

PIERRE TISSEUR

Coulisses
scénario original
suivi de
Condensation et déplacement dans l'onirisme au cinéma

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en Arts de la scène et de l'écran
pour l'obtention du grade de Maître ès arts, (M.A.)

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2010

© Pierre Tisseur, 2010

Résumé

Cet essai tente de démontrer que les concepts freudiens de condensation et de déplacement qui caractérisent le travail du rêve peuvent également être associé au travail d'écriture des scènes de rêve du scénario *Coulisses* ainsi qu'à quelques scènes oniriques de films de Federico Fellini, Ingmar Bergman et David Lynch.

Abstract

This essay demonstrates that the freudian theories of condensation and displacement that defines the work of dreams can be compared to the writing of dream sequences in the film script *Coulisses* and to dream sequences from films by Federico Fellini, Ingmar Bergman and David Lynch.

À Catherine et Clara

**Remerciements à Madame Esther Pelletier
pour ses commentaires éclairants.**

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Présentation du scénario.....	1
Description des personnages.....	1
Jean	1
Anne.....	1
Antoine	2
Tania	2
Réalité et onirisme.....	2
Traitement cinématographique	3
<i>COULISSES</i>	5
Condensation et déplacement dans l'onirisme au cinéma.....	71
Introduction.....	72
L'onirisme au cinéma.....	74
La condensation et le déplacement	78
Mise en contexte du scénario <i>Coulisses</i>	80
Condensation au cinéma.....	82
Condensation dans <i>Coulisses</i>	84
Déplacement au cinéma.....	86
Le déclencheur du rêve.....	86
Exemple de déplacement.....	88
Le déplacement dans <i>Coulisses</i>	89
Expression d'un désir refoulé	90
Les limites du déplacement au cinéma.....	91
Onirisme et processus créatif.....	93
Conclusion	96
Bibliographie	98
Filmographie.....	99

Présentation du scénario

Description des personnages

Jean

Auteur de théâtre de 33 ans vivant à Montréal, il est l'auteur de pièces au succès « confidentiel ». Au début du scénario, Jean est en panne d'inspiration. Ce manque de créativité est survenu à la suite de la mort de sa mère, deux mois plus tôt, alors qu'il avait entrepris l'écriture d'une nouvelle pièce mettant en scène un personnage et son double. Le père de Jean a pour sa part disparu après la naissance de son fils sans jamais plus donner signe de vie. D'autre part, Jean doit accepter ou non une offre pour être auteur en résidence à l'Université de Saint-Boniface, au Manitoba, pendant un an. Cette situation crée un conflit avec sa conjointe Anne qui refuse de s'exiler. Ils sont ensemble depuis un peu moins d'un an. Ils ont chacun conservé leur appartement. Leur relation jusqu'à récemment allait bien et ils avaient évoqué la possibilité d'avoir un enfant. Jean n'y est pas réfractaire, mais ses ambitions artistiques ont toujours pris le pas sur sa vie privée. Sur le plan professionnel, il est également l'auteur d'un scénario adapté de l'une de ses pièces. Il est à la veille de rencontrer un producteur qui s'est montré intéressé par le projet.

Anne

Elle est une architecte paysagiste de 32 ans à l'âme d'artiste. Après quelques relations de couple dont elle est sortie déçue, elle a rencontré Jean et ils sont ensemble depuis un peu moins d'un an. Elle souhaiterait avoir un enfant avec lui dans un avenir plus ou moins rapproché. Mais ses ambitions professionnelles et sa vie privée ont toujours été difficiles à concilier pour elle.

Antoine

Avocat héroïnomane de 33 ans, criminaliste aux liens trop étroits avec ses clients, il est un ami de toujours de Jean. Musicien amateur, encore séduit malgré son âge par la culture « sex, drugs and rock'n roll », il a le don de se mettre les pieds dans les plats. Sa dépendance à la drogue, bien qu'il la nie, lui fait prendre des décisions irréflechies. Au début du scénario, il fuit un ancien client qui lui en veut, semble-t-il, pour une histoire de drogue.

Tania

Jeune femme de 30 ans, elle a partagé la vie de Jean pendant huit mois. Ses tendances dépressives l'ont conduite à diverses dépendances. De l'alcool et des drogues douces à l'adolescence, elle est passée à l'héroïne au début de la vingtaine. Elle a plusieurs fois mis fin à sa consommation pour y retomber dès que les choses allaient mal dans sa vie. Poétesse de talent, elle n'a cependant publié qu'un seul recueil. Elle gagne sa vie comme assistante dans une Maison de la culture de Montréal. Au début du scénario, elle et Jean ne se sont pas revus depuis un peu plus d'un an, soit lors de leur rupture.

Réalité et onirisme

Couliisses présente un récit où se croisent les éléments réalistes et oniriques. Dans la première partie, plus ou moins la moitié du scénario, le personnage principal Jean se trouve dans un cul-de-sac créatif et personnel. On suit le protagoniste sur une période de vingt-quatre heures alors que les mauvaises nouvelles s'accumulent pour lui. Son travail d'écriture n'avance plus suite à une panne d'inspiration qu'il attribue à la mort récente de sa mère. Sa conjointe Anne le laisse en raison de leur divergence de point de vue sur la suite de leur relation et le possible départ de Jean pour le Manitoba. Un producteur de films montre peu d'intérêt pour le scénario que Jean a adapté d'une de ses pièces. Jean envoie ce qui semble être un criminel sur les traces de son ami Antoine. Et finalement, après des

retrouvailles avec une ex-blonde, Tania, celle-ci meurt d'une surdose de drogue dans les bras de Jean.

Cette première partie installe à la fois les personnages et le contexte réaliste duquel émergera une deuxième partie entièrement onirique, véritable exploration de l'inconscient du protagoniste Jean. Elle donne cependant un avant-goût de cette plongée dans un univers fantasmatique par le biais de courts moments de rêverie éveillée. On voit en effet, à travers les moments pénibles que vit le dramaturge, l'apparition de personnages dialoguant avec le protagoniste. Ces apparitions soudaines traduisent les désirs et les craintes de Jean.

Après une transition symbolique, la traversée de coulisses, comme si le personnage de Jean découvrait l'envers du décor de sa propre vie, la « réalité » exposée dans la première partie du scénario se trouve modifiée. On retrouve le protagoniste en couple avec son ex-blonde, Tania, et ils attendent un enfant. La mère de Jean est toujours en vie. La pièce que monte un metteur en scène à partir d'un texte de Jean reprend des éléments de la « réalité » exposés dans la première partie du scénario. Antoine semble avoir disparu mystérieusement. Cette partie fantasmée du scénario trouve son aboutissement lors de l'apparition d'Anne, celle qui est au cœur des questionnements et des doutes de Jean. La fin nous ramène à la réalité, une réalité où la partie fantasmée semble être devenue le contenu d'une nouvelle pièce de Jean.

Traitement cinématographique

Le traitement cinématographique du film tiré du scénario *Coulisses* devra illustrer de manière convaincante les nombreux éléments oniriques. Mais l'évocation du fantasme viendra bien plus des éléments surprenants présentés à l'écran que d'éléments esthétiques (éclairage, traitement de la pellicule, direction artistique). Il n'y aura pas un style visuel complètement distinct pour la partie « réalité » du scénario et pour la partie fantasme. Le même type d'éclairage, imitant les sources naturelles, se retrouvera tout au long du film. Il ne cherchera qu'à souligner les atmosphères tantôt mystérieuses (les scènes dans le pub où

Antoine disparaît) tantôt plus sobres, reflétant les différents lieux où vit et travaille le personnage principal.

La direction artistique restera aussi dans cet esprit de réalisme, que ce soit pour le rêve ou la réalité. Les décors resteront fidèles tout au long du film aux lieux que fréquentent les personnages et leurs vêtements refléteront ceux portés par des gens évoluant dans un milieu artistique professionnel. Dans ce souci de continuité entre l'univers « réel » et celui du « fantasme », et pour souligner d'une certaine manière le lien entre les deux, le décor de la chambre de Tania sera reproduit à l'identique lorsqu'il servira de décor de théâtre à la fin du film.

Dans le même ordre d'idées, les comédiens auront un jeu naturel dans les deux parties du film. L'intensité dramatique de certaines scènes (par exemple la scène de rupture entre Jean et Anne) sera basée essentiellement sur une interprétation réaliste. Il n'y aura pas de changement dans l'interprétation, à la fin de cette scène de rupture, lors de l'apparition onirique de la mère de Jean. C'est la situation elle-même qui révèle l'appartenance de cet événement à l'imagination de Jean. Un simple changement d'angle nous fera découvrir que le personnage de la mère était en réalité absent.

La seule différence stylistique entre les deux parties du film sera l'utilisation des mouvements de caméra. Dans la première partie, la « réalité », les mouvements seront plus vifs, principalement à l'épaule. Ils suivront les personnages dans leurs déplacements de la manière la plus rapprochée possible. Dans la partie onirique, plus de caméra à l'épaule, mais plutôt de lents travellings fluides à la steadycam, évoquant parfois une sorte de flottement. Ces mouvements accompagneront encore une fois les déplacements mais serviront également à diriger le regard du spectateur sur un personnage qui apparaît dans cette partie du film. Par exemple, à l'arrivée d'Anne dans le salon des loges, vers la fin de la partie fantasmée, la caméra s'approchera lentement d'elle en même temps que le regard de Jean, de même que le nôtre, la découvre.

COULISSES

Scénario original

© Pierre Tisseur
Décembre 2009

COULISSES

1. EXT. NUIT – MAISON À LA CAMPAGNE

Une maison de campagne isolée. On entend de la MUSIQUE s'en échapper et le bruit de CONVERSATIONS.

2. INT. NUIT – SALON

Une vingtaine de personnes dans la trentaine discutent un verre à la main.

3. INT. NUIT – CORRIDOR

La caméra cadre un homme dans la trentaine, JEAN. Il est appuyé sur un mur, une bouteille de bière à la main. L'air un peu abattu, légèrement saoul, il prend une gorgée. On entend le son étouffé de la MUSIQUE et des CONVERSATIONS. À partir de cet instant, on assiste au fantôme de Jean.

ANNE
(hors champ)
Tu vas accepter?

Jean semble se parler à lui-même.

JEAN
Auteur en résidence, c't'une bonne affaire. Sais-tu comment c'est rare d'être payé pour écrire une pièce de théâtre?

À la gauche de Jean, on découvre ANNE, une femme au début de la trentaine, qui se tient près de lui, les bras croisés. Elle lui parle d'un ton sec.

ANNE
Pis nos projets?

Jean tente de la convaincre.

JEAN
On peut attendre encore un peu? Ou on en profite pour avoir notre enfant là-bas.

ANNE
Pis moi qu'est-ce que j'fais pendant ce temps-là?

JEAN
 (se voulant drôle)
 Y'a sûrement des architectes paysagistes au
 Manitoba... avec tout ce qui pousse...

Anne n'entend pas à rire.

ANNE
 J'pas sûre que je peux attendre Jean. À chaque
 fois que tu me fais des promesses, tu repars sur
 un autre projet. Pis là, Saint-Boniface au
 Manitoba! J'peux juste mourir dans un coin
 comme ça.

Déçu, Jean regarde Anne.

JEAN
 Anne... j'peux pas refuser cette chance-là... Pis
 j'ai besoin de changer d'air. Avec ce que j'viens
 de vivre...

ANNE
 On a juste à partir en vacances. C'est pas en
 t'enfermant dans un trou perdu pendant un an
 que tu vas faire le deuil de ta mère!

JEAN
 Tu devrais pas avoir de préjugés contre les
 régions éloignées. Toi-même tu viens de
 Kamouraska...

ANNE
 (impatiente)
 Qui te parle d'où j'viens? J'veux savoir où on
 s'en va!

Anne se calme puis s'adresse à Jean d'un ton décidé.

ANNE
 J'tannée d'attendre après toi Jean. J'peux pus
 vivre comme ça.

Accablé, Jean regarde Anne.

JEAN
 Anne... j'peux pas refuser cette chance-là...

ANTOINE
 (hors champ)
 Tu te parles tout seul?

Fin du fantasme: Jean se retourne et se trouve face à face avec ANTOINE (la trentaine). Anne n'est pas avec Jean. Il était seul. Il semble un peu perdu.

JEAN

Hey! Antoine... Non, non, j'parlais... j'pensais à Anne, tout seul...

(trouvant enfin son idée)

J'parlais tout seul.

ANTOINE

À Anne?

JEAN

Genre...

ANTOINE

Pis? Elle y va?

JEAN

Où?

ANTOINE

Dans les vastes plaines de l'Ouest?

JEAN

J'sais pas.

ANTOINE

Fais attention, les relations longues distances, c'est jamais bon. Une femme comme Anne, ça ne passera pas deux fois.

Antoine n'est pas dans un état normal et semble se parler à lui-même.

ANTOINE

Droite, franche, qui sait ce qu'elle veut dans la vie... Fonceuse et à la fois délicate... Une femme de tête! Et avec une personnalité hors de l'ordinaire... J'ai rarement vu une femme comme elle... Non j'te dis, moi, cette femme-là, j'trouve qu'elle... dégage une force... un magnétisme... C'est... c'est...

(il cherche ses mots)

... c'est fascinant!

Contrarié, Jean regarde Antoine.

JEAN

(ironique)

Fascinant?

ANTOINE

Ben oui, fascinant...

Jean observe son ami quelques instants.

JEAN

T'as pris d'la dope?

ANTOINE

Moi? Non. Un peu. *I chased the dragon.*

Le cellulaire d'Antoine sonne. Il le sort de sa poche et consulte l'écran.

ANTOINE

Anyway j'arrête quand j'veux. J'ai pas d problème avec ça.

JEAN

(en dérision)

C'est ton pusher?

Antoine grimace et éteint son cellulaire.

ANTOINE

C't'un twit de client qui...

Il s'interrompt en apercevant quelqu'un au bout du corridor. Il est soudainement inquiet.

ANTOINE

Fuck qu'est-ce qu'il fait là?

Jean se retourne et voit un HOMME disparaître dans le salon.

JEAN

C'est qui?

ANTOINE

Mon twit. Y voulait me dénoncer au Barreau pour l'héro.

JEAN

Qu'est-ce tu y as fait?

ANTOINE

Rien. C't'un twit j'te dis. Bon ben tu diras à Gabrielle pis Simon que leur crémaillère était géniale pis que je les reverrai au baptême de leur premier enfant. Ciao.

Antoine se dirige rapidement vers la sortie jetant un œil au salon au passage. Jean reste seul à boire sa bière. Un couple passe devant lui en riant. Il les salue de la tête. Après quelques instants, Jean se dirige vers la sortie.

4. EXT. NUIT – ROUTE DE CAMPAGNE – QUELQUES MINUTES PLUS TARD

La voiture de Jean file sur une route de campagne. Les phares de la voiture éclairent la route et les quelques arbres en bordure de celle-ci.

5. INT. NUIT – AUTO DE JEAN

Jean a du mal à rester concentré sur la route. Il lutte pour garder les yeux ouverts. À partir de cet instant, on assiste au fantasme de Jean : au détour d'une courbe, les phares de la voiture balayent des arbres. Une femme d'une soixantaine d'années agite les bras sur le bord de la route : c'est la MÈRE de Jean.

Jean applique les freins et sa voiture s'immobilise à quelques mètres de sa mère. Cette dernière se rapproche du véhicule. Elle tente d'ouvrir la portière du côté passager, mais elle est verrouillée. Elle frappe impatiemment sur la vitre. Jean lui ouvre.

JEAN

Maman?

MÈRE

Un peu plus pis tu m'tuais une deuxième fois.

Elle s'assoit dans l'auto.

JEAN

Une deuxième fois? J'avais quelque chose à voir avec la première?

MÈRE

(impatiente)

Tu roules?

Jean embraye et se met à rouler beaucoup plus lentement.

MÈRE

M'annoncer que tu pars pour un an à l'autre bout du monde.

Jean est inquiet.

JEAN

Ça peut causer un anévrisme?

Sa mère ignore la question.

JEAN

C'est pas si loin que ça le Manitoba. J'serais venu te voir.

MÈRE

T'habitais à vingt minutes de chez moi pis t'avais jamais le temps. Autant dire que j'avais pas d'enfant. Attention!

Jean donne un coup de volant pour éviter une marmotte qui traverse la route.

ANTOINE

(hors champ)

Shit!

Jean regarde dans son rétroviseur. Assis sur le siège arrière, Antoine enlève une seringue de son avant-bras garrotté. Il défait le garrot et se laisse aller la tête par en arrière, les yeux clos.

MÈRE

Tu t'es toujours tenu avec des bums.

Jean jette un œil à sa mère puis regarde devant lui : au milieu de la route, Anne, enceinte de plusieurs mois, se tient le ventre. Elle semble être en contractions. Paniqué, Jean donne un coup de volant et l'évite de justesse.

6. EXT. NUIT – ROUTE DE CAMPAGNE

Sur la route déserte, la voiture de Jean se dirige vers le fossé. Dans un crissement de pneus, Jean freine en même temps qu'il tourne le volant pour redresser le véhicule. La voiture s'immobilise en travers de la route.

7. INT. NUIT - AUTO DE JEAN

Fin du fantasme. Jean reprend ses esprits : il est seul dans l'auto.

FONDU AU NOIR

8. INT. JOUR – APPARTEMENT DE JEAN/CHAMBRE – LE LENDEMAIN

Jean ouvre les yeux. Le soleil entre dans la chambre à travers le store. Jean étend la main et saisit un carnet noir sur la table de chevet. Il le feuillette et s'arrête sur une page. Il y note quelque chose.

9. INT. JOUR – APPARTEMENT DE JEAN/CUISINE

Jean se sert une tasse de café en écoutant distraitemment les nouvelles à la radio.

10. INT. JOUR – APPARTEMENT DE JEAN/BUREAU

Jean allume son ordinateur portable. Le bureau est occupé par une table, une chaise et des bibliothèques. L'affiche laminée d'une pièce de théâtre trône au-dessus de la table de travail. Jean lit un texte sur son portable. Il consulte son carnet noir où il avait pris des notes. Il réfléchit quelques instants puis se met à taper sur son clavier d'ordinateur. On voit les mots suivants apparaître à l'écran :

MÈRE : Un peu plus pis tu me tuais une deuxième fois.

Jean tape encore pendant un moment. Il prend une gorgée de café et se relit. Il grimace. On voit à l'écran de l'ordinateur le texte être surligné puis disparaître. Jean est immobile, fixant le vide, l'air défait.

11. INT. NUIT – RESTAURANT – LE SOIR MÊME

Anne est assise seule à une table d'un restaurant indien au décor kitsch. Plusieurs tables sont occupées. Un serveur moustachu portant une chemise blanche s'approche d'Anne. Il parle avec un fort accent indien.

SERVEUR

Hi madame. Ready to order?

ANNE

Yes. *The Tandoori Special For Two.*

SERVEUR

Something to drink?

Anne aperçoit Jean qui entre et se dirige vers elle.

ANNE

Not for me but maybe my boyfriend will have something.

Elle indique Jean qui arrive à la table.

JEAN

Désolé, j'trouvais pas de stationnement.

Il s'assoit en face d'Anne.

ANNE

J'ai commandé le Tandoori pour deux.

JEAN

Ah... heu, ok.

SERVEUR

Something to drink sir?

JEAN

Yes, yes, euh... a Kingfisher beer.

Le serveur laisse le couple.

JEAN

Pis? Comment a été ta journée? C'était pas cet après-midi ton gros meeting?

ANNE

(d'un ton sec)

Mes clients sont pas venus.

JEAN

Tes clients sont pas venus? Comment ça? Y' sont pus intéressés?

Anne est visiblement contrariée.

ANNE

Y' ont appelé à la dernière minute disant qu'ils avaient trouvé une offre plus intéressante.

JEAN

Tu veux dire moins cher?

ANNE

Y' ont pas dit moins cher, mais c'est ce que ça voulait dire.

Le serveur revient avec la bière et la verse dans un verre.

JEAN

Thank you. Can I have some chips?

SERVEUR

Chips? We don't have chips.

JEAN

Yes, it's like euh... yellow cracking stuff...

SERVEUR

You want papadum?

JEAN
What is papadum?

SERVEUR
It's like chips.

JEAN
Well, there you go!

Le serveur s'éloigne. Jean essaie de changer de sujet.

JEAN
C'est bon des papadums. T'aimes pas ça? C'est croquant, c'est épicé. C'est vraiment génial comme snack. Comment ça se fait que c'est pas plus populaire?

Anne ne décolère pas.

ANNE
(ton bête)
C'est un mystère. Pis? De quoi tu voulais parler?

JEAN
De rien en particulier.

Il prend une gorgée de bière.

ANNE
Tu m'as dit que tu voulais qu'on parle.

JEAN
J'ai dit ça? Ben... on se voit pas souvent en ce moment : t'as toujours des meetings pis j'suis obsédé par mes projets...

ANNE
Quand est-ce que tu rencontres ton producteur de films?

JEAN
(un peu mal à l'aise)
À sept heures.
(il consulte sa montre)
On va être un peu bousculé pour souper...

ANNE
T'aurais pas pu remettre ton rendez-vous?

JEAN

C'est le seul temps qu'il avait. Il part demain pour trois semaines.

Anne soupire.

ANNE

J'espère que ça va valoir la peine pis t'ouvrir des portes pour le cinéma ou la télé.

Jean hausse les épaules.

JEAN

C'est loin d'être certain que ça va se faire. De toute façon le théâtre reste ma priorité.

ANNE

Pis ta nouvelle pièce? As-tu avancé aujourd'hui?

JEAN

(souriant)

J'ai battu mon « High score » au *Tic-Tac-Toe*.

ANNE

Félicitations.

JEAN

J'ai pas fait grand chose.

ANNE

Ils attendent ta réponse pour quand au pays des fermiers?

JEAN

Au pays des fermiers, ils encouragent la culture.

ANNE

La culture des navets?

Anne rit de sa blague. Jean ne la trouve pas drôle.

ANNE

C't'une joke. J'aime ça ce que t'écris, tu l'sais. Pis? C'est pour quand?

Jean évite de lui répondre.

JEAN

Anne, ça pourrait être le fun! On aurait plein de temps à nous!

ANNE

Pour que tu puisses écrire?

JEAN

Pour que je puisse écrire et faire plein d'autres choses.

ANNE

Comme quoi? Une fois qu'on a visité la seule galerie d'art en ville, qu'est-ce qui nous reste à faire?

JEAN

Plein de choses! Apprécier la nature! Apprécier le... le paysage! Pis on pourrait en profiter pour...

ANNE

Pour que je porte ton enfant?

JEAN

Pourquoi tu prends ça comme ça?

ANNE

(élevant la voix)

Pourquoi je prends ça comme ça? J'veis te le dire pourquoi j'prends ça comme ça : parce que tu te fous de ce que je ressens. Aller là-bas ça fait ton affaire pis c'est tout ce qui compte pour toi. Pire que ça: tu sais que je veux avoir un enfant, fait qu'autant se débarrasser de ça pendant qu'on est là! PIS MOI? PIS MA JOB? TU T'EN SACRES! Y' faudrait que je la lâche après tout ce que j'ai fait pour me rendre là pis que je reste à la maison pour élever notre enfant? C'est ça que tu veux? Une criss d'housewife?

Les clients des tables alentour ont cessé leur conversation pour regarder Anne et Jean.

JEAN

Qui a dit que je voulais une housewife? Pour qui tu me prends?

ANNE

Avoir un enfant c'est supposé être un projet commun, quelque chose qu'on planifie ensemble. Pas le résultat d'un de tes plans!

JEAN

Un plan? De quoi tu parles? Es-tu parano? Tu penses que je complotte pour garder ma blonde prisonnière à la maison dans une région éloignée?

ANNE

Ce que je pense c'est que tout ce qui t'importe c'est ta criss d'écriture qui nous laisse pas de temps pour rien d'autre! Ben continue-la ton écriture! Fais les tes projets! Moi ça m'intéresse pus.

JEAN

Qu'est-ce que tu veux dire?

ANNE

Je veux dire que je me fous de ce que tu fais du reste de ta vie.

Elle ramasse son sac et se lève.

JEAN

That's it? T'abandonnes parce que tout va pas comme toi tu décides?

Anne fixe Jean.

ANNE

J'abandonne parce que t'es égoïste.

Anne se dirige vers la sortie.

JEAN

Chus peut-être égoïste mais toi t'es une control freak!

Elle atteint la sortie sans se retourner.

ANNE

Fuck you!

Jean reste seul, abattu. À partir de cet instant, on assiste au fantasma de Jean : la porte des cuisines s'ouvre et la mère de Jean entre dans le restaurant avec un immense plateau. Elle dépose les multiples plats du *Special Tandoori* sur la table devant Jean. Puis elle s'assoit à la place laissée vacante par Anne.

MÈRE

Pourquoi tu peux pas être plus compréhensif avec elle? Est-ce que ça te tuerait d'être un peu

plus généreux? Anne est une bonne fille. Trop bonne pour toi si tu veux mon avis!

Elle goûte un plat de légumes.

MÈRE

Je sais pas comment tu fais pour manger ça!
Trop épicé! Ma bouche est en feu!
(criant vers les cuisines)
ON PEUT AVOIR DE L'EAU?!?

Elle regarde son fils.

MÈRE

Fais-le. Je peux pas te changer. Tu veux écrire?
Écris! Tout tourne autour de toi pis de tes petites histoires. T'aurais pus être un bon ingénieur. Tu faisais des dessins extraordinaires quand t'étais enfant. Mais non! Fallait que t'écrives!

Le fantasma de Jean est terminé. Les conversations ont repris dans le restaurant. Jean est assis seul au fond de la salle devant une table couverte de plats.

12. EXT. NUIT - RUE COMMERÇANTE

Jean sort du restaurant indien avec deux énormes « doggy bags ». Il est abattu. Il marche d'un pas lent sur le trottoir. Il ne semble pas voir les gens qu'il croise. Il passe devant une tabagie. Il fait quelques pas puis revient vers le commerce et entre.

13. INT. NUIT – VOITURE DE JEAN

Le regard dans le vide, Jean s'allume une cigarette. Les « doggy bags » sont sur le siège du passager. Il démarre.

14. EXT. NUIT – RUE COMERÇANTE

La voiture de Jean roule quelques mètres et s'arrête à une lumière rouge. Un « squeegee » âgé d'une vingtaine d'années se précipite sur son pare-brise et le nettoie tant bien que mal. Il s'approche de Jean qui baisse sa vitre. Le squeegee est visiblement drogué.

SQUEEGEE

As-tu du change man?

JEAN

Non, mais si t'es amateur de cuisine indienne, j'pourrais peut-être t'aider.

SQUEEGEE

Whatever.

Jean lui donne les deux énormes doggy bags. Le squeegee exulte.

SQUEEGEE

YESSSS!

JEAN

Vas-y mollo sur le pain nan : tu pourrais devenir accro.

La voiture de Jean s'éloigne laissant le squeegee au milieu de la rue avec ses énormes sacs.

15. EXT. NUIT - RUE RÉSIDENTIELLE

La voiture de Jean vient se garer devant un duplex. Jean descend et se dirige vers la résidence. Il entre au premier où une affiche discrète indique : *GoFilms*.

16. INT. NUIT – BOÎTE DE PRODUCTION/HALL

Jean entre dans la vieille demeure qui abrite les bureaux de la boîte de production. Sur sa droite se trouve le bureau d'une assistante. Des affiches de films ornent les murs.

ASSISTANTE

Bonsoir!

JEAN

J'ai un rendez-vous avec Robert.

ASSISTANTE

Il vous attend.

JEAN

Merci.

Jean s'éloigne dans le corridor.

17. INT. NUIT - BOÎTE DE PRODUCTION/BUREAU

Le bureau est encombré de dossiers et de boîtes de films empilées le long d'un mur. Derrière la table de travail se trouve ROBERT (la cinquantaine). Il est concentré sur son ordinateur.

ROBERT
 (à lui-même)
 Fuck!

JEAN
 (hors champ)
 Robert?

Robert lève la tête vers Jean qui entre dans le bureau.

ROBERT
 Hey salut! Ça va?

Jean vient s'asseoir dans l'une des deux chaises devant la table de travail de Robert.

JEAN
 Oui, toi?

ROBERT
 Maudite machine! C'est toujours quand t'en as besoin que ça te lâche!

Jean sourit poliment. Robert cesse de s'occuper de son ordinateur et regarde Jean.

JEAN
 Puis? As-tu aimé mon scénario?

ROBERT
 Ben... c'est très littéraire. J'veux dire que ça se lit pratiquement comme un roman. Mais c'est pas un roman, hein?

JEAN
 Bien sûr.

ROBERT
 Alors...

Il marque une pause.

JEAN
 Alors quoi?

ROBERT
 Alors, malheureusement, je crois pas qu'on peut faire le film. Pas que j'ai rien aimé dans ton scénario. Y'a des scènes très intéressantes. Mais c'est pas assez pour faire un film.

JEAN

Mmm.

ROBERT

En gros, ça a besoin d'être retravaillé.

JEAN

Quels aspects en particulier?

ROBERT

Ben c'est toi l'auteur, ça dépend de toi.

JEAN

Mais y doit bien y avoir des choses précises que t'as pas aimées?

ROBERT

Ben...

Un peu ennuyé, Robert saisit le scénario sur sa table et fait défiler les pages. Il s'arrête finalement à l'une d'elles.

ROBERT

Par exemple : toute l'histoire avec la soeur pis la mère, c'est pas... c'est pas très intéressant.

JEAN

Mais c'était un des moments forts de la pièce.

ROBERT

J'ai pas vu la pièce. Mais ça fonctionnerait pas au cinéma.

JEAN

Pourquoi?

ROBERT

C'est pas assez... visuel.

JEAN

C'est une séquence de rêve. On peut ajouter tout ce qu'on veut de visuel.

ROBERT

Pis la scène dans la galerie d'art : je viens de lire trois scénarios avec des scènes dans des galeries d'art. Tout le monde fait des scènes dans des galeries d'art!

JEAN

Ça pourrait se passer dans un salon de bowling.
L'endroit a pas d'importance.

ROBERT

Même à ça. Prends-le pas mal : j'ai aimé ça.
Mais je pense pas que ça pourrait marcher. Pis
mon assistante a estimé que ça coûterait au
moins cinq millions. La longue séquence de nuit
sous la pluie, c'est mortel!

JEAN

Ça pourrait être le jour, pis y' pourrait faire beau.
Encore une fois, ça change rien à l'histoire. J'ai
juste mis ça pour faire de l'effet.

ROBERT

Ben, peut-être que si tu le retravailles... As-tu
déjà pensé à travailler avec un co-scénariste?

JEAN

Non. Mais je suis pas contre.

ROBERT

Y' a peut-être un gars que je connais qui pourrait
t'aider : Mario Dubois.

JEAN

L'auteur de téléroman?

ROBERT

Tu le connais?

JEAN

De nom seulement.

ROBERT

C'est le meilleur.

JEAN

Mais c'est pas un téléroman.

ROBERT

Il écrit d'autre chose. Par exemple, il vient de me
remettre un scénario très dramatique : l'histoire
d'un gars qui se suicide.

JEAN

Pis tu penses que c'est le genre de choses que
j'écrirais?

ROBERT

Ben, c'est sombre. T'es sombre.

JEAN

Y'a aussi de l'humour dans ce que j'écris. T'as pas remarqué les jokes?

ROBERT

Ouais, les jokes, y'en a des bonnes. Garde les jokes surtout.

JEAN

(en dérision)

Content que t'aies aimé au moins ça.

18. INT. NUIT – THÉÂTRE – PLUS TARD

MARC (la quarantaine) est debout devant la petite scène du théâtre où se trouve un décor minimaliste. Il porte des lunettes design et un t-shirt bariolé dans des teintes oranges. Des projecteurs sont braqués sur le décor. Il s'adresse à un éclairagiste hors champ.

MARC

Baisse un peu.

L'intensité de la lumière diminue. Jean entre par l'arrière de la salle. Marc l'aperçoit.

MARC

(à la blague)

Tiens! Le Beckett du Centre-sud!

Jean remarque le t-shirt orange de Marc.

JEAN

Hey Pumpkin!

Marc a un sourire forcé.

MARC

(à la blague)

Pas de commentaire sur mes goûts vestimentaires. Béotien!

Marc s'adresse à un technicien dans la trentaine qui est assis dans une petite mezzanine à l'arrière de la salle devant une console.

MARC

On arrête vingt minutes!

Jean s'assoit dans la première rangée de sièges en compagnie de Marc.

MARC

Viens-tu à la répétition demain?

JEAN

(d'un ton abattu)

Je sais pas.

MARC

Qu'est-ce qu'y a?

JEAN

Anne et moi on s'est laissés.

MARC

Vraiment?

JEAN

Ouais. On voit pas notre avenir de la même manière.

MARC

C'est à propos du Manitoba?

JEAN

Entre autres. Elle a jamais eu l'intention d'y aller de toute façon.

MARC

Ben, si tu lui en avais parlé avant d'avoir reçu ta réponse plutôt que de la mettre devant un fait accompli, peut-être qu'elle aurait vu ça différemment.

JEAN

J'pense pas. Anyway, j'aime pas ça parler de mes projets. J'en parle à personne à part toi.

MARC

Et j'en suis très touché. Mais je peux comprendre qu'elle l'ait moins été.

JEAN

C'est pas juste ça. Y'avait d'autre chose.

Jean tente de se convaincre.

JEAN

J'suis peut-être mieux sans elle. De toute façon, j'suis même pas certain d'y aller au Manitoba...

MARC
Pourquoi pas?

Jean regarde Marc.

JEAN
Je peux plus écrire.

MARC
(soupirant)
Encore? Est-ce qu'on a pas déjà vécu ça pour ta dernière pièce?

JEAN
C'est pas la même chose cette fois-ci.

MARC
(amusé)
Tu vas faire quoi? Retourner à la traduction de catalogues d'équipements de chasse et pêche?

Jean a un sourire forcé.

JEAN
Chus dans une impasse. J'ai pus d'idée. J'ai rien écrit depuis deux mois.

MARC
(fier de sa trouvaille)
Y'a deux mois, c'est le moment où ta mère est morte!

JEAN
(en dérision)
Bravo Sigmund.

Marc hausse les épaules.

MARC
C'est normal. Perdre sa mère c'est rough. Moi quand j'ai perdu la mienne j'ai quasiment braillé pendant six mois.

JEAN
Ouais mais toi t'es moumoune. Sérieusement, si je me retrouve au Manitoba pis j'suis pus capable d'écrire une ligne...?

MARC
Es-tu obligé d'y aller?

JEAN

J'peux pas laisser passer ça : être payé pendant un an pour écrire...

MARC

Ouais, mais si t'écris pas? Tu peux pas leur demander un délai, le temps d'y réfléchir?

Jean secoue la tête.

JEAN

J'ai jusqu'à demain pour répondre. Ça fait assez longtemps que je brette. Me retrouver tout seul là-bas en plus, c'est pas... J'pas certain que ça va m'aider à finir ma pièce.

MARC

C'est toujours ton histoire de personnage avec son double?

JEAN

Mouais.

MARC

T'as écrit un canevas? Suis-le. Quitte à réécrire ce que tu trouveras pas bon.

JEAN

J'avais seulement quelques situations. Je sais que j'veux qu'ils vivent en parallèle tout le long de la pièce pis qu'à la fin les deux univers se rejoignent. Mais j'sais pus où j'm'en vais avec ça. J'aurais envie de parler de ce qui m'arrive en ce moment, de trouver une manière d'incorporer ça.

MARC

T'es peut-être mieux de laisser passer du temps avant d'écrire sur la mort d'un proche. Remarque que j'y connais rien, j'ai de la misère à écrire un courriel.

Jean est découragé.

JEAN

Hé fuck!

Le visage de Marc s'illumine soudainement.

MARC

Tu sais ce que tu devrais faire : aller voir un psy!

JEAN

Non. J'crois pas à ça.

MARC

Tu connais Alexandre Maranda? Ça y'est déjà arrivé aussi de plus être capable d'écrire. Y'a vu un psy pis...

JEAN

Non, non. Ça me tente pas de parler à un inconnu.

MARC

Ben écoute, vas-y à Saint-Boniface, peut-être que les grands espaces vont t'inspirer.

JEAN

C't'une ville.

MARC

Je sais, mais les grands espaces sont pas loin.

JEAN

Mouais, c'est probablement la meilleure chose à faire.

Le téléphone portable de Jean sonne. Jean le sort de sa poche et regarde le nom de l'appelant.

JEAN

Antoine. J'te laisse.

Jean se lève et s'éloigne.

MARC

On se voit demain?

JEAN

Peut-être.
(au téléphone)
Hey Antoine.

VOIX D'ANTOINE

Qu'est-ce tu fais?

JEAN

J'suis au théâtre. Pourquoi?

VOIX D'ANTOINE

Pourrais-tu me rendre un service?

JEAN

Ouais.

Jean sort de la salle.

19. INT. NUIT – THÉÂTRE/HALL D'ENTRÉE

Jean traverse le hall en parlant au téléphone.

VOIX D'ANTOINE

Peux-tu me rencontrer à l'Île Noire?

JEAN

J'file pas vraiment pour aller dans un bar...

VOIX D'ANTOINE

J'aimerais qu'on se parle face à face.

Jean est suspicieux.

JEAN

Qu'est-ce que t'as fait comme connerie?

VOIX D'ANTOINE

Peux-tu être là dans quinze minutes?

JEAN

(à contrecœur)

Mouais, ok. À tantôt.

VOIX D'ANTOINE

Ciao.

Jean raccroche et sort du théâtre.

20. INT. NUIT – PUB

Jean entre dans le pub. Il parcourt du regard les gens qui s'y trouvent. Il aperçoit Antoine au bar en conversation avec FRED, un homme dans la trentaine qui porte de très longs favoris. Jean les rejoint. Antoine semble nerveux. Il salue Jean de la tête.

ANTOINE

Hey! Tu m'attends deux minutes? Commande-moi une autre bière.

Il avale la dernière gorgée d'un verre de bière et se lève.

JEAN
Où tu vas?

ANTOINE
Chus là dans deux minutes.

JEAN
Qu'est-ce qui se passe?

ANTOINE
(mal à l'aise)
Heu... j'te raconte ça tantôt.

Antoine se dirige vers la sortie, suivi de Fred. Jean s'assoit au bar. Le barman s'approche de lui.

JEAN
Deux demie Harp. Euh, non : deux pintes.

Le barman s'éloigne. Jean jette un œil autour. Il ne reconnaît aucun visage.

Le barman dépose les bières devant Jean.

JEAN
Merci.

Jean boit. Il a les yeux dans le vide, l'air abattu. Il remarque un couple dans la trentaine qui rit aux éclats à l'autre bout du comptoir. Il les observe quelques secondes puis détourne le regard.

HOMME
(hors champ)
Jean Boisvert?

Jean se retourne : un homme se tient tout près de lui. Jean le reconnaît pour l'avoir entrevu au party de la veille : c'est un client d'Antoine, que ce dernier fuyait.

JEAN
Oui?

HOMME
J'ai beaucoup aimé votre pièce *Les faux départs*.

JEAN
Euh... merci.

HOMME
C'est Antoine Mérineau qui m'a fait découvrir votre travail.

JEAN

Ah... euh, vous connaissez Antoine?

HOMME

On est partenaires en affaire.
En fait, je pensais le rencontrer ici. Vous l'avez
pas vu?

JEAN

Oui. Il vient de sortir. Il revient dans une couple
de minutes.

Sans dire un mot, l'homme se retourne et se précipite vers la sortie du bar en bousculant un client au passage. L'homme sort du bar. En voyant le client d'Antoine se précipiter ainsi sur les traces de son ami, Jean prend un air atterré.

JEAN

(furieux contre lui-même)

Shit!

Il secoue la tête, découragé par son manque de jugement. Jean boit sa bière, le regard dans le vide.

À partir de cet instant, on voit le fantasma de Jean. Il aperçoit Anne assise au fond du bar avec deux amies. Elle le voit. Elle se lève et s'approche de lui. Elle s'arrête devant lui, les bras croisés.

ANNE

(d'un ton froid)

Qu'est-ce que tu fais?

JEAN

Comme toi. Je sors avec des amis.

Ils se regardent quelques instants en silence.

ANNE

T'as rien à me dire?

JEAN

Non. Je sais pas ce que je peux ajouter à ce
qu'on s'est déjà dit.

ANNE

That's it? Ça va finir comme ça?

JEAN

Y'a pas de bonne manière de faire ça. Si c'est ce
que tu veux.

ANNE

Pis toi? C'est ça que tu veux? Ta carrière avant nous?

Jean reste muet.

ANNE

Je t'ai posé une question.

Jean reste toujours muet, comme perdu dans ses pensées. Alors qu'on voit Anne s'adresser à Jean, la voix qu'on entend sortir de la bouche de la jeune femme n'est pas la sienne mais celle d'une autre femme, TANIA.

VOIX DE TANIA

Ça va Jean?

Fin du fantasme. Jean revient à la réalité. TANIA (32 ans), une ancienne blonde de Jean avec laquelle il était avant Anne, est debout devant lui.

JEAN

Tania!

Tania sourit et embrasse Jean sur les joues.

TANIA

T'es seul? J'peux m'asseoir avec toi?

Elle s'assoit à côté de lui.

JEAN

Non... j'veux dire oui, assis-toi. Mais non, j'suis pas tout seul, euh... j'suis avec Antoine.

TANIA

Oh. L'avocat des bums.

JEAN

Le quoi?

TANIA

Je devrais pas te dire ça, mais il se tient souvent ici avec des gens pas très recommandables.

JEAN

Tu veux dire des pushers?

TANIA

Ouais. Et y'a essayé de vendre une grosse quantité de smack à quelqu'un que je connais.

JEAN
(haussant la voix)
Y' VEND DE LA DOPE ICI?!?

TANIA
(ironique)
Plus fort, y'en a peut-être qui ont pas entendu.

Jean semble réaliser les conséquences de ce qu'il a fait plus tôt.

JEAN
Shit! Je pense que je viens d'envoyer un criminel
à ses troussees!

TANIA
Comment ça un criminel?

JEAN
C'est un de ses clients. Antoine essaie de
l'éviter. J'ai dit au gars qu'Antoine venait de sortir
pis il s'est précipité après lui.

TANIA
Ça peut-être rien à voir.

JEAN
Je me rappelle distinctement qu'Antoine m'a dit
que ce gars-là voulait le dénoncer au Barreau à
cause de l'héro. Ça sûrement quelque chose à
voir. À part de ça, ça arrive souvent qu'un client
cherche son avocat dans des partys pis des
bars?

TANIA
C'est un bon point.

JEAN
(paniqué)
Si y' voulait le tuer?

TANIA
Pourquoi il le tuerait?

JEAN
C'est comme ça que ces gens-là règlent leurs
problèmes. Tu leur donnes pas ce qu'ils veulent,
ils te tuent!

TANIA
(découragée)
Oh my god! T'as pas changé!

JEAN

Qu'est-ce que ça veut dire?

TANIA

Tu dramatises juste un peu.

JEAN

C'est comme ça que j'arrive à écrire : je dramatiser.

TANIA

Ben, c'est pas une mauvaise chose de séparer la fiction de la réalité des fois.

JEAN

J'peux rien y faire. J'ai besoin de changer la réalité. Peut-être pour y échapper? T'es un peu comme ça toi aussi. Sauf que ta peinture c'est pas toujours assez, t'as besoin d'autre chose.

TANIA

Plus maintenant.

JEAN

Tu prends plus de dope?

TANIA

J'ai arrêté il y a un an. En fait, quelques jours après que tu m'aies laissée. Je me suis retrouvée à l'hôpital...

Jean est affecté par cette nouvelle.

JEAN

Pourquoi tu m'as pas appelé?

TANIA

Le médecin me l'avait déconseillé.

Tania voit que Jean est ému. Elle lui sourit.

TANIA

Mais maintenant je vais bien.

JEAN

(souriant à son tour)

Tant mieux.

TANIA

Pis toi? Ça va?

Jean grimace.

JEAN

J'ai eu des meilleures journées.

TANIA

Qu'est-ce qui va pas? Le travail? Les amours?

JEAN

Pas mal tout en fait. J'suis célibataire pis j'arrive plus à écrire.

TANAI

Tu peux plus écrire?

(à la blague)

Ben pourquoi tu utilises pas tout ce qui va mal dans ta vie? T'auras pas trop d'effort à faire pour dramatiser.

JEAN

C'est peut-être pas une mauvaise idée...

TANIA

Et tu peux peut-être même écrire un happy end à ta journée : nos chemins se sont finalement croisés après un an...

Tania sourit à Jean. Il lui retourne son sourire.

21. INT. NUIT – PUB – DEUX HEURES PLUS TARD

Tania et Jean sont maintenant assis à une table au fond du pub. Une serveuse ramasse quatre verres de tequila vides. Deux verres de bière sont à moitié pleins sur la table. Jean est visiblement saoul, le cellulaire à l'oreille.

JEAN

Antoine Mérineau, tu me fais chier. Je sais pas ce que tu fous, mais sache que je t'attends toujours. En fait ça fait...

Il consulte sa montre.

JEAN

... plus de deux heures que je t'attends. Fais que si tu retournes pas mon appel dans les prochaines... euh... vingt minutes, euh... trente minutes mettons, je lance un avis de recherche. Fais que... c'est ça. Bye.

Il raccroche.

TANIA
Ça va l'impressionner.

JEAN
Est-ce que j'devrais appeler la police?

TANIA
J'attendrais d'être sobre à ta place.

JEAN
(souriant)
C'est vrai que je serais plus crédible...

Tania le regarde en souriant. Elle prend une gorgée de bière.

TANIA
Veux-tu venir attendre son appel chez moi?

22. INT. NUIT - APPARTEMENT DE TANIA/CHAMBRE – QUELQUES HEURES PLUS TARD

Jean s'éveille. Il essaie de voir dans la pénombre. Il aperçoit Tania à ses côtés qui lui tourne le dos. Il reprend lentement ses esprits. Son visage est impassible. Il se tourne vers Tania et lui touche l'épaule : elle est froide. Jean est terrorisé. Il retourne la jeune femme vers lui : les yeux de Tania sont entrouverts, un filet de bave coule de ses lèvres. Son regard est fixe.

Jean se dresse à ses côtés en état de panique. Il tente maladroitement de la ranimer. Il abandonne finalement, réalisant que Tania est morte. Sur une table de chevet à côté de Tania se trouvent une seringue et le matériel nécessaire à une injection d'héroïne. Jean reste quelques instants à pleurer en tenant dans ses bras le cadavre de Tania.

Au bout d'un moment, il dépose le corps de la jeune femme dans le lit. Il se lève et se dirige lentement vers la porte de la chambre. Avant de l'ouvrir, il jette un œil au corps de Tania. Puis il ouvre la porte et quitte la chambre.

23. INT. NUIT - COULISSES

Jean sort de la chambre et se retrouve dans un espace sombre. Il referme la porte derrière lui. Il reste immobile le temps que ses yeux s'habituent à la pénombre. On aperçoit, en caméra subjective, le mur qui apparaît alors que l'image s'éclaircit quelque peu. À deux mètres devant Jean, des montants supportent la paroi du mur, comme s'il s'agissait d'un décor.

Jean lève la tête vers une faible lumière. À plusieurs mètres dans les airs des projecteurs éclairent par-dessus le mur de la chambre. Jean regarde devant lui : au-delà du mur tout est noir. Jean se dirige dans cette direction. En caméra

subjective du point de vue de Jean, on avance dans la pénombre le long du mur vers ce qui semble être des coulisses. La caméra subjective s'enfonce dans la pénombre jusqu'à ce que l'écran devienne entièrement noir.

NOIR

FONDU À

24. INT. NUIT – APPARTEMENT DE TANIA ET JEAN/CHAMBRE - FANTASME

Le début de la scène 24 est une répétition exacte du début de la scène 22 jusqu'à l'utilisation des mêmes plans. On découvre à nouveau Jean qui s'éveille. Puis on le revoit qui essaie d'apercevoir quelque chose dans la pénombre. On le voit à nouveau découvrir Tania à ses côtés qui lui tourne le dos. Toujours avec les mêmes plans et les mêmes actions qu'au début de la scène 22, Jean reprend lentement ses esprits. Son visage est impassible. Il se tourne de la même manière que précédemment vers Tania et lui touche l'épaule.

C'est à partir de cet instant que la scène 24 diffère de la scène 22. Au lieu de toucher le corps inerte et froid de Tania morte, Jean réveille Tania en lui touchant l'épaule et celle-ci sursaute. Elle tourne son visage vers Jean.

TANIA

Quoi?

JEAN

Tu dormais?

TANIA

Tu me réveilles pour me demander si je dormais?

Elle se passe la main dans le visage, découragée. Elle se couche sur le dos. Elle est enceinte de plusieurs mois.

TANIA

J'peux te dire que là j'dors pus. Pis tu m'as réveillée en plein milieu d'un cauchemar. T'aurais pus attendre qu'y soit fini. Je m'en serais pas souvenue.

JEAN

Je vais essayer de me rappeler de ça la prochaine fois.

TANIA

Tu m'avais laissée.

JEAN
Je t'avais laissée?

TANIA
Dans mon cauchemar. Pour une tarte. Pis j'étais toute seule à m'occuper de notre fille.

JEAN
Est-ce qu'elle était cute?

TANIA
Notre fille?

JEAN
La tarte pour qui je t'ai laissée?

TANIA
Elle avait de l'acné.

JEAN
Pis t'as perdu contre une tarte avec de l'acné?

TANIA
Je sais. Faut vraiment que tu sois twit.

JEAN
Mets-en.

Jean sourit. Il enlace Tania et pose une main sur son ventre.

JEAN
Tu sais que ça arrivera jamais.

TANIA
Ah non? Même avec toutes les petites actrices qui se meurent de réussir? Tu te laisserais pas séduire?

JEAN
Aucune chance. Des belles jeunes actrices prêtes à tout pour me séduire, ça me fait aucun effet.

TANIA
Aucun?

JEAN
Pantoute. Pis en plus, comment on pourrait laisser quelqu'un comme toi?

TANIA
Y'en a qui l'ont déjà fait.

JEAN
Des malades. Moi, je le suis pas.

Jean embrasse Tania.

JEAN
Tu veux que je te prépare à déjeuner?

TANIA
Combien de temps après la naissance du bébé
vas-tu continuer à me préparer le déjeuner?

JEAN
Heu... une couple de jours?

TANIA
C'est ce que je pensais. J'vais prendre du
saumon fumé et des bagels.

JEAN
On en a pas.

TANIA
(sourire baveux)
Je sais.

JEAN
(résigné)
All right! J'vais t'en trouver.

Jean se lève.

25. INT. SOIR – APPARTEMENT DE TANIA ET JEAN/BUREAU - FANTASME

Jean est assis à un bureau devant un ordinateur portable allumé. Des affiches de pièces de théâtre sont sur les murs ainsi que quelques photos encadrées de voyage montrant Tania et Jean. Il regarde par la fenêtre.

TANIA
(hors champ)
Shit!

26. INT. SOIR – APPARTEMENT DE TANIA ET JEAN/SALON – QUELQUES SECONDES PLUS TARD - FANTASME

Jean entre dans le salon. Tania lance au bout de ses bras une pile de feuilles :
Tania est appuyée sur le cadre de la porte.

JEAN

Qu'est-ce tu fais?

TANIA

Qu'est-ce que je fais? J'essaye de trouver mes affaires dans ton estie de bordel! Pourquoi t'es obligé de laisser traîner tes criss de papiers partout?

JEAN

(d'une évidente mauvaise foi)

C'est comme ça que je travaille! J'm'entoure de notes!

TANIA

Pis j'peux jamais rien trouver parce que toutes les affaires ici sont à toi. Veux-tu que je vive ailleurs? Dis-moi le!

JEAN

C'est quoi ton problème? Toutes tes affaires sont ici. C'est-tu de ma faute si j'en ai plus que toi?

TANIA

Ah va chier! J'suis en prison ici! J'peux pas respirer!

Elle quitte la pièce pour entrer dans la chambre en claquant la porte derrière elle.

27. INT. SOIR - APPARTEMENT DE TANIA ET JEAN/BUREAU – QUELQUES MINUTES PLUS TARD - FANTASME

Jean travaille toujours à l'ordinateur. La lumière du soleil couchant entre par la fenêtre. On entend un bruit sourd provenant du salon. Jean arrête d'écrire et écoute un instant. La porte d'entrée claque.

28. INT. SOIR - APPARTEMENT DE TANIA ET JEAN/SALON - FANTASME

Jean entre dans le salon.

JEAN

Tania?

Personne ne répond. Il se dirige vers la chambre.

29. INT. SOIR - APPARTEMENT DE TANIA ET JEAN/CHAMBRE - FANTASME

Jean entre dans la chambre. Sur la table de chevet de Tania, un carnet noir et un stylo sont déposés. Jean vient s'asseoir sur le lit et ouvre le carnet. Il le feuillette et s'arrête à une page pour lire. On voit à l'écran quelques lignes manuscrites et on entend en voix hors champ le texte que Jean lit.

TANIA
(voix hors champ)
Criss d'héroïne, juste une fois, une autre fois,
laisser la lumière entrer, ouvrir les fenêtres,
laisser le vent s'engouffrer, criss d'héroïne, juste
une autre fois, une autre fois au bout du tunnel,
une fois de trop, pour t'oublier.

Jean est secoué par sa lecture. Il dépose le carnet et cherche dans les tiroirs de Tania. Ne semblant pas trouver ce qu'il cherche, il sort précipitamment.

30. INT. SOIR - APPARTEMENT DE TANIA/SALON - FANTASME

Jean va à la fenêtre du salon. Il regarde dans la rue deux étages plus bas : aucune trace de Tania.

31. INT. NUIT - AUTO DE JEAN - FANTASME

Jean roule lentement sur une rue commerciale. Il dévisage les passants sur les trottoirs. Il aperçoit la personne qu'il cherche et se stationne.

32. EXT. NUIT - RUE COMERCIALE - FANTASME

Jean descend de sa voiture et traverse la rue. Il se dirige vers Fred, l'homme aux longs favoris qui avait quitté le bar en compagnie d'Antoine dans la réalité. Fred fume une cigarette un peu à l'écart de la rue, dans l'entrée d'une boutique fermée. Jean l'y rejoint.

JEAN
Hey! As-tu vu Tania?

FRED
Tania? C'est qui Tania?

JEAN
Tania Ghering?

Fred comprend enfin.

FRED
Ah! Tania!

JEAN
L'as-tu vue?

FRED
Pourquoi je l'aurais vue?

JEAN
Je sais pas, je veux juste savoir si tu l'as vue ou non?

FRED
T'es qui toi?

JEAN
Son chum. On s'est déjà rencontré. T'avais essayé de me vendre des running shoes usagés.

FRED
Qu'est-ce qu'y' ont?

JEAN
Quoi?

FRED
Les runnings?

Jean n'en revient pas de l'absurdité de la question.

JEAN
Je les ai pas achetés.

FRED
Pourquoi tu m'en parles?

JEAN
(impatient)
Oublie les runnings! C'est pas important. Ce qui est important c'est si t'as vu Tania ou non.

FRED
Est-ce qu'elle veut me voir?

Jean perd patience.

JEAN

Répond à la criss de question! L'as-tu vue ou non?

FRED

Wôw, c'est quoi ton problème? Si j'a verrais, pourquoi j'te le dirais?

JEAN

Écoute-moi cibole : essaie pas de la voir pis essaie surtout pas d'y vendre de la dope. Sinon je t'arrache la tête! C'tu clair?

Jean s'éloigne.

FRED

Fuck you!

33. EXT. NUIT - AUTO DE JEAN - FANTASME

Jean roule dans les rues du centre-ville regardant les passants. Il jette un œil à sa montre. Résigné, il abandonne ses recherches et change de direction.

34. EXT. NUIT – RUE COMMERÇANTE - FANTASME

La voiture de Jean se gare non loin du Théâtre Agora. Il descend, règle le parcmètre et marche vers le théâtre, son cellulaire à l'oreille. On entend la voix de Jean sur le répondeur.

VOIX DE JEAN

Bonjour, nous sommes absents pour l'instant.
Veuillez laisser un message s'il vous plait, merci.

JEAN

Tania, c'est moi. Rappelle-moi quand tu seras à la maison. J'vais être à la générale à l'Agora. Si j'peux pas répondre, laisse moi un message pour me dire où tu es. Bye.

Jean entre dans le théâtre.

35. INT. NUIT – THÉÂTRE/SCÈNE - FANTASME

DOMINIQUE et PATRICK, deux acteurs dans la trentaine, sont sur scène, attablés dans un décor de restaurant. Dominique est coiffée comme Anne l'était dans les premières scènes. Patrick ressemble vaguement à Jean. Ils interprètent une pièce de Jean.

DOMINIQUE

Pourquoi je prends ça comme ça? J'vais te le dire pourquoi j'prends ça comme ça : parce que tu te fous de ce que je ressens. Aller là-bas ça fait ton affaire pis c'est tout ce qui compte pour toi. Pire que ça : tu sais que je veux avoir un enfant fait qu'autant se débarrasser de ça pendant qu'on est là! PIS MOI? PIS MA JOB? TU T'EN SACRES! Y' faudrait que je la lâche après tout ce que j'ai faite pour me rendre là pis que je reste à la maison pour élever ton enfant? C'est ça que tu veux? Une criss d'housewife?

PATRICK

Qui a dit que je voulais une housewife? Pour qui tu me prends?

Dans la salle, Marc observe les comédiens. Jean entre et va s'asseoir à l'arrière de la salle.

DOMINIQUE

Avoir un enfant c'est supposé être un projet commun, quelque chose qu'on planifie ensemble. Pas le résultat d'un de tes plans!

PATRICK

Un plan? De quoi tu parles? Es-tu parano? Tu penses que je complotte pour garder ma blonde prisonnière dans...

(hésitant)

... dans une région...

(décrochant de son rôle)

Shit!

MARC

On enchaîne!

Marc en profite pour regarder qui est entré dans la salle. Lui et Jean se saluent de la main. Dominique souffle la réplique son partenaire.

DOMINIQUE

...à la maison dans une région éloignée.

PATRICK

(à nouveau dans son rôle)

Tu penses que je complotte pour garder ma blonde prisonnière à la maison dans une région éloignée?

DOMINIQUE

Ce que je pense c'est que tout ce qui t'importe c'est ta criss d'écriture qui nous laisse pas de

temps pour rien d'autre! Ben continue là ton écriture! Fais les tes projets! Moi ça m'intéresse pus.

PATRICK

Qu'est-ce que tu veux dire?

DOMINIQUE

Je veux dire que je me fous de ce que tu fais du reste de ta vie.

Elle ramasse son sac et se lève. Dans la salle, Jean se sent mal. Il se passe les mains dans le visage.

PATRICK

That's it? T'abandonnes parce que tout va pas comme toi tu décides?

Dominique s'éloigne de Patrick et s'apprête à sortir de scène côté jardin. Patrick se lève à son tour.

PATRICK

Anne! Attends!

Dominique s'arrête. Elle se retourne lentement vers Patrick. Du coin de l'œil Marc voit Jean qui quitte la salle.

36. INT. NUIT – THÉÂTRE/TOILETTES PUBLIQUES - FANTASME

Jean se passe de l'eau dans le visage. Il se regarde dans la glace : il est blême.

37. INT. NUIT - PUB - FANTASME

Jean entre dans le pub où il a rencontré Tania dans la réalité. Il regarde les quelques clients présents mais Tania n'y est pas. Jean va s'asseoir au bar. Le barman s'approche de lui.

JEAN

Une pinte de Harp.

Jean jette un œil au téléviseur qui diffuse un match de football européen. Le barman vient déposer une bière devant lui. Jean essaie de s'intéresser au match. Il regarde machinalement la salle où quelques tables seulement sont occupées. Le regard de Jean croise celui d'un homme au fond du pub : c'est le client d'Antoine qui le recherchait dans la réalité. Jean ignore l'homme et tente de se concentrer sur le match à l'écran en buvant sa bière. Quelques instants s'écoulent.

HOMME
(hors champ)
Tu te souviens de moi?

Jean se retourne : le client d'Antoine se tient debout près de lui.

JEAN
Heu... non.

HOMME
On s'est déjà rencontré.

JEAN
Je crois pas non. Du moins je m'en souviens pas.

L'homme insiste.

HOMME
Fais un effort.

JEAN
Je fais un effort. Je peux vraiment pas te replacer.

HOMME
On a un ami commun.

JEAN
Vraiment?

HOMME
Antoine Mérineau.

Jean fixe son interlocuteur se demandant où il veut en venir.

HOMME
Tu te souviens d'Antoine?

Jean hausse les épaules.

JEAN
Ça fait longtemps.

HOMME
Tu t'es jamais demandé ce qu'il était devenu?

JEAN
Pas vraiment.

HOMME

Tu le sais ce qui est arrivé. Et c'est entièrement de ta faute.

JEAN

Ma faute? De quoi tu parles?

HOMME

Tu le sais très bien. Mais je te comprends de vouloir l'oublier. Je ferais probablement la même chose à ta place.

Jean s'impatiente.

JEAN

Écoute : j'ai aucune idée de quoi tu parles. Mais y'a une chose que je sais par exemple : en ce moment, tu me fais chier.

L'homme lui sourit et lui donne une tape sur l'épaule.

HOMME

Continue de boire.

L'homme s'éloigne sous le regard de Jean et quitte le bar. Jean est troublé par cette conversation. Il sort son cellulaire et fait un appel. Après quelques sonneries, Tania décroche.

VOIX DE TANIA

Allo?

JEAN

Où t'étais?

VOIX DE TANIA

Ici.

JEAN

Pis avant, t'étais où?

VOIX DE TANIA

J'ai pas bougé.

JEAN

T'es partie de la maison plus tôt, où t'es allée?

VOIX DE TANIA

Qu'est-ce que ça te fait?

JEAN

Es-tu correcte?

VOIX DE TANIA

Pourquoi?

JEAN

T'as pas l'air bien.

VOIX DE TANIA

Je vais très bien.

JEAN

As-tu pris quelque chose?

Silence de quelques secondes à l'autre bout du fil.

VOIX DE TANIA

Tu veux dire si j'ai pris de la dope?

Jean ne répond pas.

VOIX DE TANIA

J'tannée... J'vais m'en aller pour un bout de temps.

JEAN

T'en aller où?

TANIA

(criant)

EN DEHORS DE MA CRISS DE VIE!

Elle raccroche.

38. EXT. NUIT - APPARTEMENT DE TANIA ET JEAN - FANTASME

La voiture de Jean se gare devant chez lui. Il en descend et monte quatre à quatre les marches menant à l'appartement.

39. INT. NUIT - APPARTEMENT DE TANIA ET JEAN/SALON - FANTASME

Jean entre dans le salon qui est dans l'obscurité. Il allume. Il se dirige vers la porte de la chambre qui est fermée. Il l'entrouvre. Il aperçoit la silhouette de Tania allongée dans le lit. Il referme la porte.

Jean se dirige vers la cuisine. Il en revient avec une bière débouchée. Il s'assoit sur le divan et allume machinalement le téléviseur. Il zappe d'une chaîne à l'autre. Un hurlement se fait soudainement entendre en provenance de la chambre. Jean s'y précipite.

40. INT. NUIT - APPARTEMENT DE TANIA ET JEAN/CHAMBRE - FANTASME

Jean entre dans la chambre : Tania est assise dans le lit en proie à la panique.
Jean s'assoit près d'elle.

JEAN
Qu'est-ce qu'y a?

Tania hurle.

TANIA
C'EST DANS MOI!

JEAN
Quoi?

TANIA
DANS MON VENTRE!

JEAN
Quoi? De quoi tu parles?

Tania essaie de se lacérer le ventre avec ses ongles en hurlant. Jean la retient tant bien que mal. Elle finit par se relâcher et s'écroule en pleurs.

41. INT. JOUR - CHAMBRE D'HÔPITAL - FANTASME

Tania dort dans un lit d'hôpital, un soluté branché à son bras. Le soleil entre par les stores. Jean est assis dans une chaise près du lit, les yeux hagards, les traits tirés. La porte de la chambre s'ouvre. La mère de Jean entre.

MÈRE
Comment elle va?

Jean hausse les épaules.

JEAN
Ça fait presque dix heures qu'elle dort.

MÈRE
Oh mon dieu! Et le bébé? Comment est le bébé?

JEAN
Son cœur bat normalement.

MÈRE
Est-ce qu'elle l'a blessé?

JEAN

Elle l'a pas blessé. Elle... elle est stressée pis... elle a eu un... une crise de panique.

MÈRE

Une crise de panique? Mais qu'est-ce qui la panique? Être enceinte c'était le plus beau moment de ma vie! Après ta naissance, c'était une autre affaire. Ton père est disparu pis...

JEAN

J'ai déjà entendu cette histoire-là maman.

Sa mère ignore le commentaire de son fils.

MÈRE

Le médecin t'a rien dit? Lui as-tu demandé pour le bébé?

JEAN

J'ai vu un médecin à l'urgence la nuit dernière. Je t'ai dit ce qu'il m'a dit.

MÈRE

T'as pas demandé pour le bébé?

JEAN

(impatient)

C'est tout ce que je sais pour l'instant!

MÈRE

Mais si elle est malade, est-ce que ça peut nuire au bébé?

JEAN

(énervé)

Comment tu veux que je le sache? J'suis pas médecin! Attends que je parle à un médecin! Y'ont fait des tests : j'attends les résultats des tests!

MÈRE

Peut-être que tu devrais me laisser m'occuper de ça. T'es un peu stressé.

JEAN

C'est toi qui me stresses!

La mère de Jean prend un air offusqué.

MÈRE

As-tu parlé à ses parents?

JEAN
Y' sont en Floride, qu'est-ce que tu veux qu'y fassent? Je les appellerai quand j'en saurai plus.

Jean se lève.

JEAN
J'ai besoin de prendre l'air. Je vais aller manger en face.

Il sort de la chambre.

42. INT. JOUR - RESTAURANT - FANTASME

Jean est assis à une table au fond d'un restaurant, un club sandwich à peine entamé devant lui. Il tourne distraitement les pages du *Journal de Montréal*. Il s'arrête et lit quelque chose. On voit à l'écran un entrefilet du journal :

Le corps de l'homme a été trouvé à l'arrière du bar l'Île Noire...

43. EXT. JOUR - RESTAURANT - FANTASME

Jean sort du restaurant. Il remarque un dépanneur juste à côté. Il y entre.

44. EXT. JOUR - DÉPANNEUR - FANTASME

Jean sort du dépanneur en déballant en paquet de cigarettes. Il s'arrête pour s'en allumer une puis traverse la rue vers l'hôpital.

45. EXT. JOUR - HÔPITAL - FANTASME

Jean vient rejoindre des employés qui fument à quelques mètres d'une entrée de l'hôpital.

ROBERT
(hors champ)
Jean!

Jean se retourne. Une BMW s'arrête devant Jean. Robert, le producteur de films, est au volant.

JEAN
(pour lui-même)
Shit!

Jean le salue de la main.

ROBERT
Faut que je te parle!

Robert stationne sa BMW dans une zone interdite devant l'hôpital. Il sort de son auto et se dirige vers Jean.

ROBERT
J'suis content de te voir! T'es l'homme que je cherchais!

JEAN
Ça va?

ROBERT
J'ai vu le show de théâtre le plus extraordinaire des cinq dernières années. Pis toi mon vieux, t'en es le génial auteur.

JEAN
Quel show?

ROBERT
L'arrivée dans la tempête.

JEAN
Ça joue? Où ça?

ROBERT
Au Théâtre en mouvements.

JEAN
Le *Théâtre en mouvements*? C'est pas des mimes?

ROBERT
Un peu.

JEAN
Comment ça un peu? C'est des mimes ou c'est pas des mimes?

ROBERT
Ben, y' parlent aussi.

JEAN
Donc c'est pas des mimes.

ROBERT
Pas strictement.

JEAN

Des mimes pas strictes reprennent un de mes shows... j'avoue que j'étais pas au courant. Ou peut-être que mon agent m'en a parlé pis que j'ai oublié.

ROBERT

L'important c'est que ce show-là m'a complètement soufflé! Littéralement! J'ai envoyé mon partner Phil le voir : y'était renversé!

JEAN

J'suis content d'entendre ça.

ROBERT

Pis on est arrivé tous les deux à la même conclusion : on veut être en business avec toi Jean Boisvert.

JEAN

En business? Quelle business?

ROBERT

N'importe quelle business! Celle qui te tente! On embarque avec toi!

JEAN

Euh, c'est pas vraiment un bon moment pour...

ROBERT

Prends ton temps! Pense à ce que tu veux faire! Tu veux écrire un scénario de film? Peut-être que tu voudrais adapter un de tes shows? Ou encore on peut partir un projet entièrement nouveau. Un exemple au hasard : as-tu déjà pensé à écrire une série télé?

JEAN

Pas vraiment...

ROBERT

La télé, c'est pas ce que tu penses. Ça offre plein de possibilités. Y'a de la place pour toutes sortes de shows. C'est ça qui est génial : tu veux faire quelque chose d'artsy pour les happy fews? On peut aller chercher des subventions pour le faire! Pourquoi pas en profiter?

JEAN

Euh, écoute c'est vraiment pas un bon moment maintenant, ma blonde est à l'hôpital...

ROBERT

Oh! J'suis vraiment désolé. J'espère que c'est rien de sérieux? Si je peux faire n'importe quoi pour t'aider... Connais-tu un médecin? J'connais plein de médecins. C'est ben l'fun l'assurance maladie pour tout le monde mais si tu connais pas personnellement un médecin, t'es faite. Si je peux t'aider d'une manière ou d'une autre...

JEAN

Merci, ça va aller.

Jean jette sa cigarette et commence à s'éloigner tranquillement de Robert.

ROBERT

T'es sûr?

JEAN

Certain.

ROBERT

Ok! Mais hésite pas : si t'as besoin de quoi que ce soit, tu m'appelles. Pis oublie pas : on a des projets à faire ensemble!

Jean approche de la porte de l'hôpital.

JEAN

J'oublierai pas.

Jean salue Robert de la main et disparaît à l'intérieur.

46. INT. JOUR - HÔPITAL - FANTASME

Jean marche dans un corridor menant à la chambre de Tania. Jean aperçoit sa mère au bout du corridor en conversation avec une infirmière. Au moment où il arrive à la chambre, un MÉDECIN, une femme dans la cinquantaine, en sort.

MÉDECIN

Monsieur Boisvert? Docteur Perez.

JEAN

Bonjour.

MÉDECIN

J'ai les résultats des analyses : tout est normal.

(pause)

Est-ce qu'elle a subi un choc?

JEAN

Un choc? Euh, non. Pas que je sache.

MÉDECIN

Mmm. Et-ce qu'elle a pris des médicaments?

JEAN

Non.

MÉDECIN

Drogues?

JEAN

Euh, non. Ben... pas récemment. Enfin je pense pas.

MÉDECIN

Elle en a déjà consommé?

JEAN

Euh, ouais, ben... elle a déjà pris de l'héroïne. Mais ça fait un certain temps.

MÉDECIN

Elle en a pas pris récemment?

JEAN

Heu non, je crois pas.

MÉDECIN

Et de l'alcool?

JEAN

Non.

MÉDECIN

Elle a des antécédents de dépression?

JEAN

Euh... pas que je sache.

MÉDECIN

Bon. Écoutez, on va la garder sous observations pour au moins 24 heures. On verra demain comment elle se sent.

JEAN

Ok. Et le bébé?

MÉDECIN

Les battements du cœur sont toujours normaux.
Y'a pas de raison de s'inquiéter pour l'instant.

Le médecin le salue de la tête et s'éloigne.

47. INT. JOUR - CHAMBRE D'HÔPITAL - FANTASME

Jean entre dans la chambre. Tania dort paisiblement. Jean s'approche d'elle. Il regarde le ventre de Tania sous les couvertures. Il y pose la main.

48. INT. SOIR - AUTO DE JEAN - FANTASME

Jean roule machinalement. Il suit une rue presque déserte quand tout à coup un véhicule utilitaire sport surgit d'une rue transversale. Jean applique les freins en même temps que l'autre chauffeur. Le vus emboutit la petite Corrola de Jean. Un COLOSSE aux cheveux teints en blond descend du v.u.s., regarde son pare-choc et se retourne vers Jean.

COLOSSE

Ostie d'cave! T'es chanceux en tabarnak que
j'aille rien!

L'homme termine sa diatribe en frappant du pied sur la portière. Jean entend distinctement la tôle s'enfoncer. L'homme remonte dans son véhicule utilitaire, recule et redémarre, contournant l'auto de Jean en prenant bien soin de faire crisser ses pneus. Il adresse un doigt d'honneur à Jean en passant devant lui.

49. INT. SOIR - APPARTEMENT DE TANIA ET JEAN/SALON - FANTASME

Jean entre chez lui. Il se dirige vers la cuisine. Il revient au salon avec une bière à la main. Il saisit la télécommande et allume machinalement le téléviseur, le regard dans le vide. Le téléphone sonne. Jean ne réagit pas. Après quatre sonneries, le répondeur se met en marche.

VOIX DE JEAN

(sur le répondeur)

Bonjour, nous sommes absents pour l'instant.
Veuillez laisser un message s'il vous plait, merci.

Après le message enregistré, la voix de Marc le metteur en scène se fait entendre.

VOIX DE MARC

Jean, c'est Marc. La première de ta pièce commence dans cinq minutes pis t'es pas encore arrivé? Si t'as décidé de pas y assister par caprice d'artiste ou simplement parce que t'es pissou, j'aurais pas d'autre choix que de

mettre une terme à notre amitié. Si t'es en route vers le théâtre pis que t'es pris dans un embouteillage...

Jean décroche.

JEAN

Hey!

VOIX DE MARC

Qu'est-ce tu fais? On commence dans cinq minutes!

JEAN

Tania est à l'hôpital.

VOIX DE MARC

Qu'est-ce qu'elle a?

JEAN

Je sais pas. Elle a perdu la tête.

VOIX DE MARC

Qu'est-ce tu veux dire?

JEAN

Elle s'est mise à hurler au milieu de la nuit, elle était incohérente.

VOIX DE MARC

My god! Pis le bébé?

JEAN

Y semble correct pour l'instant.

VOIX DE MARC

J'suis désolé mon vieux. J'espère que ça va aller.

JEAN

J'espère.

VOIX DE MARC

J'imaginerai que tu viendras pas? J'comprendrais ça que tu viennes pas. Étant donné les circonstances... D'un autre côté, ça arrive juste une fois une première. Si tu la manques, c'est pas comme si tu pouvais te reprendre. Je veux pas dire par là qu'il y en aura pas d'autres. Y'a aucune raison pour qu'il y ait pas une autre création d'une de tes pièces. Pourquoi il y en aurait pas? Y'a aucune raison de penser ça.

Mais si y' devait plus y en avoir, ce soir ça
resterait comme ta dernière première...

JEAN
Ma dernière première?

VOIX DE MARC
Come on, viens donc.

Jean hésite un moment.

JEAN
Ok. J'm'en viens.

VOIX DE MARC
Good. J'vais les retarder de quelques minutes.
Dépêche!

50. INT. NUIT – THÉÂTRE/CABINE DE TOILETTES PUBLIQUES -
FANTASME

Jean vomit dans une toilette du théâtre. On entend des applaudissements qui
proviennent de la salle. Jean tire la chasse d'eau. Il est blême.

51. INT. NUIT - THÉÂTRE/TOILETTES PUBLIQUES - FANTASME

Jean sort de la cabine. Un homme est installé devant un urinoir. Il dévisage Jean.
Jean se dirige vers les lavabos. Il est légèrement saoul. Il se rince la bouche et se
lave les mains sous le regard inquisiteur de l'homme. Il se sèche rapidement les
mains avec du papier en s'adresse à l'homme en souriant.

JEAN
C'était une bonne pièce, non?

Il sort.

52. INT. NUIT - THÉÂTRE/FOYER DU THÉÂTRE - FANTASME

Jean traverse le foyer du théâtre. Il entend des applaudissements. Des gens
sortent de la salle.

SPECTATRICE
Je peux pas dire que j'ai aimé ça, mais je peux
pas dire que j'ai pas aimé ça non plus.

SPECTATEUR
C'tait correct. On va manger quelque chose?

Jean disparaît derrière la porte menant aux loges.

53. INT. NUIT – THÉÂTRE/SALON DES LOGES - FANTASME

Jean s'avance dans un corridor menant à un salon près des loges. Les acteurs y arrivent, sortant des coulisses. Il y a de l'excitation dans l'air. Marc les suit et aperçoit Jean.

MARC

Hey! As-tu vu le show?

JEAN

Oui. En fait non, je suis arrivé tard pis j'ai passé la fin de la pièce à être malade dans les toilettes.

MARC

Ben t'as manqué un triomphe, rien de moins.

JEAN

Essaie pas d'être trop gentil.

MARC

Tu veux pas savoir que c'est un bon show pis que ça marche? Ok! Reste misérable en te disant que t'es un génie incompris si t'aimes mieux ça.

JEAN

C'est pas que j'aime ça être incompris, c'est que j' préfère m'attendre au pire. Comme ça t'es jamais déçu.

Marc regarde son ami.

MARC

Es-tu saoul?

JEAN

Un peu.

MARC

Comment va Tania?

JEAN

Rien de nouveau.

MARC

Je sais que t'as d'autres problèmes en ce moment, mais laisse-moi te dire que c'est le

show dont je suis le plus fier. Pis tu devrais l'être toi aussi.

JEAN

Merci.

Marc lui donne une tape sur l'épaule et s'éloigne. Dominique, l'actrice qui interprétait le rôle d'Anne, s'approche de Jean.

DOMINIQUE

Je t'ai dit comment j'aimais ton texte? C'est rare de jouer un rôle qui nous ressemble autant.

JEAN

C'est parce que je pensais à toi en l'écrivant.

DOMINIQUE

(souriante)

Menteur. T'écris bien mais t'es pourri comme acteur.

Elle s'éloigne et rejoint d'autres acteurs. Jean remarque alors Anne qui s'avance dans le corridor. Elle s'arrête à l'entrée du salon et le parcourt du regard. Elle aperçoit Jean. Elle lui sourit et se fraye un chemin vers lui. Ils s'embrassent sur les joues.

ANNE

Félicitations.

JEAN

Merci. Comment tu vas?

Il s'interrompt en apercevant Antoine qui la suivait quelques pas derrière.

ANTOINE

Excellent show! J'ai pas tout compris, mais c'était excellent.

Jean est médusé.

ANTOINE

On dirait que tu viens de voir un revenant.

JEAN

Euh... c'est un peu ça.

ANTOINE

C'est vrai que ça fait longtemps.

JEAN

Très longtemps!

ANTOINE

Pis? Comment tu vas?

JEAN

Très bien! Ça pourrait pas aller mieux.

Antoine a un large sourire.

ANTOINE

J'suis sûr de ça.

Jean change d'air comme s'il trouvait le sourire d'Antoine forcé.

JEAN

Qu'est-ce tu veux dire?

ANTOINE

Rien.

JEAN

Tu penses pas que ça va bien?

ANTOINE

Je le pense! C'est pour ça que je le dis : t'as l'air bien.

JEAN

Ben je suis content que ça se voit. Parce que non seulement j'ai l'air bien, mais je vais bien. En fait j'ai jamais été plus heureux.

Jean est visiblement saoul. Antoine et Anne sont mal à l'aise.

ANTOINE

Ben c'est super.

JEAN

Mets-en. Pis j'aime ça que les gens le sachent.

Antoine sourit poliment.

ANTOINE

Bon, ben, heu, on peut pas rester longtemps.

(à Anne)

Je vais chercher l'auto.

(à Jean)

Content de t'avoir vu. Encore félicitations!

JEAN

Merci!

Antoine s'en va. Jean regarde Anne.

JEAN

Je m'attendais pas à te voir ici. Ni à le voir lui.

Anne lui sourit.

JEAN

J'ai souvent voulu t'appeler mais... j'ai eu peur à chaque fois.

ANNE

Peur de quoi?

JEAN

Peur de mes sentiments...

ANNE

Moi aussi je voulais t'appeler.

JEAN

J'imagine que je devrais m'excuser.

ANNE

De quoi?

JEAN

Ben, pour la manière dont ça c'est terminé. Je me dis souvent que... j'aimerais ça revenir en arrière pis... changer les choses.

ANNE

Ça sert à rien de penser à ça.

JEAN

Pourquoi? Tu penses pas qu'on peut changer des choses dans la vie? S'arranger pour qu'elles finissent différemment?

Anne hausse les épaules.

ANNE

Je pense que ça sert à rien. Le temps passe. Les gens changent.

JEAN

Y'a des choses qui changent pas. Y'a des sentiments qui changent pas. Pis qui changeront jamais.

Anne est mal à l'aise. Elle hésite un instant puis regarde Jean droit dans les yeux.

ANNE

J'suis enceinte d'Antoine.

Le visage de Jean trahit sa surprise.

ANNE

J'aurais dû t'en parler avant mais...

Jean change de ton. Il devient froid.

JEAN

(cynique)

Pourquoi? Qu'est-ce qu'y'a à dire? Un gars pis une fille sortent ensemble une couple d'années, y' se laissent; le meilleur ami du gars prend sa place, y' font un enfant. Qu'est-ce qu'y' a de plus naturel que ça? L'amitié, l'amour, les enfants : y'a rien de plus naturel!

ANNE

Prends le pas comme ça.

JEAN

Quoi? Comment j'suis supposé le prendre? J'peux pas rire de ça? Me semble que c'est amusant comme histoire?

ANNE

Ok, si tu veux, c'est amusant.

JEAN

Pis est-ce que je peux te demander quand est-ce que cette histoire amusante a commencé?

Anne fixe Jean d'un air de reproche.

ANNE

Quand t'es parti au Manitoba.

En entendant la réponse d'Anne, Jean devient blême. Il se sent mal. Il se penche vers l'avant, portant une main à son front.

ANNE

Ça va?

Jean se redresse lentement, reprenant peu à peu ses esprits.

JEAN

Oui. Ça va aller.

ANNE

T'es sûr? Veux-tu aller t'asseoir? Je peux rester un peu avec toi si tu veux.

JEAN

Non, non. Vas-y.

Anne regarde Jean quelques instants en silence.

ANNE

Ok. Bye.

Jean la salue de la tête. Anne se retourne et s'éloigne de quelques pas. Elle s'arrête et se retourne vers lui.

ANNE

On se donne des nouvelles?

Jean a un sourire forcé. Mal à l'aise, Anne lui sourit aussi. Elle se retourne et s'éloigne vers la sortie. Jean la regarde quitter la pièce. Jean perçoit faiblement en écho le bruit des conversations alentour comme si elles venaient de loin. Jean se dirige vers les coulisses.

Marc voit Jean quitter la pièce. Il ne prête plus attention à la conversation de Dominique et Patrick, les deux acteurs qui sont avec lui.

DOMINIQUE

Je crois l'avoir vue sourire une fois.

PATRICK

Vraiment?

Marc reporte son attention sur leur conversation.

MARC

Qui ça?

PATRICK

La critique Manon Cournoyer.

MARC

(par dérision)

Oh boy! J'espère juste qu'elle a compris quelque chose! J vais aller dire à Jean que sa critique préférée aime son travail pis qu'y va faire le front page du *Journal de Montréal*.

Marc se dirige vers les coulisses.

54. INT. NUIT - THÉÂTRE/COULISSES - FANTASME

Marc s'avance dans les coulisses, guidé par la faible lumière provenant de la salle.

55. INT. NUIT - THÉÂTRE/SCÈNE - FANTASME

Marc arrive sur la scène. Le décor représente la chambre de Tania. La lumière est tamisée, la salle déserte. Marc s'arrête sur scène, surpris de ne pas voir Jean. Le technicien du théâtre, entre par l'arrière de la salle.

TECHNICIEN

Tout est fermé Marc. J'veais vous laisser les lumières...

MARC

As-tu vu Jean?

TECHNICIEN

Non.

MARC

Y vient de sortir par ici.

TECHNICIEN

Y a personne qui est sorti par l'avant. Je l'aurais vu.

Marc est surpris. Il ne comprend pas.

FONDU AU NOIR

FIN DU FANTASME

FONDU À

56. INT. NUIT – THÉÂTRE/SCÈNE– RETOUR À LA RÉALITÉ – UN AN APRÈS LA MORT DE TANIA

Jean entre dans le décor d'une chambre qui est identique à celle où Tania est morte un an plus tôt. Le cadavre d'une jeune femme, le personnage de Tania, est étendu sur les draps défaits. Elle a les yeux entrouverts. Jean s'immobilise au pied du lit pour la regarder. Il contourne le lit et vient s'asseoir près du corps du personnage de Tania. Il lui fait dos. Il s'appuie la tête dans les mains. La lumière baisse d'intensité jusqu'au

NOIR

Après un silence de quelques secondes, on entend un applaudissement, puis un deuxième, suivis d'autres jusqu'à ce que la salle entière applaudisse et que les

lumières se rallument sur la scène. Jean est debout devant les spectateurs qui se sont levés pour applaudir la fin de la pièce. Il semble soulagé et heureux. Le corps de Tania est toujours dans la même position sur le lit. Elle se lève : c'est SARAH, une actrice qui ressemble quelque peu à Tania. Elle vient rejoindre Jean. Dominique, l'actrice qui interprétait Anne lors de la répétition, rejoint Jean et Sarah. Puis ALEXANDRE, un acteur maquillé et coiffé pour ressembler à Antoine, arrive à son tour des coulisses. Finalement, Patrick qui incarnait un double de Jean rejoint le reste de la troupe. Tous les acteurs saluent sous les applaudissements.

57. INT. NUIT – THÉÂTRE/SALON DES LOGES – QUELQUES MINUTES PLUS TARD

Marc et Jean sont dans le salon des loges avec les acteurs de la troupe.

MARC

T'as l'air épuisé.

JEAN

Je suis épuisé. J'aurais jamais cru que c'était aussi dur. J'ai l'impression d'avoir couru un marathon. Avec deux cents personnes qui attendaient juste que je m'enfarge pis que j'me pète la gueule.

MARC

Y' étaient probablement plus compréhensifs que tu penses.

JEAN

Compréhensifs? Comment ça?

MARC

Ben parce que c'était une première pour toi.

JEAN

Tu veux dire qu'y s'attendaient pas à grand-chose?

MARC

C'est pas ce que j'ai dit. Fais moi pas dire ce que j'ai pas dit. Je sais pas comment tu peux croire que je t'aurais laissé scraper mon show juste pour combler ton besoin narcissique de te retrouver sur un *stage*. J'ai une réputation. Si j'ai accepté que tu joues, c'est parce que je jugeais que t'en étais capable.

JEAN

Et bien je t'en remercie.

MARC

Ceci dit, je pense que t'as fait un job plus qu'honnête.

JEAN

T'es très aimable.

MARC

Je sais. J'te laisse, ton fan club arrive.

Il désigne du menton Anne qui vient d'entrer. Elle est suivie d'Antoine. Anne est enceinte de sept mois. Elle porte un bouquet de fleurs. Marc s'éloigne alors que le couple arrive près de Jean.

ANNE

Félicitations!

Anne embrasse Jean sur la joue en lui remettant les fleurs.

JEAN

Merci!

ANTOINE

C'était très bon. Sérieusement, c'était une excellente pièce. Même si j'ai une petite réserve...

JEAN

Vas y.

ANTOINE

Ben... tuer le personnage de l'avocat pour une sordide histoire de drogue, c'était un peu déprimant.

JEAN

Tu trouves?

ANTOINE

Ouais.

JEAN

Et pourquoi t'as pas apprécié que l'auteur se débarrasse d'un personnage malhonnête?

ANTOINE

Là, j' suis pas d'accord. Pour moi, ce personnage-là était de loin le plus intéressant. Quoique je suis pas sûr que l'acteur qui le jouait lui rendait complètement justice, mais quand même, il ressortait. Et le faire disparaître aussi

tôt dans la pièce, sérieusement, on perd de l'intérêt.

ANNE
(à Jean)
Je me suis dit : bon débarras.

JEAN
(amusé, à Anne)
Vraiment?

ANTOINE
(à Anne)
Hein? Pourquoi?

ANNE
Occupe toi pas de son opinion. C'était très bon.

JEAN
Pis le jeu des acteurs?

ANNE
C'était bon aussi.

JEAN
Tous les acteurs?

ANNE
Dans l'ensemble!

JEAN
Ok. Pis est-ce que tu pourrais élaborer?

ANNE
Ben, j'connais vraiment pas grand-chose là-dedans.

JEAN
(à Antoine)
Toi?

Antoine hausse les épaules et fait l'innocent.

ANTOINE
J'm'y connais plus en mimes...

JEAN
Come on! J'étais si pourri?

ANNE
T'étais pas pourri! T'étais naturel. C'était toi!

JEAN

Comment ça c'était moi? Tu veux dire que je jouais pas? C'était pas moi, c'était un personnage!

ANNE

Mais t'es un personnage!

JEAN

Quoi? Qu'est-ce que ça veut dire?

ANNE

Ben, on dit souvent ça : telle personne, c'est tout un personnage.

JEAN

Hein?

ANTOINE

Qu'est-ce que ça fait si t'es pareil dans la vie? C'est pas tout le monde qui te connaît. Y' peuvent pas dire la différence!

JEAN

Ok, c'est correct. Vous pensez que je suis pas un acteur.

ANNE

Mais ça marche! C'est ça qui est important.

JEAN

J'ai compris. J'abandonne ma carrière de comédien.

ANNE

Prends le pas comme ça. Tu peux pas être bon dans tout. T'es un excellent auteur.

JEAN

Mouais.

Jean est visiblement offusqué par les commentaires de ses amis. Il change de sujet de conversation.

JEAN

Bon, vous venez manger avec nous?

ANNE

Non merci. J'suis un peu fatiguée. J' préfère rentrer.

ANTOINE

(à Anne)

Ok, on va y aller. J'veais chercher l'auto.

(à Jean)

Encore félicitations.

JEAN

Merci.

ANTOINE

À bientôt.

Antoine s'éloigne.

JEAN

T'as vraiment aimé ça?

ANNE

(d'un ton neutre)

Oui.

JEAN

Quoi? Qu'est-ce qu'y'a?

ANNE

Je sais pas. J'ai trouvé ça un peu étrange.

JEAN

Quoi?

ANNE

Ben, les deux personnages de femme qui sont interverties. Ça m'a fait drôle.

JEAN

Anne, c'est une pièce de théâtre. C'est de la fiction. Je m'inspire de la réalité, de ce qui m'a marqué, entre autres, la mort de Tania. Après c'est de la création. Et le résultat final, en bout de ligne, ça reste de la fiction.

ANNE

Tu dis toujours que la fiction est la forme d'expression la plus vraie.

JEAN

Je dis ça parce que ça sonne bien.

Jean prend un ton plus sérieux.

JEAN

Sérieusement. C'est pas la vérité, c'est une vérité. La preuve :

Il pose sa main sur le ventre d'Anne.

JEAN

J'ai refusé de partir à Saint-Boniface pour vous deux.

Décembre 2009

Condensation et déplacement dans l'onirisme au cinéma

Introduction

Dans la partie réflexive de notre mémoire, nous avons choisi d'aborder un élément au cœur de notre travail d'écriture, soit la création des scènes de rêve dans le scénario *Coulisses*. Pour examiner cet aspect, nous nous inspirerons des notions freudiennes de condensation et de déplacement. Nous tenterons de déterminer s'il est possible d'associer ces notions au contenu dramatique de scènes de rêve. Ces dernières étant le produit de l'esprit d'un des personnages, il est intéressant de voir si, au moment de créer ces séquences dans le scénario *Coulisses*, nous avons effectué un travail de création pouvant s'apparenter à celui du rêve. Autrement dit, il s'agira de découvrir si on retrouve dans une scène de rêve du scénario un contenu latent faisant référence à des idées condensées et déplacées par rapport à leur représentation dans la « réalité » de ce même scénario. Nous entendons par la « réalité » du scénario toute scène se déroulant dans un espace narratif correspondant à l'univers réel dans lequel évoluent les protagonistes, par opposition aux scènes rêvées par ceux-ci.

La méthodologie qui sera appliquée consistera tout d'abord à caractériser la représentation des rêves au cinéma. Nous verrons qu'elle peut prendre diverses formes, par exemple celle de scènes évoquant les rêves nocturnes d'un personnage ou encore celle de l'illustration de fantasmes. Puis nous résumerons ce qu'impliquent les notions psychanalytiques de condensation et de déplacement. Par la suite, nous ferons une mise en contexte des idées qui nous ont amené à l'écriture du scénario *Coulisses*.

La partie réflexive du mémoire en création demande de réfléchir sur notre démarche d'écriture, mais également d'évoquer des auteurs qui auraient pu nous influencer. Nous prendrons donc en exemple quelques films qui nous ont marqué et où l'on retrouve des scènes de rêve. Nous commencerons par tenter de voir si on y retrouve des éléments condensés. Nous ferons ensuite l'analyse du scénario *Coulisses* de la même manière. Cette démarche sera ensuite appliquée pour essayer de repérer des éléments déplacés dans les scènes de rêve de certains films. Nous appliquerons encore une fois cette démarche au scénario *Coulisses*.

Dans une dernière partie, cet essai abordera le processus créatif. Si, comme nous le supposons, le rêve de fiction reprend pour ainsi dire les éléments « réels » du scénario pour créer une autre vision qui, lorsqu'elle est pertinente, condense et déplace des éléments narratifs pour créer de nouvelles situations, nous assistons alors à une nouvelle dramatisation. En parlant de « la fiction cinématographique comme instance semi onirique »¹ Metz établit bien le pouvoir des films à recréer l'état de rêve. C'est en partie ce qui explique la puissance potentielle de cet outil narratif qu'est le rêve au cinéma. « Le pouvoir d'imaginaire, si efficacement réel »² du cinéma en fait un moyen privilégié pour reproduire les méandres d'un inconscient. Mais l'onirisme permet aussi de tirer parti d'une grande liberté créatrice, voire poétique, en faisant intervenir à la manière des surréalistes des éléments inconscients, tout en respectant un cadre narratif où ces images acquièrent une puissance d'évocation que le surréalisme, dans son souci d'éviter toute ingérence de la raison, ne saurait leur donner. Nous tenterons d'observer comment cette créativité trouve son sens en incorporant des éléments narratifs condensés et déplacés.

¹ Metz, Christian. 1975. « Le signifiant imaginaire », dans *Communications*, no 23, p.5.

² *Ibid.* p.4.

L'onirisme au cinéma

« Très souvent les rêves ont une structure bien définie, qui a visiblement un sens, et manifeste quelque idée ou intention sous-jacentes, bien qu'en règle générale ces dernières ne soient pas immédiatement intelligibles. »³ C'est ainsi que Carl Gustav Jung définit le rêve en termes psychanalytiques. Cette notion de sens caché s'applique également à l'onirisme au cinéma. Toute scène de rêve dans un film narratif comporte un sens, ne serait-ce qu'un sens symbolique à la manière des films surréalistes des années 20 de Man Ray et Luis Buñuel. Mais une fois ce sens établi, quelle peut être la fonction du rêve dans un cadre narratif? Jung définit ainsi la fonction de nos rêves nocturnes:

La fonction générale des rêves est d'essayer de rétablir notre équilibre psychologique à l'aide d'un matériel onirique qui, d'une façon subtile, reconstitue l'équilibre total de notre psychisme tout entier. C'est ce que j'appelle la fonction complémentaire (ou compensatrice) des rêves dans notre constitution psychique.⁴

Dans le cadre d'une fiction, le rêve a en gros la même fonction complémentaire. Là où elle rétablit un équilibre psychique chez un individu, elle révèle au spectateur un complément d'information sur le personnage de fiction. Son utilisation permet à un auteur de donner accès au spectateur à un inconscient fictif. L'équilibre n'est pas ici psychique mais dramatique, en ce sens qu'il répond à un manque chez le personnage. Le rêve utilisé par un auteur permet de clarifier certains aspects d'un personnage.

La fonction symbolique est également primordiale. Elle est au cœur de la définition du rêve chez Jung :

Cette pensée peut se manifester par exemple sous forme de rêve. C'est ce qui se produit généralement : l'aspect inconscient des événements nous est révélé par le rêve, où il se manifeste non pas sous forme d'une pensée rationnelle, mais par une image symbolique.⁵

³ Jung, C.G. 1964. *L'homme et ses symboles*. Robert Laffont, p. 29.

⁴ *Ibid.* p. 49.

⁵ Jung, C.G. 1964. *L'homme et ses symboles*. Robert Laffont, p. 23.

Freud y accorde la même importance, mais il évoque également un parallèle entre la composition des rêves et la création artistique :

Elles [les idées] ne se présentent pas à nous sous la forme verbale, aussi sobre que possible, dont nous avons coutume de revêtir nos pensées, mais elles trouvent le plus souvent un moyen d'expression symbolique, celui du poète qui accumule dans son œuvre les comparaisons et les métaphores.⁶

Cet aspect symbolique du rêve est également au cœur de son utilisation dans le cadre d'une fiction cinématographique. Que l'on prenne pour exemple la séquence d'ouverture du film *8 et demi* de Federico Fellini : le personnage du réalisateur Guido Anselmi, interprété par Marcello Mastroianni, rêve qu'il vole, puis qu'il chute vers le sol. Le symbolisme de cette séquence peut difficilement échapper au spectateur, bien qu'il ne possède aucune information sur ce personnage à ce moment du film. Comme l'explique Jung dans *L'homme et ses symboles*, ce type de rêve peut révéler des traits particuliers du rêveur : « ...ceux qui manquent de réalisme ou qui ont une trop bonne opinion d'eux-mêmes, ou qui font des projets grandioses sans rapport avec leurs capacités réelles, rêvent qu'ils volent ou qu'ils tombent. »⁷

Ce n'est que plus tard dans le film que toutes les caractéristiques psychologiques correspondantes seront révélées au spectateur : le cinéaste est en panne d'inspiration, il prépare un film ambitieux sans savoir exactement ce qu'il veut dire et sa vie de couple est dans une impasse. Cette représentation fantasmatique de l'inconscient d'un personnage a une fonction narrative qui n'a pas d'équivalent. Un auteur peut en effet dévoiler par ces scènes oniriques des aspects de l'inconscient d'un personnage difficilement traduisibles par les dialogues, la narration en voix hors champ ou l'action.

Cet aspect de l'onirisme cinématographique correspond à la définition du rêve nocturne. Ces séquences au cinéma sont invariablement précédées par l'endormissement du rêveur ou suivies par son réveil. C'est le cas de la séquence d'ouverture du film d'Ingmar Bergman *Les Fraises sauvages* : le rêve du professeur Isaak Borg, interprété par Viktor Sjöström, est

⁶ Freud, Sigmund. 1925. *Le rêve et son interprétation*, Éditions Gallimard, p. 60.

⁷ Jung, C.G. 1964. *L'homme et ses symboles*. Robert Laffont, p. 49.

précédé d'un plan rapproché où le vieil homme s'endort. Cette séquence onirique est également suivie d'un plan rapproché du rêveur au moment où il s'éveille.

L'autre type d'onirisme présent au cinéma est celui qui correspond aux rêves éveillés ou rêves diurnes. Freud définit ce type de rêve comme étant l'expression d'un fantasme et détaille dans *La création littéraire et le rêve éveillé* le travail psychique qu'il implique:

Un fantasme flotte pour ainsi dire entre trois temps, les trois moments temporels de notre faculté représentative. Le travail psychique part d'une impression actuelle, d'une occasion offerte par le présent, capable d'éveiller un des grands désirs du sujet ; de là, il s'étend au souvenir d'un événement d'autrefois, le plus souvent infantile, dans lequel ce désir était réalisé ; il édifie alors une situation en rapport avec l'avenir et qui se présente sous forme de réalisation de ce désir, c'est là le rêve éveillé ou le fantasme, qui porte les traces de son origine : occasion présente et souvenir. Ainsi passé, présent et futur s'échelonnent au long du fil continu du désir.⁸

Un bon exemple de cette utilisation du rêve éveillé dans un film est la scène du harem dans *8 et demi*. Cette séquence onirique est déclenchée par l'arrivée de la maîtresse de Guido alors qu'il est attablé à une terrasse avec sa femme. Devant les commentaires de sa femme, il se prend à imaginer son épouse et sa maîtresse comme étant les meilleures amies du monde. Elles sont ensuite accompagnées par plusieurs femmes qui ont peuplé la vie du protagoniste. Ce harem accueille Guido dans une grande pièce qui nous a été présentée auparavant comme la maison de sa grand-mère lors d'une séquence de souvenirs d'enfance du protagoniste. Le lien infantile est ici clair, mais il fonctionne aussi à un autre niveau : l'infantilité des rapports entre le protagoniste et les femmes de sa vie, l'une servant de ménagère, l'autre de divertissement, les autres le baignant, certaines se trouvant envoyées aux oubliettes. L'expression de ces désirs enfantins sinon primaires du personnage principal trouve son origine à la fois dans le présent et le souvenir.

Le rêve diurne a donc une fonction différente du rêve nocturne d'un point de vue dramatique. Le premier peut permettre une incursion du côté des manques d'un personnage en révélant leurs origines dans son passé. Le deuxième nous révèle des parts inconscientes d'un personnage, donc des désirs inavoués ou des manques. Le déroulement du récit voudra

sinon combler pour le rêveur ces manques ou désirs, du moins les expliciter dans la « réalité » du scénario de manière à satisfaire le spectateur. D'un point narratif, cette explication des désirs ou des manques est souvent jugée nécessaire pour l'évolution du personnage. Pour illustrer ce dernier point, reprenons le rêve du vol et de la chute du protagoniste dans *8 et demi*. Les manques du personnage sont explicités dans plusieurs scènes subséquentes où est illustrée la confusion du personnage devant un film qu'il prépare pour finalement l'abandonner. L'ambition du projet (les décors grandioses, les coûts maintes fois évoqués) et l'incapacité du protagoniste à énoncer clairement ce qu'il cherche à exprimer sont illustrées par le symbole du vol et de la chute.

Ces deux types d'onirisme sont présents dans le scénario *Coulisses*. Un rêve nocturne, ce que nous qualifierons de partie imaginaire du récit, occupe une grande part du scénario, soit la seconde moitié. Dans les premières scènes de *Coulisses*, un rêve diurne survient lorsque le protagoniste Jean roule sur une route de campagne : sa mère décédée, son ami Antoine et sa conjointe Anne lui apparaissent tour à tour. Les regrets du protagoniste envers sa mère, la consommation d'héroïne d'Antoine et la possibilité d'une séparation d'avec Anne, qui souhaite avoir un enfant, sont illustrées dans cette séquence. Par sa nature, le rêve diurne reflète donc un désir de la manière la plus simple, comme le démontre également l'exemple tiré de *8 et demi*. C'est pour cette raison que nous ne nous attarderons pas à analyser les séquences de rêve diurne de *Coulisses*, puisqu'elles ne nécessitent pas de transformation pour exprimer les fantasmes.

⁸ Freud, Sigmund. *La création littéraire et le rêve éveillé*, édition électronique, 2002.

<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.html> p. 7.

La condensation et le déplacement

Les notions freudiennes de condensation et de déplacement ont été élaborées dans *Le rêve et son interprétation*. Ces outils d'analyse du rêve tentent de déterminer par quels processus un rêve modifie des éléments de la vie du rêveur et crée des scènes qui, de prime abord, peuvent sembler non significatives, mais sont le reflet d'un désir inassouvi. Le travail du rêve s'effectue de deux manières. La condensation permet de regrouper différentes idées latentes. Plusieurs souvenirs du rêveur sont ainsi amalgamés. Selon Freud, « la première condition, c'est la présence, dans toutes ses composantes, d'un élément commun, voire de plusieurs. »⁹ Le travail du rêve consistera à effectuer une superposition de ces éléments.

Une autre caractéristique de la condensation est son association à des individus. Nous verrons plus en détail, un peu plus loin, comment cette pratique se traduit dans des scènes de rêve au cinéma par le remplacement d'un personnage ou d'une identité par une autre ou encore par la création d'une identité composite.

Quant au déplacement, il a pour effet de recentrer notre attention sur des éléments anodins. « Pendant que le travail de rêve s'accomplit, l'intensité psychique des idées et des représentations qui en font l'objet se transporte sur d'autres, sur celles précisément que nous ne nous attendions pas du tout à voir ainsi accentuées. »¹⁰

Ce déplacement a une fonction d'obscurcissement en somme. Une autre manière de le définir selon Freud est le renversement des valeurs. Alors que ce qui déclenche un rêve est le plus souvent un événement de la journée précédente, le rappel de cet événement peut souvent sembler anodin dans le rêve. C'est pourtant cela qui est l'idée latente à la base du rêve, mais cette idée a été substituée à une autre. L'idée qui a déclenché le rêve peut être anodine, mais c'est parce qu'elle rappelle une idée importante, un désir enfoui, qu'elle devient matière à rêve.

⁹ Freud, Sigmund. 1925. *Le rêve et son interprétation*. Éditions Gallimard, p. 42.

¹⁰ Freud, Sigmund. 1925. *Le rêve et son interprétation*. Éditions Gallimard, p. 52.

Selon Freud, le déplacement des idées dans le rêve se produit sous l'empire de la nécessité. Certaines idées latentes que la conscience du rêveur réprouve sont obscurcies et détournées de son attention en devenant des éléments secondaires dans le rêve. Cette déformation de l'idée originale fonctionne comme un déguisement. Alors que dans un rêve éveillé le désir ou fantasme s'accomplit de manière simple et intelligible, le déplacement dans le rêve nocturne traduit la réalisation d'un désir refoulé.

Mise en contexte du scénario *Coulisses*

Le scénario *Coulisses* est né de la prémisse suivante : le rêve et l'acte de création procèdent des mêmes besoins. L'un et l'autre répondent à un fantasme, c'est-à-dire à un désir inassouvi. « Le fantasme vient corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction »¹¹ selon Freud. Dans un essai intitulé *La création littéraire et le rêve éveillé*, Freud compare le « poète au "rêveur en plein jour" et ses créations à des rêves diurnes »¹². Le lien est clair entre le désir non comblé que représente le rêve et celui exprimé à travers la fiction. L'un et l'autre sont nés dans l'inconscient. Alors que l'un est masqué par le travail du rêve, effectué principalement par la condensation et le déplacement, l'autre est le fruit du travail de création de l'auteur.

Le créateur d'art atténue le caractère du rêve diurne égoïste au moyen de changements et de voiles et il nous séduit par un bénéfice de plaisir purement formel, c'est-à-dire par un bénéfice de plaisir esthétique qu'il nous offre dans la représentation de ses fantasmes.¹³

Ces deux manières de transformer le désir initial pour en faire une création autre permettent la mise à jour des fantasmes initiaux en s'abreuvant à même l'inconscient du rêveur, d'une part, et de l'auteur, d'autre part. C'est ce qui nous a amené à structurer le scénario *Coulisses* en deux parties distinctes : l'une présentant la réalité, et l'autre une plongée dans l'inconscient du personnage principal.

Coulisses raconte l'histoire de Jean, un dramaturge dans la trentaine qui vit plusieurs événements pénibles. Sa mère est décédée peu de temps auparavant, entraînant chez le protagoniste une incapacité à poursuivre l'écriture d'une pièce de théâtre. Dans une seule et même journée les malheurs s'accumulent. Sa conjointe Anne le laisse car elle ne peut accepter de le suivre à Saint-Boniface au Manitoba où il serait reçu comme auteur en

¹¹ Freud, Sigmund. *La création littéraire et le rêve éveillé*, édition électronique, 2002.
<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.html> p. 8.

¹² *Ibid.* p. 8.

¹³ *Ibid.* p.11.

résidence. Son ami Antoine semble être victime de criminels. Son ex-conjointe Tania meurt d'une surdose d'héroïne.

Après ce dernier événement, le personnage principal effectue une véritable traversée du miroir et se retrouve dans l'imaginaire. C'est au réveil, dans la nuit suivant cette journée noire, que le passage semble s'effectuer : passage dans l'inconscient, dans le rêve nocturne ou dans la fiction, le but de ce scénario étant d'évoquer le lien ténu entre ces trois éléments. En plus des désirs enfouis dans l'inconscient, à l'origine autant de la création que du rêve, le travail d'écriture dramatique et le travail du rêve participent d'un même processus selon Freud : pour lui, la transformation de l'idée en situation dans le rêve équivaut à une dramatisation.

Le fait que cette journée décrite dans le scénario soit en quelque sorte à l'origine de la plongée onirique dans l'inconscient du protagoniste correspond également à ce que Freud avance sur le lien entre les rêves et la journée qui les précède. « Tous les rêves sans exception ont leur racine dans une impression reçue la veille, ou, disons mieux, pendant la journée qui a précédé le rêve. »¹⁴

Cette deuxième partie du scénario qui représente une plongée dans l'inconscient du protagoniste, nous l'associerions aux rêves nocturnes. Comme expliqué précédemment, un rêve nocturne au cinéma est soit précédé par une scène d'endormissement, ou suivi d'une scène d'éveil, ou bien encadré par les deux. Ici, c'est le passage par les coulisses, après la mort du personnage de Tania, qui fait office de transition vers le monde de l'imaginaire.

¹⁴ Freud, Sigmund. 1925. *Le rêve et son interprétation*. Éditions Gallimard, p. 54.

Condensation au cinéma

La condensation correspond à un nouvel amalgame des idées à l'origine du rêve, conjugué à des souvenirs disparates. L'une des manifestations de la condensation est le remplacement de l'identité d'un individu par celle d'un autre individu, ou encore par un amalgame de plusieurs individus. Le film *Mulholland Drive* de David Lynch illustre bien ce travail de condensation en y adjoignant une caractéristique que l'on retrouve dans les rêves les plus simples, soient ceux qui illustrent la transposition d'un désir. « S'il est un désir qu'un incident pénible peut faire naître, c'est bien celui de voir se produire l'incident opposé... précisément, l'incident du rêve. »¹⁵

Mulholland Drive raconte l'histoire de Betty, jeune actrice ambitieuse qui débarque à Hollywood pour tenter sa chance. Découvrant une femme amnésique réfugiée dans le logement que lui a prêté sa tante, Betty tentera d'aider l'inconnue à retrouver son identité. Une liasse d'argent, un cadavre, des mafieux forçant la main à un réalisateur pour le choix d'une actrice, des petits criminels à la recherche d'un mystérieux carnet noir, des séances de casting délirantes et un cow-boy surréaliste : Lynch multiplie les pistes dans la première partie de ce film noir pour ensuite jouer le jeu des doubles. Au réveil, Betty est redevenue Diane, actrice de seconde zone. En *flash-back*, on découvre alors tous les protagonistes de la première partie du film, le rêve/fantasme de Diane, dans leur véritable rôle. La mystérieuse amnésique est l'ex-amante de Diane. Elle abandonna cette dernière pour épouser un réalisateur. Ayant engagée un tueur pour liquider son ex-amante, Diane se suicidera, hantée par son geste.

Dans le film de Lynch, la première partie illustre le phénomène de condensation en modifiant l'identité des personnages. La protagoniste, incarnée par Naomi Watts, est donc une actrice sans talent dans la réalité, qui se prénomme Diane. Dans le rêve, elle s'appelle Betty, du nom d'une serveuse de restaurant croisée dans la réalité. Son ex-conjointe, Camilla, une actrice ayant du succès, devient Rita dans le rêve. Camilla, amnésique dans la

¹⁵ Freud, Sigmund. 1925. *Le rêve et son interprétation*. Éditions Gallimard, p. 39-40.

partie onirique, se trouve un nom d'emprunt à partir d'une affiche de Rita Hayworth, star hollywoodienne qui a pu faire rêver Diane.

Les désirs inassouvis du personnage principal sont représentés par des événements opposés. Les désirs professionnels de Diane/Betty sont illustrés par son succès lors d'une audition où elle démontre un talent qu'elle n'a pas dans la réalité. Son désir amoureux envers le personnage interprété par Laura Haring (Camilla/Rita) est développé à partir de leur rencontre fortuite, Camilla ayant perdu la mémoire. Dans son analyse, qui emprunte aux théories lacaniennes du désir, Todd McGowan décrit bien la relation amoureuse présentée dans la première partie du film : la relation fantasmée qui se développe entre Betty et Rita est une recreation de la relation avortée, illustrée dans la seconde partie du film, entre Diane et la star Camilla Rhodes.¹⁶

Cette condensation des personnages utilisée par Lynch correspond bien à la définition qu'en donne Freud lorsqu'il l'associe au rêve :

Je puis former une figure unique de traits empruntés à plusieurs ; je puis voir en rêve une physionomie bien connue et lui donner le nom de quelqu'un d'autre, ou bien l'identifier complètement mais la placer dans une situation où, en réalité, c'est une autre personne qui se trouve. Dans ces différents cas, la condensation de plusieurs personnes en une seule confère à toutes ces personnes une sorte d'équivalence, elle les met, d'un point de vue spécial, sur le même plan.¹⁷

Une condensation plus ou moins similaire se retrouve dans une scène de rêve de *8 et demi* de Fellini. Le protagoniste rêve qu'il se retrouve en compagnie de ses parents. Dans ce qui semble être le mausolée du père, ce dernier s'enquiert auprès du producteur de Guido du travail de son fils. Puis, il habille le protagoniste, qui a quarante-trois ans dans le rêve comme dans la « réalité » du film, avec un uniforme du type qu'en portaient les jeunes élèves. Le souvenir de son père, avec lequel Guido semble avoir peu communiqué dans sa vie, et une culpabilité vis-à-vis de son producteur comparable à celle d'un mauvais élève

¹⁶ « The fantasy relationship that develops between Betty and Rita is a reimagining of Diane's failed relationship—which is depicted in the second part of the film—with the movie star Camilla Rhodes. » McGowan, Todd, « Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood » dans *Cinema Journal* 43, No. 2. Winter 2004.

¹⁷ Freud, Sigmund. 1925. *Le rêve et son interprétation*. Éditions Gallimard, p. 46.

envers un enseignant se trouvent amalgamées. Une autre condensation survient peu après : alors que la femme de Guido, Luisa, embrasse son mari, en relâchant son étreinte elle est soudainement remplacée par la mère du protagoniste. Il s'agit donc d'une autre manière d'amalgamer deux personnages dans une scène de rêve.

Condensation dans *Coulisses*

Dans *Coulisses*, la condensation s'effectue entre autres par l'identité des personnages. Dans la première partie, que nous appellerons la réalité, Anne la conjointe de Jean veut avoir un enfant mais pas dans les conditions qu'il lui propose, c'est-à-dire pendant sa résidence d'écriture au Manitoba. D'autre part, une ex-conjointe de Jean, Tania, meurt d'une surdose d'héroïne en sa présence.

Dans la deuxième partie, que nous appellerons l'imaginaire, Tania vit en couple avec Jean et elle est enceinte de lui. La Tania de la deuxième partie évoque plusieurs caractéristiques de la relation de Jean avec Anne dans la réalité. Le plus important est l'attente d'un enfant par Tania, le désir par le protagoniste de voir Anne enceinte ayant été exprimé dans la première partie. La dispute entre Tania et Jean dans la partie onirique reflète l'état de sa relation avec Anne dans la réalité : du propre aveu du protagoniste, elle bat de l'aile. Mais le personnage de Tania a tout de même gardé une caractéristique qui lui était propre dans la première partie, puisqu'elle a été héroïnomane.

Cet amalgame de personnages est constitué de composantes présentant deux points communs, ce qui est une caractéristique de la condensation. Ce sont tout d'abord deux femmes ayant eu une relation amoureuse avec Jean. Dans les deux cas, une séparation est survenue de manière douloureuse la veille, si l'on considère la deuxième partie comme un rêve nocturne : une séparation amoureuse avec Anne, et une séparation par la mort avec Tania.

L'apparition du personnage d'Anne dans la deuxième partie ne survient qu'une fois Tania hospitalisée et inconsciente. Dans la partie imaginaire, Anne ne semble pas faire l'objet d'une condensation dans l'esprit du protagoniste, comme si ce souvenir était libéré de celui

de Tania. Dans la section onirique du scénario, Anne est cependant évoquée un peu plus tôt sous la forme d'une représentation artistique alors qu'elle est interprétée sur scène par une actrice. À la suite de cette représentation, laquelle recrée avec des acteurs la séparation de Jean et d'Anne, Tania déclare vouloir s'en aller « en dehors de ma criss de vie ! » Dans une scène subséquente, Tania perd la raison en s'en prenant à ce qui l'habite selon elle. Ce personnage de la partie onirique, qui en condense deux de la partie réelle, laisse par la suite la place au personnage qui est au centre des préoccupations du rêveur, soit Anne. Nous verrons plus loin comment le déplacement peut expliquer cette situation.

La représentation d'Anne au théâtre dans la partie onirique est aussi un exemple de condensation. Elle amalgame les événements tel qu'ils se sont déroulés dans la vie du protagoniste. En fait, il s'agit d'une représentation fictionnelle d'une situation vécue par le dramaturge Jean. Cet extrait d'une pièce du protagoniste est présenté lors d'une répétition générale. Il englobe donc une idée qui est à la base du rêve, soit la séparation de Jean et d'Anne. Il reflète aussi le désir formulé par le protagoniste, dans la partie réelle du scénario, de terminer sa pièce en y incorporant des événements de sa vie.

Déplacement au cinéma

Le travail de déplacement permet de découvrir quels désirs refoulés sont évoqués dans le rêve. Mais il permet également de découvrir ce qui a déclenché le rêve. Selon Freud, comme nous l'avons dit précédemment, « tous les rêves sans exception ont leur racine dans une impression reçue la veille, ou, disons mieux, pendant la journée qui a précédé le rêve. »¹⁸ Cette caractéristique se retrouve également dans certaines scènes de rêve au cinéma.

Le déclencheur du rêve

La plupart des scènes de rêve des *Fraises sauvages* ont pour déclencheur une impression récente du protagoniste. Le film de Bergman raconte l'histoire d'Isaac Borg, un médecin et professeur qui se rend à une cérémonie honorifique au terme de sa carrière. Durant le trajet qu'il effectue en automobile, il est troublé par de nombreux souvenirs, dont plusieurs sous la forme de rêves. La plupart de ceux-ci surviennent après une visite du personnage principal dans des lieux de son passé, comme lors d'une visite du protagoniste chez sa vieille mère. L'évocation par celle-ci de la cousine du protagoniste sera le déclencheur d'un rêve que fera Isaac Borg dans les heures qui suivent alors qu'il quitte en auto la ville où vit sa mère. Dans ce rêve est illustrée l'humiliation qu'Isaac Borg a subie dans sa jeunesse lorsque sa cousine, avec laquelle il était fiancé et dont il était amoureux, s'est mariée avec le frère du protagoniste. L'élément déclencheur, c'est l'évocation de la cousine. Et cette présence est primordiale dans le rêve qui suit. Mais la suite du rêve nous présente d'autres situations humiliantes pour le protagoniste. Tout d'abord, une interrogation scolaire qui se transforme en jugement de sa personnalité. Puis, une séquence rappelle au protagoniste une

¹⁸ Freud, Sigmund. 1925. *Le rêve et son interprétation*. Éditions Gallimard, p. 54.

autre situation humiliante : lorsqu'il fut témoin d'une rencontre entre sa femme et l'amant de celle-ci.

Dans cet exemple, les éléments latents ne semblent pas déplacés. L'humiliation subie par le rejet de sa cousine est clairement illustrée en rêve et rappelle une autre situation humiliante. À première vue, l'idée même que l'élément principal d'un rêve cède le pas à des éléments moins significatifs ne fait pas sens d'un point de vue narratif. C'est en principe ce qui devrait arriver selon la définition de Freud :

Ce que le rêve développait amplement comme pour en faire l'essentiel de son contenu, c'est cela justement qui, après analyse et dans les idées latentes, va jouer un rôle tout à fait secondaire; et au contraire, l'allusion à peine perceptible, celle qui surgissait à demi des régions les plus ténébreuses du rêve, c'est elle qui parmi les idées latentes va revendiquer le premier rôle.¹⁹

Dans un film, si le spectateur se retrouve devant une séquence de rêve où les principaux événements présentés n'ont que peu de rapport avec la « réalité » du film qui a précédé le rêve et que l'essentiel du propos se trouve dans des détails obscurs, nul doute que l'impact de cet élément onirique sera diminué. Une séquence onirique du type de celles que l'on retrouve dans *Les Fraises Sauvages* ne saurait trop s'éloigner des éléments exposés précédemment dans le film en obscurcissant les idées latentes de ce rêve. Il est aisé de comprendre que ces séquences de rêve, dont Bergman fit une grande utilisation tout au long de sa carrière, servaient un but bien précis, soit l'approfondissement des personnages concernés. Dans le cas des *Fraises sauvages*, la solitude et la froideur du personnage incarné par Viktor Sjöström trouvent leur origine dans le passé douloureux du protagoniste tel qu'évoqué dans les scènes oniriques. Cette caractéristique de certaines séquences oniriques pourrait également être illustrée par *8 et demi* où les rêves du protagoniste ne déplacent pas les idées latentes.

¹⁹ Freud, Sigmund. 1925. *Le rêve et son interprétation*. Éditions Gallimard, p. 52.

Exemple de déplacement

Il est possible cependant qu'un film comme *Mulholland Drive*, dont la plus grande partie est constituée d'un rêve qui n'est perçu comme tel par le spectateur qu'une fois la rêveuse réveillée dans le dernier tiers du film, ne fonctionne pas sur ce principe. En effet, comme le spectateur ne sait pas qu'il assiste à un rêve, la fonction habituelle de celui-ci, qui est d'explicitier ou d'éclairer différemment certaines caractéristiques du personnage qui rêve, peut s'appliquer de manière différente. Le rêve a cette fonction de manière rétroactive, lorsque l'on comprend dans la dernière partie du film quels sont les éléments de la réalité du film qui étaient évoqués dans la partie onirique. Dans cette partie réelle, l'enjeu principal est la fin de la relation amoureuse de Diane et Camilla. Si l'on considère l'ensemble de la séquence de rêve, on remarque que le thème amoureux n'y est que peu développé. Parmi les éléments qui évoquent ce thème dans la première partie, il y a tout d'abord le coup de foudre entre Diane/Betty et le réalisateur lors d'une séquence de casting. Cette séquence implique une condensation des personnages : c'est le fiancé de Camilla/Rita dans la réalité qui tombe amoureux de Diane/Betty dans le rêve. La deuxième évocation d'une relation amoureuse est lorsque les deux femmes passent une nuit ensemble. Cette même nuit annoncera d'ailleurs la fin du rêve peu de temps après. Ainsi, on pourrait dire que le désir amoureux, qui est à l'origine de ce rêve, est secondaire dans la partie onirique du film. Plusieurs autres thèmes y sont développés et occupent plus de temps à l'écran. On y évoque, entre autres, la poursuite du rêve hollywoodien par une jeune actrice et les machinations qui entourent le choix des actrices par les producteurs et des hommes de l'ombre. L'autre élément important de la partie onirique du film, la quête de l'identité de Camilla/Rita, peut s'interpréter comme le désir du personnage de Diane/Betty d'oublier un acte ignoble, soit la commande de l'assassinat de Camilla/Rita.

Le phénomène de déplacement peut donc être associé à ce type d'onirisme dans un film où le spectateur n'est conscient qu'après coup qu'il a assisté à un rêve. Il est en effet plus aisé de dissimuler les véritables enjeux du rêve si la réalité des personnages n'a pas été établie auparavant. Le spectateur n'a alors aucune attente en ce sens.

Le déplacement dans *Couliesses*

Dans le cas de *Couliesses*, la structure du film rappelle celle de *Mulholland Drive*, puisqu'une moitié représente le rêve ou l'imaginaire d'un auteur, et l'autre la réalité de ce même auteur. Mais contrairement au film de Lynch, la réalité précède le rêve. Peu d'indices cependant dévoilent la nature de l'un et l'autre des univers jusqu'à la toute fin. Cette obscurité volontaire, qui gomme les limites entre la réalité inspirant le travail d'un auteur et son inconscient (qu'il soit rêve ou imaginaire), pourrait théoriquement permettre un déplacement des idées latentes principales en périphérie de la partie imaginaire du scénario. En effet, si le spectateur ne sait pas précisément s'il se retrouve dans un rêve, une fiction, ou la réalité, peut-être acceptera-t-il de voir de nouveaux éléments du récit prendre une grande importance dans la deuxième partie du scénario, laissant en plan des éléments primordiaux évoqués dans la première partie.

Commençons par identifier les éléments déclencheurs du rêve ayant leur racine dans une impression reçue la veille. Le premier élément est la mort de Tania. C'est à la suite de la découverte de son ex-conjointe morte que le protagoniste effectue sa traversée du miroir, en passant par des coulisses qui semblent se trouver derrière le décor de cette « réalité ». Est-ce que la mort de Tania se retrouve comme élément latent principal de la deuxième partie? On pourrait le croire, car cette partie débute avec une réplique exacte de la scène où Jean découvre Tania morte. Mais cette fois, la suite de la scène est différente : Tania est vivante, enceinte de Jean et ils vivent ensemble. C'est en fait leur vie de couple qui est présentée dans les scènes suivantes. On y expose leurs conflits et les problèmes dont souffre Tania, lesquels semblent être en lien avec son ancienne consommation de drogue. C'est aussi ce qui a mis fin à ses jours dans la première partie.

Mais un autre enjeu apparaît un peu plus tard dans cette partie du scénario : la séparation d'avec Anne. Comme l'explique le chapitre sur la condensation, ce n'est qu'à la représentation de la pièce qu'Anne fait son apparition. Elle avait cependant été évoquée dans la scène de la générale où une comédienne incarnait Anne en répétant les mêmes paroles qui avaient été prononcées lors de la séparation du couple dans la réalité. La seule

présence d'Anne dans la partie onirique est lors d'une rencontre avec Jean après la première de sa pièce et cette rencontre va entraîner la fin du rêve ou de l'incursion dans l'imaginaire du protagoniste. Hormis l'évocation d'Anne à travers un personnage de fiction, ce personnage est donc peu présent dans cette partie. La fin de la relation entre Anne et Jean devient donc secondaire. C'est la relation avec Tania qui occupe l'essentiel des scènes oniriques. Nous avons donc affaire ici à un travail de déplacement : le rêve est recentré sur Tania plutôt que sur la séparation avec Anne.

Expression d'un désir refoulé

Freud décrit trois types de rêves : celui qui représente un désir non refoulé de type infantile, que l'on pourrait associer à la séquence du rêve diurne du harem dans *8 et demi*. Le deuxième type présente, déguisé, un désir refoulé et ce déguisement prend le plus souvent la forme du déplacement. « Pour connaître la condition essentielle du déplacement, il est indispensable que l'on aborde le problème d'un point de vue purement psychologique; on verra alors que ce phénomène se produit uniquement sous l'empire de la nécessité. »²⁰ Freud explique quelle est l'origine de cette nécessité : « ne pas trahir certaines idées latentes que ma conscience désapprouve. »²¹ Or, cette caractéristique se retrouve dans les séquences de rêve de *Coulisses*.

Certaines idées latentes déplacées dans la partie onirique du scénario trahissent des désirs inavoués ou inavouables pour le protagoniste. L'impatience dont fait preuve le protagoniste envers sa mère à l'hôpital peut être considérée comme le reflet d'un désir inavoué. Dans la partie réelle, le personnage de Jean attribue son incapacité à terminer sa pièce de théâtre à la mort de sa mère. Sa rencontre avec cette dernière dans la partie imaginaire se déroule dans un environnement, l'hôpital, qui peut rappeler les conditions dans lesquelles il a fait face à cette mort dans la réalité. Les reproches dont il accable sa mère peuvent refléter ceux qu'il fait inconsciemment à celle qui serait, selon lui, à la source de son incapacité d'écrire.

²⁰ *Ibid.* p. 85.

²¹ *Ibid.* p. 87.

La rencontre onirique avec le producteur de films en est un autre exemple. Le producteur propose avec enthousiasme à Jean de le seconder dans ses projets artistiques. Jean semble réticent à toutes ces propositions. Dans la partie réelle, le protagoniste avait essuyé une rebuffade du producteur concernant un projet de film. Quel peut être le désir refoulé de Jean dans la scène onirique? Une simple expression du désir de voir réussir son projet de film ne ferait pas l'objet d'un déplacement dans la partie onirique. C'est ce qui arrive dans les rêves les plus simples, comme ceux associés à l'enfance, où les désirs sont exprimés sans travestissement. Mais un déplacement survient, faisant du projet de film une suggestion parmi d'autres de la part du producteur. Cette rencontre a lieu au moment où Jean ne connaît pas l'état de santé de sa conjointe et de leur futur enfant. Il ne montre aucun intérêt envers le producteur, et paraît même ennuyé. Le contexte de cette rencontre peut facilement faire comprendre à un spectateur éventuel pourquoi le personnage s'intéresse si peu aux propos du producteur. Il rééquilibre, dans l'inconscient du personnage, le rapport de force entre les projets professionnels et la vie privée du protagoniste. Dans la partie réelle du scénario, Anne adresse à Jean des reproches concernant ses projets d'écriture, dont la priorité ne semble pas remise en question comme en fait foi la décision du protagoniste de partir pour Saint-Boniface. On peut conclure que Jean a le désir inavoué d'inverser son ordre de priorité et de laisser sa vie de couple et éventuellement familiale prendre le pas sur ses projets professionnels. C'est d'ailleurs ce renversement des valeurs qui est illustré dans la dernière scène du scénario : de retour dans la réalité, le protagoniste a fait le choix de rester avec sa conjointe plutôt que de poursuivre un projet d'écriture au Manitoba.

Les limites du déplacement au cinéma

Le troisième type de rêve que décrit Freud est un « rêve qui exprime un désir refoulé mais ne le déguise pas ou le déguise trop peu. Ce dernier rêve est toujours accompagné d'une sensation d'angoisse qui le force à s'interrompre. »²² Cette description correspond bien à

²¹ Freud, Sigmund. 1925. *Le rêve et son interprétation*. Éditions Gallimard, p. 93

²² Freud, Sigmund. 1925. *Le rêve et son interprétation*. Éditions Gallimard, p. 93

ce qui se passe à la fin de la séquence onirique de *Coulisses*. L'angoisse ressentie par le dormeur est illustrée par le malaise de Jean lorsqu'il est en quelque sorte rappelé à la « réalité » par Anne : elle lui explique que leur destin s'est scellé lorsque Jean a accepté sa résidence d'auteur à Saint-Boniface. C'est donc à deux types de rêves, selon la classification de Freud, que nous avons affaire dans la partie onirique du scénario. L'essentiel de la partie imaginaire du scénario correspond au deuxième type : il y a un travestissement des idées latentes au moyen de la condensation (l'amalgame des deux femmes) et du déplacement (le rêve est recentré sur Tania plutôt que sur la séparation avec Anne). À la fin de cette partie onirique, le rêve devient du troisième type, c'est-à-dire que le désir refoulé n'est plus déguisé : Jean réalise qu'il a laissé partir Anne, ce qui provoque le réveil du dormeur. Ce réveil est illustré dans le scénario par le nouveau passage de Jean par les coulisses.

Aurait-il pu en être autrement? Est-ce que la portion onirique aurait pu correspondre à un seul type de rêve, celui où l'on retrouve un travestissement sous la forme de condensation et de déplacement? Nous croyons que non, à moins de verser dans une écriture surréaliste où le rationnel cède le pas à l'intuition. Dans ce type d'œuvre, il est admis par le spectateur que le sens rationnel lui échappe. Mais dans une fiction où les éléments oniriques sont présentés dans le contexte d'une « réalité fictionnelle », c'est-à-dire d'un monde fictif établi comme étant la réalité dans laquelle se déroule le récit, nous croyons que les idées latentes ne peuvent être développées sous forme de rêve qu'avec un déplacement partiel.

Même le film de Lynch, bien qu'il se prête au déplacement en raison de la présentation du rêve avant la réalité, passe du deuxième type de rêve au premier type dans les dernières minutes de la partie onirique. Alors que, depuis le début du film, les idées latentes étaient condensées et déplacées, c'est le désir amoureux non refoulé de Diane/Betty envers Camilla/Rita qui est illustré dans les dernières scènes oniriques.

Onirisme et processus créatif

Dans *La création littéraire et le rêve éveillé*, Freud affirme qu'un créateur transpose ses fantasmes « au moyen de changements et de voiles »²³. Sachant que les rêves nocturnes ont une fonction similaire, soit la représentation des désirs, on peut alors imaginer que, de la même façon que fonctionne le travail du rêve, le travail du créateur modifie, combine, déplace et possiblement condense le matériau brut de la création, soit le fantasme, pour le conformer à l'aspiration formelle désirée par l'auteur.

La source d'inspiration primordiale d'un artiste est donc ce désir, lequel selon Freud trouve son origine dans un événement intense et actuel, qui éveille chez le créateur le souvenir d'un événement plus ancien. Des influences diverses s'y grefferont par la suite : souvenirs d'œuvres marquantes, autres situations connexes vécues comme acteur ou spectateur, récit vécu par des tierces personnes, etc. Que les divers ingrédients entrant dans la composition de l'œuvre soient plus ou moins éloignés de la vie de l'auteur, le désir initial restera ancré au cœur de celle-ci.

La condensation, souvent utilisée dans les scènes oniriques au cinéma, s'apparente quelque peu à cet acte créateur. Un auteur, en créant des personnages, est amené « à scinder son moi par l'auto observation en "moi partiels", ce qui le conduit à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique. »²⁴ Cette convergence de courants est similaire au phénomène de condensation. Et cet acte créateur est reproduit à plus petite échelle, d'une certaine manière, lors de l'écriture de scènes oniriques. À l'intérieur des balises imposées par la réalité fictionnelle de l'œuvre, ces éléments « réels » de la fiction sont en quelque sorte amalgamés différemment par l'auteur pour créer une nouvelle fiction. À partir du matériel composant la réalité du personnage qui rêve, l'auteur crée donc à

²³ Freud, Sigmund. *La création littéraire et le rêve éveillé*, édition électronique, 2002.

<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.html>, p. 11.

²⁴ *Ibid.* p. 9.

nouveau un univers en transformant ces éléments pour leur donner une autre signification, principalement en les condensant avec des éléments présentant des similarités.

C'est le processus que nous avons expérimenté dans le cadre de l'écriture du synopsis du scénario *Coulisses*. Au moment d'écrire la partie onirique, qui devait être le reflet de l'inconscient du personnage principal, les éléments narratifs développés jusqu'alors (les personnages et leurs relations, les situations dramatiques vécues par le personnage) ont été transposés et modifiés de manière à ce qu'ils forment en quelque sorte une nouvelle fiction. Dans le cadre de cette écriture des scènes de rêve, le déplacement a également été utilisé comme on l'a vu. Mais alors que la condensation, phénomène privilégié dans l'écriture de scènes oniriques découlant d'une réalité narrative déjà connue du spectateur, procède d'une réorganisation d'éléments déjà développés par l'auteur, circonscrivant ainsi les possibilités narratives, le phénomène de déplacement offre une liberté similaire à l'écriture de l'œuvre proprement dite. En effet, en recentrant la partie onirique du récit sur un thème différent, et laissant en périphérie le thème principalement développé dans la partie réelle du scénario, le déplacement conduit à l'écriture d'une « autre » fiction à partir des mêmes personnages en quelque sorte. Il est à noter que le film *Mulholland Drive*, qui comporte également des éléments déplacés, a été créé par son auteur en deux étapes. La plupart des éléments de la partie onirique avaient été créés pour le pilote d'une éventuelle série télévisée. Lynch raconte qu'un homme du réseau ABC qui prenait la décision d'accepter ou non le pilote le vit à six heures du matin... en faisant des appels téléphoniques. Il détesta ce qu'il vit et rejeta le projet. Puis Lynch eut la chance d'en faire un long métrage, sans avoir les idées de la partie « réelle » au départ.²⁵

Cette réflexion sur le processus créatif, inspirée par l'écriture de scènes de rêve, est cependant loin de démystifier l'acte créateur. Les désirs ou fantasmes peuvent expliquer possiblement la naissance d'une idée qui sera à la source d'une œuvre. Mais dans le processus créatif, un auteur peut à certains moments avoir l'impression de vivre une véritable révélation. Une idée surgit d'on ne sait où et semble parfaite. La simple notion de

²⁵ « I heard that the man at ABC who was making the decision whether to accept the pilot or not saw it at six a.m. [...] making some phone calls. And he hated what he saw. So he turned it down. Then I had the chance, fortunately, to make it into a feature. But I didn't have the ideas. »

Lynch, David. 2006. *Catching The Big Fish*. Penguin : New York, p. 113.

fantasme semble un peu trop simpliste pour expliquer ce phénomène. Le peintre anglais Francis Bacon, fervent adepte du *daydreaming* pour s'inspirer, définit une œuvre d'art et la représentation qu'elle doit faire de la réalité ou plutôt du réel. Selon lui, une œuvre doit recréer non seulement la réalité externe mais également une réalité inconsciente, laquelle a des implications subjectives qui la rendent plus poignante.²⁶ Le processus créatif implique donc à la base un désir comme le suggère Freud. Les diverses influences, le sens critique, la technique se combinent par la suite pour créer une œuvre. Ce qui en fera ou non une œuvre remarquable est probablement un élément du processus créatif difficilement définissable qui est propre à chaque artiste et qui ne peut être que qualifier d'intuition.

²⁶ « I think that it brings not only the external reality but it brings in the unconscious reality [...] which has subjective implications, and these are what gives a poignancy. »
Sylvester, David. 1987. *Interviews With Francis Bacon*. Thames and Hudson, p. 172.

Conclusion

Les notions de condensation et de déplacement peuvent donc servir de base analytique pour la compréhension du processus créatif derrière l'écriture des scènes de rêve d'un film. L'utilisation de rêves dans une fiction cinématographique impose cependant des limites à l'utilisation consciente ou non de la part de l'auteur du concept de déplacement. Le travail de travestissement de la « réalité » présentée dans un film est presque une condition sine qua non dans la création de scènes de rêve au cinéma. Le spectateur s'attend à être déboussolé durant une séquence onirique de la même manière qu'il l'est dans ses propres rêves. Cette nouvelle représentation des éléments dits « réels » d'un film dans un cadre onirique utilise principalement la condensation : cette manière de faire permet de rapprocher divers éléments de la vie d'un protagoniste pour en évoquer les similitudes de manière souvent frappante. L'amalgame de personnages permet aussi de réaliser ce rapprochement, que ce soit d'une manière simple comme le fait Fellini dans *8 et demi* ou de manière plus complexe comme dans *Mulholland Drive* de Lynch. Ce type de travail dans la représentation de la réalité psychique d'un protagoniste est aussi utilisé dans le scénario *Coulisses*. C'est d'ailleurs cette notion de condensation qui est la plus caractéristique du travail de création. Un auteur amalgame des idées et des thèmes pour en tirer une nouvelle expression qui saura évoquer différemment les idées à la base de son œuvre.

Le déplacement, quant à lui, ne peut être utilisé aussi aisément dans le cadre de l'écriture de scènes de rêve. Placer en périphérie du récit onirique les éléments essentiels qui sont à la base de la partie réelle peut décevoir les attentes des spectateurs. Ceux-ci s'attendent à retrouver dans un rêve au cinéma certains éléments importants pour le personnage qui rêve, lesquels éléments doivent en principe être développés dans la partie réelle du récit. Mais dans un film où la nature onirique de certaines scènes n'est pas révélée au spectateur, il est possible de recréer l'effet de déplacement propre aux rêves. Cet effet a pour fonction de développer des éléments secondaires qui servent à tisser la toile des désirs habitant le protagoniste rêveur. Elle agit aussi comme une fausse piste qui permet de tenir en haleine le spectateur, réservant la révélation sur la motivation première du rêve pour les derniers instants oniriques juste avant le réveil. Cette révélation correspond également à ce que nous

désignons comme étant les limites du déplacement au cinéma : le rêve doit en effet passer éventuellement d'un type qui condense et déplace les idées latentes à un type qui exprime clairement un désir, soit celui qui est à l'origine du rêve.

Bibliographie

- Arnheim, Rudolph. 1958. *Le cinéma est un art*. Paris : L'Arche, 238p.
- Burgos, Jean. 1982. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Éditions du Seuil, 406p.
- Dagonet, François. 1984. *Philosophie de l'image*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 254p.
- Sigmund FREUD, « La création littéraire et le rêve éveillé », édition électronique, 2002.
<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.html>
- Freud, Sigmund. 1985. *Le rêve et son interprétation*. Paris : Gallimard, 118 p.
- Freud, Sigmund. 1985. *Les rêves : la voie royale de l'inconscient*. Paris : Tchou, 318p.
- Jung, Carl Gustav, Joseph L. Henderson, Marie-Louise von Franz, Aniéla Jaffé et Jolanda Jacobi. 1964. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffond, 320p.
- Jung, Carl Gustav. 1971. *Les racines de la conscience : études sur l'archétype*. Paris : Buchet/Chatel, 624 p.
- Jung, Carl Gustav. 1998. *Sur l'interprétation des rêves*. Paris : Albin Michel, 306p.
- Kuntzel, Thierry. 1975. « Le travail du film 2 », dans *Communications*, no 23, pp.136-189.
- Lynch, David. 2006. *Catching The Big Fish*. Penguin : New York, 177p.
- Mcgowan, Todd. « Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood » dans *Cinema Journal* 43, No. 2. Winter 2004.
- Metz, Christian. 1975. « Le signifiant imaginaire », dans *Communications*, no 23, pp.3-55.
- Morin, Edgar. 1956. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris : Éditions de Minuit, 250p.
- Muise, John. 1994. *Freudian/Filmic Condensation And Displacement, And The Cinematic Essence Of 'Washington Square' (Henry James, William Wyler)*. Acadia University : 121p.
- Sylvester, David. 1987. *Interviews With Francis Bacon*. Thames and Hudson : New York, 208p.

Filmographie

Bergman, Ingmar (réal.). 1957. *The Wild Strawberries*. Suède. The Criterion Collection, DVD, 91 min.

Fellini, Federico (réal.). 1963. *8 1/2*. Italie, France. The Criterion Collection, DVD, 138 min.

Lynch, David (réal.). 2001. *Mulholland Drive*. France, États-Unis. TVA International Distribution Inc. DVD, 147 min.