Hollywood en question : réflexivité filmique, ironie et parodie dans *La Rose pourpre du Caire* (Woody Allen, 1985), *Hollywood Ending* (Woody Allen, 2002) et *Adaptation* (Spike Jonze, 2002)

Menegaldo Gilles

Pour citer cet article
Menegaldo Gilles, « Hollywood en question : réflexivité filmique, ironie et parodie dans *La Rose pourpre du Caire* (Woody Allen, 1985), *Hollywood Ending* (Woody Allen, 2002) et *Adaptation* (Spike Jonze, 2002) », *Cycnos*, vol. 28.2 (Le cinéma américain face à ses mythes : une foi incrédule), 2012, mis en ligne en juin 2015.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/203

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/203
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/203.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Hollywood en question : réflexivité filmique, ironie et parodie dans *La Rose pourpre du Caire* (Woody Allen, 1985), *Hollywood Ending* (Woody Allen, 2002) et *Adaptation* (Spike Jonze, 2002)

Gilles Menegaldo*

Très tôt dans l'histoire du cinéma, Hollywood s'est représenté à l'écran à la fois pour célébrer le pouvoir des images et l'aura des stars ou des metteurs en scène et réfléchir sur le système, les modes de production, avec souvent une distance critique et une vision satirique. Dès 1928, King Vidor met en scène dans *Show People* le parcours d'une jeune comédienne ambitieuse (Marion Davies) et il en profite pour proposer une vision démystifiée des studios, jouant sur le mode burlesque en particulier.

Les trois films choisis pour l'analyse proposent un regard distancié, ironique et parodique sur le système hollywoodien, ses méthodes et ses travers.[1] Ces trois films ont en commun de mettre en scène différents aspects du système et différentes phases du processus cinématographique. Dans *La Rose Pourpre du Caire* (1985), Woody Allen prolonge la vision satirique du monde du cinéma déjà présente dans *Stardust Memories* (1980) et met en place un dispositif de projection qui permet une mise en abyme du statut du spectateur. Dans *Hollywood Ending* (2002), l'accent est mis sur les conditions de tournage très particulières d'un film de genre à gros budget. Le film de Spike Jonze (2002), s'intéresse davantage au processus d'écriture et nous présente un personnage de scénariste en crise d'inspiration, mais il pose aussi la question de la réception. Ces trois films contribuent à démythifier, chacun à sa manière, la magie d'Hollywood, tout en célébrant le pouvoir du cinéma.

Le jeu entre imaginaire et réalité est lié au dispositif du cinématographe qui projette des images animées sur un écran et entretient l'illusion du spectateur. Il s'exprime depuis l'origine, dans les fantasmagories de Méliès, et ensuite dans les scènes oniriques et fantasmées de nombreux films. Ainsi, *Providence* (1977) d'Alain Resnais joue sur différents niveaux de réalité et

* Université de Poitiers

[1] Précisons que ces films viennent après d'autres métafilms hollywoodiens comme *Sunset Boulevard* de Billy Wilder, *The Bad and the Beautiful* de Vincente Minnelli ou encore *The Player* de Robert Altman.

met en regard l'imaginaire d'un écrivain et le monde qu'il est en train de créer pendant une nuit agitée et alcoolisée. La barrière plus radicale entre le monde de l'écran et le monde du spectateur est parfois franchie. Buster Keaton est l'un des premiers à jouer avec ce brouillage des limites dans *Sherlock Junior* (1926), mais les incursions dans l'écran sont motivées par les rêves au cours desquels le personnage se dédouble. Woody Allen pousse la situation à sa limite dans *La Rose Pourpre du Caire* (1985*)* en imaginant un personnage, Tom Baxter (Jeff Daniels) qui sort « réellement » de l'écran de cinéma pour vivre une histoire d'amour non programmée par le scénario, avec une spectatrice, Cecilia (Mia Farrow). Cette transgression de la frontière écranique n'est pas motivée par le rêve et elle est perçue par Cécilia, mais aussi par les autres spectateurs, ce qui induit des conséquences multiples dans les deux mondes, celui du film en couleurs, *La Rose pourpre du Caire* et celui du film éponyme en noir et blanc.

La chanson du générique, « Cheek to cheek » d'Irving Berlin, introduit déjà la notion de dualité gouvernant une œuvre qui se construit sur la relation entre deux mondes, celui du film cadre et celui du film encadré. En citant *Top Hat*, Allen rend hommage à un classique du cinéma et anticipe la séquence finale où Cecilia trouve une consolation dans le spectacle de Fred Astaire chantant et dansant. Le premier plan dévoile une affiche du film homonyme, *La Rose Pourpre du Caire*. La caméra s'attarde, en serrant progressivement le cadre, sur la représentation stylisée d'une femme vêtue d'une robe du soir noire identifiée comme héroïne du film d'autant qu'elle occupe l'essentiel de l'espace (sur fond de désert, palmiers et pyramides dans le lointain), alors que les trois hommes sont représentés à une échelle beaucoup plus réduite, au bas de l'image. On passe par une coupe franche à un gros plan sur le visage admiratif, rêveur et fasciné, de la spectatrice Cecilia, ce qui confirme le caractère subjectif du plan précédent et signifie le pouvoir hypnotique que le cinéma exerce sur elle. Le retour du personnage à la réalité s'effectue au moment de la chute d'un morceau de l'enseigne (une lettre du titre) qui met fin au vagabondage imaginatif de Cecilia et préfigure aussi la « chute » finale, le retour à la triste réalité et l'immersion compensatoire dans l'univers du cinéma.

Deux trames narratives correspondent à deux univers dont l'un représente la réalité de la vie de l'héroïne et l'autre un monde fictif, celui de la « romantic comedy ». L'histoire de Cecilia se situe dans le contexte de la crise de 1929 et a pour cadre une petite ville du New-Jersey où le cinéma *Jewe*l constitue l'une des rares attractions. Cecilia y passe ses heures de loisir pendant que Monk (Danny Aiello) son mari chômeur consacre le sien à boire et à jouer à des jeux d'argent (« pitching pennies ») au lieu de chercher du travail pour rembourser ses dettes. Monk est aussi présenté

comme une brute qui bat sa femme tout en se donnant bonne conscience par ailleurs, en tenant des propos dont l'ironie involontaire n'échappe pas au spectateur : « O. K. I beat you, but I always warn you first ! » (C'est vrai, j'te tabasse, mais j'te préviens toujours avant!).

Ce récit premier associe les éléments d'un film social (comme ceux produits par la Warner à l'époque) et les clichés du mélodrame. Le film second, *La Rose Pourpre du Caire*, dont nous voyons plusieurs extraits, met en regard un autre espace fictionnel, un univers de luxe, de rêve et d'aventures mondaines aux allures de *screwball comedy* à la Howard Hawks ou de comédie sophistiquée dans le style d'Ernst Lubitsch. Cecilia est une spectatrice compulsive de ces « comédies champagne », typiques des années trente. La bande son aux accents orientaux crée une ambiance exotique pour illustrer le thème de l'exploration égyptienne (scène où l'on voit Baxter dans un tombeau). Les éléments de décor (portes, escalier, fauteuil, canapé, bar, tentures) et les déplacements des personnages évoquent un espace théâtral propre aux comédies de Broadway. Les accessoires sont conventionnels (téléphone blanc, éventail, chapeau colonial), ainsi que les situations : relation maîtresse/domestique noire, clichés hollywoodiens (bain de lait d'ânesse, souvenir de Claudette Colbert dans *Cléopâtre* de Cecil B. DeMille). Le jeu des acteurs est excessif, l'accent typé, voire affecté, la langue datée, les expressions telles que « old sport ! », révèlent l'origine sociale des protagonistes issus d'une classe aisée et oisive, aux préoccupations futiles, cherchant à tromper leur ennui par le divertissement. Des fragments de générique présentent les informations sur des cartes de visite qu'une main féminine ôte une à une. La calligraphie élégante renvoie d'une part à l'univers de la haute société WASP, d'autre part, elle pastiche un certain type de générique utilisé dans les années trente.

Ces extraits représentent un monde qui contraste fortement avec l'univers réaliste décrit jusqu'alors : chômage, brutalité, ambiance sordide, prostitution. L'information est transmise au spectateur de façon redondante par le décor, le jeu des personnages, leur idiolecte et une mise en scène qui accentue les codes de genre. Les mêmes extraits sont vus plusieurs fois, ce qui signale que Cecilia assiste à plusieurs séances consécutives, ce que confirmera le personnage de Tom Baxter, l'explorateur qui l'observe depuis l'écran. Le spectateur réel est placé devant un univers fictionnel dont il possède toutes les clés et qui s'ajoute à celui du film couleurs, également construit sur des stéréotypes, mais induisant une illusion référentielle en raison de la nature réaliste du contexte de crise[2].

[2] La duplicité du réalisateur est manifeste. D'une part, il affiche la nature fictionnelle du film encadré, d'autre part, il masque la fictionalité du film cadre.

La dualité réalité/fiction, inscrite dès les premières images, se cristallise lors de la séquence de sortie du film du personnage de Tom Baxter. Cette séquence met en place un double mécanisme. Elle illustre d'une part, ce que Francis Vanoye appelle « l'euphorie narrative » (Vanoye 1988 : 191), c'est-à-dire la stratégie qui permet de favoriser l'entrée dans la fiction et de susciter un processus d'identification secondaire au personnage et, d'autre part, la déconstruction de ce même mécanisme par des procédés dysnarratifs qui postulent une remise en cause des illusions (référentielle, continuité, transparence) qui régissent la réception du spectateur. Cette séquence établit entre les deux films homonymes un réseau complexe de relations qui se caractérise par un processus de vampirisation mais aussi de dynamisation mutuelle, Woody Allen exploitant toutes les possibilités de l'espace diégétique et de l'espace écranique.

La scène de sortie de l'écran correspond à une situation de crise pour Cecilia qui ayant découvert que son mari la trompe a quitté le domicile conjugal. Elle a aussi perdu son emploi de serveuse dans un snack-bar, suite à une énième maladresse due à sa distraction. Elle se console en se rendant de nouveau au cinéma pour revoir une nouvelle fois *La Rose Pourpre du Caire*. Cette séquence comporte deux segments distincts séparés par un plan de transition dans lequel Cecilia et Tom, fuyant la tyrannie de l'écran, débouchent dans une ruelle en quête d'un refuge qu'ils trouveront parmi les manèges abandonnés d'une fête foraine. A l'exception de ce long plan fixe, l'action se concentre à l'intérieur de la salle de cinéma, divisée en deux espaces d'abord bien distincts mais qui deviennent progressivement interactifs.

Le spectateur intra-diégétique est totalement immergé dans la fiction, mais la présence d'une double scène place le spectateur réel dans une position distanciée. Il analyse l'impact de la fiction, guidé par l'instance énonciatrice qui alterne en champ contre-champ, le regardant (Cecilia) et le regardé (le film noir et blanc) en une sorte d'observation objective de l'effet (des affects) produit : les gros plans sur son visage aux yeux écarquillés, émerveillés, visage d'abord brouillé par les larmes, puis de plus en plus fasciné par l'écran second. Le spectateur réel est témoin du fonctionnement d'une « euphorie narrative », impliquant des phénomènes de projection psychique. Il analyse aussi le processus de l'identification de Cecilia à Rita, la riche héritière (amoureuse fictionnelle de Tom Baxter qui semble préférer la chanteuse Kitty Haynes), par le cadrage et les dialogues. L'écran secondaire est parfois filmé plein cadre masquant ainsi le premier niveau diégétique et signifiant l'immersion. Elle présente également deux spectateurs, l'un diégétique, l'autre pas. Le premier soumis au regard analytique et distancié du second.

Le deuxième segment suscite une posture paradoxale, privilégiant notre réaction émotionnelle alors que nous assistons à la dénudation du dispositif cinématographique, à la dénonciation de l'illusion. Le regard caméra de Baxter, dirigé ostensiblement vers Cecilia est une infraction puisque nous venons de voir la même scène sans cet imperceptible mouvement de tête. L'adresse verbale au spectateur qui accompagne ce regard subvertit les codes du cinéma classique hollywoodien. Alors que l'apostrophe célèbre de Michel Poiccard (Belmondo) dans *A bout de souffle* (« Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la campagne, si vous n'aimez pas la ville, allez vous faire foutre ! »), s'adresse à une entité collective anonyme, Baxter parle seulement à Cecilia qui d'abord incrédule prend graduellement conscience de la situation ce qui se traduit par un gros plan sur son visage troublé. L'apostrophe se prolonge en dialogue, le discours de Tom Baxter n'étant plus défini par le scénario du film encadré. C'est un commentaire subjectif sur la présence inhabituellement fidèle de Cecilia (« Mon Dieu, comme vous devez aimer ce film ! ») révélant que le personnage fictif est conscient d'être regardé, d'être un objet spectaculaire, mais jouit aussi de la faculté de percevoir un autre espace (la réalité du monde de Cecilia), situation impossible et paradoxale dont Allen exploite les potentialités.

La troisième forme de transgression, spatiale (la sortie de l'écran) est plus radicale, même si Allen n'est pas le premier à la mettre en œuvre, Buster Keaton l'ayant fait avant lui dans *Sherlock Junior*. Le passage d'un niveau de réalité à un autre est signifié par le changement chromatique. Le personnage issu de l'écran noir et blanc (légèrement bleuté) prend les couleurs du technicolor. La sortie est filmée en contre-plongée, signe du caractère extraordinaire de cette intrusion qui produit des effets divers. Une femme s'évanouit, certains spectateurs sont horrifiés, d'autres s'amusent. Allen rend perceptible la transgression. Il ne s'agit donc pas d'une hallucination, d'un fantasme de Cecilia, mais d'une réalité objective, observable par tous, y compris par les autres personnages du film encadré. Seul Tom peut franchir la barrière entre les deux mondes, les autres restant prisonniers de l'écran, leurs visages se pressant en vain contre une paroi invisible. Ceci est illogique et ne s'explique que par la relation privilégiée qu'entretiennent Tom et Cecilia. Allen ne respecte pas ses propres règles. Quand il rentre dans la réalité de Cecilia, Tom passe à la couleur, mais acquiert aussi une épaisseur, tout en conservant ses prérogatives de personnage de fiction, son idéalisme, son esprit chevaleresque. Cecilia devient monochrome quand elle rentre à son tour dans le film, mais elle semble conserver son corps réel puisque la chanteuse de la fiction s'évanouit à son contact, inversion ironique de la situation classique. L'être de pellicule réagit comme un humain face à ce qu'il perçoit comme spectral.

L'univers du film second est présenté comme une prison non seulement parce que l'espace y est délimité, mais aussi parce que le personnage fictif y mène une vie routinière qui consiste à dire et faire « deux mille fois la même chose », illustration des propos de Walter Benjamin sur l'art à l'âge de la reproductibilité technique. Tom s'évade d'une « réalité » fictive qu'il appréhende comme aussi vide et monotone que la vie réelle de Cecilia. Il cherche l'aventure dans une réalité dépréciée par celle-ci. Il s'émancipe de la prison du cadre, fuit le regard de la caméra (figurant la loi), échappe aussi à notre regard quand il sort du champ. L'interruption du film noir et blanc coïncide avec le redémarrage de la fiction du film couleurs. La transgression de Tom bouleverse donc les deux univers, mais contribue en même temps à les dynamiser.

La fiction programmée est interrompue, mais une autre « histoire » se déroule sous les yeux des spectateurs. Les personnages acquièrent un statut « d'acteurs » et se disputent le rôle principal du film. Le cadrage devient maladroit, approximatif, comme s'il n'y avait plus de metteur en scène. Les personnages ont le dos tourné aux spectateurs et l'un d'entre eux (le prêtre) se trompe de bobine. Le dérèglement narratif s'accompagne d'un dérèglement social. La hiérarchie, respectée jusqu'alors, est battue en brèche, la servante noire Delilah est appelée « très chère » et invitée à boire un martini. Le scénario est en panne.

Cette scène matricielle annonce l'apparition du double de Baxter, l'acteur Gil Shepherd qui va devenir son rival dans le cœur de Cecilia. A un premier triangle constitué par Cecilia, son mari volage Monk et Tom, l'amoureux fictif, se substitue un second, Cecilia, Tom et son interprète. Le décor de fête foraine où Cecilia et Tom se réfugient, près d'une grande roue, évoque un univers de magie et d'illusion qui renvoie à l'imaginaire enfantin. Le spectateur est incité à se laisser entraîner dans une nouvelle fiction. Le parasitage d'un film par l'autre réactive des schémas classiques, Allen jouant avec les codes de la comédie romantique. Le film couleurs est relancé par la présence de Tom qui paie en argent de cinéma, s'initie aux mystères d'un monde où un baiser n'est pas suivi d'un fondu (allusion à la censure du code Hays). Il se fait tabasser par un Monk bien réel mais pas « fair play » et n'en conserve aucune marque, n'étant qu'un être fictif. Il découvre les secrets de la création en observant une femme enceinte et refuse les avances de prostituées sous le charme. Les autres personnages sont prisonniers de l'écran, dépendants de la lumière qui les fait exister, terrorisés à l'idée que le gérant puisse éteindre le projecteur : « Non ! Non !... tout va devenir noir et nous disparaîtrons ». La fuite de Tom signifie l'arrêt provisoire de la fiction, mais le film continue d'exister à travers les échanges parfois vifs qui s'instaurent entre personnages fictifs et spectateurs.

L'entrée ultérieure et symétrique de Cecilia dans le monde fictif de Tom Baxter met en cause les règles qui régissent l'univers du film hollywoodien, établies par les scénaristes (l'image de Dieu pour Tom qui en découvre une autre modalité dans une église). Nous sommes confrontés à une situation inédite, du fait de la présence d'une intruse, invitée surprise pour Arturo, le serveur, qui doit placer sept convives au lieu de six. La jalousie de la chanteuse Kitty Haynes envers Cecilia (découvrant que le champagne de cinéma est de la limonade) se manifeste par un comportement agressif, une gestuelle inédite, des répliques vulgaires et non prévues dans le scénario, qui désacralisent un personnage glamour (entre Greta Garbo et Louise Brooks). Arturo devient la vedette inattendue d'un numéro de claquettes improvisé. La caméra suit ses évolutions et il se fait applaudir, déplaçant ainsi le spectacle. L'intrusion de Cecilia a pour effet la libération d'un personnage confiné dans un rôle trop étroit au regard de ses aspirations à la célébrité. On peut y voir en miroir la situation des acteurs de cinéma réduits à des rôles subalternes.

L'escapade nocturne qui suit, ponctuée par des arrêts dans différents lieux de plaisir, renvoie le spectateur à des images de films connus et la bande son à base de stéréotypes musicaux (jazz, musique latino ou orientale) renforce ce sentiment de familiarité. La mise en œuvre d'une stratégie de déréalisation se traduit par des surimpressions, un jeu sur le cadrage et un travail sur l'angle de prise de vue. La scène valorise le rapport à la fête, l'idée de libération, de déchaînement qui s'effectue dans un monde d'illusions, de légèreté et de griserie (des bulles de champagne envahissent le cadre). Une main frotte le goulot d'une bouteille, puis surgit un portail oriental aux formes arrondies. Tom et Cecilia rentrent brutalement dans le cadre par l'avant en se tenant la main, avancent vers la porte et pénètrent à l'intérieur. Le plan suivant juxtapose la porte qui subsiste à l'arrière plan, des bongos et de maracas à la forme suggestive au premier plan et au milieu le couple enlacé. Le gros plan d'une coupe de champagne qui déborde vient expliciter le sens érotique de ces images. La présence de Cecilia, personnage de chair et d'os, dans un monde peuplé d'êtres de pellicule introduit une dimension de désir charnel qui contrevient aux codes de moralité des films de cette époque. C'est aussi un clin d'œil aux stratégies utilisées par certains metteurs en scène comme Lubitsch ou Wilder pour détourner la censure.

Cette scène illustre le paradoxe d'un univers filmique stéréotypé qui génère un sens nouveau. A la fin de la séquence, les surimpressions disparaissent, la relative simplicité des images succède au foisonnement et à la luxuriance. Au moment où Cecilia se laisse aller contre Tom les bulles disparaissent graduellement. La caméra accompagne Tom et Cecilia qui se retrouvent devant l'immense baie vitrée à travers laquelle se dessine la

skyline New-Yorkaise. L'illusion du cinéma est soulignée par l'artificialité du décor et la théâtralité des attitudes. La caméra vient cadrer Tom et Cecilia pour un baiser de cinéma, interrompu par la voix off (substitut de la censure) de Gil Shepherd, l'interprète de Tom apostrophant Cecilia qu'il a séduite. Le retour au « réel » se traduit par un mouvement du couple vers l'avant-scène, prélude à un contre-champ sur Shepherd (situé de l'autre côté du miroir dans la pénombre de la salle de projection. Cecilia, amoureuse du personnage et de l'acteur, choisit la réalité et Tom retourne dans son monde fictif avant sans doute de disparaître à jamais puisque le producteur du film, désireux d'empêcher une épidémie (d'autres Baxter se sont échappés des écrans) a prévu d'arrêter la diffusion du film et de brûler le négatif.

Cecilia abandonne un amant fictif pour un bonheur qu'elle envisage plus concret. Le monde que lui promet Gil, les fastes d'Hollywood, est tout aussi illusoire que celui de Tom. La trahison de l'acteur désireux de devenir star en interprétant le rôle de Lindbergh est implicitement condamnée par la mise en scène qui contraste un plan rapproché de son corps statique, coincé dans un fauteuil d'avion, et de son visage morose et un plan de Fred Astaire, aérien, en état d'apesanteur, effectuant d'élégantes évolutions chorégraphiques et chantant le célèbre refrain : « I am in Heaven ». Cecilia regarde l'écran, le visage encore marqué par la déception et empli de larmes, puis commence à sourire, ouvre les yeux plus largement et se laisse gagner par la séduction de la musique et de l'image dont les clignotements se reflètent sur son visage.

Alors même que le cinéma d'Allen a pour effet de souligner le caractère révolu du cinéma classique hollywoodien, il en donne une image presque sublimée qui nourrit une nostalgie et peut-être une certaine désillusion quant aux pouvoirs du cinéma contemporain de générer des émotions identiques. Il y a un paradoxe au cœur du projet allénien qui vise à construire un spectateur averti et critique tout en jouant sur l'effet de fascination des images.

Dans *Hollywood Ending*, Allen prolonge la réflexion déjà largement présente dans ses films antérieurs (*Stardust Memories*, *La Rose Pourpre du Caire*, *Celebrity* etc.). Sa critique porte cette fois plus précisément sur le fonctionnement des studios, les contraintes de la production, les dérives du star system et les excès de la critique. Il imagine un réalisateur autrefois célèbre, Val Waxman (Woody Allen) titulaire de deux oscars, mais oublié et délaissé par les producteurs en raison de sa mégalomanie, à qui son ancienne femme Ellie (Tea Leoni) offre la chance de faire un come back dans un film à gros budget. La veille du tournage, Waxman atteint de cécité psychosomatique, doit réaliser le film littéralement en aveugle, à l'insu des producteurs et de son équipe, ce qui provoque de nombreuses péripéties

burlesques, mais permet aussi à Woody Allen de critiquer l'univers des studios californiens (régis par des valeurs mercantiles et des études de marché) tout en moquant la mégalomanie de certains réalisateurs (avec des clins d'œil à son propre travail).

Hollywood Ending joue sur plusieurs registres comme le titre l'indique déjà, signifiant aussi bien la fin selon Hollywood, la *happy end* caractéristique du cinéma classique (mais parfois aussi contestée ou subvertie) mais aussi peut-être la fin d'un certain état d'Hollywood même si la chanson du générique « I am going Hollywood » exprime la capacité d'attraction du lieu. D'abord le cinéaste s'amuse avec les conventions de la comédie de remariage, genre célébré par le philosophe Stanley Cavell dans *Pursuits of Happiness*[3]. Suivant le principe scénaristique de films comme *Philadelphia Story* ou *His Girl Friday*, le protagoniste principal est au début du film séparé de sa femme qui s'apprête à épouser son amant producteur, mais il parvient à reconquérir celle-ci à l'issue d'une série d'épreuves qui en fin de compte sert à les rapprocher d'abord professionnellement puis affectivement. Ellie, jeune productrice ambitieuse, employée des studios Galaxy (spécialisé semble-t-il dans les *block busters*), a quitté Val, lassée de son comportement hypochondriaque et de l'absence de dialogue dans leur couple. Son nouvel amant est aussi le patron du studio et il lui a promis de lui laisser carte blanche pour mener à bien un nouveau projet. C'est elle qui dans la scène d'ouverture propose de confier la réalisation du film *The City That Never Sleeps* à Val, cinéaste New Yorkais, spécialiste des films sur la ville, se heurtant à l'opposition de pratiquement toute l'équipe qui relève les nombreux défauts du réalisateur *has been*, résumés en une formule assassine par Ed, l'un des cadres du studio : « J'adore Val, mais avec tout mon respect, c'est un fou furieux incompétent et psychotique ». En fait l'un des producteurs évoque plutôt son perfectionnisme : il a besoin d'une lumière parfaite, d'un ensoleillement idéal et veut une fois sur deux retourner les rushes vus la veille. Ellie, seul au milieu d'un groupe d'hommes est d'emblée valorisée par la mise en scène. Elle occupe la plupart du temps le centre du cadre, se déplace peu et les autres personnages gravitent autour d'elle. C'est sur elle que le plan se termine alors qu'elle évoque la situation difficile de Val Waxman, illustrée au plan suivant par la scène où il est filmé en plein blizzard, la lumière bleue contrastant singulièrement avec les teintes chaudes de la scène précédente.

Même si dans la suite du film, Ellie joue un rôle central, en servant d'intermédiaire entre Val et la production et en masquant la réalité pour essayer de sauver son ex-mari du naufrage, son personnage se distingue

[3] Voir Cavell 1981.

assez sensiblement des modèles antérieurs. Elle ne se rebelle pas contre l'autorité masculine (et ne conteste même pas les préjugés masculins) contrairement à ce qui se passe dans *Adam's Rib* (George Cukor, 1949) où la guerre fait rage entre Spencer Tracy et Katherine Hepburn. Après avoir supporté le temps du mariage les excentricités maniaques de son conjoint et ses diverses maladies imaginaires, elle accepte les exigences mégalomaniaques de Val et de ses collaborateurs, en particulier le décorateur Elio Sebastian qui veut reconstituer en studio Times Square, Harlem et le Réservoir de Central Park. Elle respecte son désir de tourner en noir et blanc, de travailler sans contrôle du studio et ne revient qu'au milieu du tournage pour découvrir la cécité du réalisateur. Elle n'est ensuite qu'un simple instrument, transformée en infirmière qui vient border Val dans son lit le soir. Elle doit accepter la fiction, à ce stade du film, de leurs retrouvailles amoureuses, pour justifier sa présence continuelle auprès de Val et maintenir à l'écart sa jeune maîtresse Lori, actrice médiocre qui cherche surtout à préserver son (petit) rôle dans le film. Elle trahit aussi son fiancé Hal Yaeger qui lui reproche de ne pas servir les intérêts du studio. Sa décision de partir avec Val, miraculeusement guéri et réconcilié avec son fils qui se rebaptise « Scumbag X », mais toujours hypochondriaque, semble peu crédible. A l'inverse des comédies de remariage classique qui mettent en scène des héros jeunes et séduisants ou ayant le même âge, Allen propose un happy end improbable entre une belle jeune femme courtisée par un puissant producteur et un réalisateur âgé et maniaco-dépressif. La dernière séquence montre le couple retrouvé sur le point de partir à Paris où Val, affublé d'un béret pour l'occasion, est attendu pour tourner un film après l'accueil enthousiaste de la critique française.

Hollywood Ending joue aussi d'autres conventions génériques. Le titre du film confié à Val, *The City that Never Sleeps*, renvoie à celui de divers films noirs qui mettent en relief la nuit et la ville (ex *While the City Sleeps*, Fritz Lang, 1956). Les bribes d'intrigue perçues à travers les rares scènes de tournage évoquent également le film noir ou le film de gangster, d'autant qu'il s'agit d'un film en costumes, *remake* d'un film antérieur, restituant l'ambiance des années quarante comme l'indique Alexandra la costumière : « A white background to set off the two leads in marvelous forties red ! That would be gorgeous ». Le héros Johnny est un petit malin de Broadway, un joueur et un bookmaker, personnage récurrent dans les films noirs. La courte scène du parloir est aussi un cliché. Une scène un peu plus longue évoque le moment où Johnny est chargé par des gangsters de tuer son père, ce qu'il semble accepter sans état d'âme : « They want him dead ! What am I supposed to do ? I'm doing my job ! » Le rapport au genre ne dépasse pas le cliché visuel ou verbal.

Allen joue aussi avec le mode burlesque qui devient dominant quand Waxman devient aveugle. Le spectateur a droit à une série de gags plus ou moins efficaces et répétitifs. Ainsi Val tourne systématiquement la tête à son interlocuteur, semblant incapable aussi de repérer les sources sonores ou encore laisse tomber un verre dans le vide. Il fait aussi semblant de choisir entre deux objets (deux révolvers ou deux réveils) qu'il ne peut pas situer dans l'espace et finit par chuter d'une plate-forme d'où il faisait semblant de diriger un acteur, l'événement étant filmé à l'arrière plan, à peine repérable sinon par le son très audible. On a un peu de mal à croire que l'aveugle confonde au toucher le sein généreux de la vedette du film avec un coussin moelleux (c'est surtout l'occasion d'un gag verbal). La séquence la plus réussie est celle de la rencontre avec le producteur où Val s'efforce de ne pas dévoiler son handicap en s'orientant au jugé, entre les divans et les fauteuils, regardant toujours du mauvais côté, se heurtant à Hal Yeager quand il croit avoir trouvé le bon fauteuil, constamment pris à dépourvu par les gestes de son interlocuteur.

Au delà de la question générique, la satire porte sur divers aspects d'un système que le film tente de démystifier. Les cadres du studio semblent surtout préoccupés par la « cible démographique » et se soucient peu de considérations esthétiques. Contrairement à Val qui estime que le film, œuvre dure et réaliste sur la grande ville, ne peut plaire à tout le monde (« It's not gonna appeal to farmers or shopping malls in Biloxi »), Hal Yeager insiste sur le fait que ce film défini comme « a nice middle-of-the-road commercial picture » peut avoir un attrait universel et ainsi rapporter gros. Le chef opérateur chinois[4] (connu pour son travail avec l'Armée rouge !) commence par déplorer la qualité de son hôtel avant de se plaindre de ne pas comprendre (et pour cause !) les instructions de Val. Tous les aspects et les acteurs du processus cinématographique sont présentés de manière caricaturale. Le premier décorateur mégalomaniaque est licencié parce que ses choix sont trop coûteux, le remplaçant est terne et peu inventif, la costumière phobique ne supporte pas le vert des arbres, les comédiens sur-jouent de manière grotesque et la star féminine s'offre au réalisateur. Allen stigmatise aussi la presse par l'entremise du personnage de la journaliste d'*Esquire*, Andrea Ford, qui s'intéresse surtout aux ragots qui circulent sur le plateau à propos de la vie privée de Val, Ellie et Hal Yeager. Le plateau de tournage est reconstitué avec ses différents accessoires de manière crédible, mais le processus de tournage ne suscite aucun

[4] Un clin d'œil aux propres choix d'Allen qui a collaboré avec le chef-opérateur chinois Zao Fei pour 3 films et a dû avoir recours comme dans la fiction à un interprète.

enthousiasme, ne distille aucune magie. Le visionnage des rushes, autre scène obligée des métafilms, ne donne jamais la moindre idée des images tournées. Allen nous refuse ce contre-champ, préférant centrer sa caméra sur les visages atterrés des différents spectateurs, d'abord Yeager qui regarde ces rushes à l'insu de Val, puis Waxman lui-même. La séquence de *preview* filmée au Loew's Theatre est totalement prévisible, Allen se contentant de citer quelques remarques cruelles de spectateurs (« An incoherent stupid waste of celluloid, « Early American garbage »).

Dans *Stardust Memories*, Allen incarnait un cinéaste populaire adulé mais aussi harcelé par son public et désireux de cesser de tourner les comédies qui faisaient son succès populaire et critique. Le film proposait une réflexion passionnante sur le rapport rêve, réalité, fantasme, le film en train de se faire et le statut des images. Dans *Hollywood Ending*, Allen se dépeint en cinéaste oublié et aigri, se vendant à Hollywood pour retrouver sa notoriété et pris en flagrant délit de mensonge quant à son opinion sur Hitchcock, coupable sans doute selon lui d'allier ambition esthétique et réussite commerciale comme le lui rappellent ses amis new yorkais cinéphiles.

A la différence de *La Rose pourpre du Caire*, ce film ne propose plus de véritable réflexion sur la création et la démystification se limite au recyclage de clichés éculés. Le dernier clin d'œil concernant la réception enthousiaste de la critique française se limite à quelques one liners dont celui-ci décliné par Val : « Because here I am a bum, but there… a genius ! Thank God the French exist ». Allen rend hommage de manière ambiguë à la France qui a toujours apprécié ses films et se moque parallèlement de l'intelligentsia et de la critique qu'il ne semble guère apprécier.

Dans *Adaptation* (2002), film plus ambitieux, original et aussi plus convaincant, Spike Jonze joue également avec les attentes du spectateur et les codes du cinéma de genre mais il s'intéresse surtout à la question de l'écriture. Il nous fait vivre de l'intérieur les angoisses d'un scénariste en proie à une crise d'inspiration. Après *Dans la peau de John Malkovitch* (1999), dont on voit un extrait au début du film, Jonze propose une réflexion vertigineuse sur le statut du scénariste mais aussi sur les attentes du spectateur. La structure du film est très complexe et protéiforme et par une suite d'ellipses, de flashbacks, et d'incessants retours sur elle-même, la diégèse donne à voir, dans une sorte de mise en abyme, la complexité de l'adaptation cinématographique, et invite à la réflexion non pas tant sur les méthodes des studios, mais sur l'acte créatif lui-même. Le titre même est polysémique, puisqu'il s'agit de l'adaptation d'un roman de Susan Orlean, *The Orchid Thief* (l'auteur et le texte existent dans la réalité) portant sur les

facultés d'adaptation à de nouveaux milieux des orchidées et dessinant le portrait d'un spécialiste des orchidées, John Laroche. D'où aussi les fréquentes références à Charles Darwin, à la fois entendu, cité et représenté à l'écran, assis à sa table de travail. Le scénariste appelé Charlie Kaufman est interprété par un acteur (Nicholas Cage) qui joue aussi, grâce à un trucage numérique le rôle de son frère jumeau, Donald. *Adaptation* est donc un film sur l'écriture par Charlie Kaufman de son propre scénario, le titre suggérant qu'il s'agit non pas d'un scénario original, mais de l'adaptation de sources existantes.

Le film s'ouvre sur un écran noir. La voix off d'un personnage encore anonyme égrène une série de problèmes physiques, existentiels, médicaux, affectifs, affichant une hypochondrie manifeste. Cette voix, celle de Cage très reconnaissable, s'incarne dans le personnage de Charlie Kaufman. Le générique du film suggère que le script a été écrit par Charlie et Donald Kaufman (ce dernier étant fictif). On voit ainsi d'emblée que Jonze brouille les frontières entre réalité et fiction. Le vrai Charlie Kaufman prête son nom et son identité à un personnage de film qui interprète le rôle d'un scénariste en crise d'inspiration. La scène suivante prolonge la réflexivité dans la mesure où elle nous emmène sur le plateau du film précédent de Jonze, *Dans la peau de John Malkovitch*, déjà scénarisé par Kaufman, présent ici sous les traits de son double fictionnel qui semble marginalisé, ignoré par l'équipe et se fait expulser car il est dans le champ de la caméra. D'autre part, on s'interroge sur le statut de l'acteur Malkovitch qui évoque son costume de scène mais se comporte plutôt comme le réalisateur, celui-ci restant invisible, hors champ ou hors cadre.

Le film pose aussi d'emblée la question de son identité générique. La scène qui suit propose un montage documentaire évoquant la création du monde depuis le « big bang » jusqu'à l'homme moderne. On y voit, avec divers échos d'autres films (*2001* de Kubrick entre autres), la formation géologique de la planète, la naissance de la vie dans la mer, l'arrivée des dinosaures, l'explosion d'un météore suivie par l'apparition du singe, le tout sur un rythme accéléré, utilisant la technique stop-motion (image par image). Ce va-et-vient entre fiction et documentaire se prolonge dans une partie du film.

Le scénario confié à Charlie par le studio consiste en l'adaptation d'un roman consacré à un aventurier, John Laroche. Ce livre, *The Orchid Thief*, est montré plein cadre, signé Susan Orlean, le vrai nom de l'auteur, mais la quatrième de couverture du livre affiche la photographie de Meryl Streep, l'actrice qui joue son rôle. Tout comme le double fictif de Kaufman joue un rôle décalé par rapport à sa vie réelle, Susan Orlean rentre dans la fiction par un double qui d'abord lui ressemble, puis se démarque sensiblement.

Charlie expose d'emblée ses choix esthétiques, sa volonté de servir l'œuvre source et son refus d'une intrigue artificielle, d'un « Hollywood thing », d'un « orchid heist movie » (un film de casse sur les orchidées). Il veut simplement faire un film sur les fleurs et s'il accepte l'idée d'une relation amoureuse, refuse les scène de sexe, la présence d'armes et de poursuite en voiture, clichés du cinéma policier. Il refuse aussi les personnages qui « apprennent de grandes leçons de la vie et surmontent des obstacles pour triompher à la fin ». Au moment où il énonce ces mots, Charlie cadré en très gros plan, la sueur coulant sur son visage, s'emporte, hausse le ton et parle de plus en plus vite, affirmant son mépris des normes hollywoodiennes. Les termes du conflit sont ainsi posés, opposant le système commercial des studios flattant les attentes des spectateurs et le cinéma d'auteur plus exigeant et authentique.

Le récit se complique avec l'intrusion d'une nouvelle voix off, féminine (celle de Susan Orlean/Meryl Streep) qui nous ramène trois ans en arrière par un flash back. Un panoramique fluide parcourant les immeubles de New York la nuit, aboutit par l'entremise d'un fondu enchaîné au bureau du New Yorker dans lequel Susan tape son article. La voix oralise les mots sur la page, déclinant un portrait de son sujet, John Laroche, voleur d'orchidées. Un zoom avant montre des livres sur les orchidées éparpillées sur le bureau, puis la caméra coupe sur une photographie de Laroche, arborant un sourire édenté (l'explication sera donnée par un autre flash back évoquant son accident). Un nouveau *cut* nous ramène sur Susan devant son ordinateur. L'allusion à un vol d'orchidées conduit à un nouveau flash back deux ans plus tôt qui va présenter en images ce fait divers et introduire le personnage de Laroche, jusqu'alors simple sujet du discours des autres. Le point de vue qui d'abord privilégie Charlie Kaufman glisse sur Susan Orlean. Le récit subjectif alterne avec une approche plus documentée, soulignée par l'emploi d'un carton ouvrant la séquence : « State Road 29, deux ans auparavant ». Nous nous retrouvons alors dans le van de Laroche et entendons une autre voix qui s'avère être celle de Charles Darwin dont la source est un livre CD intitulé *The Writings of Charles Darwin*, lus par Brian O'Kelley. Le propos de Darwin concernant l'adaptation (« facultés physiques et mentales tendant vers la perfection ») est illustré par des images d'un marais de Floride, une réserve d'Etat, où Laroche et ses compagnons, des indiens Séminoles, marchent dans l'eau jusqu'à la taille, à la recherche de plantes rares et protégées. Laroche découvre une orchidée rare, « fantôme », tout de suite filmée en gros plan qui annonce le rôle ultérieur joué par la plante. A la sortie du marais, la police arrête les braconniers qui font état d'une particularité juridique : les Indiens ont le

droit de ramasser des plantes, y compris des espèces protégées, dans la mesure où le territoire leur appartient.

La « réalité » présentée dans ces images contient des péripéties narratives que la mise en scène met en relief par le montage alterné, une focalisation qui privilégie le spectateur (averti avant Laroche de l'arrivée de la police). Nous sommes associés au point de vue du policier qui regarde Laroche sortir du marais dans son rétroviseur, sur-cadrage qui crée un écran secondaire à valeur réflexive. Les ruptures d'échelle brutales (du gros plan au plan d'ensemble) et la musique dramatisent l'action. Ce travail de mise en scène semble contester les paroles de Kaufman puisque la quête des orchidées est présentée comme un film d'action à suspense. Jonze joue aussi avec le spectateur, interrompant brutalement la scène pour revenir sur l'intrigue au présent, l'arrivée de Charlie chez lui où il trouve son frère Donald qui lui annonce son désir d'être scénariste et évoque un stage de scénario animé par un gourou d'Hollywood, Robert McKee (encore un personnage existant, incarné par un acteur). On voit ensuite, en montage alterné, les deux auteurs au travail : Charlie devant la page blanche, pensant aux thèmes à évoquer, Susan Orlean devant son ordinateur, sa voix off oralisant le texte qu'elle est en train d'écrire, texte illustré par des images au statut ambigu (archives ou reconstitution) présentant la mort tragique de divers aventuriers botanistes. Une nouvelle rupture nous ramène à la scène du marais, puis sans transition au procès de Laroche qui se présente comme un conférencier spécialiste des orchidées, auteur de divers ouvrages et articles de magazine (l'égal donc de Susan Orlean).

On voit ainsi que le film met en scène de nombreux narrateurs/scripteurs même si Charlie reste depuis le début le centre de perception et de conscience privilégié : plans subjectifs, commentaires sur ses activités et ses états d'âmes, mais aussi processus mentaux mis en images, scènes oniriques et fantasmes. Le film est le produit de multiples réinscriptions qui sont mises en scène avec un va et vient permanent entre présent et passé, réalité et fantasme, documentaire et fiction. Le premier acte d'adaptation est le récit autobiographique de Laroche à partir d'entretiens avec ce dernier. Le projet de Susan Orlean est d'en faire une histoire pour le *New Yorker*. Le décalage est marqué entre ce que lui dit Laroche et ce qu'elle écrit, ses propres observations (elle griffonne sur un carnet « delusions of grandeur »). L'adaptation devient un compte-rendu subjectif de l'expérience. Orlean se laisse séduire par la personnalité excentrique de Laroche qui l'inspire. Suite au succès de l'article, Orlean se livre à un deuxième travail, transformer le texte initial en livre, ce qui implique un recentrage commenté par Kaufman. Orlean devient le sujet de sa propre expérience comme l'indique sa voix off entendue au moment où Charlie lit

les pages de son roman, surlignant des passages. Elle évoque ainsi sa visite de la serre de Laroche où elle trouve un Séminole qui fait l'éloge de ses cheveux et évoque son « air triste » mais refuse de lui parler (« It's the Indian way »). Susan Orlean se réinscrit ainsi dans le processus. Son récit est interrompu par la voix de Donald annonçant à son frère qu'il vient de finir le *pitch* de son futur scénario, défini comme un croisement entre *Psychose* et *Le Silence des agneaux*. Au moment où il énonce ses paroles, il tient l'ouvrage qu'il est en train de lire, sa source d'inspiration, le livre de Robert McKee intitulé sobrement *Story*. Divers procédés narratifs sont utilisés. La voix off (intérieure) de Susan commente les événements présents. La voix over de Susan oralise le texte lu par Charlie vu en position de lecteur, le livre à la main. Nous avons aussi les images réelles des événements vécus par Orlean sans médiation de la voix off.

L'étape finale de ce processus concerne Charlie lui-même qui se voit confronté aux différents écueils de l'adaptation. Sa première approche, écrire sur les orchidées, se veut scientifique et poétique. La question de la création du monde et de l'évolution est évoquée avec la figure de Darwin que l'on voit aussi dans une posture d'écrivain dans un flash back. La voix de Charlie se fait entendre sur un montage erratique en accéléré, associant Darwin, Charlie au volant, Laroche, Orlean et l'orchidée fantôme (en très gros plan). Charlie, inspiré, décrit dans son dictaphone les premières images de la création…qui sont en fait les images du montage vu au début du film de Jonze. Le plan suivant montre Charlie écoutant ses propres paroles enregistrées. Le montage désordonné et heurté suggère que ce n'est pas la bonne direction.

Charlie conscient d'être dans une impasse (« there is no story in this book ») propose alors un nouveau début centré sur sa propre personne. Il énonce au dictaphone ce que l'on vient de voir en images, la rencontre entre lui-même, « fat, bald, repulsive », et Valérie Thomas (Tilda Swinton) cadre du studio, « lovely and statuesque » au sujet du script qu'il tarde à lui remettre. Charlie transcrit ensuite sur la page ce que nous venons de voir en images, racontant en voix off les diverses péripéties, y compris la scène où on l'a vu se masturber devant la photo de Susan qui devient l'objet de ses fantasmes et de ses rêves et donc cesse d'être accessible. De nouveau, c'est Donald qui interrompt cette poussée créatrice et annonce qu'il a fini son scénario de thriller fondé sur une histoire de *serial killer* à personnalité multiple, à la fois policier et criminel, cliché absolu selon son frère qui se moque de lui. Le scénario de Donald intitulé sobrement *The Three* sera accueilli avec enthousiasme par le studio.

Le film bascule au moment où Charlie incapable de se présenter à Susan Orlean qu'il croise pourtant dans un ascenseur, décide d'assister au

stage d'écriture de McKee. La scène est construite en focalisation interne par Charlie, comme le prouve l'omniprésence de sa voix off et le plan où les spectateurs se lèvent pour applaudir, masquant momentanément le champ de vision. Au début pendant que MCKee parle, nous sommes dans la conscience de Charlie avec sa voix off en continu, les plans sont montés en fondu enchaîné avec McKee en surimpression, la caméra est instable, les angles accusés, le montage est chaotique, exprimant la confusion intérieure de Kaufman. McKee expose la vision classique du bon scénario hollywoodien, jetant l'anathème sur la voix off : « God help you if you use voice over in your script, it's flaccid, sloppy writing, any idiot can use voice over narration to explain the thoughts ». Selon McKee, il ne peut y avoir de personnage sans désir, un récit sans crise ou conflit. Face à la question de Charlie demandant si on peut écrire un scénario où rien ne se passe, où les personnages n'évoluent pas, McKee s'emporte. A ce moment la caméra cesse de bouger et reste sur lui en plan fixe, valorisant fortement sa performance. La forme épouse le contenu. Quand Charlie au cours de leur entretien affirme que Susan n'a jamais vu l'orchidée fantôme et donc que son scénario concerne la frustration, le professeur fait la grimace.

En fait la suite de l'intrigue qui inspirera le scénario de Charlie réintroduit tous les éléments bannis initialement et se conforme au scénario idéal selon McKee. Charlie mène une enquête avec Donald pour retrouver la trace de l'écrivain et constate que le roman ne correspond pas à la réalité des événements. Susan Orlean a masqué une partie des faits, en particulier tout ce qui touche à sa relation privée avec Laroche alors qu'elle avait affirmé, lors de son entretien avec Donald (se faisant passer pour son frère) que l'histoire de cette relation se terminait avec le livre.

Susan Orlean a bien vu l'orchidée fantôme comme elle le révèle dans un flash back. Il s'avère que cette plante est utilisée par les indiens comme drogue, ce que découvre Laroche qui à son tour va fabriquer de la drogue pour guérir Susan de sa tristesse, remarquée par l'indien lors de sa visite à la serre. La drogue comble en effet Susan et la rapproche de Laroche qui devient son amant (ceci donne lieu à une scène sexuelle, *a priori* bannie par Charlie). Ce changement est aussi exprimé dans diverses scènes subjectives.

Donald, fort du succès de son scénario se met en tête d'espionner Susan. Il l'observe dans sa chambre (motif du voyeurisme). Les deux frères se rendent en Floride, suivent Susan qui rejoint Laroche, confirmant leurs soupçons. Charlie épie le couple, mais se fait surprendre. Susan, affolée et désireuse de conserver son secret va proposer de tuer Charlie. Le scénario tourne à l'intrigue criminelle, avec poursuite en voiture et devient lutte à mort entre les quatre protagonistes. Contre toute attente, ce sont les deux

personnalités les plus affirmées, les mieux adaptées, qui sont victimes et meurent dans des conditions tragiques : Donald blessé par balle est éjecté de la voiture après une collision et agonise en gros plan, le visage ensanglanté, Laroche est attaqué par un crocodile et Susan pleure sur son cadavre. L'histoire voulue par Charlie s'est transformée en thriller gore, les personnages expriment avec force leurs désirs et leurs pulsions. Le montage jouant sur le suspense exploite les procédés les plus classiques (champ contre champ), les gros plans affectifs sont valorisés, la musique illustrative dramatise l'action et la voix off disparaît complètement sauf à la fin où elle clôt le film sur l'ultime remarque de Charlie qui ayant fait le deuil de son frère (qui pour certains critiques n'existe que dans l'imagination de Charlie et exprime ses contradictions) parvient à finir son scénario, selon les péripéties que le spectateur vient de vivre.

Adaptation met ainsi en relief deux conceptions du scénario : l'approche auteuriste et sans concession incarnée par Charlie et l'approche commerciale, celle de son jumeau Donald, partisan des méthodes hollywoodiennes d'écriture reposant sur les conventions de genre, les effets choc, les trucs scénaristiques, les ingrédients classiques (violence, sexe, course poursuite, etc.). Tout au long du film, Charlie dénonce ces pratiques et évoque la nécessité de l'authenticité et de la nouveauté, de l'inconnu : « writing is a journey into the unknown ». Les scrupules du scénariste contaminent le dispositif filmique. Cependant, après avoir déconstruit cette approche, la dernière partie du film revient à la norme hollywoodienne, réintroduisant les scènes et les procédés bannis initialement par Charlie. Ainsi Spike Jonze et le vrai Charlie Kaufman commencent par une exploration méta-critique et terminent par une approche mimétique (tout aussi méta-filmique d'ailleurs). Le film conjugue les raffinements de la déconstruction et la jouissance liée à l'exploitation des conventions génériques.

BIBLIOGRAPHIE

CAVELL, Stanley. *Pursuits of Happiness*. Cambridge, Massachussetts : Harvard Film Studies, 1981.
VANOYE, Francis. *Récit écrit / récit filmique*. Paris : Nathan, 1989.