtresse.
Bonyeu de Bonyeu je tiens pas le coup. Tu crois
qu'elle est jalouse?

ANNE

De moi?

JOSEPH

Bien sûr que non, elle ne se doute de rien.

ANNE

(séductrice)

Pis! Tu crois pas qu'elle aurait des raisons d'être
jalouse de moi? N'ai-je pas le plus joli petit...

JOSEPH

(l'interrompant sans l'avoir écoutée)

Non, non, au moment où tout va pour le mieux pour moi. Non, c'est vrai le bureau va bien, je fais de l'argent, je remporte mes élections. Il y a quelques semaines, j'étais le plus heureux des hommes. Famille, bureau, maison, amour tout allait sur des roulettes. Elle fait tout foirer sans aucune raison...

ANNE

Laisse-la.

Joseph éclate de rire, puis constatant que Anne est sérieuse, il réfléchit à l'idée, sans trop savoir quoi en penser.

INT. ÉCOLE SECONDAIRE – BUREAU DU DIRECTEUR – JOUR

Carl, ALBERT, CÉDRIC, LÉO sont assis devant le bureau du directeur. Les adolescents se donnent un air coriace, mais cachent mal le fait, qu'ils soient impressionnés par l'imposant directeur et la situation.

CARL

C'est à cause de mon père!

DIRECTEUR

Absolument pas jeune homme.

Carl regarde ses amis qui regardent tous ailleurs.

CARL

(brave)

Moi, je voulais que vous gagniez!

DIRECTEUR

Quand on se présente à des élections perdre ou gagner ça fait partie du jeu. C'est d'ailleurs ce que vous devriez faire, l'an prochain, présentez vous aux élections plutôt que de vouloir créer un parti d'opposition.

CARL

C'est notre liberté d'expression.

DIRECTEUR

On recommencera pas, j'ai rendu ma décision.

c'est non.

CARL

Et la liberté d'expression.

DIRECTEUR

Tu l'as.

CARL

Je suis contre la...

DIRECTEUR

Je sais oui, contre tout!

CARL

Je, je...

DIRECTEUR

Merci, messieurs.

TOUS À L'EXCEPTION DE CARL

(résignés)

Merci.

EXT. DEHORS – JOUR

Dans le cadre d'un cours d'éducation physique, Carl et Alex courent dehors, ils sont à la fin du peloton, beaucoup de JEUNES GENS les dépassent puisqu'ils vont lentement. Ils entrent dans un commerce de tricot. Carl salue nonchalamment la dame derrière le comptoir. Par ce passage, ils coupent leur trajet puisqu'ils se retrouvent sur l'autre rue parmi les JEUNES COUREURS RAPIDES.

SIMON

Une chance que j'étais pas là, je t'aurais soutenu
moi et on l'aurait eu le vieux con. Il a pas le droit!
La liberté d'expression c'est sacré en démocratie.

CARL

Il va me le payer.

SIMON

C'est de la répression.

CARL

Exactement!

Carl arrête de courir, il a une idée de génie. Simon arrête à son tour, surpris et inquiet à la fois.

CARL

Et que fait-on dans ce cas-là?

SIMON

(trouillard)

Si on se fait mettre dehors du collège, moi, je suis pas mieux que mort.

INT. HOSPICE – CHAMBRE DE MONSIEUR DESSUREAUX - JOUR

Ils ne sont plus que trois dans la chambre. Il y en a un qui est décédé. Son lit est vide, il y a une croix de posée sur les draps. Seul, monsieur Dessureaux parle les autres sont assis, mais absents d'esprit.

MONSIEUR DESSUREAUX

Pis la vie mondaine...

(un temps)

MONSIEUR DESSUREAUX, *suite*

Sarah?

Tante Éva regarde par la fenêtre et regarde sa montre. Elle est contrariée.

TANTE ÉVA

(exacerbée, bas)

Vieux fatigant!

(se tournant vers monsieur Dessureaux)

Quoi?

MONSIEUR DESSUREAUX

Vous êtes là pour faire du bénévolat, Sarah, alors parlez.

Qu'est-ce qui arrive avec votre Joseph, ma belle Sarah?

Tante Éva se retourne et continue de regarder dehors. Monsieur Dessureaux ferme les yeux.

TANTE ÉVA

Bon, la voilà enfin, c'est pas trop tôt!

Tante Éva s'approche de monsieur Dessureaux et le secoue pour le réveiller.

TANTE ÉVA, *suite*

Monsieur Dessureaux, je m'en vais.

MONSIEUR DESSUREAUX

Qui ça?

TANTE ÉVA

C'est Sarah. Sa! Rah!

MONSIEUR DESSUREAUX

(confus)

Qui?

TANTE ÉVA

Sarah vous savez la femme du Premier ministre.

MONSIEUR DESSUREAUX

De Joseph.

SARAH

Oui, la femme de Joseph. Je vais revenir.

INT. MAISON DES VENNE - CHAMBRE DE ÈVE - SOIR

Ève s'habille, puis s'aperçoit dans le miroir, son expression change, elle s'assombrit. Elle s'avance et se regarde en silence. Elle arrache un poster du mur : une bande dessinée et le colle sur le miroir. L'image prend presque tout l'espace. Elle ne peut plus se voir. Elle continue de s'habiller. On cogne à la porte. Sarah entre mais reste sur le pas de la porte.

SARAH

Tu sors ?

ÈVE

Oui, on va au cinéma.

SARAH

Encore?

ÈVE

(amoureuse)

Alexandre adore ça.

SARAH

Toi?

ÈVE

(elle s'interroge, puis hausse les épaules)

Comme lui, j'aime tout ce qu'il aime.

SARAH

Tu es belle.

ÈVE

Bien sûr que non, mais ça me dérange pas. C'est pas pour ça qu'Alexandre est avec moi.

Ève range les vêtements qu'elle a essayés.

SARAH

Pourquoi alors?

ÈVE

Je sais vraiment pas.

Sarah s'avance vers Ève.

ÈVE. *suite*

(paniquée)

J'ai tellement peur qu'il me laisse.

SARAH

Pourquoi tu crois qu'il va te laisser?

ÈVE

Je suis sûre que ça va arriver.

SARAH

Qu'est-ce que ça ferait?

ÈVE

Je veux pas y penser.

SARAH

Ce serait comme avant quand tu étais pas avec lui.

ÈVE

Non! Alexandre voit plein de choses que moi
je vois pas.

SARAH

Maintenant que tu sais que toutes ces choses existent,
tu pourrais les voir même s'il était plus là.

ÈVE

Non!

SARAH

C'est toi qui es formidable, t'as pas besoin de lui.

ÈVE

(assombrie)

S'il était pas là...

INT. GRAND MAGASIN DE LIVRES ET DE MUSIQUE - JOUR

C'est la fin de l'après-midi, il y a passablement de monde qui feuillette des revues, bouquine, écoute des CD. Sarah, les écouteurs sur les oreilles, écoute très concentrée l'opéra *Carmen* de Bizet. Louis-Yves la bouscule légèrement, elle ne se retourne pas, mais se tasse un peu. De nouveau, il appuie son corps contre le sien et la coince contre l'allée des disques compacts. Sarah, surprise, se retourne et son visage arrive tout près du sien. Il reste appuyé sur elle un moment, puis il se retire. Sarah rougit.

LOUIS-YVES

On te dit beaucoup plus malade que tu en as l'air.

SARAH

Je serais supposée répondre que c'est à cause
des médicaments de Clovis! N'est-ce pas? C'est la
version officielle.

LOUIS-YVES

Tu joues les fortes têtes maintenant. Joseph est
en mauvaise posture, on jase sur votre couple,
en coulisse. Est-ce que j'y suis pour quelque chose
au moins ?

SARAH

Absolument pas!

Il avance vers elle.

LOUIS-YVES

Je peux faire en sorte que ça change.

SARAH

Attention, tu sais maintenant que je peux crier.

LOUIS-YVES

J'adore les aventures risquées. Toi ? Tu m'as épargné
l'autre soir. Pourquoi? T'as attendu que je sorte avant de crier.
Qu'est-ce que ça veut dire, Sarah ? Que je peux avancer
encore plus près?

Sarah, fébrile, le laisse avancer sans broncher.

LOUIS-YVES

Tu sais d'habitude les femmes crient quand je les baise,
mais des comme toi qui explosent au premier regard,
c'est plutôt flatteur.

SARAH

T'as rien à voir là-dedans.

Il s'approche de nouveau jusqu'à ce que leurs corps se touchent.

LOUIS-YVES

Est-ce que je suis obligé de te croire?

Il la regarde avec provocation, puis s'en va.

INT. – MAISON DE CLAUDE - SALON DE COIFFURE - JOUR

C'est la fin de l'après-midi. Claude mélange une coloration, ses cheveux sont décoiffés prêts à recevoir une teinture. Elle a un grand tablier et elle est très maquillée. Sarah a encore son manteau sur le dos et des sacs de boutique à la main.

SARAH

(emportée)

Prétentieux, mais prétentieux, c'est pas possible!

Comment peut-il s'imaginer qu'il a quelque chose

à voir dans ma vie? Baveux, arrogant...

CLAUDE

Et laid...

SARAH

Non! Tu te moques de moi...

CLAUDE

Tout à fait. Je suis jalouse! Il y a au moins
trois ans, qu'un homme ne m'a pas fait cet effet.

SARAH

Mais, il me fait pas...

CLAUDE

Et moi, je suis une blonde naturelle.

Claude applique sa couleur.

SARAH

J'avoue. J'ai encore les jambes molles! Mais
en 20 ans de mariage, c'est la première fois...

CLAUDE

Que tu te le permets!

SARAH

Je ne me permets rien, c'est lui...

CLAUDE

Les rats sont doués pour déceler les plus petites
ouvertures.

SARAH

(insultée)

Louis-Yves est pas un rat.

CLAUDE

C'est l'ami de Joseph.

SARAH

Ils ne sont pas amis, Joseph l'a pris dans son équipe
parce qu'il est avocat et qu'il était intéressé ...

CLAUDE

À toi!

SARAH

Non!

(un temps)

Tu crois?

CLAUDE

J'en sais rien. Mais fais comme Louis-Yves,
crois ce qui te fait le plus plaisir.

INT. MAISON DES VENNE – ENTRÉE - JOUR

Joseph finit d'ajuster sa cravate et descend l'escalier à la course. Il est très chic.

JOSEPH

Tante Éva, vous savez où elle est?

Tante Éva est dans la cuisine et mange des chips en buvant une tasse de thé.

TANTE ÉVA

Mon pauvre garçon, elle n'en dit pas plus
à moi qu'à vous.

JOSEPH

Pour le souper...

TANTE ÉVA

Inquiétez-vous pas, je fais comme les enfants; je
mange des chips, mais c'est le dernier sac.

JOSEPH

Sarah ira à l'épicerie, demain.

TANTE ÉVA

Je peux m'en occuper.

JOSEPH

Non, non, Sarah recommence à travailler lundi et
tout va rentrer dans l'ordre. Elle va mieux d'ailleurs,
vous trouvez pas?

TANTE ÉVA

Elle a oublié de venir me conduire à mon bénévolat,
toute la semaine encore.

JOSEPH

En tout cas, elle n'a pas oublié le souper du maire,
ce soir, certain, je le lui ai assez répété.

INT. MAISON DE CLAUDE - SALON DE COIFFURE – SOIR

Claude et Sarah rigolent. Il y a une bouteille de cognac de sortie et des tasses à café. L'opéra *Carmen* joue à tue-tête. Claude a les cheveux beaucoup plus blonds qu'avant, applique une coloration capillaire à Sarah. Le téléphone sonne.

CLAUDE

(réchauffée)

Ils rappelleront! Ça fait vingt-cinq ans que je
lave, que je teins, que je coiffe, j'en ai marre.

Claude rit. Sarah regarde les cheveux de Claude.

SARAH

C'est très, très blond.

CLAUDE

Les hommes préfèrent les blondes, même les fausses.
Et je vieillis. Il me faut être plus blonde, plus fine, plus
douce, plus serviable.

Claude sort des vêtements des sacs et les mets sur elle, puis se regarde dans le miroir. Les vêtements sont plus colorés et plus seyants que ce que Sarah a porté jusque là.

CLAUDE

(surprise par les vêtements)

Sarah!

Le téléphone sonne.

CLAUDE, *suite*

À cette heure-ci, c'est sûrement un amant qui vient de se rappeler que j'existe. Le truc c'est de se montrer inaccessible, la voix de mon répondeur est très efficace.

INT. MAISON DES VENNE – CUISINE - JOUR

Furieux, impatient, Joseph raccroche le téléphone. Les enfants et Tante Éva mangent du poulet qu'ils se sont fait livrer. Carl n'est pas là. Sarah entre avec ses sacs et sa nouvelle coiffure qui la transforme vraiment. Elle est joyeuse et un peu grise.

JOSEPH

(furieux)

Qu'est-ce que tu faisais? *Bonyeu de Bonyeu!*

SARAH

(déboussolée)

Des...

JOSEPH

Le souper Sarah! Ça te dit quelque chose, le souper du maire? Tu m'as pas encore assez ridiculisé.

Il faut que t'en rajoutes. Tu veux à tout prix passer pour une hystérique. C'est quoi ça? As-tu vu de quoi t'as l'air? C'est pas un bal costumé. *Bonyeu!*

Sarah, je te reconnais plus!

Sarah reste figée, blessée.

JOSEPH

Allez, va te changer. Une heure, on va avoir une heure de retard.

SARAH

(hésitante)

J'irai pas à ce souper.

JOSEPH

Et comment tu vas venir ! On peut pas ne pas

JOSEPH, *suite*

y aller. Arrête de faire l'égoïste!

SARAH

J'y vais pas.

JOSEPH

Tout le monde sera là avec sa femme et moi
aussi.

TANTE ÉVA

(autoritaire)

Sarah!

Joseph regarde Sarah, puis les enfants, puis Tante Éva, puis il sort en claquant la porte.

TANTE ÉVA, *suite*

(méprisante)

Sarah!

INT. MAISON DES VENNE - CUISINE – JOUR

Tout le monde est autour de la table, sauf Sarah, ils ont à nouveau une routine.

TANTE ÉVA

Non, tu ne feras pas ce concours de *lipsing*

SOPHIE

Papa?

JOSEPH

Si Tante Éva dit que ça n'a pas de bon sens...

Carl et Sophie se chamaillent.

CARL ET SOPHIE

Crapausaure, Crapausaurus, cerveau de flocon,

patte de crabe, yeux de mouche, crêpe au sirop

Joseph s'impatiente légèrement, en attendant que Ève finisse de remplir sa tasse pour enfin prendre une gorgée. Tante Éva observe Ève verser le café tout en préparant les rôties.

TANTE ÉVA

Pas trop plein, on ne remplit jamais une tasse
jusqu'au bord. Je te le répète tous les matins.

Ève acquiesce sans changer de visage. Sarah arrive dans la cuisine. Elle est habillée pour aller travailler. Sa présence jette un malaise.

SOPHIE

Tu retournes travailler? Yé!

CARL

Arrête de faire ton bébé. connasse.

Carl frappe Sophie à la tête. La petite pleure.

SARAH

Hé! Qu'est-ce qui te prend?

CARL

Je lui ai même pas fait mal.

SARAH

Tu vas devoir t'excuser.

CARL

Moi, m'excuser! Mais tu rêves.

SARAH

Excuse-toi auprès de ta sœur et ne me parle
pas sur ce ton.

CARL

C'est ma liberté d'expression! Et m'excuser, ça serait
la brimer.

JOSEPH

Sarah, laisse faire.

SARAH

Non.

JOSEPH

Écoute, tu débarques ce matin, après des semaines
d'absence et tu veux...

CARL

Papa a raison, j'ai pas à écouter une
folle.

Sarah gifle son fils. Il reste stupéfait, les larmes coulent et il se sauve dehors. Joseph et Sarah se regardent surpris.

INT. ÉCOLE SECONDAIRE – CORRIDOR – JOUR

Le directeur est furieux et tient dans ses mains un journal étudiant sur lequel on le voit caricaturé en train d’embrasser un jeune garçon.

DIRECTEUR

(furieux)

Interdiction de participer aux activités parascolaires.

CARL

T’es homophobe?

DIRECTEUR

Suspension de l’école pour deux jours.

INT. BUREAU DE JOSEPH - JOUR

Joseph a les mains dans le visage quand Anne entre silencieusement. Il sursaute quand il l’aperçoit près de lui. Il a l’air abattu. Anne lui prend la main et la porte à son visage.

ANNE

Le bureau est désert, tu veux qu'on se fasse
une petite réunion privée pour le lunch.

JOSEPH

Ah non! J'ai réellement du boulot, Anne. Va
manger et tu me ramèneras une salade.

ANNE

Viens avec moi au Pub au moins, une petite demi-heure

JOSEPH

J'ai pas envie de croiser personne.

ANNE

J'ai fait quelque chose?

JOSEPH

Non, c'est ma vie qui fout le camp. Toi!

Il me reste toi.

Elle vient pour l'embrasser. Il l'esquive rapidement. Elle le regarde déçue, il se remet au
travail.

INT. MAISON DES VENNE – CHAMBRE DES MAÎTRES – JOUR

Tante Éva entre précipitamment dans la chambre de Sarah, celle-ci est à moitié nue, en train de se faire couler un bain. Elle a un rasoir dans les mains.

TANTE ÉVA

(agressive)

Sophie raconte que tu vas l'inscrire à ce concours de juments en chaleur, alors que je lui ai dit non!

SARAH

C'est moi qui suis sa mère. Sophie a envie de faire ce concours et à bien y réfléchir, je ne vois pas pourquoi je l'en empêcherais. La petite adore chanter.

TANTE ÉVA

Que crois-tu que tu vas arriver à faire de cette enfant-là, une putain comme sa grand-mère!

SARAH

Taisez-vous.

TANTE ÉVA

Ah! Parce que tu penses que tu vas me faire

TANTE ÉVA. *suite*

taire. Je te connais trop bien moi, Sarah Dumont.
Tu joues les grandes devant les autres, mais moi,
je sais ce que tu vaux en réalité, rien ma pauvre
Sarah, rien du tout. Sans moi tu serais dans la rue
en train de fouiller dans les poubelles à l'heure qu'il
est, parce qu'à 44 ans, t'es déjà une vieille femme et
c'est pas une nouvelle tête pis des bains d'huile qui
sentent le diable qui vont changer quoi que ce soit à ça.

SARAH

Sortez!

TANTE ÉVA

Tu me feras pas sortir de nulle part. Parce que toi
et moi, on sait très bien que tu me dois tout et
que t'auras pas assez de toute ta vie pour me remercier.
T'es une fille de pute, Sarah Dumont, et si aujourd'hui
t'as un mari et des enfants qui ont plus d'allure que t'en
auras jamais, c'est grâce à moi.

Sarah saigne, elle s'est coupée en serrant le rasoir dans sa main. Tante Éva sort

INT. MAISON DES VENNE - CUISINE – JOUR

Tante Éva sort des biscuits du four et prépare un verre de lait.

TANTE ÉVA

Carl?

Carl est tout près. Tante Éva sursaute.

CARL

Qu'est-ce que vous faites?

TANTE ÉVA

J'ai décidé de te gâter, pauvres enfants y a plus personne qui prend soin de vous autres. Quand ta mère était petite, je lui faisais des petits gâteaux tous les jours quand elle revenait de l'école. S'il y a quelque chose qui ne va pas tu peux m'en parler.

CARL

(distant)

Tout va bien.

(inquiet)

CARL. *suite*

Est-ce que l'école a appelé?

TANTE ÉVA

Rassure-toi, je m'en occupe, je vais amoindrir le choc.

CARL

S'ils apprennent que je suis dehors, je suis pas mieux que mort.

TANTE ÉVA

Moi, je trouve que tu as eu du courage. Il paraît que c'est un vrai homosexuel en plus. Ce grand fifi pas capable de se rendre compte que tu es perturbé.

CARL

Qu'est-ce que vous voulez dire?

TANTE ÉVA

Ta mère, Carl, t'es assez grand pour comprendre. Ta mère va pas bien, ça vous dérange. Tu sais pas très

TANTE ÉVA. *suite*

bien ce que tu fais à cause de ça.

CARL

Parce qu'elle m'a frappé

TANTE ÉVA

Entre autres. Je permets pas qu'on touche aux enfants.

Tu es fragile, va falloir que tu t'affirmes davantage.

CARL

Je peux plus rien faire.

TANTE ÉVA

Quand on est brimé quelque part on trouve toujours des solutions. Il le faut, sinon on est des perdants.

CARL

Me venger?

Tante Éva se retourne et va porter le lait dans le frigo.

INT. MAISON DES VENNE – CHAMBRE DES MAÎTRES – SOIR

Sarah est dans la pénombre, elle porte un déshabillé. Elle regarde dehors. Joseph s'approche d'elle, l'embrasse dans le cou.

JOSEPH

Tu as tellement changé.

SARAH

Pas vraiment. Qu'y a-t-il tant de changé?

JOSEPH

Tout, je te reconnais plus.

Il touche à ses vêtements.

SARAH

Peut-être parce que tu ne me connais pas.

JOSEPH

Je connaissais une Sarah et c'est celle que
j'ai mariée et que j'aime.

SARAH

Le peu de changement que j'ai réussi,
j'y tiens et il y en aura d'autres.

JOSEPH

Pourquoi tu fais ça?

SARAH

Pour moi, Joseph.

JOSEPH

Et moi, là-dedans? Et les enfants? Tu les
oublies!

SARAH

Je les oublie pas.

JOSEPH

Regarde ton fils!

SARAH

Notre fils. J'apprends à me respecter, lui aussi, il
doit apprendre. Il va comprendre.

JOSEPH

Ils ont tous besoin de toi et tu n'es plus là.

SARAH

Non, c'est pas vrai! Je suis toujours là et je t'oublie pas non plus. Laisse-moi du temps.

JOSEPH

Il va être trop tard. Moi aussi, je sais ce que je veux; je veux pas que ça change!

Joseph s'éloigne.

SARAH

Tu voulais qu'on fasse l'amour.

JOSEPH

Avec ma femme, oui.

Il sort en claquant la porte.

INT. HÔPITAL – ARCHIVES – JOUR

La pièce est sombre et recèle des tonnes d'archives classées sur des étagères. Les allées sont nombreuses et étroites. Sarah classe des papiers, elle lève la tête pour voir qui entre.

LOUIS-YVES

Quelle coïncidence!

Sarah s'empourpre.

LOUIS-YVES, *suite*

Un peu de rose, ça met de la couleur. C'est pas joyeux, ici.

SARAH

Je peux vous aider?

LOUIS-YVES

Tu es seule?

SARAH

Ma collègue est en... pause.

LOUIS-YVES

Deuxième coïncidence!

SARAH

Tu as besoin d'information?

LOUIS-YVES

Le retour du « tu ». Comme c'est étrange.

Mais pour répondre à ta question, je viens

te donner une information...

Sarah reste surprise.

LOUIS-YVES

Mon adresse.

Il lui donne un papier et s'en va.

SARAH

C'est pour classer dans les archives?

LOUIS-YVES

Avant, il faudrait que ça serve.

Il la regarde, puis il sort.

EXT. MAISON DES VENNE – ENTRÉE – SOIR

En voiture, Joseph entre dans la cour, se stationne et descend de la voiture. Chez elle.

Claude arrange la terrasse, lui envoie la main. Il ne lui répond pas et entre dans la maison.

INT. MAISON DES VENNE – ENTRÉE – SOIR

Joseph ouvre le courrier. Tante Éva descend l'escalier. Elle fait semblant d'être secouée.

Elle pleurniche.

TANTE ÉVA

Joseph! que va-t-on faire de Sarah? Elle a vraiment
perdu la tête.

JOSEPH

Bonyeu, qu'est-ce qui se passe encore?

TANTE ÉVA

Elle a failli me frapper.

SARAH

Vous frapper!

TANTE ÉVA

Elle me fait de plus en plus penser à sa mère...

J'ai peur pour les enfants.

Elle continue de descendre l'escalier et s'avance vers lui.

JOSEPH

Voyons! Pleurez plus.

En larmes, elle se jette dans ses bras. Il la console, mal à l'aise.

JOSEPH

Tout va s'arranger, ne vous inquiétez pas.

TANTE ÉVA

Tu sais combien j'aime Sarah, Joseph, mais

je sais pas ce qu'on deviendrait si vous la laissiez.

INT. MAISON DES VENNE - SOUS-SOL - SOIR

Alex descend l'escalier.

ALEX

Carl? Carl?

Carl recouvre de journaux ce qu'il est en train de faire. On aperçoit un petit cadran.

ALEX

Qu'est-ce que tu fais?

CARL

Pas de tes affaires! Tu veux rien faire, ben ça
te regarde pas.

ALEX

Tu te venges?

CARL

Moi, je suis pas un chieux! Je me laisse pas faire!

ALEX

Tu vas te faire pincer.

CARL

Ta gueule! Tu sais même pas ce que je fais.

INT. HOSPICE – CHAMBRE DE MONSIEUR DESSUREAUX – SOIR

Les trois petits vieux sont somnolents. Tante Éva, la tête dans les nuages, parle toute seule.

TANTE ÉVA

Je suis mariée à un homme extraordinaire. Il m'a
consolée toute la nuit. Il m'a dit de ne pas
m'inquiéter. Il va s'occuper de moi maintenant.

INT. MAISON DES VENNE – ENTRÉE – SOIR

Sarah descend l'escalier à la course. Elle est ravissante. Elle croise Ève dans le passage.

ÈVE

Tu sors? Wow! Tu es belle.

SARAH

Merci.

Sarah l'embrasse sur le front et se sauve.

ÈVE

Maman?

SARAH

J'ai vraiment pas le temps, Ève.

(continuant sa course)

Tu vas au cinéma?

ÈVE

Oui.

(pour elle-même)

Alexandre veut me parler...

EXT. APPARTEMENT DE LOUIS-YVES – DEVANT LA PORTE - SOIR

Sarah reste dans la rue. Elle regarde la façade de la maison et hésite.

EXT. SORTIE DU CINÉMA - SOIR

Alexandre se libère lentement mais fermement des bras de Ève qui lui entourent la taille et s'en va. Ève reste figée.

INT. APPARTEMENT DE LOUIS-YVES - CAGE D'ESCALIER – SOIR

Sarah monte très lentement l'escalier.

EXT. RUE – SOIR

Ève marche lentement, le visage impassible, le regard ailleurs.

INT. APPARTEMENT DE LOUIS-YVES – SOIR

Louis-Yves vient ouvrir la porte. Il est surpris d'apercevoir Sarah. Il l'attire à lui et l'embrasse, il ferme la porte avec son pied. Ils font l'amour dans l'entrée avec empressement et brutalement, le détecteur de fumée se déclenche. Ils poursuivent leurs ébats.

EXT. TROTTOIR – SOIR

Ève est assise sur le trottoir, elle crie mais aucun son ne sort de sa bouche.

EXT. FLEUVE – CANOT – JOUR

Il fait une journée de printemps splendide. Assis dans le canot Louis-Yves rame. Sarah tente maladroitement de faire comme lui. Par maladresse, Sarah éclabousse Louis-Yves. Ils rient. Louis-Yves se lève, fait tanguer le bateau et va la trouver.

EXT. APPARTEMENT DE LOUIS-YVES – DANS LA RUE – SOIR

Louis-Yves avance vers sa maison et aperçoit Sarah dans la fenêtre.. Il sourit et entre en vitesse.

INT. HÔPITAL – ARCHIVES – SOIR

Sarah et Louis-Yves font l'amour dans une allée.

INT. APPARTEMENT DE LOUIS-YVES – SALON – SOIR

Sarah et Louis-Yves sont enlacés et écoutent *Carmen*.

INT. MAISON DES VENNE – CHAMBRE DE ÈVE – SOIR

Ève est assise devant son bureau dans la demi-obscurité. Elle se regarde dans le miroir qui est toujours recouvert par le poster.

INT. MAISON DES VENNE - SOUS-SOL – SOIR

Carl introduit dans une boîte un petit cadran et sourit étrangement.

INT. APPARTEMENT DE LOUIS-YVES – SALON – SOIR

Sarah et Louis-Yves sont toujours enlacés, la musique s'achève.

SARAH

Pas d'enfant, pas de femme...

LOUIS-YVES

Oui, toi!

SARAH

Tu aimes les histoires compliquées.

LOUIS-YVES

Non, je cherche le plaisir et il se trouve toujours
dans des histoires compliquées.

SARAH

Et l'avenir, les projets.

LOUIS-YVES

Une chose à la fois. c'est le plaisir au présent.
Mon dernier projet remonte à quinze ans, c'étaient
mes études.

SARAH

Je ne suis pas libre comme toi...

LOUIS-YVES

Je sais...

SARAH

Tu voudrais de moi si j'étais libre...

LOUIS-YVES

Es-tu si certaine que tu voudrais de moi, si
tu l'étais?

Sarah détourne les yeux.

SARAH

Je sais pas. Avec Joseph, c'est une partie de ma vie
et il y a les enfants.

LOUIS-YVES

Ce qui importe c'est la poursuite, toi de ta vie et moi
du plaisir.

SARAH

(attristée)

On ne fait que se croiser?

LOUIS-YVES

Tu verras, c'est toi qui lâcheras... Le plaisir
et les responsabilités ne vont pas toujours ensemble.

INT. MAISON DES VENNE – CUISINE – JOUR

Sarah enfle son manteau et arrive dans la cuisine prête à partir pour le travail.

SARAH

(à Tante Éva)

Vous voulez que je vous dépose?

TANTE ÉVA

(sèchement et avec arrogance)

Joseph va venir me déposer.

SARAH

(surprise)

Ah! Très bien. Ève?

TANTE ÉVA

Ta fille est malade.

SARAH

Malade?

TANTE ÉVA

Si tu passais pas toutes tes soirées...

SARAH

Je ne passe pas toutes mes soirées à l'extérieur...

TANTE ÉVA

Non, étrangement, seulement celles où Joseph a des réunions.

Sarah tourne les talons et se dirige vers l'escalier de l'étage.

EXT. RUE – JOUR

Carl et Alex marchent tous les deux en direction de l'école.

CARL

Ça tombe bien qu'il fasse beau, on va avoir
une belle journée de congé.

ALEX

Pourquoi tu dis ça?

CARL

Ah! 10 avril, une date à se rappeler!
Tu vas voir ce coup-là, c'est géant!

Alex est intrigué et Carl rit nerveusement.

INT. HÔPITAL – ARCHIVES - JOUR

Sarah est au téléphone avec Louis-Yves. Elle essaie d'être discrète, sa collègue écoute.

SARAH

Ce midi! T'es fou...

(Sarah observant comment elle est vêtue.)

SARAH, *suite*

Mmmm faudrait... OK. Mais c'est la dernière fois et elle éclate d'un rire qu'elle tente d'étouffer.

Elle raccroche. Reprend un autre appel, le met en attente et s'adresse l'air de rien à sa collègue.

SARAH, *suite*

Les archives, un instant.

(à sa collègue)

À la pause, il faut que je passe à la maison.

D'accord?

La collègue lui fait signe que oui en esquissant un sourire de mépris au visage.

INT. BUREAU DE JOSEPH - JOUR

Anne est assise sur le bureau de Joseph, devant lui, les jambes savamment décroisées, provocante. Joseph ne la regarde pas.

JOSEPH

Faut que je finisse ça pour après-midi.

ANNE

(sarcastique)

Demain soir alors? Je note ça à votre agenda,
maître?

Joseph glisse sa main vers l'intérieur de ses cuisses davantage pour la rassurer que par désir.

Un COLLÈGUE entre essoufflé, sans cogner. Joseph retire sa main vivement et Anne se lève d'un bond.

COLLÈGUE

(paniqué)

Alerte à la bombe à l'école, ils évacuent les lieux.

JOSEPH

(énervé)

L'école? Quelle école?

COLLÈGUE

(s'en retournant)

L'école Joseph, l'école!

JOSEPH

Y a des morts? Les enfants... Anne appelle

Sarah au bureau.

Joseph sort en courant.

EXT. ÉCOLE POLYVALENTE - JOUR

Les élèves et le personnel de l'école sont dehors sans manteau. Joseph descend de la voiture et cherche Carl et Ève. Il aperçoit Carl, seul, au milieu du brouhaha.

JOSEPH

Carl! Carl! Tu n'as rien?

CARL

(très nerveux)

Ben non, voyons! Y a rien là. C'est nul, toute
une histoire pour rien!

JOSEPH

Ève? As-tu vu Ève?

CARL

Relaxe. Ève est restée à la maison, ce matin.

Mal de ventre, mal d'amour plutôt!

JOSEPH

C'est vrai. Viens, je te ramène.

CARL

C'est nul, tu vas voir ça va être une fausse alerte.

JOSEPH

Faut pas prendre de chance...

EXT. MAISON DES VENNE – ENTRÉE –JOUR

En voiture, Sarah entre dans l'allée. Joseph et Carl arrivent derrière elle.

CARL

Bon! Qu'est-ce que maman vient faire là?

Sarah descend de la voiture, mal à l'aise de voir Joseph, et à la fois intriguée de voir Carl.

SARAH

Carl! Qu'est-ce qui se passe? Qu'est-ce que tu fais là?

CARL

Alerte à la bombe à l'école. Je suis sûr que c'est une farce.

SARAH

Une quoi?

Carl entre dans la maison.

JOSEPH

Anne t'a pas rejointe?

SARAH

Non.

JOSEPH

Qu'est-ce que tu fais là?

Sarah, mal à l'aise, cherche quoi répondre.

SARAH

Je suis venue voir comment Ève allait.

JOSEPH

T'avais qu'à appeler.

Ils se dirigent vers l'entrée, ils entendent Carl hurler.

CARL

Maman! Maman!

Sarah et Joseph accourent.

INT. MAISON DES VENNE – CHAMBRE DE ÈVE - JOUR

En haut de l'escalier, Joseph et Sarah aperçoivent Ève pendue dans sa chambre. Sarah ramasse la chaise et soulève Ève, inconsciente. Joseph, estomaqué, essaie de dénouer la corde. Sarah hurle, Carl descend.

CARL

(paniqué)

L'ambulance, l'ambulance...

INT. VOITURE DE SARAH – SOIR

Sarah est dans la voiture, le visage défait. Elle roule très lentement, le regard hagard. L'opéra *Carmen* joue. La musique monte. Sarah prend conscience de la musique, regarde la radio et l'éteint avec rage. Elle arrête la voiture sur le bord de la route. Elle étouffe, elle a de plus en plus de difficulté à respirer. Elle descend de la voiture et court en direction de nulle part.

INT. MAISON DES VENNE – CUISINE – SOIR

Joseph est assis devant une tasse de café. Il frappe la table et étouffe ses sanglots. Tante Éva s'approche de lui et lui caresse les cheveux. Elle lui prend la tête. Elle ferme les yeux, un petit sourire aux lèvres.

La porte s'ouvre. Tante Éva recule. Sarah entre complètement abattue. Joseph ne bouge pas.

Silence.

TANTE ÉVA

T'es fière de toi, maintenant!

JOSEPH

Bonyeu!

Joseph se lève, regarde Tante Èva et s'approche de Sarah qui se jette dans ses bras. Ils pleurent dans les bras l'un de l'autre.

Tante Èva les observe, l'œil mauvais et s'en va.

INT. HÔPITAL – CORRIDOR – JOUR

Sarah avance dans le corridor.

INT. HÔPITAL – CHAMBRE DE ÈVE – JOUR

Sarah entre dans la chambre. Ève est étendue sur son lit, le regard fixe, le visage sans expression.

Sarah s'approche du lit.

SARAH

Ève? Ève...

Ève reste immobile, impassible. Sarah pleure, désespérée.

INT. HÔPITAL - BUREAU DU MÉDECIN – JOUR

Sarah et Joseph sont assis dans le bureau du médecin. Sarah est désespérée. Joseph est tendu, agressif, mais il essaie de se contenir. Le médecin est une jeune femme.

MÉDECIN

Une peine d'amour? Vous savez?

SARAH

Non, je... je savais qu'elle avait un amoureux.

Elle m'a pas parlé de la rupture. Je... j'ai...

Elle s'est plainte de maux de ventre, elle ne voulait pas aller à l'école, je ... je n'ai rien vu.

(Sarah éclate en sanglots.)

C'est de ma faute.

JOSEPH

C'est un peu tard...

MÉDECIN

Ève voulait vraiment en finir. C'est une chance que vous soyez arrivés à temps. Il faut vous raccrocher à ça. Elle sera suivie en psychiatrie et gardée sous surveillance quelques temps.

INT. MAISON DE CLAUDE - SALON DE COIFFURE – SOIR

Claude a des crèmes de toutes les couleurs sur le visage et des pincettes dans les cheveux.

Visiblement Sarah l'a réveillée au milieu de la nuit. Sarah et elle sont en pyjama. Sarah pleure et Claude essaie de la consoler.

SARAH

Tout est de ma faute!

CLAUDE

Mais non, arrête!

SARAH

J'ai tout gâché...

CLAUDE

T'as de la peine, c'est normal...

SARAH

Non, j'aurais dû me rendre compte de quelque chose. Avant jamais une telle chose n'aurait pu se produire. J'ai tout gâché, mon mariage, mes enfants, ma vie.

CLAUDE

Ta vie, t'as pas pu la gâcher, certain! Tu viens à peine de commencer à vivre.

SARAH

En tuant ma fille, oui!

CLAUDE

Si, je dis bien si, tu es responsable de quelque chose pour ta fille, tu l'es depuis quinze ans et non seulement depuis les huit dernières semaines, Sarah...

Sarah arrête de pleurer et regarde Claude.

INT. MAISON DES VENNE – SALLE À DÎNER – SOIR

Tout le monde est assis autour de la table et mange de la pizza livrée. Il manque Ève. Il règne un silence lourd.

SOPHIE

Quand est-ce que Ève va revenir?

Sarah et Joseph se regardent.

CARL

C'est de ma faute.

TANTE ÉVA

Il faut bien que ça soit de la faute de quelqu'un,
mais c'est pas de la tienne certain!

CARL

La fausse bombe, c'est moi...

JOSEPH

(découragé, hurlant)

Quoi?

CARL

Ça lui a sauvé la vie.

JOSEPH

(découragé, hurlant)

Quoi? Ça va pas sauver la tienne! Quand est-ce que tu
vas te mettre le cerveau à « on » *Bonyeu*, de
Bonyeu!

CARL

(piteux)

Je pense qu'il est en marche maintenant.

INT. HÔPITAL- CORRIDOR- JOUR

Sarah suit le médecin qui se dirige vers l'ascenseur.

SARAH

Quand va-t-elle parler?

MÉDECIN

Il faut être patiente.

SARAH

Quand?

MEDECIN

Les tentatives de suicide des adolescents sont
le résultat de tout leur jeune passé. On ne
change pas ça en quelques jours, ni en quelques

MÉDECIN. *suite*

mois. Soyez patiente, vous l'aimez. Il y a de l'espoir.

SARAH

Pourquoi en est-elle arrivée là?

Ils arrivent près de l'ascenseur.

MÉDECIN

Difficile à dire, une partie de la responsabilité lui appartient à elle.

SARAH

Et l'autre?

L'ascenseur arrive, le médecin entre, regarde Sarah, puis retient la porte.

MÉDECIN

Vous vous sentez responsable? Vous avez raison, mais vous ne portez pas seule cette responsabilité. Il n'y a pas que vous. Le suicide, c'est l'histoire d'une vie et de celui qui la vit.

Le médecin lâche la porte qui se referme.

INT. MAISON DES VENNE – SALLE DE BAIN DES MAÎTRES – SOIR

Sarah a la main en sang. Joseph lui fait un bandage. Il y a un rasoir sur le bord de l'évier.

SARAH

(énervée)

Je sais pas, je sais pas, je l'ai pris à l'envers...

Ce ne sera plus jamais pareil.

JOSEPH

(hésitant)

Ça dépend.

SARAH

Et tu crois que ça dépend de moi. Est-ce que tu crois que j'ai fait quelque chose de concret qui a pu pousser Ève à attenter à sa vie? Réponds-moi.

Joseph fait signe que non de la tête.

SARAH, *suite*

Moi, oui. M'entends-tu? Moi je crois que oui!

Responsable depuis le jour où elle est née. Ça fait quinze ans de responsabilité ça, Joseph. Quinze ans où j'ai pas su lui montrer à s'accrocher à la vie, où j'ai pas réussi à lui montrer qu'elle valait beaucoup plus qu'une vie !

(un temps)

Si je retourne en arrière, je continuerai de lui donner l'exemple d'une femme qui n'a pas pris sa vie en main et qui n'a pas essayé d'en faire quelque chose.

JOSEPH

Et c'est ce que tu fais, maintenant.

SARAH

J'essaie oui, avec maladresse, sans trop savoir comment m'y prendre, mais j'existe! Parce que je choisis, je décide et que je le fais pour moi.

JOSEPH

« *Pour moi! Pour moi!* » Il me semble qu'il n'y a plus de place pour personne d'autres que toi.

SARAH

Y a de la place pour les enfants et pour tout ce que
je veux.

JOSEPH

Et pour moi?

SARAH

Faudrait d'abord que tu me fasses une place, une
vraie place dans ta vie. Est-ce que tu en as, toi, de la
place pour moi?

INT. HÔPITAL- CHAMBRE DE ÈVE – SOIR

C'est la nuit. Ève dort. Sarah est à ses côtés, dans la pénombre.

SARAH

Moi aussi, j'ai une peine d'amour quand je te
vois couchée, sur ce lit-là. Mais je sais pas quoi faire
pour te sortir de là.

INT. MAISON DES VENNE – ENTRÉE – JOUR

Tante Éva arrive de dehors et aperçoit ses valises. L'opéra de *Carmen* de Bizet commence. C'est Sarah qui l'a mise et elle arrive du salon.

TANTE ÉVA

Mes valises...

SARAH

Je vous ai tout permis, mon nom, mon mari,
ma vie, ma dignité, maintenant, c'est terminé.

TANTE ÉVA

La vraie fille de ta mère, égoïste, sans cœur.

SARAH

Je ne suis plus votre fille, c'est tout ce qui
m'importe.

INT. HÔPITAL - CORRIDOR - JOUR

Sarah et Joseph arrivent près de la chambre de Ève.

SARAH

Alors? On poursuit?

Joseph a un visage interrogateur.

SARAH, *suite*

Ce qu'on a commencé... La poursuite de notre vie.

Joseph étreint Sarah.

INT. HÔPITAL – CHAMBRE DE ÈVE

Sarah entre dans la chambre, Joseph reste sur le pas de la porte.

SARAH

Tu es prête?

ÈVE

Maman?

SARAH

(l'interrompant)

On va...

SARAH. *suite*

(elle s'arrête brusquement)

Oui, oui Ève...

Ève se jette dans les bras de sa mère. Joseph les regarde.

FADE OUT.

2. 0 DEUXIÈME PARTIE

REFLEXION

Introduction

Écrire un scénario est un travail de longue haleine qui se fait en plusieurs étapes : l'idée, le thème, la recherche, la réflexion, le sujet, le ou les personnages, les intrigues, etc. Nous pouvons regrouper ces étapes sous le terme création, un mouvement d'abandon (inconscient - création) qui puise dans l'imaginaire des éléments combinés, organisés par le biais de l'intelligence (conscient-réflexion) pour en faire un assemblage original et porteur d'un contenu.

[...] c'est l'inconscient de l'auteur, réalité
vivante et individuelle, qui donne à un texte
sa vie et sa singularité.¹

Dans le processus créatif, il y a donc deux mouvements étroitement liés et dissociables qu'en théorie sans doute. Le mouvement de réflexion repose, quant à lui, sur la volonté d'expression, de communication d'un individu sur un sujet pour lequel il a un intérêt, une opinion. L'écriture cinématographique apparaît alors comme un médium pour véhiculer, par le biais de la création, un contenu réflexif.

¹ANZIEU. Didier. *Le corps de l'œuvre*, Paris. coll. « Connaissance de l'inconscient ». Gallimard. 1981. p.35

Dans le cadre de ce travail, nous devons poser un regard critique sur le processus de création qui a conduit à la rédaction du scénario *Le poids des autres*. En fonction des paramètres établis, nous restreindrons à un aspect l'étude du processus créateur. Nous concentrerons notre étude sur le personnage. Robert McKee² définit celui-ci comme une métaphore de l'être humain. Le personnage de film semble réel. Plus vrai que nous-mêmes ou les gens de notre entourage écrit Miller³. À la différence que le personnage a une personnalité circonscriptible alors que l'être humain non, puisque ce dernier demeure plus complexe et en constante évolution. Francis Vanoye⁴ offre aussi une définition intéressante du personnage qui est en fait davantage une typologie. Il énonce quatre types de modèles ou d'élaborations de personnages que nous décrivons maintenant.

Le personnage classique de Vanoye⁵ est le modèle qui domine sur le plan cinématographique. Celui-ci est animé d'un but, de motivations susceptibles de générer des situations conflictuelles. Il réagit en fonction de ce qu'il est, des règles psychosociologiques naturalistes et de l'histoire dans laquelle il est impliqué.

Le second modèle proposé par Vanoye⁶ est le personnage moderne dont, à l'instar du précédent, la structure ne repose pas sur le but ou la motivation de celui-ci. Ce dernier ne se comporte pas selon les références communes et les représentations habituelles des rapports de l'humain avec le monde qui l'entoure. Vanoye⁷ subdivise le modèle moderne

² MCKEE. Robert. *Story*, New York. Regan books. 1997. p.375

³ MILLER. William. *Screenwriting for film and television*, New York. Allyn and Bacon. 1998. p.23

⁴ VANOYE. Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénario*, Paris. Nathan. 1991. pp.46-63

⁵ *Ibid.*, p.47

⁶ *Ibid.*, p.52

⁷ VANOYE. *op.cit.*, p.55

en trois ensembles. A) Le personnage problématique qui placé en situation de crise subit les événements sans exercer une quelconque volonté de changer le cours des choses. Le personnage problématique ne tend pas vers la réalisation d'un but. C'est l'idée d'aliénation du personnage qui intéresse. B) Le personnage opaque se rapproche du théâtre symboliste. Il n'a pas de biographie à caractère psychosociologique. Il peut avoir certaines caractéristiques arbitraires sans véritable lien avec l'histoire. Il traverse les situations et change d'état sans qu'il n'y ait de relations directes entre les deux ou d'explication causale. Le personnage opaque devient le porte-parole de l'auteur. Réduit à un symbole, il laisse l'espace à la poésie, au langage symbolique. C) Le non-personnage, quant à lui, est totalement dénué de toute caractéristique. Sans personnalité aucune, toute tentative d'établir un lien entre lui et l'histoire est inutile. L'emphase est mise sur le jeu scénaristique dans lequel le non-personnage tient le rôle d'un pion. Le personnage apparaît, disparaît, se transforme sans raison autre que de satisfaire le jeu scénaristique établi. *L'année dernière à Marienbad*⁸ d'Alain Resnais en est un exemple éloquent.

Le troisième modèle décrit par Vanoye est le *brechtien* inspiré de Brecht et de sa description des représentations du théâtre bourgeois. Le modèle *brechtien* s'apparente au modèle classique à la différence que le but du personnage ne sert pas l'émotion, mais plutôt la compréhension critique des comportements. Le personnage est montré afin de révéler les différents aspects de sa personnalité pour permettre l'étude du comportement. Le but est de favoriser le regard critique du personnage sur lui-même et de l'auditeur sur lui; jamais de susciter l'identification des spectateurs ni de démontrer la plausibilité de sa

⁸ *Année dernière à Marienbad (L')*. France, 1960; Alain Resnais

nature. Le personnage *brechtien* se distance de lui-même. Il garde un œil critique sur ses sentiments, ses actes, ses changements, etc.

Le dernier modèle est le collectif. Vanoye⁹ différencie deux types dans ce modèle : Russie-année 20 et le choral italien. Dans *Le cuirassé Potemkine*¹⁰, Eisenstein fait occuper par la collectivité l'espace habituellement réservé au héros. Il construisit ce film pour faire obstacle au cinéma américain et européen. Les personnages deviennent des emblèmes qui n'existent que par rapport à la collectivité. Le modèle choral-italien est quant à lui l'adjonction de multiples histoires à proprement parler disparates mais qui s'entrechoquent, se croisent pour former finalement un ensemble qui occupe symboliquement l'espace du personnage central.

Bien qu'il importait de prendre conscience de cette variété de modèles de personnages possibles, nous ne retiendrons, pour les besoins de ce travail, que le modèle classique tel que défini par Vanoye.

Nous avons privilégié le choix du personnage comme objet d'étude, d'abord par intérêt et aussi parce qu'il est un élément dramatique incontournable de toute histoire. Le personnage est abondamment étudié et traité dans la littérature, bien que la nature et

⁹ VANOYE. *op.cit.*, p.56

¹⁰ *Cuirassé Potemkine (Le)*, Russie. 1925: Sergei Eisenstein

l'ampleur de son rôle varie selon les auteurs et les courants de pensée. Pierre Maillot¹¹ croit que l'importance du personnage est surfaite à cause du tapage du star-system de la production cinématographique commerciale, entendre américaine. Quoi qu'il en soit, si l'auteur n'est pas prêt à affirmer que le personnage a plus d'importance que les décors ou les temps, il valide néanmoins son importance. Par rapport à cet objet, qu'est le personnage, le problème que nous posons ici est celui de sa cohérence. Le champ étant restreint aux scénarios de film.

La cohérence au sens large se définit selon le dictionnaire Robert¹² comme la liaison d'un ensemble d'idées, de faits formant un tout logique. Pour un personnage de scénario de film, l'ensemble de ses différents attributs (d'ordre génétique, social, psychologique) constituent sa personnalité. Ses comportements, ses paroles, ses actions, ses choix, ses motivations se justifient, se comprennent par l'adjonction de différents attributs qui offrent une relation de cause à effet rationnelle et confère au personnage une cohérence.

La cohérence n'est pas un terme usuel, ni une expression consacrée dans la littérature, mais il se dégage de nos lectures l'impression que le concept de cohérence est inhérente à la construction de personnages tant dans les manuels plus techniques que dans les thèses des théoriciens lus. Syd Field¹³, dans le préambule de son chapitre sur la construction des personnages, se demande comment faire, à partir de fragments

¹¹ MAILLOT. Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris. Masson / Armand Colin. 1996. p.43

¹² ——— Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française. Montréal. Les Dictionnaires Robert-Canada. 1990. p.332

¹³ FIELD. Syd. *Scénario*. Montréal. coll. « L'art d'écrire ». Les éditions Merlin. 1990. p.45

hétéroclites d'une ébauche de personnage, une personne vivante qui va susciter l'identification chez le spectateur. Et Jean-Claude Carrière¹⁴ suggère comme réponse de découvrir (découvrir et non inventer suppose qu'elle préexiste en l'auteur) la logique du personnage et de montrer au public la rationalité de ce qui, à prime abord, peut leur apparaître comme illogique.

Parmi les lectures faites, nous pouvons répartir les ouvrages en trois catégories. Une première catégorie plus technique qui propose un ensemble de règles à observer pour construire les différentes parties constituantes du scénario (personnage, intrigue principale, secondaire, etc.). Lesquelles parties apparaissent relativement séparées voire à la limite d'être indépendantes les unes des autres. Les ouvrages de Field, de Seger, Wolf et Cox, Bronfeld, Miller et Berman se retrouvent dans cette catégorie.

Syd Field dans ses deux manuels, *Scénario*¹⁵ et *Le guide du scénariste*¹⁶, traite surtout de structure dramatique et propose des paradigmes de scénario et une série de diktats à la fois sur le processus d'élaboration d'un scénario et sur les différentes parties constituantes. Il s'agit d'une approche théorique, mais essentiellement tournée vers la technique. Bien que son propos est repris dans plusieurs livres, ses deux ouvrages demeurent limités aux niveaux réflexif et créatif.

¹⁴CARRIÈRE. Jean-Claude. BONITZER. Pascal. *Exercice du scénario*. Paris. coll. « Écrits/Écrans ». FEMIS. 1990. p.122

¹⁵FIELD. *op.cit.*

¹⁶FIELD. Syd. *Le guide du scénariste*, coll. « L'art d'écrire ». Les éditions Merlin. 1991. 217 p.

Linda Seger est une praticienne reconnue. Le contenu de *Faire d'un bon scénario un scénario formidable*¹⁷ n'est pas sans intérêt, mais concerne essentiellement l'aspect commercial du film et demeure exclusivement hollywoodien. C'est un ouvrage qui vise la productivité et l'efficacité davantage que la réflexion critique sur le cinéma et la démarche créatrice.

Jurgen Wolff et Kerry Cox dans *Top Secrets : Screenwriting*¹⁸ ont un peu la même attitude que Seger à l'égard du cinéma : leur souci principal est le succès. Cependant leur approche diffère. Wolff et Cox ont recueilli des commentaires de scénaristes américains réputés qui ont connu un certain succès commercial. Les scénaristes discutent de leur technique de travail, de leur passion et font l'analyse d'une séquence de leur scénario. L'ouvrage demeure essentiellement pratique, visant l'apprentissage par l'observation du travail des maîtres.

*Writing for film and television*¹⁹ de Stewart Bronfeld et *Fade in : Screenwriting process*²⁰ de Robert A. Berman font état des us et des pratiques dans le domaine de la télévision et du cinéma. Ce sont deux livres qui renferment une multitude d'informations pointues et parviennent à éviter les diktats de recette.

¹⁷ SEGER, Linda. *Faire d'un bon scénario un scénario formidable*, Paris. Dixit. 1997. 255 p. 255 p.

¹⁸ WOLFF, Jurgen, COX, Kerry. *Top Secrets : Screenwriting*, Los Angeles. Lone Eagle Publishing Co. 1993. 342 p.

¹⁹ BRONFELD, Stewart. *Writing for film and television*, New York, Simon & Schuster Inc.. 1986. 138 p.

²⁰ BERMAN, A. Robert. *Fade in : The screenwriting process*, New York, Michael Wiese Productions. 1988. 313 p.

Le dernier à se retrouver dans cette catégorie est l'ouvrage de William Miller, *Screenwriting for film and television*²¹. Il sera davantage question de cet ouvrage au chapitre 1. Nous retenons ce titre parmi tous les autres, car bien qu'il s'agisse d'un livre pratique, il tient compte de la démarche créative de l'auteur. Alors, l'auteur propose, offre plutôt que de diriger et d'orienter. Le choix s'est fait à cause de l'origine de l'auteur, américaine-occidentale, plus représentative de la technique que peut l'être la culture européenne.

La seconde catégorie offre des ouvrages où les auteurs proposent une approche plus théorique, Chion, Pelletier, Jenn, Carrière et Bonitzer, Maillot. Dans *Écrire un scénario*²², Michel Chion lie l'approche de sept auteurs anglo-saxons qui proposent des manuels pratiques d'écriture scénaristique et élargit son travail vers une réflexion personnelle basée sur son expérience et ses connaissances théoriques. De plus, il analyse quatre scénarios d'origines diverses. Dans la première partie du livre, l'analyse des scénarios apparaît riche et détaillée, par rapport à la seconde partie qui demeure assez technique et rigide, mais avec les qualités d'être concise et précise.

²¹ MILLER. *op.cit.*

²² CHION. Michel, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma / I.N.A. 1985. 222 p.

*Exercice du scénario*²³ de Jean-Claude Carrière et de Pascal Bonitzer se dévore comme un roman ou plutôt comme si nous écoutions les conseils d'un sage. Les deux auteurs partagent leurs expériences, leurs connaissances et révèlent leurs points de vue dans un texte étrangement organisé. Il s'agit moins de la démonstration d'une réflexion, que du compte-rendu de celle-ci après plusieurs années de pratique.

Esther Pelletier dans *Écrire pour le cinéma*²⁴ propose un large éventail d'informations en lien avec l'écriture et offre une approche théorique du scénario. Pelletier énonce le concept de forces d'action pour la construction des personnages. Il s'agit en fait de hiérarchiser les attributs d'un personnage. Les plus importants sont nommés forces d'action et ont une plus grande influence que certaines autres caractéristiques.

Pierre Jenn dans *Technique du scénario*²⁵, dénonce la situation anarchique des ouvrages américains qui développent un aspect de l'écriture scénaristique sans tenir compte ni des autres ni, fait plus important, des connaissances antérieures. Il affirme que l'art du scénario est l'héritier d'une dramaturgie millénaire. Dans son ouvrage, il propose de relire les manuels techniques américains en y intégrant les informations séculaires de la dramaturgie. Livre ambitieux qui offre un travail de mise en forme, d'unification et de réflexion. Évidemment, au profit de la dramaturgie, les aspects particuliers à l'écriture audiovisuelle se perdent un peu.

²³ CARRIÈRE. *op.cit.*

²⁴ PELLETIER, Esther. *Écrire pour le cinéma*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, 253 p.

²⁵ JENN, Pierre. *Techniques du scénario*, Paris, coll. « Écrits/Écrans », FEMIS, 1991, 199 p.

Le dernier livre à figurer dans cette catégorie est *L'écriture cinématographique*²⁶ de Pierre Maillot, qui fera l'objet d'une étude plus approfondie au chapitre 2. L'auteur retenu cette fois-ci est d'origine européenne et son ouvrage s'intéresse avant tout à l'esthétisme du cinéma, faisant une nette différence entre le cinéma qui se sert de la technologie pour montrer le réel et le cinéma, qu'il renomme cinématographe, qui utilise l'image pour des fins de construction du sens réel. Il s'agit en fait de la démonstration de la vision du monde d'un auteur. Son approche suggère un travail de réflexion, dont le résultat sera éminemment personnel, bien qu'il s'agisse tout de même d'un acte de communication, une démarche vers les autres. Dans cette optique, la cohérence des personnages prend un autre sens, celui que l'auteur crée et s'éloigne du même coup de l'approche plus technique retenue pour le chapitre 1 qui propose des diktats préétablis.

Dans la troisième catégorie, nous ne retrouvons qu'un seul auteur, François Baby. Nous avons retenu son étude *Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle*²⁷ afin de faire écho aux deux auteurs précédents. D'une part, parce que Baby offre un point de vue d'une autre origine, franco-québécoise. Et aussi parce que Baby étudie la construction des personnages du point de vue de la cohérence spécifiquement.

Au cours des trois chapitres qui constituent l'essentiel de ce travail, nous allons procéder de la même manière. Dans un premier temps, nous exposerons la thèse de

²⁶ Maillot, *op.cit.*

²⁷ BABY, François. « Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle » dans *Dialogue – cinéma canadien et québécois*, Montréal, Médiatex et cinémathèque québécoise, 1987. pp.123-130.

chacun des auteurs à l'égard du personnage appuyée d'exemples de films, puis nous appliquerons aux personnages principaux du scénario de création *Le poids des autres* (Sarah, Joseph et Tante Éva) les grilles exposées. Et nous conclurons chaque chapitre par une critique de l'approche des théoriciens et du travail de création en regard de la cohérence des personnages.

À la fin de ce parcours, nous terminerons ce travail de création et de réflexion par une conclusion générale qui ouvrira sur d'autres perspectives.

2.1 CHAPITRE 1

LE PERSONNAGE CHEZ WILLIAM MILLER

2.1.1 La thèse de William Miller

Screenwriting for film and television, de William Miller²⁸ est un ouvrage américain publié en 1998. Miller touche à tout : du processus de création aux bases de l'écriture dramatique (thème, personnages, structure narrative) en passant par la comédie, le dialogue, la musique, l'adaptation jusqu'au processus de réécriture et de marketing. En ce qui nous concerne, dans cette partie, nous étudierons la construction des personnages.

Selon Miller, à sa base la plus élémentaire, un film n'est rien de plus qu'un personnage qui a un problème. Le spectateur reçoit l'histoire dramatique, la vit, la ressent au travers des protagonistes. Nombre de personnages mémorables continuent de vivre en nous : Charlie Chaplin, James Bond, Scarlett O'Hara, Darth Vader, E.T., Indiana Jones, etc. Créer des personnages intéressants, originaux, en résumé efficaces, qui entraînent les spectateurs dans l'histoire est un des défis les plus importants pour les auteurs. Il faut nous outiller afin de parvenir à créer ce genre de personnage.

²⁸ MILLER. *op.cit.*

Un personnage efficace semble réel, suggérant ainsi qu'il est un être complexe avec une histoire personnelle antérieure, une vie en dehors de l'histoire du film. Pour éviter que le personnage soit unidimensionnel, il faut que sa création s'inspire de gens réels, empruntant quelques caractéristiques, manies, comportements, etc. à une ou plusieurs personnes vivantes.

La crédibilité est une autre caractéristique importante à respecter pour la construction d'un personnage efficace. La crédibilité signifie que le personnage se comporte et réagit selon sa nature profonde. C'est-à-dire qu'il agit de façon cohérente en fonction de qui il est, de ce qu'il sait et de ce que les autres savent de lui. Un personnage crédible n'est pas unidimensionnel. Un héros a aussi des faiblesses et les vilains, sans être sympathiques, peuvent laisser entrevoir des failles qui expliquent leurs motivations.

Le personnage efficace se doit d'être unique et personnel dans ses gestes, dans sa façon de parler, de se déplacer, de se vêtir, etc. Il suffit de quelques détails pour rendre un personnage unique d'autant que les spectateurs ne peuvent retenir plus de trois ou quatre caractéristiques. Pour individualiser le personnage, on peut l'affubler d'un tic, d'une manie par exemple dans ses gestes, son apparence, sa voix, son comportement, etc., en évitant toutefois de tomber dans la caricature.

Un personnage efficace possède une force (physique, émotionnelle, intellectuelle, spirituelle) suffisante pour entraîner le spectateur dans l'histoire.

Dans certains cas, le personnage efficace sera aussi ambigu, laissant entrevoir une zone obscure, une région sombre, inconnue de lui-même qui cachera des conflits internes à propos de ses valeurs et de ses objectifs.

L'identification des spectateurs au personnage est un aspect important qui participe à l'efficacité de celui-ci. Il existe différentes techniques pour amener le spectateur à s'identifier à un héros. Par exemple, le personnage peut présenter l'une ou l'autre ou même plusieurs des caractéristiques suivantes : s'il est sympathique, aimable, serviable, charismatique, original, drôle, attirant (pas nécessairement physiquement), brave, vulnérable (le spectateur veut le couvrir), habile, en péril, en mauvaise posture, victime, à un point tournant de sa vie.

La structure de base de l'histoire peut participer aussi à la construction d'un personnage efficace. Par exemple, le personnage qui a un objectif et qui rencontre des oppositions. Le spectateur veut savoir si le héros va vaincre les forces qui s'opposent à lui. Les motivations peuvent être intérieures (survie, sécurité, interaction, affection, intimité, reconnaissance, accomplissement, respect de soi, découverte de soi, honneur, moralité, etc.). Elles peuvent être aussi extérieures (attraper l'assassin, obtenir l'être désiré, etc.) Dans ce cas, la motivation intérieure existe, mais elle n'est tout simplement pas exploitée. Le personnage court un grave danger s'il ne réussit pas quelque chose, alors l'échec aura des conséquences catastrophiques sur le plan physique ou émotionnel. Un autre exemple, le personnage est actif et participe à l'histoire, au lieu d'être passif. Il provoque par ses actions le déroulement de l'histoire. Ou encore le personnage suit une

courbe dramatique. Par le biais d'événements, d'expériences il évolue, se transforme. Les changements peuvent être dans ses valeurs, dans son attitude, dans son comportement, etc.

Parmi toutes les histoires racontées depuis des années, il est possible de discerner des fonctions archétypales chez les personnages constitutifs d'une histoire. Il y a le héros ou le protagoniste, qui généralement cherche à atteindre un objectif, auquel va s'opposer un antagoniste communément nommé le vilain ou le méchant. Il y a aussi l'être désiré, s'il s'agit d'une romance. L'aide ou l'adjuvant du protagoniste. Le catalyseur, celui qui va, par son comportement, lancer le héros dans l'action. Par exemple, dans *Witness*²⁹, le jeune garçon qui est témoin du meurtre est le catalyseur de ce drame policier. Il y a aussi le comique de service, le faire-valoir, par exemple le pickpocket dans *Casablanca*³⁰. Il existe aussi d'autres rôles répertoriés dans un certain nombre de films. Le personnage contrastant qui a pour but d'accentuer, de mettre en relief les caractéristiques du héros. Le personnage de contrepoint qui permet de montrer une autre facette du héros, afin d'assurer la bonne compréhension du thème du film ou de la nature du personnage. Par exemple, la jeune femme bulgare dans le film *Casablanca* qui demande de l'aide à Rick et ce dernier, en apparence dur et méchant, l'aide, dévoilant ainsi un autre aspect de sa nature. Une dernière fonction, un personnage va être le porte-parole du point de vue de l'auteur. Par exemple, dans les deux premiers films de la série *Star Wars*³¹ Obiwan Kenobi et Yoda étaient les porte-parole de George Lucas.

²⁹ *Witness*, États-Unis. 1985: Peter Weir

³⁰ *Casablanca*, États-Unis. 1941: Michael Curtiz

³¹ *Star Wars*, États-Unis. 1977: George Lucas

Pour terminer, un mot sur la biographie du personnage. Il s'agit d'un choix d'auteur. Certains trouvent pertinent de faire un tel exercice, tandis que d'autres préfèrent y aller plus instinctivement. Une façon de faire intéressante est de s'attarder particulièrement aux différentes épreuves passées du personnage, à ses traits caractéristiques, à ses sentiments, à ses histoires d'amour et d'amitié, à son histoire familiale et aux diverses relations établies avec les autres personnes significatives de sa vie.

En résumé un personnage efficace est celui capable de susciter l'intérêt et l'identification des spectateurs. Il semble réel et crédible. Il est unique et individualisé. Il a la force pour porter l'histoire. Il peut être ambigu. Souvent, il vit des conflits intérieurs. Il invite à l'identification par le biais de la sympathie, de l'amabilité, de l'originalité, de l'humour, du charisme, du courage, ou encore par le fait qu'il soit en mauvaise posture ou dans un tournant de sa vie.

2.1.2 L'application de la thèse de William Miller au scénario *Le poids des autres*

Afin d'appliquer la grille de Miller aux personnages principaux du scénario *Le poids des autres*, nous rechercherons dans le texte différents exemples qui, selon Miller, rendent compte de l'efficacité d'un personnage : la crédibilité, le caractère unique et personnel, la force d'entraînement, l'identification des spectateurs. Nous regarderons aussi du côté de la structure de l'histoire, afin d'observer de quelle façon elle participe ou

non à la construction des trois personnages principaux. Et pour terminer nous classerons les personnages du scénario selon les différents rôles énoncés par Miller.

Au commencement de l'histoire, Sarah est une femme dévouée à sa tante, elle la conduit pour que celle-ci puisse faire du bénévolat. Dévouée à ses enfants, elle monte à l'étage dire à sa cadette qu'elle s'en va. Dévouée à son mari, elle participe à sa réussite sociale, lui organise une réception pour souligner sa victoire et nous apprenons qu'elle l'a soutenu tout au long de son ascension politique. Elle court sans cesse et elle reçoit peu de reconnaissance sociale pour son labeur, son mari ne pense à la remercier que lorsque sa maîtresse lui fait signe. Il s'agit d'un portrait de femme encore commun aujourd'hui. Le syndrome étrangement nommé *superwoman*, alors que les femmes participent de façon minoritaire au pouvoir social. Il s'agit dans le cas de Sarah d'un portrait crédible selon les critères de Miller. Quant à Joseph, il est le pendant masculin de Sarah. Il est beaucoup plus détaché des responsabilités du quotidien familial. Il entreprend une seconde carrière, alors qu'il est notaire; une profession plus reconnue socialement que l'emploi de préposée aux archives qu'occupe Sarah. Pour sa part, Tante Éva est une dame d'un certain âge qui fait du bénévolat pour se désennuyer et reste en pension chez sa nièce. Le portrait est plus extravagant, mais demeure toutefois plausible.

Le personnage doit être unique et personnel, annonce Miller. Joseph a un patois qui le distingue, *Bonyeu*. Tante Éva emprunte l'identité de sa nièce et se met en scène devant des personnes âgées trop confuses pour s'en rendre compte. C'est un trait de personnalité particulier à la limite de la pathologie. Quant à Sarah, mis à part un long cri

qu'elle lance en début d'histoire, elle n'a pas à proprement parler de caractéristique qui la rende unique et particulière. Cependant, sa motivation devient singulière au sens où Sarah la verbalise : « *Je ne ferai plus rien à moins d'être certaine que je le fais pour moi et non pour les autres, tu m'entends?. Désormais je vais exister!* »³²

Nous pouvons nous demander si la volonté d'affranchissement de Sarah est une force suffisante pour entraîner le spectateur tout au cours de l'histoire, ce n'est qu'à la réalisation que nous pourrions le confirmer. Cependant cette force, la volonté de Sarah de s'affranchir, se maintient tout au long du récit, même après le test ultime : la tentative de suicide de sa fille Ève. Ce qui démontre une force de caractère importante. Pour connaître l'effet produit par cette force chez le spectateur, il faut aller voir du côté de l'identification. Sarah est à un point tournant de sa vie. Il s'agit d'une technique efficace, selon Miller, pour susciter chez le spectateur une réaction d'identification. Joseph ne présente aucune caractéristique susceptible de provoquer l'identification des spectateurs, tandis que Tante Èva, par son côté original, peut susciter ce genre de réaction.

Si nous examinons la structure de base de l'histoire *Le poids des autres*, nous avons un personnage principal, Sarah, qui veut s'affranchir d'une vie qui ne la satisfait pas. Nous pouvons présumer que le spectateur voudra savoir si elle y parviendra ou si au contraire, les forces qui s'opposent à sa transformation, Joseph et Tante Èva par exemple, vont l'amener à y renoncer. Il s'agit là d'une structure de base qui permet d'augmenter le potentiel d'efficacité du personnage.

³² *Le poids des autres*, pp. 43-44

Maintenant, si nous classons les personnages selon les rôles archétypaux énoncés par Miller, nous retrouvons Sarah qui occupe la sphère du héros puisque l'histoire est la sienne. Tante Éva et Joseph s'opposent à la volonté de Sarah de transformer son existence, et à ce titre, ils peuvent être considérés comme les antagonistes. Joseph est heureux, il exprime clairement à Sarah qu'il ne veut pas que quoi que ce soit change dans sa vie. Quant à Tante Éva, elle gère par manipulation et abus la vie de Sarah depuis qu'elle l'a prise sous sa responsabilité à l'âge de quatre ans. Tante Éva représente davantage le vilain personnage que Joseph, bien qu'en apparence, elle semble avoir moins d'influence directe sur la vie de Sarah à cause de son rôle social passablement réduit. Claude, l'amie, la voisine, la confidente de Sarah, occupe le rôle d'adjuvant. Selon les définitions de Miller, c'est le jeune enquêteur au tout début de l'histoire qui annonce à Sarah que sa mère a été assassinée qui occuperait le rôle de catalyseur puisque c'est à cause de lui que Sarah remet toute sa vie en question.

La préoccupation de Miller en ce qui concerne les personnages est de les rendre efficaces, de les ancrer dans des situations qui ont une structure de base simple et de bien les camper dans leurs rôles fonctionnels. Nous venons d'appliquer son point de vue aux personnages principaux du scénario *Le poids des autres*. Maintenant nous allons poser un regard critique sur la proposition de Miller en fonction de la cohérence.

2.1.3 Critique de la thèse de William Miller et de la construction des personnages de *Le poids des autres* en regard de la cohérence des personnages.

Ce qui se dégage surtout de l'approche de Miller, c'est le souci d'efficacité. C'est typiquement américain. La mesure de l'efficacité chez Miller, nous l'aurons saisi, est donnée par l'intérêt que démontre le spectateur (entendre le plus grand nombre possible) pour l'histoire. Tout doit être fait afin de capter son attention par le biais du divertissement. Et dans cette optique, l'identification du spectateur au protagoniste est un moyen efficace.

La construction des personnages n'échappe pas à cette règle et vise aussi l'efficacité. Celle-ci se mesure, selon Miller, à l'espace qu'un personnage fictif occupe et au temps que celui-ci perdure dans l'imaginaire collectif. Chaplin, Bond, Darth Vader, Indiana Jones, E.T. sont pour lui des symboles de personnages efficaces. Sans poser de jugement sur la valeur de ses personnages, nous pouvons dire que ces exemples répondent à une structure narrative classique qui se résume de façon élémentaire à ceci: un personnage a un problème et il veut le résoudre.

Si nous posons le problème de la cohérence chez Miller, nous découvrons qu'il la nomme crédibilité. Pour être efficace le personnage se doit d'être crédible. Cohérent non seulement dans ce que nous voyons de lui, mais aussi dans ce que nous pressentons, dans ce que nous apprenons sur son passé. Ainsi Miller décrète cohérent le personnage de fiction qui se rapproche le plus possible de la nature humaine.

L'approche de Miller est spécifique à un type de construction d'histoire et de personnage naturalistes, c'est-à-dire en lien avec la vraie vie ou la nature humaine. Alors que le cinéma, donc l'écriture scénaristique, fourmille d'autres possibilités que Pierre Maillot développe. Donc bien que le concept de cohérence des personnages chez Miller soit très limité, il n'en demeure pas moins un critère essentiel.

En ce qui concerne les personnages du scénario *Le poids des autres*, nous pouvons avancer qu'ils respectent en grande partie la plupart des caractéristiques énoncées par Miller pour la construction de personnages efficaces. Cependant, de façon générale l'histoire et les personnages du scénario de création sont beaucoup plus flous que ce que propose Miller comme modèle. Par exemple, l'objectif de Sarah est clair, mais très large. L'affranchissement ne s'obtient pas par des gestes concrets. Quant aux rôles archétypaux, ils sont plus ou moins respectés. Le catalyseur est occupé par un personnage qui n'apparaît qu'au début du film, pour ne plus jamais intervenir par la suite. Puis les trois enfants de Sarah qui occupent une place importante dans l'histoire ne cadrent dans aucun des rôles énoncés par Miller. Pour ces raisons, nous pouvons conclure que les personnages de *Le poids des autres* ne respectent pas ou plutôt débordent du modèle de construction proposé par Miller bien qu'ils répondent adéquatement aux exigences de cohérence posées par l'auteur. La cohérence chez Miller semble être une caractéristique parmi d'autres. L'auteur perçoit le personnage comme un ensemble de traits, de caractéristiques dont l'unité, la cohérence ne semble pas dépasser l'idée de crédibilité.

2. 2 CHAPITRE 2

LE PERSONNAGE CHEZ PIERRE MAILLOT

2.2.1 La thèse de Pierre Maillot

Pierre Maillot s'intéresse avant tout à l'aspect esthétique du film, délaissant ainsi le côté technique du cinéma. Par le biais de son livre *L'écriture cinématographique*³³ et de ses recherches, il défend l'idée qu'il existe bel et bien un art cinématographique rebaptisé cinématographe, qui contrairement au cinéma, ne se contente pas de créer des images comme une reproduction du réel, mais comme une exploration et une construction du sens du réel. *L'écriture cinématographique* n'est surtout pas un manuel pour enseigner à écrire un scénario, mais plutôt une série de questions à l'intention des créateurs. Dans le chapitre qui nous concerne, Maillot classe le personnage comme un matériau narratif au même titre que les décors, les temps, les actions et les situations. Il compare le cinéaste au poète et au peintre qui se laissent atteindre par des regards, des gestes, des attitudes qui ne s'expriment, pour sa part, ni en mots rythmés, ni en couleurs, mais en images-sons. Dans la construction du scénario, qu'il s'agisse des personnages, des temps ou des espaces, ce qui importe c'est le mouvement entre l'intention (la thèse ou la réflexion) et ce que nous construisons, mouvement qui se double de l'affectivité qui suggère à l'auteur des personnages (dans le cas qui nous intéresse) et de la réflexion

³³ MAILLOT. *op.cit.*

critique sur les effets que ceux-ci vont induire. Plus simplement, il ne faut pas perdre de vue l'ensemble de l'histoire et les intentions lors de la construction des personnages.

L'élaboration d'un personnage est une question de rapports avec les autres : décors, objets, corps, autres personnages, la société.

Le rapport du personnage avec la société se pose de différentes façons. Le personnage a-t-il une valeur d'exemple ou d'exception? Est-il le porte-parole d'un groupe ou est-il porteur de qualités, de forces exceptionnelles? Dans cette dernière description, nous reconnaissons les héros de nombreux films américains dotés de courage, de force, de puissance extraordinaires. Tandis que les cinémas français et québécois ont dans leur cinématographie nombre d'exemples où le héros est le porte-étendard, le représentant d'une classe sociale. Pensons au film néoréaliste de la nouvelle vague, Godard³⁴ entre autres ou au cinéma vérité de Jutra³⁵. L'établissement de cette fonction représentative du personnage ne doit pas être considéré comme une règle, ni une loi, mais comme un point de départ intéressant.

Le rapport du personnage à la société peut s'établir aussi par le biais d'une fiche historique (biographie) qui fait état du lieu de naissance, du milieu d'origine. Est-il marié? A-t-il étudié? Une multitude de questions dont le scénariste doit connaître les

³⁴ Godard, cinéaste français de la nouvelle vague, né en 1930, auteur de nombreux films, entre autres à *Bout de souffle*, *Le mépris*, *La chinoise*, etc.

³⁵ Claude Jutra, réalisateur, acteur, scénariste québécois, né en 1930. Initiateur au Québec avec Michel Brault du cinéma direct : expression intimiste et libertaire des personnages, souvent par le biais de l'improvisation. *À tout prendre* (1963) est la première œuvre de fiction de style direct réalisée au Québec.

réponses même si elles ne seront pas toutes utiles ultérieurement. La biographie peut se diviser en diverses catégories, par exemple le monde du travail, le monde de la famille, le monde du loisir et le monde du transport. Des divisions qui se développeront plus ou moins selon l'orientation que nous voudrions donner au film.

Toujours dans son rapport avec la société, il importe d'inscrire l'histoire dans la grande histoire générale, autrement dit le contexte social. C'est d'ailleurs par là que le film peut espérer devenir autre chose qu'un simple divertissement. Bien qu'il y ait des exceptions, tous les films de Bresson³⁶ par exemple, les chefs d'œuvre sont bien ancrés dans un contexte historique déterminé. Cependant ce contexte peut-être analogique ou symbolique : pensons à *2001, l'odyssée de l'espace*³⁷ de Stanley Kubrick qui est en fait une réflexion sur l'histoire de l'humanité.

Il y a la société, les autres personnages, mais le protagoniste entre aussi en relation avec une foule d'autres sujets. Par exemple les décors. Où vit le personnage? Quel lieu fréquente-t-il? Dans le film *Citizen Kane* de Orson Welles, le richissime Kane habite Xanadu, à l'image de sa mégalomanie, de sa soif de pouvoir, alors que sa quête réelle est tout autre et symbolisée dans le bouton rose peint sur un traîneau.

À part les décors, toute une gamme d'objets peuvent être importants pour le personnage et participer à sa construction et à sa révélation. Par exemple les habits, les

³⁶ Robert Bresson, peintre, cinéaste français né en 1901. Il réalise son premier long métrage en 1943 *Les anges du péché*, *Pickpocket* en 1959. Dans la cinématographie française, il occupe une place à part. Inclassable, il ne peut être rattaché à aucune école ni mouvement.

³⁷ *2001, l'odyssée de l'espace*, Etats-Unis: Stanley Kubrick

chapeaux, les briquets, les cigares, les cigarettes, les cannes. On n'a qu'à penser aux innombrables gadgets de l'invincible Bond³⁸.

Le rapport avec le corps, nous songeons immédiatement au comédien et nous avons tendance à évacuer rapidement la contribution possible de l'auteur dans l'élaboration de cette relation, sa capacité à lui insuffler un sens sous prétexte que cela relève du jeu. Cependant, si le rôle du metteur en scène est de diriger l'acteur, c'est bien dans le scénario que se trouve ce qu'il y a à interpréter. Ainsi le scénariste a le devoir de situer le personnage dans des actions, des situations, mais aussi de l'y définir par ses formes physiques et ses attitudes.

L'aspect physique est évidemment tout ce qui touche le corps, l'apparence (poids, taille, handicap, couleur des cheveux, de la peau, etc.) L'objectif n'est pas de tout décrire, mais d'insister sur les points importants. Par exemple, nous comprenons l'importance de décrire l'aspect physique, du moins l'âge, du personnage du vieux peintre interprété par Louis Ducreux dans un *Dimanche à la Campagne*³⁹ de Tavernier.

Pour ce qui est de l'attitude, il ne s'agit plus de l'apparence physique du corps, mais de son mouvement. Le personnage est-il agité, nerveux ou au contraire calme? Comment se touche-t-il ou touche-t-il les autres, les objets? Ses pas, ses paroles ont quel

³⁸ Les films de James Bond sont tirés des romans de Ian Fleming et ont eu comme interprètes de nombreux acteurs désormais célèbres. le plus connu est Sean Connery. Les films sont des productions anglaises.

³⁹ *Dimanche à la campagne (Un)*, France. 1984: Bertrand Tavernier

rythme? Dans le film américain *Parfum de femmes*⁴⁰, l'ancien militaire devenu aveugle adopte toute une série de mouvements, de gestes en raison de son handicap visuel.

Pour terminer, il importe que les différents rapports du personnage soient signifiants. Par exemple, si dans un film historique du début du siècle, nous choisissons de faire porter à un personnage une casquette, celle-ci le désigne comme ouvrier par opposition au feutre qui, lui, qualifie la bourgeoisie. Mais la façon dont l'auteur la lui fera porter renseignera sur l'individu lui-même, voire sur sa psychologie.

Maillot propose un questionnement susceptible de guider l'auteur dans l'élaboration de ses personnages. Voyons maintenant de quelle façon les personnages du scénario *Le poids des autres* répondent à ces questions.

2.2.2 L'application de la thèse de Pierre Maillot au scénario *Le poids des autres*

L'application de l'approche de Maillot aux personnages du scénario *Le poids des autres* impose une façon de faire tout à fait différente de celle entreprise avec Miller. Puisque ce qui importe à Maillot ce sont les intentions de l'auteur, nous devons revenir sur la réflexion qui soutient le scénario de création, afin de voir dans quelle mesure les choix faits par rapport aux personnages servent la thèse ou les intentions de l'auteur.

⁴⁰ *Parfum de femmes*, États-Unis. 1992: Martin Brest

Sans faire tout un exposé sur la réflexion qui sous-tend le scénario de création, nous pouvons dire brièvement que les intentions étaient de parler de l'affranchissement, de la difficulté de nous responsabiliser et du prix à payer pour y parvenir. Il importait d'une part de démontrer l'importance de s'affranchir pour atteindre un état d'épanouissement personnel qui vient du respect de soi et de la reconnaissance de ses propres besoins, donc de sa valeur intrinsèque. Et d'autre part, que les changements, les expériences nouvelles étaient inévitables et entraînaient un certain état chaotique précurseur d'un état d'équilibre.

En regard de ce bref résumé, nous pouvons suivre le questionnement proposé par Maillot pour l'élaboration du personnage de Sarah surtout et nous en analyserons le contenu par la suite dans la partie 2.3 de ce chapitre.

Le protagoniste est-il héros (exception) ou exemple? Le choix du personnage de Sarah est venu après la réflexion. Il s'agit d'un personnage qui représente une classe sociale, celles des femmes qui, bien que plus émancipées qu'avant, sont encore soumises à des tendances sociales qui relèvent, entre autres, à la fois de la nature humaine et des rapports de force entre hommes et femmes. Sarah n'a rien d'une héroïne aux qualités exceptionnelles. Il s'agit d'une femme porte-étendard. Toute *superwoman* qu'elle est, elle fait face à un quotidien qui ressemble à celui de milliers d'autres femmes en Amérique du Nord et ailleurs dans le monde.

La biographie de Sarah a été élaborée avant le premier jet du scénario et dans les quatre catégories énoncées par Maillot (travail, famille, loisir, transport), le monde de la famille est celui qui a été le plus développé. Le passé de Sarah s'est construit autour de son noyau familial et son présent tourne également autour de ce même axe. Sans doute est-ce en raison du trouble qui y régnait? Les personnages de Joseph et de Tante Èva suivent également ce cheminement, leur biographie est celle de leur histoire familiale.

L'histoire de Sarah se greffe à l'Histoire générale au sens où il s'agit d'une femme de son temps, inscrite dans un contexte social particulier. *Le poids des autres* est une photographie d'une catégorie de femmes qui évoluent dans un contexte social précis, qui tacitement exige d'elles une attitude, un comportement, une façon de faire. Les autres personnages du scénario évoluent évidemment dans le même contexte historique.

Quels sont les autres rapports du personnage? Sarah a un rapport particulier avec l'opéra *Carmen* de Bizet, qui symbolise en quelque sorte son affranchissement. Aussi, lorsqu'elle met tout le monde dehors au début du scénario, sa voix, son cri est l'expression de ses besoins, en accord avec sa nature, l'expression de son refus de répondre à des attentes extérieures. Il y a aussi un objet, le rasoir. Deux fois, Sarah se mutilé. La première fois lorsque sa tante l'humilie et une seconde fois lorsque sa fille attente à sa vie. La mutilation apparaît alors comme le symbole de son impuissance à se protéger des autres.

Maintenant que par le biais du scénario nous avons répondu aux questions soulevées par Maillot, il est temps de poser un regard critique sur cette proposition en regard de la cohérence des personnages et de leur portée dans l'écriture scénaristique.

2.2.3 Critique de la thèse de Maillot et de la construction des personnages de *Le poids des autres* en regard de la cohérence des personnages.

L'approche de Maillot s'oppose en quelque sorte à celle proposée par Miller. Si ce dernier se préoccupe avant tout du spectateur pour des fins d'efficacité et il faut bien le dire de rendement, Maillot part des intentions de l'auteur bien que tous deux, Miller et Maillot, cherchent à entrer en communication avec l'autre, c'est-à-dire, dans le cas qui nous occupe, le spectateur. La cohérence se pose donc différemment chez Maillot. Chez ce dernier, il n'y a pas de règle, ni de loi pour construire un personnage ou un récit. La cohérence n'apparaît donc pas comme une caractéristique à établir ou à respecter dans la construction des personnages. Cependant, la cohérence est sous-jacente au discours de l'auteur français. Pour lui, le cinématographe sert à construire un sens du réel par le biais de réflexions faites par des auteurs qui communiquent et partagent leur vision du monde. Au cinéma, l'expression de cette réflexion se crée par le biais d'une histoire animée par des personnages. Il s'agit d'un mouvement de va et vient entre la réflexion et la fiction. Ce qui assure la communication de cette réflexion, le sens, est donc la cohérence. Alors, à l'opposé de Miller, la cohérence dans la construction des personnages ne renvoie pas à des règles de construction édictées, mais au sens du réel que l'auteur veut partager par le

biais d'une expression créative en l'occurrence le cinématographe. La cohérence qualifie le rapport entre l'intention de dire et ce qui est véritablement traduit.

L'approche utilisée pour la construction des personnages du scénario *Le poids des autres* s'apparente au modèle proposé par Maillot, sans toutefois y adhérer complètement. *Le poids des autres* est un scénario d'origine québécoise divisé entre l'approche américaine et européenne, un peu à la recherche d'une identité plus personnelle. Le chapitre qui suit expose les études de François Baby, chercheur québécois, qui pour ses recherches s'est inspiré du patrimoine oral québécois.

2. 3 CHAPITRE 3

PIERRE PERRAULT ET LA CIVILISATION

ORALE TRADITIONNELLE

2.3.1 La thèse de François Baby

Il importe d'abord de situer les recherches de François Baby⁴¹ sur la cohérence des personnages. François Baby s'est intéressé, entre autres, au patrimoine oral québécois, plus précisément à la transformation de l'événement en récit (oral) que les Québécois se transmettent de génération en génération depuis l'arrivée en Nouvelle-France de leurs premiers ancêtres. Les recherches de Baby sur le mode de construction du récit et des personnages permettent, entre autres, de comprendre la structure d'une partie importante de notre cinéma québécois.

À partir de cette étude, François Baby propose une typologie qu'il ne veut pas exhaustive. Il identifie quatre modes de construction de personnages qui tirent leur cohérence de la structure dramatique. 1) Le personnage à structure interne. 2) Le personnage à enveloppe externe. 3) Le personnage qui tire sa cohérence de la situation. 4) Les personnages de la littérature orale traditionnelle.

⁴¹ Baby. *op.cit.*

1) L'unité dramatique du personnage ou sa cohérence à structure interne vient de sa structure intérieure. Il s'agit du mode de construction qui s'approche le plus de la nature humaine. Notre comportement, nos actes, nos décisions, nos paroles sont les reflets de nos valeurs, de nos attitudes, de nos motivations. L'objectif de l'auteur, qui construit ses personnages selon ce mode, est de dévoiler, par le biais de plusieurs manifestations comportementales plus ou moins explicites, l'organisation interne d'un ou des personnages et de permettre aux spectateurs ou aux lecteurs de la découvrir.

Dans *L'homme au masque de fer*⁴², les mousquetaires, plus spécifiquement D'Artagnan, tirent leur cohérence de leur structure interne. Tout au long du film, les actions et les comportements de D'Artagnan sont guidés par des motivations, des attitudes qui nous sont révélées peu à peu au cours de l'évolution dramatique. Sous le règne de Louis XIV, Aramis est conseiller du roi. D'Artagnan, quant à lui, assure sa sécurité. Tandis qu'Atos vit en reclus, Portos boit et court les femmes. Louis XIV jette son dévolu sur la fiancée du fils d'Atos, Raoul, et manigance pour assassiner ce dernier. Atos jure de se venger et réunit les Mousquetaires dans une dernière mission : remplacer le Roi par son jumeau emprisonné clandestinement depuis sa naissance. Les Mousquetaires placent au-dessus de tout leur idéal : la justice. Cependant D'Artagnan refuse de trahir son Roi (malgré la cruauté et l'injustice de ce dernier) et de se joindre à ses amis de toujours. Sa décision est surprenante, mais nous apprenons au fur et à mesure que l'histoire progresse ce qui la motive. D'Artagnan et la Reine Anne sont des amoureux de longue date. D'Artagnan est, en fait, le père de Louis XIV. De plus, il

⁴² *Homme au masque de fer (L')*, États-Unis. 1998: Randall Wallace

ignore l'existence du jumeau. Au fur et à mesure, l'histoire nous révèle le profil de D'Artagnan, ses valeurs, ses motivations, ses attitudes qui expliquent, justifient ses choix, ses comportements.

2) La construction d'un personnage dont la cohérence dépend d'une enveloppe externe consiste à donner à celui-ci quelques traits caractéristiques imposants qui résument sa nature. L'origine ou la nature de ses traits caractéristiques n'est pas évoquée ou très sommairement et n'a aucune place dans l'évolution de la ligne dramatique.

Ce genre de construction est souvent le lot des films d'action américains, alors qu'un héros affublé de la caractéristique courageux est justifié de risquer et de ruiner sa vie pour une cause ou une autre. C'est le cas, par exemple, des films *Rocky*⁴³ et *L'arme fatale*.⁴⁴ Dans ce film, les personnages de Roger Murtaugh (Danny Glover) et de Martin Riggs (Mel Gibson) ont chacun leur personnalité et leur vie, mais ils partagent trois caractéristiques sur lesquelles l'histoire repose : amis fidèles, hommes courageux et justiciers. On ne sait d'ailleurs pas pourquoi il en est ainsi, mais c'est le choix de l'auteur. Ces trois composantes justifient le comportement et les actions abracadabrantes des deux héros. Par exemple, Murthaugh au nom de l'amitié sauve son copain au péril de sa vie bien qu'il soit responsable d'une famille, très amoureux de sa femme et attaché à ses enfants. Ces caractéristiques des deux personnages principaux tiennent lieu de structure dramatique à ce film d'action, de cascades et d'humour.

⁴³ *Rocky I*, États-Unis, 1976: Jonh G. Avildsen
Rocky II-III-IV-V, États-Unis, 1979, 1982, 1985, 1990: Sylvester Stalonne

⁴⁴ *Arme fatale (L') I-II-III-IV*, États-Unis, 1987, 1989, 1992, 1998: Richard Donner

3) Le personnage qui tire sa cohérence de la situation. La cohérence vient des situations dans lesquelles les personnages sont placés et de leur capacité de réaction à celles-ci. Ainsi la situation module le comportement du personnage et le justifie à la fois en fonction de sa capacité de réaction.

Les personnages comiques des comédies de situations sont, la plupart du temps, construits sur ce modèle. *Mister Bean*⁴⁵ est un exemple typique, comme le sont, au Québec, *Ding et Dong, le film*⁴⁶. La personnalité de ces personnages britannique ou québécois varie, change d'une situation à une autre à partir de leurs capacités de réaction établies d'entrée de jeu, mais ce sont toujours les mêmes personnages facilement identifiables. La cohérence vient de leur capacité à réagir, à répondre plus ou moins fortement à leur environnement et à ses modifications.

Le mode de construction du personnage de situation semble être davantage le créneau de la télévision que celui du cinéma. La récurrence quotidienne ou hebdomadaire qu'offre la télévision par rapport au cinéma sert bien ce mode de construction. Elle permet aux spectateurs de mieux se familiariser avec les caractéristiques des personnages, ce qui favorise l'intérêt à les regarder réagir dans les situations où ils se trouvent impliqués.

⁴⁵ *Mr. Bean*, Angleterre. 1997: M. Smith

⁴⁶ *Ding et Dong, le film*, Québec 1990: Alain Chartrand

4) Pour les personnages de la littérature orale traditionnelle, la cohérence provient de ce qu'il convient d'appeler la performance en situation de l'auteur. Ceci fait référence au temps d'avant où les conteurs s'asseyaient devant un auditoire plus ou moins improvisé et contaient des histoires, des anecdotes, inventaient à la limite à partir de bribes de conversations entendues, de faits, des récits. L'auteur qui travaille selon cette approche construit ses personnages, non pas en regard de caractéristiques inhérentes à leur personnalité, mais en fonction des effets produits sur l'auditoire. Le conteur d'autrefois modulait son récit en fonction des réactions de ceux qui l'écoutaient, exploitant un filon, une ou des caractéristiques d'un personnage auquel l'auditoire réagissait fortement. Par exemple, si l'assistance s'amusait fortement de la maladresse d'un personnage, le conteur amplifiait cette particularité et l'utilisait de façon récurrente et efficiente.

Les scénaristes, entre autres et comme beaucoup d'autres professionnels de l'audiovisuel, ont succédé aux conteurs traditionnels d'avant les nouvelles technologies de communication. Les auteurs dramatiques actuels n'ont généralement pas ce contact avec l'auditoire pour moduler leurs travaux. Cependant, ce mode de construction existe toujours. Il se fait alors par anticipation. L'auteur prévoit la réaction du public et suit les pistes qu'il pressent être le plus favorables à ses objectifs, qui sont généralement de provoquer le rire.

François Baby se sert du film *Mon oncle Antoine*⁴⁷ pour illustrer ce mode de construction. Il prend en exemple le jeune servent de messe, Benoît, qui est affublé de nombreuses caractéristiques qui dans la réalité ne pourraient pas être attribuées à une seule personne sans entraîner de sérieux problèmes de cohérence, mais qui dans le film provoquent des réactions chez l'auditoire.

Les personnages du film québécois *C't à ton tour Laura Cadieux*⁴⁸ sont aussi construits selon ce mode. De grosses femmes se rencontrent chez un médecin qu'elles consultent dans l'espoir de maigrir. Laura Cadieux est placée dans une suite de situations improbables de telle sorte que nous puissions la voir sacrer, suer et s'essouffler dans le but de provoquer des réactions chez le public.

À partir de cette typologie, tentons de voir maintenant à quels types de construction correspondent les personnages du scénario de création.

2.3.2 L'application de la thèse de François Baby au scénario *Le poids des autres*

Si nous procédons par élimination des différents types de construction de personnage selon la typologie de François Baby, nous en arrivons à la conclusion que les personnages principaux du scénario *Le poids des autres* sont construits selon la première

⁴⁷ *Mon oncle Antoine*. Québec. 1971: Claude Jutra

⁴⁸ *C't à ton tour Laura Cadieux* (1998), Québec: Denise Filiatrault d'après la pièce de théâtre du même nom de Michel Tremblay

approche : personnages qui tirent leur cohérence de leur structure interne. D'abord aucun des personnages du scénario n'est affublé de caractéristiques imposantes qui résumeraient leur nature et ils ne répondent donc pas à une construction de personnage à enveloppe externe. Les personnages ne sont pas non plus plongés dans une suite de situations qui leur permettraient de réagir selon un schéma précis de réactions. Quant au quatrième type de construction, les personnages en performance, les effets escomptés avec les personnages du scénario visent à traduire une réflexion de base et non à provoquer certaines réactions comiques chez les spectateurs.

L'unité dramatique du personnage central de Sarah repose sur son fonctionnement interne. De plus, le conflit de Sarah est intérieur. Tout au long du récit, par le biais d'informations qui proviennent de sources différentes (dialogues, attitudes, comportements), des éléments se mettent en place pour expliquer les décisions, les comportements, les choix de Sarah. Par exemple, au début du scénario, Sarah apparaît comme une femme dévouée, effacée, puis à la fin de l'exposition cette même femme explose, se met à hurler. Entre le début du récit et la fin de l'exposition, Sarah apprend du même coup que sa mère ne l'a pas réellement abandonnée, mais qu'elle a été tuée; elle réalise alors que sa tante qui l'a élevée l'a trahie. Ce qui explique le changement radical du comportement de Sarah. Avec les éléments disponibles, le spectateur décode ou pressent le processus de pensée de Sarah qui justifie son comportement : hurler et mettre tout le monde dehors. Alors qu'habituellement Sarah est une femme plus réservée comme le lui rappelle son mari : « *Sarah! T'es la femme la plus pondérée et la plus prévisible*

*que je connaisse...*⁴⁹ » Le comportement de Sarah apparaît comme la conséquence de son processus psychique.

Les personnages de Tante Éva et de Joseph sont construits selon le même mode de cohérence que celui de Sarah. N'étant pas les personnages centraux, leur structure interne se révèle moins aux spectateurs que dans le cas de Sarah.

2.3.3 Critique de la thèse de Baby et de la construction des personnages de *Le poids des autres* en regard de la cohérence des personnages.

Un peu comme Maillot et au contraire de Miller, François Baby ne dissocie pas la construction du personnage de celle du récit. Le personnage est partie prenante de la structure dramatique. En fait c'est elle qui détermine la cohérence des personnages. L'unité dramatique du personnage n'a de sens qu'en rapport avec la structure dramatique du récit.

D'une part, cette approche est intéressante en particulier pour le mode de construction tiré de la littérature orale traditionnelle. Il permet d'apporter une lumière sur une partie de la cinématographie québécoise autrement difficilement classable en raison de son caractère propre à ses origines. Par contre, cette approche semble réduire l'élaboration des personnages à quelques caractéristiques, entre autres dans le cas du personnage à enveloppe externe et de situation. Alors que nous croyons qu'un

⁴⁹ *Le poids des autres*, p.43

personnage doit être plus grand, plus élaboré que ce qu'il apparaît être au cours du récit. C'est ainsi qu'un auteur peut parvenir à traduire ses intentions par le biais d'un personnage.

Pour ces raisons, l'approche de Baby semble être plus intéressante du point de vue analytique que du point de vue créatif. En fait, les quatre modes de construction des personnages offrent des pistes de réflexion au niveau de la structure narrative. Ainsi nous pouvons affirmer, maintenant le scénario achevé, que les personnages principaux de *Le poids des autres* sont construits selon une cohérence de structure interne. Cependant, lors de la construction des personnages, cette réflexion sur la cohérence a eu peu d'incidence. L'histoire a d'autres intentions que de démontrer la structure interne de son personnage central. Sarah étant un élément parmi plusieurs utilisés pour exprimer un point de vue.

François Baby est le seul parmi les trois auteurs retenus à avoir utilisé le terme cohérence. Cependant, c'est l'approche de Maillot et la signification tacite qui se dégage de son approche par rapport à la cohérence qui demeure la plus significative, car elle offre des pistes de réflexion intéressantes tant du point de vue créatif que réflexif. Probablement est-ce parce que nous partageons la même vision de ce qu'est le cinéma, son utilité : donner un sens au réel.

Conclusion

Le but de ce mémoire était de produire un travail de création et de poser un regard critique sur un aspect de la création. Un scénario de film long métrage a été élaboré et nous avons retenu d'approfondir la notion de cohérence dans la construction des personnages. Pour ce faire, trois auteurs ont été retenus et nous avons exploré, appliqué et analysé leur approche en regard de la cohérence des personnages et du scénario de création.

Nous pouvons nous demander en quoi cette démarche a été intéressante, enrichissante et formatrice. D'abord, dans la partie création, nous avons trouvé intéressant de nous adonner à un travail de longue haleine dans un but concret comme l'obtention d'un diplôme. L'écriture de scénario est un processus long qui s'achève par une décision de clore le travail et non par le sentiment du travail achevé. La création est un moyen de se connaître, d'en apprendre sur soi et sur la nature humaine. Il s'agit d'une véritable passion.

Le cadre universitaire favorise le travail réflexif au sens théorique, car la création demande un travail de réflexion qui s'exprime dans le cas du cinéma, par le biais d'images et de sons. Les lectures, les analyses permettent d'enrichir les connaissances générales et spécifiques et d'ouvrir les horizons tant créatifs que moraux. La théorie

permet de mettre des mots sur des phénomènes ressentis, pressentis. Elle aide à se situer par rapport aux autres à titre d'auteur, de chercheur ou de simple humain. Dans l'ensemble, il s'agit d'un travail formateur.

De manière plus précise, au cours de ce travail, nous avons posé le problème de la cohérence des personnages. Les questions soulevées ont été d'une part l'importance de la cohérence pour les théoriciens et de leur résonance sur la réflexion du praticien. Nous avons vu que la cohérence n'était pas un concept nommé comme tel chez les auteurs, mais que la notion de cohérence était implicite d'une façon ou d'une autre dans leur discours. Nous sommes arrivées au constat qu'à titre de praticien, l'approche proposée par Pierre Maillot nous stimulait davantage.

À la lumière de ce travail à la fois de création et de réflexion, nous pouvons proposer d'autres pistes d'investigation. D'abord la question de la cohérence chez les personnages est loin d'avoir été explorée à fond. Il serait intéressant d'explorer la cohérence des personnages chez un même scénariste, de faire une étude comparative entre deux ou plusieurs auteurs selon leur origine, leur sexe ou encore leur âge. Dans le cadre de ce travail, nous avons retenu d'étudier la cohérence chez les personnages, mais nous aurions pu aussi explorer la cohérence dans les dialogues ou dans le développement des intrigues.

Disons en terminant que si la création permet aux théoriciens d'approfondir, de classer, d'étudier les différents aspects sans cesse renouvelés d'œuvres de créateurs; à

leur manière les théoriciens repoussent par leur imagination créative les limites des auteurs soucieux d'innover, de surprendre. Dans cette optique, pour notre part, nous nous concentrerons, pour les prochaines années du moins, à essayer d'affirmer notre voix d'auteur et d'appivoiser toujours davantage les secrets du mariage image-son afin de communiquer le plus clairement possible notre vision du monde.

Bibliographie

I. Ouvrages théoriques

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, coll. « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, 1981, 337 p.

BABY, François, « Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle » dans *Dialogue – cinéma canadien et québécois*, Montréal, Médiatex et cinémathèque québécoise, 1987. pp.123 – 130

BERMAN, A. Robert, *Fade in : The screenwriting process.*, New York, Michael Wiese Productions, 1988, 313 p.

BRONFELD, Stewart, *Writing for film and television*, New York, Simon & Schuster, Inc., 1986, 138 p.

CARRIÈRE, Jean-Claude, BONITZER, Pascal. *Exercice du scénario*. Paris, coll. « Écrits/Écrans », FEMIS, 1990, 144 p.

CHION, Michel, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma / I.N.A., 1985, 222 p.

FIELD, Syd, *Le guide du scénariste*, Montréal, coll. « L'art d'écrire », Les éditions Merlin, 1991, 217 p.

FIELD, Syd, *Scénario*, Montréal, coll. « L'art d'écrire », Les éditions Merlin, 1990, 277 p.

JENN, Pierre, *Techniques du scénario*, Paris, coll. « Écrits/Écrans », FEMIS, 1991, 199 p.

MAILLOT, Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris, Masson / Armand Colin, 1996, 258 p.

MCKEE, Robert, *Story*, New York, Regan books, 1997, 466 p.

MILLER, William, *Screenwriting for film and television*, New York, Allyn and Bacon, 1998, 276 p.

PELLETIER, Esther, *Écrire pour le cinéma*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, 253 p.

SEGER, Linda, *Faire d'un bon scénario un scénario formidable*, Paris, Dixit, 1997, 255 p.

VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénario*, Paris, Nathan, 1991, 255 p.

WOLF, Jurgen, COX, Kerry, *Top Secrets : Screenwriting*, Los Angeles, Lone Eagle Publishing Co, 1993, 342 p.

2. Dictionnaires

COULOMBE, Michel, Marcel Jean, et al., *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1991, 603 p.

DEMOUGIN, Jacques, sous la direction de, « Personnage », dans le *Dictionnaire historique thématique et technique des littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, 1986, pp.1233-1234

JOUVE, Vincent, « Personnage » dans le *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, volume 3, Paris, PUF, 1994, ppP.2792-2793

PASSEK, Jean-Loup, et al., *Dictionnaire du cinéma français*, Paris, Larousse, 1987, 435 p.

————— *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Montréal, Les Dictionnaires Robert-Canada, 1990, p.332

Filmographie

Année dernière à Marienbad (L'), France, 1960; Alain Resnais

Arme fatale (L') I-II-III-IV, États-Unis, 1987, 1989, 1992, 1998; Richard Donner

C't à ton tour Laura Cadieux (1998), Québec; Denise Filiatrault d'après la pièce de théâtre du même nom de Michel Tremblay

Casablanca, États-Unis, 1941; Michael Curtiz

Citizen Kane, États-Unis, 1941; Orson Welles

Cuirassé Potemkine (Le), Russie, 1925; Sergei Eisenstein

Dimanche à la campagne (Un), France, 1984; Bertrand Tavernier

Ding et Dong, le film, Québec 1990; Alain Chartrand

E.T. the extra-terrestrial, États-Unis, 1982; Steven Spielberg

Homme au masque de fer (L'), États-Unis, 1998; Randall Wallace

Mon oncle Antoine, Québec, 1971; Claude Jutra

Mr. Bean, Angleterre. 1997; M. Smith

Parfum de femmes, États-Unis, 1992; Martin Brest

Rocky I, États-Unis, 1976; Jonh G. Avildsen

Rocky II-III-IV-V, États-Unis, 1979, 1982, 1985, 1990; Sylvester Stalonne

Star Wars, États-Unis, 1977; George Lucas

Witness, États-Unis, 1985; Peter Weir

2001, l'odyssée de l'espace, Etats-Unis; Stanley Kubrick