

Dara MARKS

INSIDE STORY

**Le travail sur
l'arc transformationnel**

Traduit de l'américain par
Édouard Blanchot

DIXIT
E D I T I O N S



TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	7
PASSER LA FRONTIÈRE.....	8
INVESTISSEZ EN VOUS-MÊME.....	10
QU'IL Y A-T-IL À L'INTÉRIEUR D' <i>INSIDE STORY</i> ?.....	12
UNE DERNIÈRE CHOSE AVANT DE COMMENCER.....	13
PREMIÈRE PARTIE :	
CONSTRUIRE DE SOLIDES FONDATIONS.....	15
I. AU COMMENCEMENT : LE MOT.....	17
C'ÉTAIT LE MEILLEUR DES SCÉNARIOS, C'ÉTAIT LE PIRE DES SCÉNARIOS.....	17
HOUSTON, ON A UN PROBLÈME.....	18
FAIRE CONFIANCE À LA FORCE.....	19
ARRÊTER LA SURENCHÈRE POSITIVE.....	22
L'HISTOIRE ÉTERNELLE.....	26
LE POURQUOI DU COMMENT.....	29
TROUVER LE FILON - L'ARC TRANSFORMATIONNEL.....	31
II. INTRIGUE : LUMIÈRES, CAMÉRA, ACTION !.....	33
CONFLIT, ACTION ET OBJECTIF.....	33
APPROFONDIR L'INTRIGUE.....	36
UNE HISTOIRE, UNE INTRIGUE.....	41
DONNER UN NOM À L'INTRIGUE.....	44
ÉTUDES DE CAS.....	47
III. PERSONNAGE : ALLER AU CŒUR DE LA QUESTION.....	53
LE MYTHE DU MYTHE DU « HÉROS ».....	53
IDENTIFIER LE PROTAGONISTE.....	55
PERSONNAGES SECONDAIRES.....	56
CO-PROTAGONISTES.....	58
UN PROTAGONISTE EN FAIT PLUS QU'ON NE LE PENSE.....	60
ÉTUDES DE CAS.....	65

IV. THÈME : TROUVER L'INTENTION.....	69
DONNER DU SENS	69
QUELQUES CLARIFICATIONS S'IMPOSENT	71
ÉCRIVEZ SUR CE QUE VOUS CONNAISSEZ.....	75
LE LANGAGE DU CŒUR	76
TROUVER L'OBJECTIF THÉMATIQUE.....	79
ÉTABLIR LA STRUCTURE THÉMATIQUE.....	81
ÉTUDES DE CAS.....	83
ÉCRIVEZ SUR CE QUE VOUS NE CONNAISSEZ PAS	94
V. LE DÉFAUT FATAL :	
AMENER LES PERSONNAGES À LA VIE.....	97
CONFIANCE SACRÉE.....	97
RUPTURE DE SYSTÈME	99
LE DÉFAUT FATAL.....	107
TROUVER LE DÉFAUT FATAL.....	111
TRANSFORMER LE THÈME EN PERSONNAGE	114
HISTOIRE ANTÉRIEURE (BACKSTORY).....	117
TRANSFORMER LE THÈME EN INTRIGUE.....	119
D'UN AUTRE CÔTÉ.....	124
ÉTUDES DE CAS.....	125
SECONDE PARTIE :	
CONSTRUIRE L'ARC DU PERSONNAGE.....	135
VI. LA STRUCTURE INTERNE :	
NAGER DANS LE GRAND BAIN.....	137
STRUCTURE – CE FICHU PETIT MOT	137
LE DUO DYNAMIQUE.....	139
UN TOURNANT SUR LA ROUTE	141
LE MODÈLE DE LA VIE.....	143
LA SPHÈRE D'INFLUENCE.....	145
TANT QU'IL Y AURA DES CYCLES	146
RETOUR À LA FORME.....	148
AUSSI SIMPLE QUE ABC.....	149
LA SAINTE TRIADE.....	156
ÉTUDES DE CAS.....	160
TOUT METTRE ENSEMBLE.....	167
VII. ACTE I : OUVERTURE.....	169
PAR OÙ COMMENCER ?!	169
ANATOMIE DU PREMIER ACTE	173
L'IMAGE EST TOUT.....	176
PAS DE PLACE POUR L'AMBIGUÏTÉ.....	179
LE GRAND INCONNU.....	184

LES CHOSES TOURNENT MAL	186
UN RÉVEIL BRUTAL.....	192
ÉTUDES DE CAS.....	196
VIII. ACTE II – PREMIÈRE PARTIE : CE QUI MONTE	211
REDOUTABLE DEUXIÈME ACTE	211
ET TROIS FONT LA COMPAGNIE	213
OUVRIR LA VOIE VERS LE MIDPOINT	216
REGARDER VERS L'INTÉRIEUR	218
LE MOMENT DE VÉRITÉ	222
ÉTUDES DE CAS.....	228
IX. ACTE II – SECONDE PARTIE : DOIT REDESCENDRE.....	235
INCROYABLE GRÂCE.....	235
LA CHUTE.....	239
L'EXPÉRIENCE DE MORT	243
UN VIRAGE TRAGIQUE.....	249
OBTENIR PLUS QUE PRÉVU.....	250
ÉTUDES DE CAS.....	251
X. ACTE III : À RUDE ÉPREUVE.....	263
VOGUE LA GALÈRE !.....	263
SUR DES TERRES INCERTAINES.....	272
LE MOMENT DE DÉCISION.....	273
TOUTES LES BONNES CHOSES ONT UNE FIN	276
AU CRÉDIT DU « HEUREUX POUR TOUJOURS »	282
ÉTUDES DE CAS.....	287
ÉPILOGUE : DES POSSIBILITÉS INFINIES	301
GLOSSAIRE.....	305
FILMOGRAPHIE.....	311



INTRODUCTION

Au cours des années que j'ai passées à pratiquer le métier de script consultant, j'ai toujours trouvé que les conseils donnés à des auteurs tels que « *écrivez ce qui vous tient à cœur* », « *ajoutez de la profondeur* », ou « *trouvez votre voix authentique* », n'étaient pas spécialement utiles. Cela ne veut pas dire que ces problèmes n'existent pas ; en fait c'est souvent pour ces raisons qu'une histoire semble plate ou donne l'impression de ne pas évoluer. Mais dans toute tentative artistique, l'obtention d'une forme de profondeur n'est pas juste une chose que l'on ajoute comme cela ; cela tient à la totalité de l'expérience. Cela résulte d'un processus en profondeur qui grandit avec l'histoire, par opposition à quelque chose qui relèverait de l'idée après-coup.

Personne ne discute le fait qu'un auteur a besoin d'utiliser une stratégie ou des techniques pour développer l'intrigue externe, physique, d'une histoire (du type attraper un tueur, résoudre un crime, arriver à son mariage à l'heure). Les auteurs les plus sérieux étudient les règles de base de la structure d'une histoire et apprennent la manière d'organiser le scénario d'un film, d'un roman, d'une pièce de théâtre de façon à ce que chaque élément remplisse une fonction dramatique. Cependant, lorsque vient le moment d'exprimer des valeurs internes et de développer une vision personnelle dans une histoire, les auteurs sont souvent obligés de s'en remettre à leur intuition et un peu à la chance.

L'instinct et particulièrement l'intuition sont absolument essentiels pour saisir les aspects les plus significatifs et les plus authentiques d'une histoire, mais ces deux compétences peuvent facilement vous entraîner vers des hypothèses aléatoires si elles ne sont pas connectées à quelque chose. Une création artistique part toujours d'une intuition. Cependant les idées nouvelles, même les grandes, se présentent rarement à la conscience complètement abouties. Il s'agit plutôt de pensées éparses, d'impressions, de sensations, et d'images qui peuvent être confuses ou contradictoires, qu'elles soient stimulantes ou fascinantes.

La méthode pour atteindre le cœur émotionnel d'une histoire n'est pas un secret divin qui ne serait révélé qu'à quelques élus. Tous les auteurs ont leurs sources de sensations et de visions ; il s'agit seulement de savoir

comment y puiser. *Inside Story* propose des techniques et des méthodes pour aider les auteurs à identifier la dimension émotionnelle et thématique dont ils ont besoin pour créer une structure d'histoire plus naturelle et plus organique.

PASSER LA FRONTIÈRE

J'ai également un problème avec l'idée que les auteurs doivent souffrir pour leur art. Je crois que nous devons vivre pour lui. Cela comprend des souffrances et des déceptions, des refus, la perte de ses illusions, mais également des joies, des moments d'illumination, et même de la satisfaction. En fin de compte, toutes les histoires que nous racontons parlent de notre propre histoire. Bien qu'une histoire ne soit que rarement le reflet direct de la chronologie autobiographique de notre vie, elle est toujours le reflet de ce que nous savons être vrai. Il doit en être ainsi ; nous ne *connaissons* rien d'autre.

Une de mes jeunes clientes terminait récemment un thriller plein de tensions, mais d'après ce qu'elle me raconta de son propre passé, il était clair qu'elle avait également transformé la colère qu'elle éprouvait à l'encontre d'un père dominateur en une histoire traitant d'une quête héroïque pour obtenir son indépendance. Bien sûr, cela n'était pas dans ses projets lorsqu'elle s'était assise à sa table pour écrire cette histoire, mais là est le pouvoir de l'expérience créative : elle ouvre l'espace pour laisser la possibilité à notre propre vérité de se révéler – à nous.

L'expérience de l'écriture est souvent décrite comme un voyage, car, bien que nous soyons souvent physiquement cloués à notre bureau, il donne lieu à un véritable cheminement : il nous entraîne dans de nouveaux endroits. Même si nous nous retrouvons à la fin au même endroit que lorsque nous avons commencé – nous verrons inévitablement l'endroit où nous sommes avec un regard nouveau.

Inside Story est conçu pour être le compagnon de voyage du scénariste. Il vous aidera à explorer les terres inconnues, accidentées, surprenantes qui se trouvent souvent sur le chemin de l'auteur. Ce livre vous servira à traduire le langage métaphorique complexe qu'utilisent les histoires. Il vous guidera vers les avant-postes de votre propre monde connu, et vous aidera à apercevoir dans vos histoires cette chose sauvage et nouvelle qui se cache juste derrière tout ce que vous pensiez savoir. C'est la véritable finalité de toutes les histoires. Les meilleures d'entre elles nous emmènent au-delà de ce que nous connaissons et nous font découvrir une partie de nous-mêmes qui améliore notre relation aux autres, à la nature et au divin. Plus important encore, les histoires peuvent transformer nos peines comme nos expériences les plus merveilleuses de la vie en une conscience plus haute.

Entre ce que nous savons et ce que nous allons apprendre des autres et de nous-mêmes, se trouve ce qu'on appelle parfois une *frontière*. Cette frontière est un lieu où une nouvelle conscience peut poindre, un lieu où nous émergeons des ténèbres pour entrer dans la lumière. Un auteur qui ne s'en remettrait qu'à son intuition atteindrait rarement cet endroit, car ce qui vient de l'inconscient a tendance à y rester, à moins que l'on s'y confronte et qu'on y porte attention. C'est la raison pour laquelle tant de films manquent aujourd'hui de cohérence, de substance, de pertinence, même lorsqu'ils ont une idée centrale intéressante. Une histoire qui ne nous entraîne pas dans un endroit où puissent naître une nouvelle conscience, une illumination intérieure, ou une nouvelle vision des choses est une histoire qui ne fait que recycler des clichés usés et rend banale et marginale la véritable quête héroïque de l'accomplissement de soi.

Cette quête de l'accomplissement, cette quête pour rentrer en relation avec la partie encore inconnue de notre véritable nature, qui comprend la relation que nous entretenons avec la nature elle-même, est le modèle à partir duquel cette théorie de l'arc transformationnel est formée. Elle porte en elle le principe qui veut que toute chose vivante qui n'est pas en train de grandir ou d'évoluer ne puisse que décliner et mourir. Car nous sommes soit en train de nous tourner vers la vie, soit en train de nous en détourner. Là est le cœur du drame humain. Affronter les conflits, les confrontations, les déceptions de la vie, voilà le défi héroïque. Fuir, écarter les problèmes, éviter les défis n'est pas seulement lâche, mais tragique. Cela détruit toute opportunité de croissance et d'évolution. En fin de compte, ce chemin ne conduit que vers la mort de tout espoir, des rêves, des ambitions, de l'amour, et de toutes formes de communication entre les êtres.

De plus, si les histoires elles-mêmes se détournent de ce défi interne, elles ne sont pas simplement sans profondeur ou sans force ; elles sont également tragiques. Une histoire qui n'est pas d'une manière ou d'une autre le reflet des luttes intérieures d'un personnage ne peut nous donner de la condition humaine qu'une représentation idéalisée. Cela signifie que les personnages qui sont « bons » sont nés « bons » et que les personnages qui sont « mauvais » ou « maléfiques » sont également nés ainsi ; aucun d'entre eux n'a la capacité de grandir ou d'évoluer. Cela transmet au public l'idée que des qualités comme le courage, la gentillesse et la compassion ne relèvent pas de nos choix, mais sont données dès la naissance. De même, pour ces personnages qui se trouvent du côté des forces des ténèbres, il n'y a aucune issue et aucun espoir de rédemption. Si on ne trouvait ce genre de film qu'occasionnellement, cela n'aurait pas beaucoup d'importance, mais lorsque dominant les histoires qui développent des drames dans lesquels la complexité humaine est régulièrement sous-évaluée, que ce soit au cinéma, à la télévision, ou dans toutes autres formes de fictions populaires, elles définissent une norme à laquelle nous nous identifions. Non seulement cela est tragique, mais cela a une influence

catastrophique en ce qui concerne la déshumanisation de la culture. La seule solution pour les auteurs contemporains est de se lancer dans le voyage intérieur par eux-mêmes et de partager avec le public ce qu'ils en ont rapporté.

Il y a deux mille cinq cents ans, un général chinois nommé Sun Tzu écrivit un traité sur la stratégie militaire connue sous le nom de *L'Art de la guerre*, dans lequel il donne de sages conseils :

*Qui connaît son ennemi comme il se connaît,
en cent combats ne sera point défait.
Qui se connaît mais ne connaît pas l'ennemi,
sera victorieux une fois sur deux.
Qui ne connaît ni son ennemi ni lui-même,
succombera dans chaque bataille...*

Même si l'écriture n'est certainement pas comparable à une guerre (pour la plupart des gens), et qu'un scénario n'est pas un ennemi (en général), la sagesse de Sun Tzu en ce qui concerne le fait d'affronter de grands défis constitue une base solide pour construire les fondations d'une stratégie gagnante en tant qu'auteur.

Si vous *connaissez* votre histoire, et que vous vous *connaissez* vous-même, vous ne pouvez échouer dans votre travail d'écriture. Cela ne vous donne pas la garantie que les studios vont se battre pour acheter le scénario que vous êtes en train d'écrire, mais cela vous assure que cette expérience vous permettra d'accomplir quelque chose de valeur. Cependant, si vous vous connaissez vous-même, mais que vous n'exprimez pas cette connaissance dans votre histoire, votre scénario sera un échec créatif – quel que soit le montant que l'on pourra vous payer pour ce travail. Si vous refusez de regarder en vous pour vous connaître vous-même ou pour connaître votre histoire, vos efforts ne produiront jamais rien qui puisse avoir de la valeur – indépendamment du succès que pourra remporter votre film au box-office. Les étagères des magasins sont encombrées des films inefficaces et *sans-vies* dont personne ne se souvient et dont personne ne se soucie vraiment, car aucune substance émotionnelle n'a été insufflée dans l'histoire.

INVESTISSEZ EN VOUS-MÊME

Toutes les théories littéraires se basent principalement sur l'observation. Si l'on remonte à l'époque de la Grèce antique, Aristote observait déjà que le *drame imite* la vie (il l'appelait *mimesis*). Même si une situation théâtrale semble plus étrange que n'importe quelle expérience humaine, elle renverra toujours à un aspect physique, émotionnel ou spirituel de notre réalité, faute de quoi nous ne la comprendrons simplement pas. Cela

signifie que les auteurs sont des observateurs et des interprètes de la vie. De plus, on peut ajouter que *vous savez déjà tout ce que vous avez besoin de savoir à propos de l'écriture dramatique !*

Cependant, la plupart des choses que nous connaissons sont inconscientes, ce qui rend l'accès à ces informations difficile, en particulier si nous devons compter sur des moments fugaces ou d'imprévisibles instants de lucidités pour nous en emparer. Un auteur qui veut réussir à écrire doit, par conséquent, développer et améliorer une méthode efficace pour accéder à cette connaissance qui réside en chacun de nous. Lorsque je suis en cours et que je vois soudain un étudiant cesser de m'écouter pour se mettre à noter furieusement dans son cahier, je sais que cette personne vient juste de prendre conscience d'un élément important dans son processus personnel. C'est un peu comme si les synapses de cette personne venaient d'ouvrir un nouveau passage capable de communiquer au cerveau la palpitante histoire qui résidait en son cœur.

L'écriture sera toujours quelque chose de mystérieux, car ce sera toujours une lutte pour aller à la rencontre de quelque chose de nouveau résidant dans des endroits inconnus de nous. Mais si le processus qui doit aider l'auteur à démêler ce mystère est lui-même un mystère, cela n'a pas un grand intérêt pour l'auteur. Par conséquent, ce livre est là pour vous aider à découvrir votre propre processus intérieur. Lorsque vous êtes soudain frappé par une lecture qui vous fait changer d'idée sur votre sujet et vous aide à résoudre un problème dans votre scénario, lorsque vous êtes stimulé par de nouvelles idées, ou que vous réalisez soudain que vous avez bien plus de choses en commun avec vos personnages que vous ne le pensiez, vous êtes en train de rajouter une page à votre propre manuel d'écriture. Finalement, c'est la seule technique d'écriture qui vaille. Vous avez trouvé votre chemin dans votre propre histoire – et c'est à partir de là qu'une structure plus naturelle et plus organique de votre histoire va commencer à prendre forme autour de votre idée originale.

La structure naturelle d'une histoire est une structure qui est le reflet de la vraie nature de l'expérience humaine. Par essence, cette structure permet de voir que les conflits et les problèmes de notre monde extérieur et physique ont un impact sur notre réalité interne. Lorsque de grands problèmes se dressent sur notre route, le personnage que nous sommes est mis à l'épreuve et est souvent renforcé ou diminué à l'issue de la rencontre. Je sais que cela est vrai, car c'est ainsi que mon propre caractère s'est formé, et je voudrais que vous réfléchissiez aussi à la manière dont le vôtre s'est formé. À un certain degré, nous sommes tous influencés par les attributs avec lesquels nous sommes nés, l'aspect, l'intelligence, la force, et les compétences. Cependant, ces traits distinctifs ne définissent pas à eux seuls les *qualités* de notre personne. Les caractéristiques comme l'intégrité, la compassion, l'ambition, le courage, et la résistance, ne se manifestent que lorsque quelque chose les force à se révéler. Aucun d'entre nous n'est né

courageux ou lâche, prévenant ou négligeant, bienveillant ou intolérant : ce sont des choix personnels que nous faisons lorsque nous nous retrouvons dans des situations qui requièrent notre implication. Si nous faisons le choix de relever un défi, alors nous engageons inévitablement une part nouvelle de notre être intérieur dans la lutte. Le résultat est de nous faire grandir et de nous amener à développer notre vraie nature. Mais si nous préférons fuir ou que nous évitons de relever les défis qui se présentent à nous, nous resterons coincés au même stade de notre existence – condamnés à constamment faire face à ces mêmes défis jusqu'à ce que finalement nous les surmontions ou qu'ils nous détruisent totalement.

Dans la terminologie de l'écriture, l'arc transformationnel du personnage représente l'équivalent des défis que nous devons affronter et surmonter pour évoluer dans l'existence. Dans l'industrie audiovisuelle et dans d'autres disciplines littéraires, ce concept est largement utilisé pour indiquer la nécessité qu'il y a à mettre en place de fortes interactions entre l'intrigue et le développement des personnages. Cependant, comme ce livre le démontre, l'arc transformationnel a une signification et une valeur bien plus importantes. En effet, il s'agit de la seconde ligne de structure qui est contenue dans la structure de l'intrigue. C'est, presque littéralement, l'histoire qui se trouve « *inside story* » ; l'histoire qui se trouve « *à l'intérieur de l'histoire* ». Bien utilisée, elle devient la force motrice de tout le drame. Lorsqu'elle est mal utilisée ou absente, l'histoire semble vide de sens et univoque, car il n'y a pas de développement interne du personnage qui puisse donner de signification au conflit de l'intrigue.

QU'IL Y A-T-IL À L'INTÉRIEUR D'INSIDE STORY ?

Le processus de ce livre commence « *au commencement...* » avec le chapitre un. Il est difficile de saisir « le sens ou la signification » contenus dans une histoire à moins de comprendre quelles en sont les valeurs, comment celles-ci peuvent être exploitées et à ce propos, pourquoi elles sont importantes.

Les chapitres deux, trois et quatre préparent le terrain et mettent en place les fondations pour le développement de l'arc transformationnel, en définissant les trois blocs de construction élémentaires que sont : l'intrigue, le personnage, et le thème. Ces chapitres ne proposent pas une révision des fondamentaux de la narration ; ils sont plutôt l'occasion d'une réévaluation, ou plus précisément, d'une *revalorisation* des éléments essentiels qui composent une histoire. Si les histoires doivent gagner en substance, il est important qu'elles soient construites uniquement avec les meilleurs matériaux.

Le chapitre cinq définit le *défaut fatal du personnage*. C'est l'élément principal qui permet de mettre en place la valeur interne du système, ou thème de l'histoire. Dans le processus d'écriture, il n'y a que deux manières par lesquelles le thème peut concrètement être exprimé : soit un personnage l'évoque à travers ses propos, soit le protagoniste est forcé d'évoluer vers la valeur thématique en luttant pour résoudre le conflit de l'intrigue. Évidemment, la seconde option est bien plus puissante. Définir le défaut fatal du personnage est le point de départ qui permet de faire fusionner le développement de l'intrigue, le mouvement du personnage, et la voix thématique de l'auteur tout au long de l'histoire.

Alors que la partie I de *Inside Story* met en place les fondations de l'arc transformationnel, la partie II est la phase de construction. Le chapitre six commence par mettre en place le projet de l'arc transformationnel qui va être construit tout au long des chapitres suivants. L'arc lui-même est présenté comme étant un phénomène organique. Il exprime la montée et la chute d'une structure dramatique, laquelle commence toujours par une montée de la tension et se résout avec la diminution de la tension. Dans une histoire qui utilise entièrement le pouvoir de l'arc transformationnel, cette tension sert non seulement à résoudre le conflit de l'intrigue, mais aussi à tirer le protagoniste vers un renouveau intérieur et une plus grande conscience – ce qui est l'essence même du processus de transformation.

Les chapitres sept à dix illustrent comment l'intrigue, le personnage et le thème ont besoin d'avancer de concert tout au long de l'intrigue. Chacun de ces chapitres décompose la structure d'un scénario en quatre parties essentielles : acte I, première partie de l'acte II, seconde partie de l'acte II, et acte III. Comme Aristote l'a expliqué, le drame imite la vie ; par conséquent, une représentation de la forme archétypale de la transformation est incarnée dans tous les mouvements du protagoniste au travers de ces quadrants. Ces chapitres constituent un guide très utile pour les scénaristes en leur fournissant des informations claires sur ce dont ils ont besoin à chaque étape de leur histoire pour compléter l'arc et remplir de manière naturelle une structure dramatique.

UNE DERNIÈRE CHOSE AVANT DE COMMENCER

Garder la flamme de l'inspiration allumée et l'utiliser comme guide tout au long du processus de l'écriture, voilà le principe de base des techniques et des stratégies développées dans ce livre. La plupart des auteurs ont fait l'expérience de moments fusionnels avec leurs histoires, lorsque le texte et les images se répondent parfaitement. Mais si aucun processus intentionnel n'est utilisé pour faciliter cette expérience, il n'y a alors aucun moyen de répéter l'expérience. La fonction réelle de toute technique artistique est de rendre conscient chez l'artiste son processus inné. Trop souvent, l'accès

au trésor de notre sagesse personnelle et à notre intériorité est enterré sous la complexité du processus d'écriture lui-même. Par conséquent, ce dont nous avons besoin pour écrire, ce sont des instruments d'excavation qui peuvent mettre à jour l'abondance de connaissances personnelles qui se trouve sous la surface de nos propres histoires.

Mais toutes ces techniques contiennent un piège implicite, *car les techniques ne sont pas l'art* ; elles ne sont que des moyens qui sont là pour aider l'artiste à optimiser les moyens de faire partager son expression créative. En enseignant une méthode comme celle que l'on trouve dans ces pages, il y a toujours le risque que ce qui est destiné à aider les auteurs à comprendre et à exprimer leur propre vision soit interprété comme autant de « règles » qui devraient être suivies. Les règles impliquent une forme d'autorité qui présuppose que si vous les suivez vous aurez du succès, et que si vous ne les suivez pas, vous échouerez. Clairement, rien ne saurait être plus destructif dans le processus créatif. Par conséquent, les techniques de ce livre sont destinées à être utilisées d'une manière extrêmement souple. Elles vous invitent à jouer avec les frontières existantes pour les repousser vers de nouvelles limites. Et pour ceux d'entre vous qui sont prêts à se lancer dans ce travail de terrassement, vous allez découvrir que vos histoires vont grandir et se développer au-delà de tout ce que vous n'avez jamais imaginé.

L'écriture est un instrument de transformation qui peut faire briller la lumière intérieure, dissiper les ténèbres, nous faire remonter à la surface et nous emmener au plus près de nos âmes.

— HILLARY CARLIP

PREMIÈRE PARTIE
**CONSTRUIRE DE SOLIDES
FONDATIONS**

Remplissez vos pages des souffles de votre cœur...

— WILLIAM WORDSWORTH



I. AU COMMENCEMENT :

Le mot...

*Il n'est point de richesses qui puissent acheter mes paroles,
Et le sens qui est le leur. Une fois qu'elles ont été lancées au loin tel un souffle libre,
Aucune richesse ou pouvoir ne peut les ramener. Je les pense ; je les ai bien pesées,
et je serai honnête dans ce que j'entreprends.*

— CHARLES DICKENS

C'ÉTAIT LE MEILLEUR DES SCÉNARIOS, C'ÉTAIT LE PIRE DES SCÉNARIOS...

Il y a quelques semaines, je reçois un coup téléphone d'un scénariste. Il était angoissé, car l'un de ses projets était sur le point d'être refusé par l'un des studios les plus importants. « J'ai fait tout ce qu'ils m'ont demandé », m'expliqua-t-il, abattu. « Et maintenant ils me disent que mon scénario est plat et qu'il manque de mouvement. Je ne sais pas si vous allez le croire, mais l'un des producteurs a même suggéré que je rajoute une poursuite ou un accident de voiture. »

Je ne sais pas si cela l'a aidé à se sentir mieux, mais je lui ai assuré que quiconque a vu des films produits à Hollywood depuis les trente dernières années ne s'étonne plus d'entendre ce genre de remarque. Quelque part en chemin, nos récents récits cinématographiques ont perdu le contact avec la *qualité* du contenu, concentrant leur attention sur la *quantité* d'actions. Ne sont restées que des actions physiques à la place des émotions réelles, et sans émotions réelles, nous ne nous sentons tout simplement pas *concernés*. Nous pouvons ressentir sur le moment de l'excitation, de la terreur, de l'horreur, et même de la fascination, mais ces émotions sont relativement superficielles et ponctuelles. Nous n'arrivons pas à ressentir quelque chose de plus profond, car aucune représentation un tant soit peu authentique de notre propre humanité ne nous est présentée dans ces histoires.

C'était la raison pour laquelle le film de mon client tombait à plat. En lisant son scénario, je trouvais moi aussi les remarques du studio plutôt justes. Moi aussi, je ne me sentais pas émue par ce script, mais ce n'était pas à cause de son manque d'action comme on le lui avait indiqué. L'intrigue était intelligente, complexe, plutôt bien structurée, et pleine de retournements de situations. Ce dont cette histoire manquait, cependant, c'était d'une relation entre toutes ces actions **externes** et la vie **interne** des personnages. Les besoins internes qui motivent un personnage à entreprendre une action sont toujours en relation avec nos propres besoins internes. Plus cette relation est forte et bien développée, plus le public peut s'intéresser à la manière dont l'histoire va se terminer.

Les actions externes sont toujours motivées par les besoins internes.

Notre existence consciente est basée sur deux réalités tout à la fois distinctes et simultanées : il y a un monde extérieur où se produisent les actions, et il y a une réalité interne où nous analysons ce qui s'est passé et y accordons une valeur en fonction de notre propre perception. Dans un film, lorsque cette relation entre l'expérience externe et les valeurs internes est sous-développée, nous n'avons que la moitié de l'histoire. Nous observons des actions sans signification, ce qui leur fait perdre leur valeur, et il devient finalement difficile de se soucier de la manière dont tout cela se termine.

Ce manque de relation claire entre la réalité interne/externe est devenu extrêmement ordinaire dans les films récents. Même si tout le monde s'accorde pour dire qu'il est nécessaire d'écrire des histoires fascinantes capables de créer un profond sentiment d'urgence, cela est rarement mis en pratique avec autant de sérieux que nécessaire, et les actions restent souvent superficielles et sans réel fondement.

HOUSTON, ON A UN PROBLÈME

Pour le meilleur ou pour le pire, la catastrophe spatiale autour de laquelle a été développé le film *Apollo 13* illustre parfaitement la vision classique de la tension dramatique. Le « problème » de *Apollo 13* installe un conflit grave et urgent qui propulse le film vers un climax aussi exaltant que palpitant. En sortant de la salle, la plupart d'entre nous se sont sentis dans le même état qu'après un passage sur la toute dernière attraction de Disneyland. Émotionnellement, nous bombions le torse et nous pouvions nous sentir fiers de savoir qu'un héros tel que Jim Lovell était toujours parmi nous. Évidemment, après quelques semaines le frisson était retombé et notre enthousiasme aussi. Nous avons vu un « bon divertissement », et le nom du héros de ce vaisseau spatial de triste mémoire resterait pour

toujours gravé dans notre souvenir comme étant celui de : « oh – mais quel était son nom déjà ? », à chaque fois que le sujet de cet échec spatial reviendrait sur la table.

Donc, finalement, même si ce film était un bon divertissement – ce qui veut dire qu’il était bien produit, bien réalisé, bien, joué, bien mené, et bien orchestré autour d’un événement aussi important qu’excitant – comme c’est le cas pour trop de films contemporains, il nous a laissé peu de souvenirs mémorables. Tout cela pourrait bien être le signe que toute cette histoire n’était pas si dramatique que cela, en fin de compte.

Par contraste, le premier *Star Wars* continue de captiver le public à tel point qu’il fait partie des rares films à avoir été deux fois de suite un succès au box-office. En fait, c’est devenu un tel phénomène culturel que les noms de Luke Skywalker, Obi-Wan Kenobi et Princesse Leia font partie de notre lexique quotidien. Il ne s’agit pas de comparer ici la taille ou l’originalité de ces deux films. Le récent échec critique de la seconde trilogie *Star Wars* a démontré qu’une surabondance de pyrotechnie interstellaire et de marionnettes aliens originales ne suffisait pas pour nous amener à nous soucier de ce qui se passe ou à nous laisser des souvenirs mémorables.

FAIRE CONFIANCE À LA FORCE

Ce qui a amené le public à s’intéresser à ce qui se passait et ce qui a donné au premier *Star Wars* ce sentiment d’urgence persistante était simplement le fait que Luke devait exécuter sa mission (comme Jim Lovell), mais que pour y parvenir il devait apprendre (contrairement à Jim Lovell) à croire et à faire confiance en une force plus grande que lui. Cela ne veut pas dire que *Star Wars* a su inventer un slogan plus fort que *Apollo 13* ; cela signifie que pour Luke, il s’agissait d’une expérience de transformation interne. Pour le personnage de Lovell, son expérience dans l’espace ne donnait pas vraiment l’impression d’être autre chose qu’une très, très mauvaise journée au bureau. Il ne s’agit pas de dire que c’est comme cela que le vrai Jim Lovell a effectivement vécu cette journée dans sa véritable existence, mais et c’est précisément la question – *il ne se produit aucune expérience de vie significative dans ce film*.

Si cela vous semble discutable, il vous suffit de regarder un peu attentivement le film *Apollo 13* pour vous rendre compte qu’en dépit de l’énormité des événements catastrophiques qui sont arrivés à Lovell, ils semblent avoir eu très peu d’impact sur sa réalité interne. Dans la version cinématographique de ce qui s’est passé au cours de ce voyage vers la lune, il est présenté comme un homme fort, solide, courageux et confiant qui gère une situation désastreuse dans l’espace avec force, bravoure et détermination.

Même si la situation va au-delà de toutes nos attentes – en particulier lorsque Lovell ne sait pas si son module va rebondir sur la stratosphère et partir vers les confins de l’univers – nous n’avons quasiment aucun doute sur le fait que, même si le pire s’était produit, Jim serait mort comme un bon soldat : fort, courageux, et sûr de lui.

Donc, quand on y regarde bien, toute cette histoire n’a pas beaucoup d’impact sur ce qui arrive *intérieurement* à Lovell. Physiquement, il est peut-être allé là où peu d’hommes sont allés avant lui. Mais émotionnellement et même spirituellement son personnage n’a jamais quitté la terre ferme. Ce que ce film nous donne à voir comme expérience n’est pas différent d’un tour sur la dernière attraction de Disneyland car, même si les sensations sont aussi fortes que surprenantes, le protagoniste ne met jamais les pieds dans les régions inexplorées de ses propres capacités. En d’autres mots, ce qu’il accomplit à la fin du film est une chose qu’il était déjà totalement capable d’accomplir avant que celui-ci ne commence. Par conséquent, aucune *réelle* transformation ne s’est produite pendant ce périple.

Par contraste, au moment du climax dans *Star Wars*, Luke parvient à sauver toute la galaxie de l’emprise d’un empereur maléfique seulement parce qu’il a entrepris un voyage intérieur qui l’a conduit à un endroit où il ne s’était jamais rendu avant. Même si au début de l’histoire Luke est un garçon plutôt courageux et confiant, c’est un courage différent, plus profond, dont il doit faire preuve au moment du climax. Comme tous les autres pilotes de chasseur, Luke est engagé dans une mission de destruction de l’Étoile Noire. Sous le feu des tirs défensifs, il fonce sur la cible, et vise à l’aide de son écran radar le seul point vulnérable qui peut anéantir l’ennemi. Luke n’aura qu’une seule chance d’atteindre son objectif, mais juste au moment où il est sur le point de faire feu, il entend la voix d’Obi-Wan Kenobi, lui rappelant de *faire confiance à la force*. Il n’a qu’un quart de seconde pour décider s’il agit de manière rationnelle et qu’il tire sur l’Étoile Noire de la même manière que les autres pilotes qui ont tous échoué, ou s’il croit en quelque chose de complètement intangible – son propre instinct. Finalement, Luke fait le choix d’écarter l’écran du radar de visée et il détruit cette planète artificielle maléfique en faisant confiance à sa propre sensation interne.

La subtilité ici, ce qu’il ne faut pas manquer de remarquer est que si Luke était resté dans ce qu’il connaît, ce qui est sûr et familier et qu’il avait choisi de tirer sur l’Étoile Noire en se servant de son radar conventionnel, il est hautement probable qu’il aurait manqué la cible comme les autres pilotes avant lui et qu’ils auraient tous été détruits. Par conséquent, il y a, tissé dans la trame de cette histoire simple d’aventure fantastique un élément essentiel de notre humanité qui est bien plus important à comprendre que la simple idée de faire *confiance* à la Force. En faisant un pas dans

l'inconnu, Luke fait un pas vers ce qu'il a d'inconnu en lui, vers l'énergie qui est en relation avec la vie, que nous pouvons appeler *l'âme*. Pour le personnage de Lovell, ce principe est impossible à atteindre, car tel qu'il nous est présenté dans le film, il n'existe qu'à un état idéalisé que nous ressentons comme inauthentique. Par conséquent, même si en apparence *Apollo 13* semble enraciné dans la réalité, c'est finalement bien *Star Wars*, aussi fantastique que puisse être cette fiction, qui instinctivement nous touche le plus.

Ce concept élève la nature de ce qui est dramatique ou urgent dans une histoire à un niveau encore plus important. Si le protagoniste est comme le personnage de Jim Lovell, qu'il affronte intérieurement les incertitudes de l'aventure avec la capacité totale de surmonter toutes formes d'adversité, il ne reste plus beaucoup de challenge. Pour accomplir sa mission et sauver son vaisseau spatial, il n'a pas besoin d'aller plus haut (ou plus profond). Entrer en contact avec les autres *aspects* inconnus de sa vraie nature est un non-problème, car cela n'est pas nécessaire. Cela réduit considérablement l'implication émotionnelle du public dans l'histoire, car il est impossible de saisir ce que cela réclame de personnel de devoir accomplir ce type d'acte héroïque.

Cependant, si dans une histoire le protagoniste doit tester les limites internes de sa capacité à affronter les dangers de l'aventure, alors sa survie, à tout niveau, devient incertaine. Cela entraîne le public dans l'aventure au côté du protagoniste, car les incertitudes internes que le personnage doit affronter font partie de la lutte qui existe en chacun de nous.

Par conséquent, ce n'est pas le destin du vaisseau spatial Apollo 13 ou de l'Étoile Noire dont l'équilibre de ces films dépend ; aucun des deux n'est réel pour nous. Évidemment, Jim Lovell et Luke Skywalker ne le sont pas davantage. L'existence que nous voulons sauver et pour laquelle nous nous sentons concernés est la nôtre. **Une histoire n'est pas simplement l'expérience passive que nous croyons percevoir. C'est un activateur de notre développement interne au même titre que les expériences que nous faisons dans la vraie vie.**

Si nos histoires veulent être puissantes, elles doivent contenir la même dynamique que nous savons être vraie à propos de notre propre réalité interne, même si les facteurs externes peuvent être complètement différents et méconnus. Peu d'entre nous voleront un jour dans un vaisseau spatial ou auront à se battre pour la survie de la galaxie. Mais d'une certaine manière, dans chacune de nos vies, nous sommes appelés à nous battre pour ce qui est vrai, pour défendre nos frontières personnelles, pour surmonter de grands obstacles, et pour persévérer contre les injustices.

Comment saurons-nous que ces objectifs sont potentiellement accessibles si nos histoires nous racontent que la route vers l'accomplissement héroïque est seulement réservée à ceux qui sont nés avec leur compétence à être héroïque déjà toute prête.

Si nous examinons le développement de notre propre personne, ce sont les épreuves que nous sommes obligés d'affronter dans la vie qui nous procurent l'opportunité de nous découvrir et de grandir. À travers les épreuves qu'il affronte, Luke entre en contact avec une partie interne de sa nature qui se révèle être plus puissante qu'un arsenal de missiles à guidage électronique. Le personnage de Jim Lovell tel qu'il nous est présenté ne pourra jamais, quant à lui, vivre ce type d'expérience.

Les histoires nous enseignent, à travers une expérience symbolique, ce que c'est que d'être humain. Par conséquent, ce livre montrera que lorsque la tension dramatique est centrée sur le conflit interne, l'action externe devient bien plus puissante et signifiante, car elle reflète ce que nous savons être vrai dans nos propres existences : **nous (et nos personnages) grandissons et évoluons intérieurement en relation directe avec les conflits et les obstacles que nous affrontons et surmontons dans le monde extérieur.**

ARRÊTER LA SURENCHÈRE POSITIVE

L'idée que les auteurs essayent d'écrire des histoires ayant plus de profondeur et plus de problèmes internes n'est pas une idée révolutionnaire. Aussi creux et aussi outrageusement commerciaux que puissent être tant de films aujourd'hui, j'aime à croire (peut-être de manière trop optimiste ou naïve) que la plupart des réalisateurs aspirent généralement à faire des films plus porteurs de sens. Cependant, au regard de ce que l'on peut voir dans les salles, trop souvent il semble y avoir un énorme fossé entre ce désir de raconter de grandes histoires et la capacité à y parvenir.

Le plus grand dommage qui résulte de l'idéalisation des héros dans nos films et le fait que ces personnages semblent être dépourvus des qualités humaines qui feraient d'eux des personnages intéressants. Il n'était pas juste de dire à mon client que son scénario devait être amélioré par quelques inutiles scènes de poursuites de voitures ; la vraie raison pour laquelle son scénario était léthargique relevait de quelque chose de bien plus subtil et insidieux qu'un simple manque de scènes d'actions explosives. Le studio lui demandait également de « rendre le héros de cette histoire plus sympathique ».

En fin de compte, ce petit mot *sympathique* était en train d'empoisonner son projet. En apparence, cette idée de « sympathique » semblait parfaitement raisonnable, mais de mon point de vue, en tant que script doctor, cela peut être l'idée la plus simple et la plus destructrice de tout le cinéma contemporain. Par souci d'avoir des films attractifs et afin d'attirer les stars les plus en vogue, les producteurs et parfois les stars elles-mêmes poussent les auteurs à créer des personnages principaux avec lesquels il soit facile de passer deux heures. Bien sûr, si c'est un film d'action, personne ne vous reprochera de rendre le héros un peu arrogant ou ronchon. De même dans une comédie romantique, il est essentiel que le personnage féminin soit original ou excentrique. Mais ce sont là les limites à ne pas dépasser en termes de complexité des personnages, sans oublier bien entendu, l'inversion occasionnelle des rôles qui autorise la femme à être un peu plus ferme et l'homme à avoir une ou deux petites manies.

Il n'y a rien d'intrinsèquement mauvais avec le concept de « sympathique ». En fait je suis certaine que la plupart d'entre nous préfèrent avoir des amis et un conjoint ayant cette qualité. Cependant, lorsqu'il s'agit d'un drame, le fait d'être sympathique est aussi important que la couleur des cheveux. Ce n'est que l'une des possibilités et il ne faut l'appliquer que lorsque cela est approprié, et non pas par renoncement ou par complaisance.

Par exemple, dans le film de Frank Capra *La Vie est belle*, il est essentiel que George Bailey soit considéré comme un homme au grand cœur, non parce que cela fera vendre plus de tickets de cinéma, mais parce qu'il s'agit précisément des traits de caractère du personnage essentiel au conflit. Ses actes constamment désintéressés l'ont presque amené au bord du gouffre, le laissant aussi troublé que désespéré. « Quand est-ce que ce sera *mon* tour ? » Mais la même caractérisation peut difficilement s'appliquer à Ebenezer Scrooge dans le film *Un chant de Noël*. Dans cette histoire, le conflit de l'intrigue requiert que Ebenezer soit mauvais, égoïste, avide, et désobligeant, en particulier parce que le voyage intérieur qu'il va suivre pendant l'histoire va l'amener à découvrir que la gentillesse et la générosité sont les sources du vrai bonheur. Clairement, un personnage ne peut grandir et devenir gentil et généreux s'il a déjà ces qualités lorsque l'histoire commence. En réalité, c'est l'incapacité d'Ebenezer à aimer et à être en relation avec le reste de l'humanité qui invite le public dans le vrai conflit de l'histoire.

Ce concept peut sembler évident lorsqu'il s'applique à une histoire aussi lisible que celle d'Ebenezer Scrooge. Mais trop souvent, les auteurs ont tendance à penser que les personnages complexes ne sont utiles que dans les histoires centrées sur le personnage. Les histoires qui sont centrées sur l'intrigue – tels que l'action-aventure, les films de cape et d'épée, les

enquêtes, et même les comédies romantiques – ont tendance à utiliser un personnage principal plus comme un meneur, dont la fonction est de faire avancer l'histoire en permettant aux événements de s'enchaîner, plutôt que d'être le sujet central du drame. « Sympathique » ou « présentable », donc, semble être des traits de caractère raisonnables pour le rôle de l'hôte. Mais est-ce là toujours le rôle du protagoniste ?

Si le personnage principal dans une histoire n'est rien d'autre qu'un personnage inoffensif accompagnant le déroulement de l'action, quel sens, ou quelle valeur apporte-t-il à l'histoire ? Comme nous l'avons vu dans *Apollo 13*, si le protagoniste est déjà bon, courageux, et confiant, il n'apprendra rien d'une expérience qui requière ces mêmes qualités. Si après avoir affronté de terrifiantes et mortelles épreuves il n'a besoin à la fin que d'aller prendre un bain et de se raser, pourquoi devrions-nous nous faire du souci pour lui ?

Le protagoniste est le personnage qui permet aux auteurs de rentrer simplement en relation avec le public. En effet, **le public entre dans l'histoire à travers le protagoniste ; lorsque le protagoniste rencontre des conflits, des épreuves et des obstacles, le public rencontre tout du long les mêmes problèmes avec lui.** C'est de cette manière que nous nous retrouvons entraînés dans l'histoire.

Lorsque le protagoniste fait des choix, nous aussi dans le public nous faisons des choix. Cependant, cela ne signifie pas que nous faisons les mêmes choix. En tant qu'observateur et non en tant que participant, nous avons souvent une perception plus claire de la situation. Cela nous donne l'avantage d'avoir une plus grande objectivité et une plus grande lucidité sur la situation. Donc, l'histoire devient de plus en plus captivante au fur et à mesure que nous voyons le protagoniste prendre des décisions qui l'entraînent dans une direction alors que nous savons qu'il devrait partir dans une autre.

Dans le début du film *La Vie est belle* comme dans le début de *Un chant de Noël*, le public *sait* que la vie de George Bailey a de la valeur et que Scrooge serait plus heureux s'il était moins méchant. Mais les deux personnages ne le savent pas encore, car ils sont tous les deux *bloqués dans de vieilles attitudes* qui déforment leur vision des choses. L'histoire, par conséquent, tourne autour du fait de parvenir à renverser ses vieilles barrières.

Lorsque les auteurs rendent leurs personnages « sympathiques » afin d'être eux-mêmes appréciés, il devient presque inévitable que les traits du personnage se mettent à correspondre à ceux d'un être idéal. Par exemple, si pour atteindre l'objectif de l'intrigue, il est nécessaire de vaincre un adversaire (ou de faire atterrir un vaisseau spatial à la dérive), alors le protagoniste sera probablement le plus courageux et le plus déterminé

qui soit. Si c'est un mystère qui doit être résolu, alors le héros sera sans doute le plus intelligent et le plus brillant possible. Si le héros court après l'amour, non seulement sera-t-il au mieux physiquement, mais il sera aussi gentil, sympathique, et remarquablement tolérant envers les agaçants petits animaux de compagnie de la maison. Le succès est attribué aux qualités les plus superficielles : la beauté, l'intelligence, et le muscle. La victoire a tendance à aller au plus fin, au plus rapide, au plus fort et au plus séduisant. Dans la vie, cependant, cela laisserait de côté la plupart d'entre nous. Par conséquent, si nos propres existences ne connaissent pas le même genre de succès avec autant de facilités que celles des héros de nos histoires, c'est qu'il doit y avoir quelque chose qui ne va pas chez nous – nous ne sommes pas assez beaux, pas assez forts, pas assez intelligents, et ainsi de suite.

Par contraste, voyez comment le public réagit devant un personnage tel que Forrest Gump. En dépit de ses colossales faiblesses intellectuelles, nous continuons de le trouver héroïque. Cela ne signifie pas qu'en regardant ce film nous désirions avoir nous aussi un faible QI, mais cette histoire nous rappelle que ce que nous percevons comme nos propres imperfections peut également être la source de l'héroïsme. Même le moins sympathique des champions, tel qu'Oskar Schindler, peut devenir un héros, non pas en se montrant capable d'affronter les nazis, mais simplement en étant capable d'ouvrir son cœur aux autres.

Par essence, cela nous révèle qu'il y a une autre manière de définir **le voyage du héros**. Au lieu d'attribuer son succès à la victoire qu'il remporte sur un adversaire en ne considérant que des événements extérieurs, son triomphe se mesure à la lutte interne qu'il remporte sur lui-même. Les épées, les boucliers, les AK-47 ne servent ici à rien. La seule arme valable est la *croissance interne*. L'adversaire, qui parfois – mais pas toujours – prend la forme d'un antagoniste, est vraiment le reflet d'une faiblesse interne du personnage ou de l'esprit du protagoniste.

Par conséquent, même si dans le monde externe Forrest tente de surmonter ses handicaps, que Schindler se montre plus malin que les nazis, que Rocky s'impose contre toutes attentes, et que Harry et Sally trouvent enfin l'amour qu'ils ont cherché, le vrai triomphe est la victoire qu'ils remportent tous sur leurs propres limitations. C'est uniquement grâce à cette victoire qu'ils trouvent la force de mener leur combat dans le monde externe. Le public les acclame, les aime et se fait du souci pour eux, en particulier parce que leurs imperfections sont réelles, ce qui nous indique que nos propres obstacles internes peuvent être surmontés eux aussi. Et c'est dans le fait de surmonter ces limitations internes que nous aussi pouvons trouver la force de nous battre avec le dragon que nous devons affronter dans notre propre réalité externe.

L'HISTOIRE ÉTERNELLE

Comme William Shakespeare l'a brillamment formulé, « *Être ou ne pas être...* » – c'est la question essentielle de la condition humaine. Avons-nous le courage et la force d'âme d'affronter les épreuves que la vie met sur notre chemin, ou nous contentons-nous de succomber aux sirènes de la peur et de la complaisance qui nous invitent à ne rien faire et à rester là, à vieillir et à attendre notre propre déclin.

Nous connaissons tous des gens dont l'esprit est mort bien avant que quiconque ait eu à jeter sur leur cercueil la moindre pelletée de terre. Et la question « Comment puis-je éviter ce destin tragique ? » est celle que l'on retrouve au cœur de presque tous les grands drames. Depuis les profondeurs de nos contes et légendes mythologiques qui nous racontent l'histoire d'Œdipe, d'Achille et d'Ulysse, jusqu'à la légende d'Arthur, le conte du Vilain Petit Canard, celui de la Belle au bois dormant ou de la simple parabole de l'enfant qui criait au loup, nous pouvons voir que nos histoires renvoient toutes à la même question : *Que va-t-il advenir – la vie ou la mort ?*

Il n'y a pas d'état stationnaire dans la nature. Toute chose est soit en train de grandir, de croître, de changer, de se développer, soit en train de décliner et de mourir. Peu importe à quel point l'imagination d'un auteur peut aller loin, une grande histoire aura toujours ses racines profondément enfoncées dans cette question élémentaire de la vie et de la mort. C'est là le dénominateur commun à toutes les expériences humaines. Le public n'a pas besoin d'être directement en contact avec l'âge, le genre, la race, ou l'expérience que le personnage principal a de la vie pour être en relation avec l'essence interne de ce que l'histoire révèle de notre propre expérience humaine.

Cela implique une lutte pour choisir entre la vie et la mort – à un degré ou à un autre, ce qui est la plus grande source de tension dramatique que l'on puisse trouver dans une histoire. Bien que Rick Blaine (Humphrey Bogart) dans *Casablanca*, Michael Dorsey (Dustin Hoffman) dans *Tootsie*, et Célie (Whoopi Goldberg) dans *La Couleur pourpre* soient trois personnages très différents les uns des autres qui vivent dans des contextes et des situations très différentes, leurs histoires ont en commun cette même alternative. Imaginez par exemple ce que chacun de ces personnages deviendra dans cinq ou dix ans si rien dans leur nature ne change ou n'évolue. Le cynisme de Rick l'a déjà mis sur le bas-côté de la route et il vit une existence maussade dans un recoin perdu du monde. Les chances de Michael de mener une brillante carrière d'acteur sont en train de se diluer dans l'alcool, et

les chances de Célié de trouver en ce monde la moindre once d'amour ou de joie se sont envolées.

Lorsque chacune de ces histoires commence et que les personnages principaux nous sont présentés, leurs existences ne sont pas menacées par une sentence de mort physique. Cependant, à un certain niveau il est clairement établi qu'un destin bien plus tragique les attend. Cela comprend la mort de l'espoir, des rêves, des désirs, de l'esprit, des relations, et de la créativité. Leurs histoires sont importantes, non pas à cause de leur complexité, des cascades qui leur feraient frôler la mort, ou d'intrigues sentimentales poignantes, mais simplement parce que ces personnages ont l'opportunité de devenir vraiment héroïques en transcendant leurs propres limitations internes. Il ne s'agit pas de dire qu'il n'y a qu'une seule manière de raconter de grandes histoires. Dans notre existence quotidienne, comme les histoires nous le montrent, notre capacité à prendre des risques et à lutter pour relever les défis de la vie ne nous garantit pas toujours que nous survivrons physiquement. Si c'était le cas, cela voudrait dire qu'il n'y a pas de risque et cela ne serait pas très intéressant dramatiquement. Nous n'obtenons pas toujours ce que nous voulons ou ce que nous estimons mériter dans la vie. Alors, où est la récompense ?

Les histoires, même lorsqu'elles sont basées sur des faits réels, ne racontent jamais l'expérience réelle. Elles nous proposent seulement une *représentation* de cette expérience. Du fait de leurs contraintes et de leurs limites, les histoires ne nous transmettent pas directement les informations sur la vie de chacun ; au lieu de cela, elles nous donnent à voir un reflet du processus de la vie en général. Cela signifie que les personnages et les situations sont symboliques. La récompense, par conséquent, est quelque chose que l'auteur peut interpréter de bien des manières. La plupart du temps, une histoire va nous montrer comment les efforts sont récompensés par le succès bien mérité du protagoniste. Parfois, cependant, la lutte pour la transcendance intérieure peut conduire à de grands sacrifices et, en apparence, le protagoniste peut ne pas recevoir la justice, la reconnaissance ou la libération qu'il méritait. Mais à un degré symbolique, la valeur de son expérience devient parfaitement claire.

L'adaptation que Lawrence Hauben et Bo Goldman ont tirée du roman de Ken Kesey *Vol au-dessus d'un nid de coucou* est un bel exemple. Dans ce film qui est devenu un classique, le personnage central, McMurphy, tente de se montrer plus malin qu'un système stupide : l'hôpital psychiatrique. En se confrontant au choix de la vie et de la mort, non seulement McMurphy choisit la vie, mais il essaye d'insuffler l'envie de faire ce même choix dans l'esprit des pensionnaires qui se sont déjà avoués vaincus. Ironiquement,

même s'il parvient à inspirer les autres, il est quant à lui lobotomisé et meurt peu de temps après. Mais sa mort fait renaître Le Chef, qui s'empare de ce moment pour s'arracher à sa captivité. Nul n'est besoin d'un interprète pour comprendre l'affirmation symbolique que cette histoire donne à la vie. Même si McMurphy meurt avant d'avoir atteint la Terre Promise, il est victorieux de la médiocrité qui menace de tous nous réduire en esclavage. L'histoire de McMurphy nous invite à porter un regard sur nos propres existences et à nous demander : « *Est-ce que je veux moi aussi devenir le pensionnaire d'un hôpital psychiatrique ?* » Nous connaissons la réponse, et notre esprit saute par la fenêtre pour retrouver sa liberté exactement comme le fait Le Chef.

Il y a aussi des histoires qui nous racontent comment un personnage échoue totalement dans sa lutte pour choisir entre la vie et la mort. Il n'y arrive pas. Il ne choisit pas la vie. Dans le chef-d'œuvre de Martin Scorsese *Les Affranchis*, le protagoniste, Henry Hill, commence l'histoire en expliquant au public qu'il a toujours voulu être un gangster. Il veut mener la grande vie et aime l'idée d'avoir quelque chose (l'argent, le respect, les femmes) pour rien. Et il l'obtient – les meilleurs fauteuils dans les restaurants, des liasses de liquide, et tous les plaisirs. En fait, pendant la première moitié du film, tout cela a l'air si formidable que j'avais envie, moi aussi, de devenir un gangster. C'est alors que le premier péage arrive. Un jeune garçon, pas très différent d'Henry lui-même, est brutalement abattu par l'un des gangsters (Joe Pesci) pour avoir eu la témérité de demander à être traité avec un peu de respect. À partir de maintenant, il n'y a plus rien de gratuit, mais Henry est lancé à une telle allure qu'il semble imprudent de vouloir sauter du train en marche. Même lorsqu'il finit par totalement s'écraser et se consumer, il ne se rend pas compte qu'il s'en sort bien. Tout bien considéré, il nous dit à la fin qu'il était bien plus amusant d'être un gangster. Il n'a pas saisi le *truc*. Il n'arrive pas à voir que tout ce qu'il a connu s'est transformé en cendre. Mais le public le voit. C'est tout ce qui compte.

Que le personnage sorte grandi ou qu'il sorte diminué des épreuves qu'il doit affronter dans l'histoire, le public tirera de ce conte ce dont il a besoin pour mettre sa propre existence en perspective. Même si nous ne nous considérons pas aujourd'hui comme des êtres primitifs ou superstitieux, lorsque nos histoires nous racontent que seules les forces externes que sont la beauté, l'intelligence ou le muscle vont gagner, nous pouvons être tenté d'y croire, de les adorer et de nous prosterner devant elles, effrayé à l'idée de valoriser notre individualité, notre singularité, et notre besoin d'entrer en relation avec les autres. Des films comme *La Vie est belle*, *Les Affranchis*, ou même *Pulp Fiction* nous disent tous que nous n'avons pas à

être les simples victimes de la chance ou des circonstances. Alors qu'aucun d'entre nous n'a le réel pouvoir de contrôler ce que le destin lui réserve, nous avons la capacité interne de traverser les épreuves et de nous en servir pour faire de nos vies quelque chose d'exceptionnel.

LE POURQUOI DU COMMENT

Il est vital pour les auteurs engagés dans le processus de l'écriture de saisir l'opportunité d'entrer en contact avec ces défis internes. Ce n'est qu'à partir de ce lieu où se trouvent les vérités personnelles que l'histoire peut trouver sa véritable profondeur et sa signification propre. Mais maîtriser la profondeur n'arrive pas par accident, par inadvertance, ou sans effort. Alors qu'il est vrai que les impulsions créatives semblent éclore de l'inconscient presque par hasard et de manière imprévisible, elles risquent de rester à l'état brut si elles ne sont pas examinées sérieusement et traitées correctement. Je dois maintenant rencontrer un auteur pour l'aider à distinguer et à comprendre les buts et les intentions que les images de son imagination créative expriment. Sans un minimum de lucidité sur ce qui se passe dans les profondeurs de votre histoire, il est presque impossible de communiquer aux autres quoi que ce soit ayant la moindre substance.

Avoir accès à ces régions internes est difficile ; avant de nous enfoncer dans les abysses, nous devons d'abord apprendre à naviguer dans des eaux peu profondes. Ce qui se trouve à la surface de l'histoire est ce que l'auteur appelle *l'idée*. Cela correspond généralement à la notion « Qu'est-ce qui se passe si... ? », laquelle amène un ou plusieurs personnages à entrer en contact avec l'obstacle. **Sans qu'il y ait d'effort à faire, dès le moment où un personnage se retrouve confronté à un problème, une structure d'histoire se met naturellement en place autour du besoin de résoudre le problème.**

Les trois éléments de base que l'on retrouve dans une structure d'histoire standard sont : l'**Intrigue**, le **Personnage**, et le **Thème**.

- L'intrigue révèle *QUEL* est le problème et *OÙ* se déroule l'action.
- Le personnage précise *QUI* est en train d'essayer de résoudre le problème.
- Le thème laisse au public la possibilité de comprendre *POURQUOI* ce problème et les actions des personnages qui en découlent sont pertinents.

QUI, *OÙ*, et *QUOI* sont les questions que l'on se pose communément afin de savoir *COMMENT* procéder pour construire une histoire. Action après action, rencontre après rencontre, exploit après exploit, les agissements

d'un personnage se mettent en place autour du conflit et donne leur forme à un DÉBUT, un MILIEU et une FIN à l'histoire. Quoique cette architecture simple puisse avoir de nombreuses variantes, elle reste la base autour de laquelle la plupart des théories liées à la structure des histoires classiques ou modernes se sont développées.

Ce qui n'a pas été suffisamment étudié en profondeur est le facteur POURQUOI. Le thème correspond à l'aspect le plus intangible et le plus subjectif d'une histoire. Par conséquent, il peut être très difficile à identifier et à développer. Cela a souvent comme conséquence que nous ne tenons pas complètement compte du thème ou que nous ne lui accordons que le minimum d'attention. **Mais c'est le thème qui donne au récit tout son sens. Il ouvre le système de valeur interne de l'histoire, afin de permettre à l'auteur de comprendre consciemment ce que l'histoire a vraiment à communiquer par et au travers de ces valeurs.**

Par exemple, dans sa forme la plus simplifiée et la plus objective, l'intrigue de *Casablanca* est simplement une histoire qui parle de Victor Laszlo, un homme qui, pendant la Seconde Guerre mondiale, se bat pour la liberté et tente d'échapper aux nazis. Victor est présenté comme une figure importante de la résistance et il a besoin d'aide pour rejoindre son camp, mais les nazis sont sur le point de le capturer. Même si beaucoup de gens ont besoin d'échapper aux nazis, le fait que Victor soit un chef courageux et intrépide rend son cas plus critique. Cependant, aussi nécessaire qu'il puisse être à l'effort de guerre, Victor n'est pas le personnage principal de ce film. Ni sa femme Ilsa, même si elle va l'aider à obtenir les moyens de s'enfuir grâce à sa relation avec un ancien amant. Au lieu de cela, les auteurs choisissent de focaliser leur attention sur ce vieil amant, Rick Blaine, un expatrié cynique, qui dirige une boîte de nuit et fait tout son possible pour ne pas avoir à prendre parti dans cette guerre.

Pourquoi l'auteur a-t-il choisi de se focaliser sur Rick dans cette histoire ? De la même manière, pourquoi Shakespeare a-t-il décidé de s'intéresser à Hamlet plutôt qu'à sa mère, Gertrude, ou à la charmante Ophélie ? Et pourquoi Mario Puzo n'a-t-il pas choisi de raconter l'histoire de Tom Hagen au lieu de celle de Michael Corleone dans *Le Parrain* ? N'ayant pas la possibilité de savoir ce qui se passait dans la tête de ces auteurs, nous ne le saurons probablement jamais, mais nous pouvons tenir une chose pour certaine : **tous les auteurs expriment le conflit à travers les personnages qu'ils choisissent simplement parce que ce point de vue signifie quelque chose pour eux.**

La raison pour laquelle *Casablanca* laisse une empreinte indélébile sur le public n'a pas grand-chose à voir avec la fuite de Victor, même s'il s'agit

du pivot de l'histoire. De même ce n'est pas l'habileté de Rick à se montrer plus malin que les nazis qui nous pousse à nous soucier de cette histoire. C'est la lutte interne que Rick doit mener pour aider son ancien amour et son mari qui nous fait éprouver quelque chose.

Le point de vue des auteurs dans *Casablanca*, leur point de vue thématique – *les problèmes de quelques personnes finissent par faire une montagne de haricots* ; la guerre et tous les aspects de la condition humaine nous concernent personnellement – détermine en dernier ressort la manière dont cette **intrigue** et ses **personnages** sont développés. Si l'on regarde plus en *profondeur* les obstacles qui empêchent Rick d'atteindre l'objectif de l'intrigue (aider Ilsa et Laszlo à s'évader), il devient clair que le véritable problème n'est pas l'adversaire externe, mais les propres démons internes de Rick. Les nazis peuvent être rusés, déloyaux, et potentiellement implacables, dans cette histoire leur nature cruelle n'est vraiment qu'une manifestation externe de ce qui détruit intérieurement l'âme de Rick. Au début du film, Rick est présenté comme un homme solitaire et isolé dont le cœur est sur le point de se transformer en pierre. C'est pourquoi le conflit *externe* (aider la femme qu'il aime à s'enfuir avec un autre homme) est vraiment une opportunité interne d'adoucir et de sauver son cœur ; une chance de redevenir humain.

Lorsque nos histoires se définissent à travers leurs facteurs *interne/externe, vie/mort*, on ne peut manquer de trouver la valeur et le sens. Pour l'auteur, travailler avec le thème est une opportunité pour explorer ses vérités personnelles. Plus important encore, avec cette approche, les éléments structurels qui semblaient aléatoires et arbitraires commencent à prendre une profonde signification. **L'intrigue d'une histoire devient le contexte externe dans lequel les valeurs internes du personnage sont perdues ou sauvées. Cela permet d'exprimer le système de valeur de l'auteur sous la forme d'un point de vue thématique.** Ainsi, la relation que l'auteur entretient avec l'histoire et la structure lui permet d'envisager un bien plus grand nombre de possibilités avec des significations bien plus nombreuses.

TROUVER LE FILON - L'ARC TRANSFORMATIONNEL

Une fois que les *qui, quoi* et *où* d'une histoire sont assemblés sous la forme d'un *début, milieu* et *fin*, une ligne d'action se forme qui pousse l'intrigue du conflit vers sa résolution. Ce mouvement est le premier élément qui compose la *STRUCTURE* de l'intrigue. Tous les mouvements physiques et externes d'une histoire vont se retrouver quelque part le long de cette ligne d'action, ce qui est la raison pour laquelle elle est si importante. Mais

une histoire est définitivement plus qu'une simple progression dramatique. Dans nos propres existences, toutes nos actions externes sont motivées par des nécessités internes. Nous nous faisons à manger parce que nous avons faim, et nous nous disputons avec notre épouse parce que nous ne trouvons pas que nos besoins sont satisfaits. Si une histoire doit être bien racontée, elle doit se dérouler dans les mêmes conditions.

Tout au long de votre travail d'écriture, gardez toujours à l'esprit *qu'il n'y a pas d'action, d'activité ou de mouvement, qui ait la moindre signification ou la moindre valeur pour nous en dehors de la manière dont nous les intériorisons*. Cela signifie qu'il y a toujours deux côtés d'une histoire à raconter : un côté suit la ligne d'action externe, l'autre côté exprime la manière dont un personnage intériorise et vit cette action. Ce concept est la base du développement de l'ARC TRANSFORMATIONNEL DU PERSONNAGE. Alors que la ligne de l'action suit les engagements du personnage dans le conflit externe, **l'arc transformationnel suit les luttes internes que mène le protagoniste pour s'élever et renverser ses barrières internes, ce qui lui permet ensuite de surmonter les épreuves externes**. Au bout du compte, cela nous montre si oui ou non ces épreuves serviront à régénérer la vie du protagoniste ou si elles finiront par complètement le détruire.

L'arc transformationnel exprime le seul modèle vraiment cohérent qui définit la nature d'une grande histoire. Il révèle comment :

- Une personne (**protagoniste**) réussit ou échoue...
- à grandir et à changer (**arc**)...
- dans le contexte du conflit qui n'est pas résolu (**intrigue**)...
- et ce, du point de vue de l'auteur (**thème**).

L'objectif des chapitres qui vont suivre est de reconstruire notre notion de structure de l'histoire interne. Cela vous aidera à développer une relation plus solide avec les mouvements internes des personnages de vos histoires et peut-être que cela vous procurera également une meilleure compréhension de vos propres personnages. Inévitablement, tout ce que nous écrivons parle immanquablement de nous-mêmes – car c'est bien la seule chose qu'un être puisse vraiment connaître. Tant que nos histoires resteront déconnectées de cette réalité, elles resteront superficielles, insuffisamment développées, et elles n'atteindront jamais leur plein potentiel.