

# L'ÉCRITURE DE TOTO LE HÉROS

Olivier Vanmaldergem

**A**lignons bout à bout les différentes moutures de *Toto le Héros*. C'est un champ de ruines, un texte à clé. On y retrouve, dispersées, quelques questions informulées, des réponses parcellaires. Il semble risqué de s'aventurer à voir dans le récit qu'elles forment une progression nécessaire, pas plus que nous ne pourrions recréer un dialogue *in extenso* en s'appuyant sur quelques-unes de ses répliques.

Sur les traces du jeu qui s'est joué entre Jaco Van Dormael, ses co-scénaristes, et ses personnages, et dont ne sont conservés que quelques fragments (moutures, interviews, anecdotes), nous mettrons d'abord à jour les règles auxquelles s'est plié son auteur, les pièces qu'il a manipulées.

*Tohu-Bohu*<sup>1</sup>, qui restitue le brassage d'idées préalable à l'écriture du premier jet, est un document précieux, non parce qu'il laisse entrevoir ce qu'il sera, mais parce qu'il donne au parcours ses *raisons d'être*. Cet inventaire de formules aphoristiques, d'objectifs séduisants (quoique parfois indéfinis), balise un terrain, en définit les frontières.

« Que se passerait-il dans notre monde si... », dit le récit. « Que serait un film dans lequel telle et telle hypothèse se réaliserait », se dit l'auteur du film dans les notes préliminaires. Il s'agira de paradoxes, de mini-scripts elliptiques, séduisants, aphorismes ou formules sentencieuses qui scellent le contrat de mariage du couple auteur-scénario : « nous démontrerons la profondeur ou l'universalité des sentences ici rassemblées », se dit-il sans doute, quand il énumère ainsi ces maximes.

Le projet peut alors se déployer dans cet espace de manière autonome, impliquant l'auteur dans un récit dans lequel il sera lui-même, parfois, non le joueur, mais le jouet d'événements qu'il ne maîtrise qu'imparfaitement<sup>2</sup>. L'auteur est dans un jeu dont il est l'inventeur ; il se laisse cependant surprendre par lui.

Dans *L'Abécédaire*, première partie de *Tohu-Bohu*, Jaco Van Dormael a rassemblé quelques citations, sentences prophétiques ou dérisoires, mais universelles : des *règles du jeu*. Depuis cet amer constat : « on vit et on meurt tout autrement qu'on le voudrait jamais, sans

espoir d'aucune compensation... », jusqu'à cette formule de Kundera : « Que la vie soit un piège, ça on l'a toujours su : on est né sans l'avoir demandé, enfermé dans un corps qu'on a pas choisi, et destiné à mourir », la plupart des citations sonnent comme des condamnations ; notre destin échappe à toute maîtrise, depuis la formation de notre code génétique. Cette idée sera *métaphorisée* dans l'anecdote dès l'échange des nouveaux-nés<sup>3</sup>. Thomas est un frustré : être privé de destin, quand par-dessus le marché autrui en a un<sup>4</sup>, qui aurait dû être le nôtre, est une torture. Sans vocation définie, et persuadé de jouer dans une pièce qui n'a pas été écrite pour lui, il passera distraitement dans l'existence, sans laisser sa trace durable, en s'« excusant pour le dérangement ».

L'essentiel des aphorismes recueillis par Jaco Van Dormael dans son abécédaire se rapportent à la révolte qu'inspire l'arbitraire de la naissance. On ne sait quel destin absurde nous oblige à endosser date, heure, lieu et milieu de naissance. Cet arbitraire est d'autant plus apparent quand la mort voisine cette venue au jour : ainsi Vincent Van Gogh était-il né un an jour pour jour après un frère qui portait son nom et qui ne vécut pas, et Jaco Van Dormael lui-même aime à raconter que, à sa naissance, ses parents l'ont d'abord cru étranglé par le cordon ombilical, et l'ont longtemps soupçonné de ne pas être tout à fait normal, suite à cet incident.

Il faut se résigner à vivre, sans grand enthousiasme, en recourant à l'artifice pour donner une saveur à la vie ; se fabriquer un autre *moi*, quand celui dont on est affublé ne nous convient pas, est une compensation agréable. L'existence devient alors sensée : « il ne faut pas faire semblant à la légère »<sup>5</sup>. Jaco Van Dormael prendra cet aphorisme très au sérieux, et nous trouvons là une des constantes de ses films : ils sont fabriqués avec le plus grand professionnalisme, mais ne s'avouent cependant jamais autre chose qu'un pur artifice.

La vie commence et se termine donc dans l'arbitraire. Entre naissance et mort, on déploie avec la patience d'une araignée tissant sa toile un réseau de rai-

sons fallacieuses pour donner un sens à cette double absurdité. L'existence ne devient intelligible, et par là racontable, qu'à condition qu'on en sorte : à ce moment, la banalité, l'échec, l'ennui sont transfigurés, et prennent valeur de destin<sup>6</sup>. Jaco Van Dormael dépeindra donc, de la vie à la mort, le destin d'un homme qui n'en avait pas, ayant mal vécu quelques malencontreux zig-zags originels. L'existence, et donc l'histoire de cet anti-héros est insipide. Pas un instant il ne soupçonnera que ses actes, sous le regard du réalisateur, puissent former un récit sinon cohérent, du moins exemplaire : que l'intentionnalité du comportement, supposant volonté, but, adéquation des moyens aux fins, puisse être absent de la psychologie d'un personnage pourvu que le narrateur y substitue son extrême agilité intellectuelle, et qu'il compose avec les fragments d'une existence dépourvue de sens un récit qui lui, en a un. A l'image de la caméra indiscreète de Welles dans *Citizen Kane*, le regard de Jaco Van Dormael sur son personnage est celui d'un Dieu complaisant qui, pris de pitié pour sa créature, va s'ingénier à lui trouver une destinée, un désir, et jusqu'à une raison d'être. Ses efforts (ceux du Dieu-narrateur) seront couronnés de succès, et Thomas, en grandissant, puis en vieillissant, se verra bientôt transformé de second rôle passif en vieillard animé d'une passion, celle de récupérer une mort qui vaut bien une naissance (selon une équation connue des théologiens). Vouloir vivre, c'est ici vouloir (re)naître.

Thomas n'est rien : dépourvu d'épaisseur, apparence pure, incapable de parler autrement que par citations, il est tout au plus lucide : « il n'a jamais rien vécu ». Cette nullité existentielle du personnage est un fond homogène, neutre, sur lequel le talent du narrateur, celui qui transfigure cette non-vie en un récit, se détachera avec d'autant plus de force qu'il est sans relief. Le narrateur est un vrai magicien, qui, placé au-dehors de l'existence nulle de son anti-héros, en fera une destinée cosmique.

*C'est l'histoire passionnante d'un type qui n'a jamais rien vécu.*

Une métaphysique et une éthique apparaissent ici : on ne peut trouver de sens à sa propre vie, car la conquête du public est une discipline qui nous détourne de l'existence bienheureuse de celui qui n'a pas d'ambition, mais le *looser* lui-même, paradoxalement, dans sa candeur, et son incapacité à se raconter (en quoi sa vie formerait un récit ?) peut être le sujet d'un film. Le narrateur, maître absolu de ses créatures, adopte vis-à-vis d'elles un regard empreint de nostalgie. Tandis que le *looser* tourne en rond comme une mouche dans un bocal, le *winner*, ayant surinvesti la narration, y perd son âme.

### Le hasard, mode d'emploi

La création d'un récit est une lutte titanessque entre narrateur et hasard. Il faut le dominer, et non le

subir, comme le fait si bien Thomas. L'annuler dans e par le travail de *cohérisation*, d'*organicisation* d'un di vers hétéroclite entassé dans la phase passive de la constitution du *stock*, du *chaos présyntaxique*, phase passive d'accumulation antérieure à sa mise en ordre narrative. C'est du hasard considéré comme un scandale que traite Jaco Van Dormael, et c'est au hasard qu'il règle ses comptes quand il écrit ; en le *crystallisant* en un tout de signification hyper-cohérent.

Le narrateur ayant mis à bas la relation de causalité, la Substance, se voit investi, sur ce champ de ruine, du rôle de Grand Reconstructeur Universel « Dieu est mort, *ménant*, *tout est kapot*<sup>7</sup>. Heureusement je suis là. » Son palais est baroque, récupéré dans le gravats de l'après-guerre, fait de fragments de non sens que sa faculté démiurgique de faiseur de monde associera en un sens global ; il y a changement alchimique du plomb en or. Ce plomb est celui des balles Jaco Van Dormael a passé son enfance dans les ruines de l'Allemagne d'après-guerre, et nous pouvons imaginer qu'il s'est plu, déjà enfant, à remettre de l'ordre dans l'amas de brique et de gravats que les guerriers avaient laissé là : un ordre qui est le sien, celui d'un enfant reconstituant un monde d'avant l'*ekpurosis*, l'embrasement destructeur.

Créer, c'est annuler la fragmentation mortifère mais cette destruction ordonnée et méthodique est le premier moment nécessaire à la re-création d'un univers bienveillant. Ainsi trouve-t-on une citation de Kundera (à propos de Joyce), relative au moment présent, et à la manière dont, à cause de sa trop grande fluidité, il est voué à nous échapper en permanence malgré (ou à cause de) sa grande proximité, sa présence immédiate<sup>8</sup>. Selon Kundera, Joyce réussit à arrêter l'instant, et l'agrandir démesurément, au point de faire une description quasi exhaustive. Mais, par un curieux paradoxe, ce même agrandissement lui fait perdre de sa *qualité* : « sous la grande lentille joycienne qui décompose l'âme en atomes, nous sommes tous pareils ».

Nous trouvons ici une des obsessions de Jaco Van Dormael, qui en fera un style ; comment arriver à une fragmentation quasi absolue de la vie, en éléments atomiques. Cette obsession trouvera son expression dans son style si particulier, qui le conduit à réduire son découpage, le plus souvent, au rapport voyant-vu. L'atomisation est, selon Kundera, une façon d'accéder à l'universel ; cette très grande proximité laisse peu de champ au hasard, qui se glisse dans le jeu, le battement, que supposent des plaireux-mêmes aérés, larges. Le style de Jaco Van Dormael, est, comme l'*expresso*, ou le costume du toréador, très serré : laisser de la marge serait céder au hasard une part de terrain, dans laquelle il ne manquerait pas de se glisser, limitant d'autant la liberté du créateur...

SB

### L'accumulation primitive

Nous ne pousserons pas plus loin l'étude de *L'Abécédaire*. Retenons de ce rapide coup d'œil que l'on y trouve les règles que nous évoquions plus haut qui, au même titre que les règles du jeu, donnent au récit une direction qui n'est le fait d'aucun des joueurs en particulier. Dans un jeu, il n'y a pas que des règles. Il y a aussi des cartes, des pions : éléments mobiles, traversant et retraversant l'espace du jeu. Jaco Van Dormael se pourvoit de ces éléments dans les « fausses pistes » qu'il énumère dans le chapitre quatre. Même quand les situations sont différentes, les *dramatis personae* y sont alors présentées. Si leurs relations ne sont guère claires, on découvre cependant *celui dont la vie fut volée*, le frère et la sœur quasi-incestueux, le père absent, *l'idiot* — qui deviendra Célestin —, etc...

De proche en proche, des bribes d'histoires se font jour : leur accumulation en vient à former une matière, qui bientôt sera largement suffisante à la constitution d'un récit. Marx a inventé le concept « d'accumulation primitive », à propos de la phase d'édification du capitalisme. Le processus serait-il semblable à celui du processus créatif ? C'est bien à une accumulation que nous assistons ici, avec son peu de souci de l'ordre<sup>9</sup>.

*Fausse piste 1* : les rapports de Thomas à Célestin, son caractère étrange.

*Fausse piste 2* : la substitution à un personnage, quoiqu'il en connaisse l'issue fatale (fin de *Toto le Héros*).

*Fausse piste 3* : Le vert paradis de l'enfance, vu par Thomas. Le papa blagueur.

*Fausse piste 4* : La relation Alice-Thomas.

*Fausse piste 5* : La disparition du père.

*Fausse piste 6* : La haine du petit Thomas pour son voisin et rival. La certitude d'avoir été échangé avec lui.

*Fausse piste 7* : ébauche du personnage de Thomas adulte (qui inspire manifestement moins Jaco Van Dormael, puisque nous ne trouvons ni situations ni allusions au personnage dans ce qui précède).

Le texte, à la page 53, *bascule*. Nous passons de la dispersion au rassemblement. Une première mouture, non dialoguée, voit le jour.

### Les premières ébauches de récit

Nous ne lasserons pas le lecteur avec des comparaisons. Notons cependant que toutes les composantes dramatiques de la dernière mouture s'y trouvent déjà, sauf une.

Dans cette première esquisse de la trame narrative, seule l'enfance et la vieillesse sont dépeintes.

Thomas vieux est alors installé seul dans une cahute où il traîne sa fin de vie depuis quarante ans. Voilà réglée la question que chacun se posera : que s'est-il passé entre l'enfance de Thomas et son âge mûr ? Certes, Thomas vieux est présenté, mais ce n'est

que prétexte à ressouvenance, et Thomas adulte n'existe pas encore...

Pour ce qui concerne l'enfance, à des aménagements près, tout est déjà en place — personnages et relations.

Il s'agit donc d'une construction en *flash-backs*. Lorsque l'enquêteur de *Citizen Kane* fait raconter l'histoire du magnat, c'est pour connaître le sens de « Rosebud ». Quand le héros de *Birdy* retrace son amitié avec lui, c'est pour le tirer de sa léthargie mortelle. Quand Salieri raconte sa vie au prêtre, c'est pour prouver que Dieu est injuste. Pourquoi Thomas raconterait-il sa vie ? interroge Frank Daniel<sup>10</sup>.

Jaco Van Dormael va s'essayer à plusieurs hypothèses de travail. Aucune ne s'avérera satisfaisante, essentiellement à cause de leur caractère trop évidemment fabriqué : ainsi un petit éléphant en ivoire, tombé derrière une armoire, justifiera-t-il un complot imaginaire que Thomas s'ingéniera à déjouer, tandis que dans une autre mouture, il s'agira de restituer la redécouverte d'un monde familier que Thomas croyait avoir fait disparaître, mais qui avait survécu à sa machination — un empoisonnement généralisé —, sans qu'il n'en soit informé, pendant quarante ans... Autant de situations à peu près aussi artificielle que l'énigme-Rosebud, que l'on a souvent dénoncée comme étant une intrigue faite sur mesure pour nouer entre elles des scènes qu'aucune progression dramatique n'unit.

Jaco Van Dormael se rendra sans doute compte de la chose : il abandonnera jusqu'à l'idée du récit construit autour du récit d'un narrateur incarné à l'écran, et choisira de puiser dans ses expériences en court métrage un style de narration mélangeant les époques de manière moins académique : sans narrateur autre que le cinéaste...

Aucun narrateur *dans le film* ne vient concurrencer l'auteur même du film. Nous avons vu plus haut que les raisons de ce choix sont autant techniques que métaphysiques.

Ne disposant pas de points d'appuis traditionnels, tels que le narrateur incarné, le *fil rouge* plus ou moins artificiel, la chronologie, ni même une seule intrigue permettant de hiérarchiser l'ensemble, il ne reste alors, pour faire *prendre la mayonnaise*, que la possibilité de créer une cohérence quasi formelle, proche du travail du poète en littérature. Un poème, pas plus que les films de Jaco Van Dormael, ne se résume facilement. Il tient sa force de séduction ou de fascination de la grande rigueur formelle du travail de son auteur *sur le langage même*.

Jaco Van Dormael, cinéaste-poète et monarque absolu

Jaco Van Dormael construit son film comme un enfant construit un *camp*, sans plan d'architecte. C'est sans doute ce qui lui fait dire qu'il n'y a pas de diffé-

rence entre film de fiction et film documentaire<sup>11</sup>. Il est trop attaché à ne produire que du texte pour se soucier d'un quelconque renvoi à la réalité. En un sens, il atteint à la liberté de l'auteur littéraire.

Alors que l'auteur d'un scénario traditionnel produit une œuvre dont il pourra confier la réalisation à d'autres, Jaco Van Dormael ne peut qu'être le seul auteur du film, à tous les niveaux, et régner en monarque absolu sur l'ensemble de la réalisation. C'est que de la matière ouvrable à la matière ouvrée, du début de l'écriture du film, à la fin du montage, il n'y a qu'une seule et même démarche créatrice, celle qui constitue à associer des éléments, de faire cristalliser en un tout signifiant un divers chaotique. Et, puisque la démarche est la même en permanence, son artisan ne peut léguer à un successeur un projet dont une des étapes serait accomplie, comme un architecte *passé la main*, le moment venu, à un entrepreneur. Les films de Jaco Van Dormael, malgré leurs budgets parfois très élevés, sont artisanaux, *entièrement faits à la main* par un même auteur : sa main ne peut se *passer*, elle reste organiquement dépendante de son cerveau.

Pour donner à cette volonté d'isolement une structure vivable, il faut partir d'un matériel, un corpus, sur lequel et à partir duquel l'œuvre sera construite.

### L'intussusception vandormaelienne

Nous avons mis à jour un invariant de la structure du film ; une division entre deux de ses parties, la première racontant la constitution d'un désir (constitution qui est passive), la seconde sa réalisation (active) sous l'égide du symbolique. On peut trouver, dans le processus d'écriture vandormalien, le même dualisme. Passé un cap, l'écriture n'est plus *accumulation*, mais composition d'éléments empruntés à ce *stock*, mémoire artificiellement constituée.

Les préliminaires ont été un festin, dégustation gratuite, bourrage d'un *ventre imaginaire* dans lequel s'entassent souvenirs, notes de lectures, anecdotes<sup>12</sup>. Il faudra digérer ; passer à l'intussusception, et assimiler la substance narrative du divers accumulé antérieurement. Refaire l'osmose de l'aliment au corps, sur un plan intellectuel. Hiérarchisation, segmentation, intrication des fragments récoltés antérieurement<sup>13</sup> pourvoieront à la tâche. Les choses se présenteront ainsi :

— Définition des règles stylistiques et du contenu souhaité : rassemblement d'idées.

— Première partie (passive) du processus d'écriture : première mouture, non structurée ou mal structurée.

— Deuxième partie (active) du processus d'écriture : dernières moutures, et tournage et montage.

Nous décélérons cette différence entre la première et la deuxième partie du processus d'écriture : méthode et préoccupations sont neuves. La première partie est clôturée par la participation de Jaco Van Dormael à un atelier animé par Frank Daniel<sup>14</sup>. Personnages et élé-

ments essentiels de l'intrigue sont alors fixés. Ils voyageront dans le récit au gré des circonstances, selon les nécessités nouvelles que révéleront les lectures du texte. Le processus du fait de l'existence des *règles* que nous avons évoquées plus haut, avance semblablement à un jeu<sup>15</sup>. Le champ de possibles initialement ouvert diminue progressivement, au point d'être réduit, à la fin, à une seule issue, moment où se clôture le film, où les intentions définies initialement (le film à faire), et le travail (le film fait) se *soudent*.

Plus il y a de liaisons entre les éléments, moins il y a de fluctuations entre les moutures. En confiant une avant-dernière mouture à un scénariste, nous pouvons supposer qu'il y apportera les mêmes modifications qu'un autre scénariste, tandis que celles de la première à la seconde pourraient être très différentes, la subjectivité de l'auteur transparaissant dans ses choix<sup>16</sup>. Un joueur d'échecs moyen, mis à la place de Spassky à l'avant-dernier coup d'une partie, jouera sans doute le même coup que Spassky lui-même...

A la différence de la loi de physique, où les mêmes causes produisent toujours les mêmes effets, nous devons donc considérer ici la relation d'une mouture à l'autre comme étant de nature *variable*, selon le moment où l'on se situe sur la flèche du temps... Les mêmes causes ne produisent les mêmes effets, dans le cas qui nous occupe, qu'entre l'avant-dernière et la dernière mouture... Là nous retrouvons « la cause pleine dans l'effet entier ». Mais il ne s'agit là que d'un cas particulier : entre la profusion possibilitaire quasi infinie de l'état 1 et la nécessité absolue de l'état x-1, il y a toute la gamme des états médians, de la liberté à la nécessité<sup>17</sup>. Plus on se rapproche de la version définitive, plus le contenu même du film est *cristallisé, solidifié* par un ensemble de relations d'interdépendance qui le rendent d'autant moins malléable, et donc peu sujet à changement.

Dès lors, nous ne pouvons pas évaluer la relation de la mouture 1 à la mouture 2 comme une relation *nécessaire*. A l'inverse, on sera tenté de montrer que la version 6 est tout entière contenue dans la version 5. Les failles d'organisation y sont rares, et par conséquent les possibilités de modification profonde, sans risques de faire éclater le récit tout entier, y sont quasi inexistantes. Les modifications porteront sur des détails, et ne méritent pas d'être mentionnées ici.

En cela, il y a une mise en scène d'un procès essentiel : une *métaphore de la vie*<sup>18</sup>. Il est vrai que, lorsque l'on rend son dernier souffle, les quelques brassées d'air qui le précèdent contiennent déjà la nécessité de leur arrêt, que l'on joue là ses *dernières cartes*, que la vie n'est plus le champ d'un projet, elle est celui d'une nécessité.

On ne peut entièrement conjecturer d'un coup joué par un joueur d'échec le coup qui va suivre. Bien au contraire, s'il est bien pensé, il *surprend*. La relation

d'une mouture à l'autre est de même nature : elle surprend. Elle surprend même, à la limite, celui qui en est l'auteur (ainsi Jaco Van Dormael disait-il, quand il a terminé *E pericoloso sporgersi* : « J'ai l'impression que ce n'est pas moi qui ai fait le film »).

Aussi, si nous comparons la première et la seconde mouture du film, nous devons nous montrer de la plus extrême prudence. En effet, la structure n'y est pour l'instant guère visible, la cristallisation ne s'opère qu'en des zones très fermées. La première et la seconde version sont en effet éminemment dissemblables.

### La première et la seconde versions

L'âge adulte, absent de la première version, apparaît. Cette période de la vie a toujours posé un problème à Jaco Van Dormael, qui préfère chercher dans l'enfance et l'âge mûr une certaine vérité. Le vers de Verlaine<sup>19</sup> qu'il cite volontiers illustre bien cette idée. *Devenir homme, c'est tomber de haut* : trahir espoirs ou amours forgés pendant l'enfance. Le problème est évidemment de faire sentir au spectateur (ou pour l'instant au lecteur) cette disparité entre le paradis (de l'enfance) et l'enfer (de l'âge adulte). Dans le film, comme dans le scénario d'ailleurs, cette partie de la vie est décevante. Mais on ne sait si elle est décevante parce qu'elle raconte une déception, ou parce que Jaco Van Dormael est à ce point convaincu que l'âge adulte n'est qu'un passage obligé et contraint entre enfance et âge mûr, qu'il n'arrive pas à écrire une trentaine de pages qui soient à la hauteur du reste de son film...

Il faudra en tous cas attendre cette seconde version pour se voir conter la vie de Thomas adulte, qui fait figure ici de pièce rapportée, tant le style que le thème même s'en trouvent pauvres par rapport à la profusion stylistique et thématique de l'enfance et de la vieillesse. La fantaisie est interdite aux adultes, tant dans leurs rapport que dans leur façon de vivre. Pour eux, tout est sérieux, et rien n'est tragique : ils sont *professionnels*, jusque dans leur façon de s'aimer.

Mais on comprendra cependant que si Thomas adulte apparaît, cela vient en grande partie de la nécessité de mettre à jour un principe d'unité, lequel est absent dans la première mouture. Entre l'enfant et le vieillard manque le chaînon intermédiaire, et Jaco Van Dormael n'a pas eu l'audace de tenter de ne raconter la vie de quelqu'un *qu'à partir de ses deux extrêmes*, choses à laquelle aurait dû le conduire sa *Weltanschauung*.

L'âge adulte donnera au film l'unité d'une vie : tous les âges de Thomas seront passés en revue.

Quelques grands axes apparaissent ; des choix sont opérés, des trajectoires narratives ouvertes, puis abandonnées. Nous pensons par exemple au petit éléphant en ivoire, glissé derrière une armoire, qui restera longtemps un des enjeux dérisoires que poursuivent les personnages du film (comme la cause de la dispari-

tion du père de Thomas, elle-même passée à la trappe). Thomas l'attribuait alors à une mafia très puissante, et le lecteur découvrait, en fin de compte que cette machination, aux conséquences innombrables, n'était qu'une fabulation, causée par la disparition innocente derrière le bahut du salon de cette statuette sans valeur marchande...

Bref : un canevas s'est donc dégagé, à partir des éléments de la première mouture. Ce canevas assurera la solidité de l'ensemble jusqu'à la dernière mouture : première période heureuse, en compagnie d'Alice, deuxième période de quête de substitut à sa sœur, sans que cette quête ne trouve son accomplissement. L'ensemble est ponctué de courtes séquences de *Toto le cosmonaute*, et *Thomas vieux* vient lui-même interférer avec un récit qui reste très méandreux.

Le personnage de Thomas vieux est pour l'instant passif : un homme termine une trajectoire sans relief dans un terrain vague, se laissant consumer doucement avant qu'on l'assassine. Jaco Van Dormael transformera ce vieillard passif, qui n'apparaît d'ailleurs pas au début du film, en un vieillard habité d'une passion : le désir de vengeance, désir qui sera clairement établi dès l'entrée en matière. Thomas vieux, commentateur ironique et désabusé s'est métamorphosé en justicier. Cette transformation permet de conserver le personnage, lui donnant une fonction qui n'apparaissait pas clairement dans la première mouture. Il devient la source même de la narration : « Tu m'as volé ma vie, je me vengerai. » L'injustice demande réparation, et nous attendrons donc jusqu'à la fin le procédé retors qui conduira Thomas vieux à reprendre sa vie « là où il l'avait laissée ».

Que ce désir nouveau structure le film selon la règle de l'intrigue et de la résolution apparaît clairement. Que ce procédé distorde quelque peu la psychologie de Thomas, voilà qui est tout aussi certain. Mais il donne au film une progression qu'il n'aurait pas eu sans cela : du désir à son exaucement, et comme justification de la narration même. Car pourquoi Thomas vieux raconte-t-il sa vie ?

Jaco Van Dormael, nous l'avons vu, a voulu éviter le recours classique au narrateur incarné. Mais il est clair cependant que le film est, dans son style même, l'analogue d'une série de *flash-backs*. La narration a la forme subjective d'une pensée<sup>20</sup>, ce qui la condamne à être celle de Thomas-Vieux, puisque tout ce qui est raconté ne peut avoir été connu que de lui. Il y a d'ailleurs là une difficulté d'écriture : dans la mesure où il n'y a pas réellement de narrateur incarné à l'écran, il manque à Jaco Van Dormael le ressort dramatique dont Shaeffer, par exemple, fera largement usage dans *Amadeus* : le recours à la synthèse verbale, par le narrateur même, des épisodes charnières dans la vie qui est racontée, synthèse nécessaire à qui veut exposer en une ou deux heures la vie d'une personne qui

a vécu soixante années ou plus. Cette solution n'existant plus, il lui faudra recourir en quelque sorte à des *accéléérés*, en mélangeant parfois très adroitement des segments de plusieurs périodes, ou en renvoyant dans l'inessentiel des pans entiers de l'existence de Thomas (en particulier Thomas adulte, dont la vie régulière d'arpenteur-géomètre est supposée sans surprise, et ne mérite par conséquent pas d'être racontée...).

Dans cette même deuxième version, il n'existe pas d'ennemis, ou de *méchants* à proprement parler : sans désir de vengeance, pourquoi y aurait-il donc des ennemis ? Dans les versions ultérieures, c'est à donner à certains personnages un caractère de méchanceté que s'emploiera Jaco Van Dormael, et cela le conduira à évacuer les *méchants loubards* de la fin de la première mouture<sup>21</sup>, qui font double emploi avec le *méchant Kant*. « Make your enemies as strong as possible », dit Frank Daniel. Jaco Van Dormael respectera scrupuleusement cet adage, attribuant à Kant et son fils Alfred tous les attributs de la puissance : riche, manipulateur, méprisant, et foncièrement malhonnête (c'est en tous cas ce que s'emploient à raconter les médias).

Ainsi, en créant cet amalgame, Jaco Van Dormael devait faire diminuer l'importance de Célestin, personnage extrême servant de pendant à Alfred, et mettant en valeur le caractère *médian* de Thomas : Alfred a tout. A Célestin, il manque un plomb. L'un est l'incarnation du manque, l'autre de l'excès (et son embonpoint en rend compte). Dès lors, Thomas apparaît comme entre-deux, ni-trop-ni-trop-peu. Il peut faire figure de personnage principal, se situant en un *meson* aristotélicien.

### La fusion de plusieurs idées en une seule

Dans la deuxième version, le personnage de Célestin possède une importance qu'il perdra dans les versions ultérieures. Il y a bien substitution d'un personnage à l'autre ; mais de Célestin à Thomas, non de Thomas à Alfred (rappelons-nous que le thème de la vengeance n'est pas encore apparu, même si celui de la substitution de vies, quant à lui, l'a été). De manière caractéristique, trois idées isolées se trouvent reliées entre elles par une autre, plus vaste, les fédérant : 1. L'échange de bambins pendant l'incendie de la maternité. — 2. L'idée de faire subir à autrui le sort qui ne lui était pas réservé en vivant un instant à sa place (en l'imitant au point de se confondre avec lui). — 3. La passion sans laquelle il n'est pas d'œuvre (et qui manque encore dans cette version-ci).

Jaco Van Dormael *fusionnera* ces trois idées en une seule : « c'est l'histoire d'un type qui se substitue à un autre type qui s'était substitué à lui étant enfant, de telle façon qu'il assouvisse sa soif de vengeance, en récupérant une vie qui lui a fait défaut toute sa vie... ». La formule est lourde, mais, quoiqu'indigeste, synthétique.

L'auteur joue des pronoms relatifs, conjonctions ou locutions conjonctives (*qui, que, quoi, dont, où*), de

telle sorte que les formes *sujet-prédicat* des idées atomiques en forment de plus grandes les fédérant<sup>22</sup>. De nouvelles relations entre ces *super-éléments* et d'autres seront établies, de telle sorte que, et en fin de parcours, une structure cristalline apparaisse, où chaque élément renvoie dans la simultanéité à plusieurs autres<sup>23</sup>. Le film devient alors une construction aux ramifications multiples, en rhizome ; quittant l'*à-plat* des premières esquisses, il devient une demeure que l'on habite, que l'on parcourt, une *construction* dramatique.

La plupart des choix ont été fixés, et Jaco Van Dormael, possédant règles et matières, va faire progresser un scénario dont les différentes versions ne seront désormais que des variantes. *Toto le Cosmonaute* va se voir mué en *Toto le Héros* : il n'est plus sur une voie parallèle, mais interfère, par ce biais, avec le récit principal (figure d'un idéal inaccessible). La disparition du père devient mobile d'une vengeance des enfants, justifiant de ce fait la séquence de la superette, qui deviendra très vite la propriété de Kant. Le personnage d'Evelyne, comme il a été dit plus haut, est né de la nécessité de donner à Thomas adulte une raison de vivre (et par là même une raison d'être dans le scénario)<sup>24</sup>. Il fallait bien qu'il vive quelque-chose : ce quelque-chose sera la pâle réplique de son amour authentique pour sa sœur<sup>25</sup>. Des questions se poseront aussi à propos de la disparition de la mère de Thomas (dans la première version, elle disparaissait du scénario *sans crier gare*) ; son décès justifiera sa subite absence.

Seule relation stable, dans cet océan de disparitions : celle de Thomas et son frère, qui survit paradoxalement (« aux innocents les mains pleines »). Célestin diminuera en importance, de mouture en mouture, pour n'être plus, en définitive, qu'un faire-valoir.

Ainsi, de proche en proche, le fatras de la première version se voit mué en tout cohérent, par le recours aux hiérarchisations et *attachements* : établissement d'une trame de relations qui sont, comme les relations grammaticales, des relations contractuelles (contraignant deux termes à rester unis quelles que soient les circonstances). Contrat vis-à-vis de soi-même (« je me vengerai », contrat amoureux *à la vie à la mort*, contrat de propriété (Kant devient propriétaire de la superette, ce qu'il n'était pas), relation de haine, envie, contrat d'emploi (rappelons que le père de Thomas n'est pas, initialement, employé de Kant), relation d'analogie (entre Alice et Evelyne). Toute *relation* fait farine au moulin, et contribue à solidifier l'ensemble : pour un inventaire exhaustif, il faudrait un Prévert<sup>26</sup>.

### Le coup de cœur, sa justification

Justifier un *coup de cœur*, c'est lui faire perdre sa virginale beauté. Une *série* de coups de cœurs peut, à l'inverse, faire l'objet d'une *contractualisation*. Le scénariste, créant contrats et antithèses, forme un vaste ré-

seau de communication, d'éléments interdépendants. C'est sa façon à lui de *cuisiner* le hasard, lui faire *rendre raison* : « Pour cette version (la première) je me suis promené dans la grande surface de mon imaginaire. En déambulant ainsi, dans les rayons, j'ai rempli mon caddie de fragments de rêve. Certains de ces vivres étaient de première nécessité, d'autres superflus. Enfin, j'ai continué ainsi mon chemin en sachant que j'allais devoir, à un moment ou un autre, passer à la caisse et me justifier. »<sup>27</sup>

Il y a alors passage, pour l'auteur, d'une position anacritique (passive et dépendante) à une position active manipulatrice (la mise en narration est aussi mise en relation, et ces mises en relations sont elles-mêmes activité). Le conscient fait quelque-chose de ce que l'inconscient a fait de lui (même s'il est celui qui a fait l'inconscient, s'il l'a fait, c'était « sans faire exprès »). Le processus créatif est très proche du processus d'avancée sensori-motrice : il est en effet position d'une perspective (sans laquelle l'avancée, manquant de cadre de référence, ne peut se faire), position de *terminus a quo* et *terminus ad quem*. Cette avancée ne peut se faire que si le sol qui se trouve devant le marcheur est à la fois assez dur et résistant pour que son énergie puisse le porter de l'avant, et assez malléable pour que son pied y laisse une empreinte.

Ce sol, ce sont les éléments dont nous parlions : le *matériel*. Il n'est que de voir le choix terminologique des monteurs, scénaristes et psychanalystes. Mais *matériel* renvoie aussi à *materia prima*, à cette matière qui déjà donna tant à penser à Platon et Aristote.

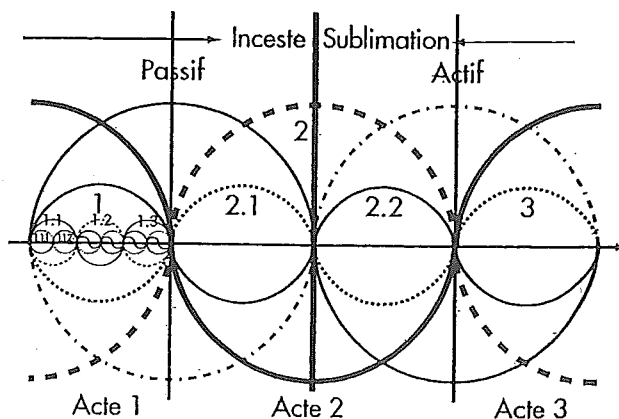
De la matière, le cinéaste conserve le grain aléatoire qui a conféré une individualité à l'élément montré, mais il le vide de sa substance, de telle sorte que seule la *peau* de la réalité demeure. Il en résulte une forme-matière, cumulant à la foi l'unicité que seule la matière peut conférer au composé hylémorphique, et l'éternité, privilège normalement exclusif de la forme platonicienne. En créant des films, on a le *beurre et l'argent du beurre* : l'éternité de la forme et l'unicité conférée par la matière à l'objet.

La matière perd alors son caractère non-nécessaire (contingent), pour, par le processus de mise en relation, devenir entièrement nécessaire *dans son arbitraire même*.

Nous l'avons vu, Jaco Van Dormael aime à multiplier les liaisons entre termes (liaisons qui sont à la source de *l'allusivité* de son style, son économie...) : contrats, antithèses, etc...

C'est sa manière à lui d'évacuer le hasard, ce plein encombrant de la matière. Ses scénarios en deviennent parfois d'une lecture pénible, si ce n'est illisibles, quand leur lecteur ne leur restitue pas leurs *couleurs* initiales. La trame des oppositions y est à ce point remplie d'harmoniques, de cycles transversaux, qu'il faut en donner une représentation en couches super-

posées, telle celle des cartes géographiques, s'accumulant en un seul film-totalité. Nous devons dès lors faire le détour par une *topographie* de *Toto le Héros*, pour aborder sa version définitive.



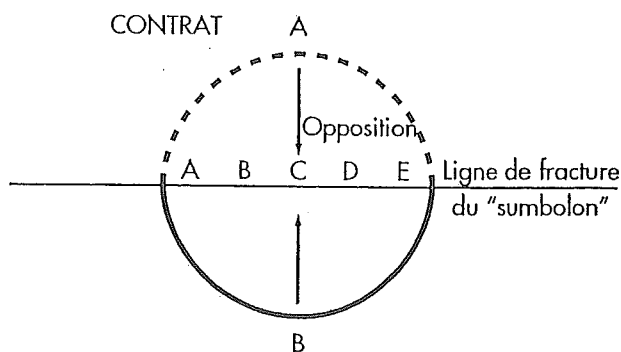
Les deux parties scindent le schème en son centre, tandis que les trois actes le divisent en trois parties, dont la centrale est double en durée par rapport aux premiers et seconds. Les actes se subdivisent eux-mêmes de manière semblable. L'ensemble forme une structure symétrique.

### Contrats et antithèses chez Jaco Van Dormael

Nous avons évoqué contrats et antithèses. C'est que ces deux termes sont complémentaires.

Rappelons-nous d'abord l'étymologie du terme antithèse. *Thesis*, en Grèce, suppose l'action de *poser*<sup>28</sup>. Parmi les premières formes d'écriture, nous trouvons des contrats gravés dans la glaise (Mohenjo-Daro). En opposant des fragments d'espace-temps, on les lie, les associe ; et s'associer ou être associé, c'est se donner un contrat. Le contrat donne son impulsion à l'écriture : pour en prouver l'authenticité, on donnait à chacun des signataires la moitié d'une plaquette d'argile, sur laquelle il était rédigé. Dès lors, chacun était *séparé de et uni* à son co-contractant. Umberto Eco nous rappelle d'ailleurs que l'origine lointaine de *symbole* est « moyen de reconnaissance formé de deux moitiés »<sup>29</sup>.

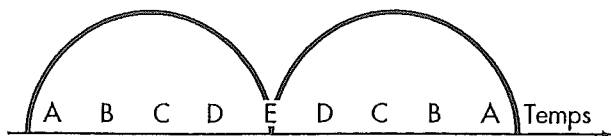
Représentons cette opposition-complémentarité des contractants par un schème très simple :



69 /

La ligne de fracture des deux moitiés de la plaque de glaise a pour fonction d'unir et séparer deux opposés, les maintenant *face à face*.

Ouvrons maintenant le contrat, en faisant pivoter autour d'un axe les deux moitiés. L'ordre de succession des éléments de la ligne de partage sera alors *inverse* par rapport à l'ordre initial. Autrement dit, *chiasmatisque* ; l'ordre des signifiants est « inverse de celui que laisserait attendre la symétrie » (définition du dictionnaire Larousse).



Tout se passe comme si la représentation du contrat était la forme *fermée* de la représentation du film, un entrelacs de chiasmes, d'antithèses.

Cette unité initiale de l'opposition-contrat entre éléments, nous la recréons en lisant le film, et, par le processus de compréhension, en resoudant les moitiés antithétiques, aidés en cela par la disposition symétrique-inverse de certains signifiants, le long de l'axe temporel, celui de la lecture du film.

C'est ainsi que la logique nouvelle de construction scénaristique inventée par Jaco Van Dormael peut être considérée comme l'adaptation au médium cinématographique de la figure du chiasme.

Pour faciliter la lecture, nous passerons en revue *d'abord les symétries* entre les éléments signifiants du film (repérables, mémorables), et puis les segments antithétiques.

Ensuite, en accompagnant notre lecture du texte de la quatrième mouture, nous pourrions visualiser le mode de construction qu'affectionne Jaco Van Dormael, rendre tangibles les innombrables couples cinématographiques entrelacés (entrelardés) en ce texte au premier abord rébarbatif. Nous allons examiner ici la construction de la dernière mouture de *Toto le Héros*, telle qu'elle nous est restituée dans l'édition qu'en a fait Gallimard<sup>30</sup>. Nous nous référerons donc à sa pagination.

### Les inversions de l'ordre prévisible du signifiant

Si notre modèle s'avère juste, nous devrions trouver, dans le scénario de *Toto le Héros*, des signifiants repérables, d'une mémorisation facile, égrenés dans un premier temps dans un ordre (par exemple A, B, C), dans l'autre dans l'ordre inverse (C, B, A).

C'est le cas ; sur le plan de la structure globale du film, nous pourrions opposer le paquet de cigarettes que cache Thomas (p. 9) au paquet de cigarettes que découvre Alfred (p. 107), le baiser de la p. 11 au baiser

de la p. 104, le *papa derrière la porte* de la p. 14 à *Evelyne derrière la porte* de la p. 91, le « je dois rentrer à 4 heures » de la p. 35 au « le goûter est à 4 heures » de la p. 85, la rose blanche fabriquée par Alice (p. 56) à la même rose blanche qu'Alfred conserve sous une cloche de verre (p. 106)<sup>31</sup>, etc...

A l'intérieur des actes ou des parties, d'autres symétries chevauchent : ainsi la scène du pont de la p. 24 renvoie à la scène du pont de la p. 67, le revolver de Toto le Héros de la p. 40 à celui que repère Thomas vieux p. 66, la scène du stade de la p. 38 à celle de la p. 57.

D'autres éléments de répétition ne sont pas disposés de part et d'autre d'un centre, de manière symétrique, mais viennent ponctuer le récit régulièrement (leitmotives, comme les retours à Thomas vieux, se retournant dans son lit, etc...). Enfin, à la fin du film, une récapitulation de tous les éléments dramatiques est opérée, elle-même faisant pendant à l'inventaire du début.

### Les antithèses

Concession à l'écriture classique, Jaco Van Dormael adopte une structure globale à la fois duelle (première et seconde partie) et ternaire (premier, second et troisième actes).

#### Etude de la « dispositio » en PARTIES

Il y a deux *parties* : jeunesse/adulte-vieux. Cette dualité est elle-même redoublée d'un changement de statut pour Thomas vieux, qui, de leitmotiv, devient personnage. Thomas vieux est, dans la première partie, *prisonnier passif*, presque légumineux, du *home*. Dans la deuxième, il passe de la passivité à l'activité ; Thomas vieux ne rumine plus sa vengeance, mais la poursuit. On retrouve aussi, dans la bi-partition de la structure, le rapport du désir incestueux à sa réalisation sublimée que nous avons relevé par ailleurs dans beaucoup de films<sup>32</sup>, et qui offriraient sans doute la justification psychanalytique de l'existence de cette bi-partition du scénario.

Les deux parties sont articulées entre elles par le *basculement*.

Dans la première partie, le héros n'affiche pas un volonte très claire. L'amour reste une virtualité, il se prépare sans aucun doute, mais n'apparaît pas encore. Thomas (enfant ou vieux) illustre cette thèse, puisqu'il est passif et manipulé dans la première partie, victime d'abord de l'amour absolu qu'il éprouve pour sa sœur, alors que dans la seconde, il pose des actes autonomes, depuis la démission de son travail de géomètre-arpenteur jusqu'à la poursuite effrénée de l'amour d'Evelyne.

Le couple rhétorique auquel obéit la bipartition du scénario de *Toto le Héros* est bien essentiellement *passivité/activité*, laquelle se redouble d'une dualité *désir incestueux/réalisation sublimée*, et enfin d'une dualité *paradis (de l'enfance)/enfer (de l'âge adulte)*.



machine à laver, de Thomas, d'Alice, arrivée du père. Autour de ces apparitions (métaphoriquement rappelés par les tours de magie de Thomas-papa), se constitue un milieu rassurant, placé sous le signe du bonheur.

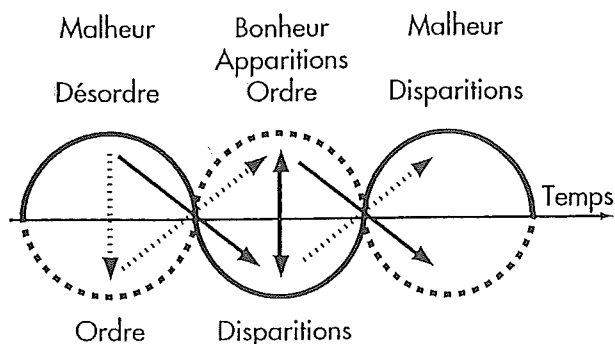
Deux ordres se superposent donc ici, celui du monde et celui de la famille, et tous deux forment un cosmos bienveillant.

La troisième partie de l'acte est l'antithèse de la seconde. Nous assistons au contraire à deux disparitions tragiques : celle du père de Thomas (quand il est encore enfant), puis celle de sa mère<sup>38</sup>.

Disparition est évidemment l'antonyme d'apparition, père et mère sont opposés-complémentaires : cette troisième partie s'oppose à la seconde, et elle-même peut se diviser en deux demi-parties antithétiques.

Les personnages sont quant à eux indifféremment adultes, enfants, vieux : les trois âges sont, eux aussi, installés dans ce premier acte.

Remarquons que leur énumération ne correspond pas aux sous-actes : des chevauchements de catégories apparaissent dès le début du film. Il en est de même de l'antithèse ordre-désordre et de l'antithèse apparition-disparition, la première chevauchant partiellement la seconde. Le caractère structuré de l'ensemble en devient plus difficile à déceler, comme une patine à l'antique laisse entrevoir plusieurs couches de peinture superposées se chevauchant par endroit, apparaissant-disparaissant :



La partie centrale de l'acte est un mélange (une « surimpression ») des termes extrêmes de deux antithèses.

Cette structure feuilletée du sous-acte n'exclut cependant pas que de nombreuses protensions soient installées et laissées ouvertes, tels le suspens (Thomas tuera-t-il Alfred ?), l'implantation des personnages, la constitution d'une énigme (« Est-ce vrai, vous n'êtes pas vraiment Thomas ? »).

Nous quitterons ce premier acte avec la première équivoque Alice-Evelyne, avant-goût d'une disparition essentielle à la structure du scénario (scénario dont un thème secondaire est très certainement la disparition).

Dans une veine très wellésienne, chaque fois que Jaco Van Dormael nous entraîne vers le passé, il recourt à un procédé reposant essentiellement sur une analogie : analogie entre deux objets, deux situations, etc... Le moteur de cette induction sera ici la projection d'images 8 mm, qui feront donc transition vers un retour à l'enfance : procès de remémoration immanentisé dans le processus narratif, qui devient de ce fait un simulacre de pensée. Ce n'est donc pas un narrateur-à-l'écran qui se souvient, mais bien directement le narrateur-spectateur.

Nous revenons dès lors à Thomas enfant, absorbé, en compagnie d'Alice, dans la vision de films 8 mm que le même Thomas adulte regardait seul, en l'absence d'une mère qui n'est pas encore partie (changement de structure par rapport à la version 4, qui commençait avec son départ). Par recoupement, nous pouvons conclure qu'Alice finira par disparaître, que Thomas est habité par la nostalgie, que la relation des frère et sœur reste un dernier refuge dans l'adversité, qu'au-delà de cette relation il n'y a plus que la solitude, la mort, les relations fusionnelles de l'enfance n'étant pas recyclables.

Nous l'avons dit, l'acte II se divise en deux : la première partie de cet acte allant des pp. 39 à 70, la seconde de la p. 71 à la p. 95.

Cette première partie sera elle-même duelle. Dans un premier temps, l'idylle évoluera sous un ciel sans nuage, et le couple triomphera complicitement de son adversaire potentiel qu'est Alfred, tandis que la deuxième partie verra au contraire Alfred l'emporter sur son rival, et mettre en déroute la marche quasi-certaine des deux amants incestueux vers la consommation de l'acte. Nouveau malheur, nouveau deuil pour Thomas.

Nous avons déjà constaté cette dualité majeur-mineur dans le premier acte, et nous la trouverons encore dans la deuxième partie du deuxième acte.

Il est évident que, à l'intérieur de cette intrigue, la maman de Thomas fera figure de principe de réalité, qui quand elle disparaîtra laissera le champ libre aux amours transversales. L'alternance des séquences horizontales et verticales se fera très méthodiquement de la p. 39 à la p. 57, les séquences au lit ouvrant et fermant la sous-séquence idylle frère-sœur. De la superette (suivie de la vengeance d'Alice), jusqu'au quiproquo où Evelyne et Thomas abusent magistralement Alfred, tout leur réussit. L'importun voisin viendra s'immiscer dans ce bonheur trop parfait, un flash-forward<sup>39</sup> (dans lequel les personnages évoquent d'ailleurs les années d'enfance) attestant qu'elle ne date pas d'hier. Mais il s'agit aussi, pour Jaco Van Dormael, d'implanter le personnage d'Alfred adulte, de telle sorte que quand on le retrouve plus tard, il n'apparaisse pas une copie trop peu conforme d'Alfred enfant. Or le lien de l'intrigue associe définitivement les deux personnages dans la mémoire du spectateur, et, de manière sem-

67

La relation de la première à la seconde partie n'est pas une relation de cause à effet. La chose serait impossible, d'abord parce que la première partie interfère elle-même avec le premier et le second acte. Or le second acte n'est pas encore clos quand la première partie se termine, impliquant de ce fait que des interférences imprévisibles continuent d'agiter le devenir-non-héros de Thomas. Quand bien même cela ne serait pas, il serait impossible de statuer exactement sur ce que Thomas va faire de ce qu'on a fait de lui... Même si nous connaissons les *éléments compossibles*, nous ne possédons pas leur organisation.

Nous l'avons dit, cette bi-partition en deux parties est elle-même entrelacée d'une tri-partition en trois actes. Attardons-nous y quelques instants.

### Etude de la « *dispositio* » en ACTES.

Le premier acte se termine à la scène de l'enterrement de la maman de Thomas. Le deuxième commence avec la scène dans laquelle Thomas et Alice regardent de vieux films en 8 mm, et narre les amours toujours impossibles de Thomas pour sa sœur ou son substitut : il *englobe* donc le basculement, du milieu du film, et se termine avec un passage à l'acte, lorsque, dans le train, Thomas adulte agresse un passager (la disparition d'Evelyne l'ayant mis de méchante humeur). Cet acte est lui-même scindé en deux parties (désir/réalisation).

L'acte 3 renvoie à l'acte 1 de façon très symétrique : dans l'acte 3 le problème n'est plus celui de la relation à Evelyne, qui a disparu, tandis que dans l'acte 1 le problème n'est pas encore celui de la relation de Thomas à Alice, la pulsion incestueuse n'étant pas encore apparue.

Tout se passe comme si l'acte deux jouait le même rôle de transition entre les actes extrêmes, le premier et le troisième. La relation n'est pas une relation *chirale* : ils ne sont pas symétriques-inverses comme le sont la première et la deuxième partie. Le premier et le dernier acte décrivent des *constellations*, et non des relations de personne à personne : des micro-sociétés... La première est facilement identifiable. La famille de Thomas, dont le père sera vite absent, reste néanmoins solide tant que sa mère pallie les manques. Dès sa disparition cependant, la constellation familiale éclatera. Cet acte montre précisément les modalités de cet éclatement, trajectoires croisées d'individus (dans l'espace et le temps) que le destin (et surtout le *désir*) a *expulsé* dans le monde réel.

Le troisième acte quant à lui, restitue la manière dont ces trajectoires convergent finalement pour reformer une micro-société dont le fonctionnement n'est certes pas aussi harmonieux que la première, mais qui en offre néanmoins certains traits reconnaissables<sup>33</sup>. Un *lieu matriciel* émerge à nouveau, à l'image du lieu originaire, où il fait presque bon vivre.

Le deuxième acte, lui, est axé sur le récit du développement d'une *relation*, cette relation étant la médiation entre les deux états, laquelle se superpose en quelque sorte à la dualité réel/symbolique que nous avons relevée comme étant le principe d'organisation *binnaire* du film (la tripartition étant son principe d'organisation *ternaire*). La relation entre deux personnes (acte 2) est prise *en sandwich* entre la peinture de relations en rhizomes entre membres d'une micro-société (actes 1 et 3), ouvrant et fermant elles-mêmes le film. Ces deux micro-sociétés sont quant à elles organiques, et le *lieu* (qui est indifférent aux deux individus dont la relation est dépeinte dans l'acte 2), lui est consubstantiel. Une fois de plus, c'est donc en tant que superposition de *couches* que nous devons envisager *Toto le Héros* : l'analyse de la complémentarité entre actes et parties de son scénario nous apprend qu'il est *feuilleté*...

Nous avons décelé trois actes, dont le premier et le dernier sont plus courts de moitié que le second, qui lui-même se subdivise en deux (au moment du basculement).

Il est de tradition que l'on consacre l'acte 1 à l'*exposition*, implantation des personnages et volitions, ouverture du sujet, formulation de vœux ou de désirs. *Toto le Héros* ne déroge pas à cette règle, et il est par conséquent, comme un dépliant publicitaire, un inventaire sans ordre contraignant (sur le plan de la chronologie narrative), de ce que le réalisateur *a en magasin*. Ce premier acte n'est cependant pas dénué de rigueur de construction, car il faut pallier précisément le manque de tension dramatique par une systématisme dans la méthode d'exposition.

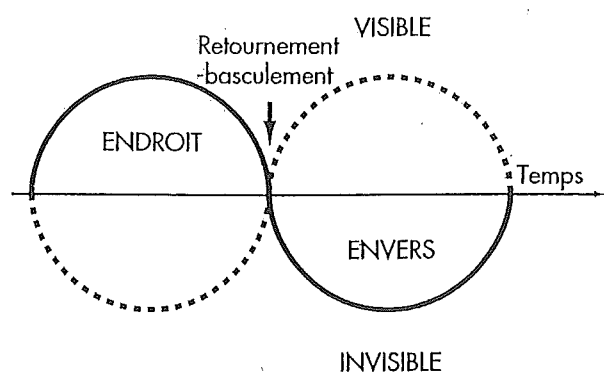
Le pré-générique (de la p. 5 à la p. 11) est une sous-séquence bâtie de manière chaotique sur le thème du désordre. Hormis le questionnement lié à la voix du mort énigmatique commentant le début d'enquête qui nous est donnée à voir, des fragments de films désarticulés se télescopent sans qu'aucune lisibilité n'en émerge. Tout ceci *fait désordre*, et ce n'est que rétrospectivement, quand Thomas enfant fait l'inventaire des lois qui gouvernent le monde sous forme de règles de physique enfantine<sup>34</sup> que l'on comprend qu'il y a là une construction en antithèse désordre-ordre. Y met terme le vœu trouble que formule Alfred : « Si tu répètes ça à quelqu'un, je te tue... »<sup>35</sup>

Deux menaces symétriques qui ouvrent<sup>36</sup> et clôturent cette partie d'acte (et l'on comprend très bien que la seconde menace est le pendant de la première, la première revendiquant une vie, la seconde interdisant jusqu'à l'évocation même de cette revendication). Nous restons ensuite<sup>37</sup> dans la prime enfance, mais l'objet du récit n'est plus le même. Il s'agit maintenant de mettre en valeur la douce unité familiale, cela au travers de l'énumération des arrivées de nouveaux venus dans la famille : naissance de Célestin dans la

blable, nous associerons Thomas vieux et Thomas enfant, parce que Jaco Van Dormael a pris soin de les montrer dans une situation analogue, couchés, perdus dans des rêves ou des souvenirs, et filmés en plongée verticale, dans l'éclairage bleuté d'une nuit américaine.

Alfred détrônera Thomas, et cette dégradation conduira, d'humiliation en menace, Thomas à pousser Alice au crime : passage à l'acte qui caractérisera toutes les fins d'acte de *Toto le Héros*. Mais entre-temps, parce que nous approchons du basculement, nous pouvons déjà déceler les prémisses de la métamorphose de Thomas passif en Thomas actif. Aussi voyons-nous Thomas Vieux glaner sur l'étrange lucarne du home où il pourrait le signe que son moment est venu<sup>40</sup>, tout comme le destin qui frappe Alice projettera Thomas enfant dans le monde des adultes, celui de la sublimation.

Les cosmogonies antiques retracent l'établissement des différences fondatrices. La notion même de *basculement* n'a de sens que si l'on se réfère à une conception cyclique du scénario, avec ses inversions de polarités déterminant des irrptions brutales, des césures, des mouvements de bascule supposant eux même un moment spécifique (*crucial*), celui où il y a inversion de sens.



*Le lieu de basculement permet la monstration de l'envers caché des choses, qui passent la frontière de l'invisible au visible.*

Le basculement suppose que le décor change — ce qui est le cas ici —, que les personnages secondaires soient en tout ou en partie remplacés, enfin qu'une ellipse de temps importante sépare la première et la seconde partie<sup>41</sup>. Le décor du quartier de l'enfance, qui est le seul lieu vraiment identifiable du premier au second acte est remplacé par la ville<sup>42</sup>.

Parallèlement, nous l'avons dit, nous changeons d'époque : l'ellipse entre la mort d'Alice et l'intrigue Evelyne-Thomas est d'environ 25 ans.

Une forme de parallélisme unit les deux Thomas qui cohabiteront désormais dans le récit (le vieux et l'adulte), le premier démissionnant de son emploi, le

second quittant son home. Le parallélisme est renforcé par l'utilisation d'un élément de décor (la statue, p. 78) permettant de souligner la différence des époques, et donc la similarité des personnages (grande clairvoyance de Jaco Van Dormael, toujours conscient des limites de compréhension de son spectateur).

Comme dans la première partie de l'acte 2, les prémisses sont plutôt favorables, et, jusqu'à la visite à Célestin, Thomas trouve en Evelyne un substitut à son trop grand amour perdu... Trois séquences s'enchaînent ici, en un ordre simplement chronologique symétrique de la première partie de l'acte 2.

Une relation se crée, se transforme, évolue très classiquement du superficiel vers le profond.

Le couple Thomas-Evelyne se méprend sur ce que chacun d'entre eux peut attendre de l'autre : nous assisterons à la dégradation rapide de l'amour de l'un pour l'autre, l'image d'Alice venant s'interposer entre Evelyne et Thomas. *Alice is Alive...* Depuis la p. 88 jusqu'à la p. 95, tout ne sera que déliquescence.

Le *lapin* que lui pose Evelyne<sup>43</sup>, la résurrection de l'Opposant de service, mari et *metteur en scène* inattendu d'Evelyne<sup>44</sup>, autant de coups de boutoir qui pousseront, sur un prétexte fallacieux, Thomas, à son tour, à passer à l'acte comme Alice le fit, sur la provocation de son frère : il tabasse (le mot convient à merveille) un anti-fumeur importun. Passage à l'acte qui marque la fin de l'histoire de la relation (Thomas enfant/adulte) — (Alice/Evelyne) — relation qui, dans sa deuxième partie, tient presque de la nécrophilie —, mais non la fin du film, puisque la passion qui anime Thomas est celle de la reconquête d'un droit de propriété sur son existence, lequel, on s'en souvient, a été violé avant même que n'apparaisse sa sœur, son amour pour elle n'étant jamais que la plus douloureuse des épines de sa couronne.

Evelyne adulte n'ayant plus de raison d'être, l'ambiguïté qui la rendait fascinante s'étant révélée fabriquée de toutes pièces<sup>45</sup>, il s'agira maintenant de la *faire sortir*, et avec elle d'autres personnages secondaires dont l'existence perturbe la concentration sur la relation principale, celle, haineuse, qu'entretient Thomas avec son (croit-il) rival illégitimement plus chanceux.

Nous passons, au travers d'un pirouette scénaristique extraordinaire, dans un espace-temps où tout se confond, les personnages fantasmagiques comme les personnages réels : *Toto le Héros* sort avec les honneurs militaires de sa poursuite des gangsters kantien (on aura tout vu), et le sang d'Alfred lave l'affront initial<sup>46</sup>. Dès lors, la victime sacrificielle ayant été immolée sur l'autel de la nécessité scénaristique, la soif vengeresse de Thomas Vieux s'en trouvera singulièrement adoucie. Non seulement ne trouve-t-il pas la force de *zigouiller* Alfred, mais même le suicide, parce que l'image d'Alice l'en dissuade, lui semble scénaristiquement<sup>47</sup> peu convaincant...

Ces atterrissages en douceur de désirs homicides ne se feront pas dans l'espace de la réalité. La réalité, dès le moment où nous passons à l'acte 3, ne fait plus que l'objet de dérision : nous sommes dans un espace compensatoire, où le vraisemblable l'emporte sur le vrai, et où la nécessité de trouver des solutions bien controuvées l'emporte largement sur leur recevabilité en termes de vraisemblance (*si non e vero, e bene trovato*). Les séquences *Thomas Vieux* marquaient le début de la deuxième partie de *Toto le Héros*<sup>48</sup>, la fin de la période heureuse et le début de la dégradation<sup>49</sup>. On le retrouvera en *cheville* entre la fin de l'acte 2 et le début de l'acte 3<sup>50</sup>. Après la sortie fantasmagique de Toto, Thomas Vieux s'installe dans la cabane à outil pour y préparer on ne sait trop quoi...

Après ces bouffées délirantes, on ne retrouvera paradoxalement désormais que des être raisonnables, expliquant sagement les uns aux autres que les années que le film ne nous conte pas se sont passées dans un confort petit-bourgeois non dénué de charme, mais qui ne donnerait pas prétexte à un film<sup>51</sup>.

La séquence en rase campagne, quand Thomas Vieux se laisse aller à des visions de son enfance et des pulsions suicidaires, ne nous éloigne de la fin que pour mieux y revenir. Nous nous acheminons maintenant vers un monde dont tout indique qu'il est le pendant de celui des premières minutes du film, celles qui suivaient immédiatement la découverte de son cadavre dans un petite fontaine d'intérieur. Il ne nous reste plus qu'à suivre le parcours (pp. 108-110) de Thomas vers sa propre mort, sienne pour lui *puisque* assassinat d'Alfred Kant pour autrui : la *Weltanschauung* de Thomas reste d'une incompatibilité absolue avec celle des autres<sup>52</sup>.

La séquence pp. 111-115, est commentaire désespéré même si (ou parce que) caustique, grand rire dévastateur de dindons (glou-glou) et de vaches (meuh !), derniers cyniques qui regardent passer les trains d'un œil indifférent mais ne voient pas les cendres des grandes passions, et les engloutissent d'un coup de langue distrait. *Tout est tragique mais rien n'est sérieux.*

O.V.

NOTES

1. Jaco Van Dormael : *Tohu-Bohu*, mémoire de fin d'études non publié, INSAS 1987.
2. Le phénomène est souvent décrit par les auteurs, et on en trouve un témoignage dans cette confidence de Jaco Van Dormael : « (Evelyne) nous montrait de quoi elle était capable. Thomas perdait des plumes dans cette aventure. » Interview donné à J.-C. Pesesse par Jaco Van Dormael, le 25 juillet 1990.
3. Nombre de récits prennent cette anecdote pour *incipit*.
4. Alfred est *mandaté* ; il entrera dans les chaussons de papa.

5. Kurt Vonnegut, cité par Jaco Van Dormael dans *Tohu-Bohu*, p. 9.

6. Je me réfère par exemple à la citation assez longue de Pasolini (« L'expérience hérétique »), qui tient explicitement ce discours.

7. « Maintenant, tout est cassé », en dialecte bruxellois.

8. P. 11.

9. « Les hommes font l'histoire, mais ne savent pas l'histoire qu'ils font » écrivait déjà Marx dans *L'idéalisme allemand*. Le processus narratif de l'écriture de la narration, il nous faut le raconter. Nous racontons l'histoire de quelqu'un qui raconte l'histoire de quelqu'un (Thomas) qui raconte son histoire. Pourquoi s'arrêter ? Seule l'instauration d'un secret permettra de mettre un terme à cette vertigineuse régression à l'infini. Dès l'instant où le secret est instauré, nous pouvons alors arrêter le cycle infini des narrations de procès narratifs-créatifs. Nous ne livrerons donc pas les traces de notre travail... Mais cet arrêt est artificiel : en droit, rien n'interdirait d'en faire le récit (dont l'intérêt diminue d'ailleurs à mesure que nous nous éloignons du récit originel). Pourquoi donc perdre son temps à multiplier les « points de vues sur des points de vues » ? Il y a la griserie : en prenant de la hauteur, je me rapproche d'un point de vue divin, je domine. Il y a l'auto-flagellation : si je puis raconter le récit du récit du récit... plus aucun discours n'échappant au genre narratif, les sciences humaines s'en trouvent mises à mal. Il y a la pédagogie : « c'est comme ça qu'on écrit un scénario ». Mais on le sait, aucune recette n'a d'autre valeur que celle d'un académisme larvé ou affirmé. Plus fondamentalement, nous justifierons notre démarche par cette perspective : la réalisation *ne peut toujours se raconter*. Elle n'est pas toujours inscrite dans une durée narrative, avec son schéma complexe d'anticipations et de rétroaction, ses réajustements constants... Mais, nous l'avons vu plus haut, *si elle le peut*, alors il est vraisemblable que le réalisateur, l'auteur du film, est à même de conduire son film à terme, et que le film soit celui d'un *visionnaire*. « Caminante, no hay camino, se hace camino al andar » (Antonio Machado) : le chemin se fait en marchant, le film aussi. Quand le processus même de réalisation forme un récit, *alors* il est permis d'anticiper un film de qualité, et l'on peut en conclure que le réalisateur possède ce don de visionnaire qui faisait les prophètes et les messies : qualité qui lui permet de voir le tout là où chacun ne voit que partie, *et de communiquer une vision du tout dont il est « dépositaire »*. Nous voudrions montrer que l'écriture de *Toto le Héros*, elle-même, répond à ce critère, et que, même si son scénario était d'une lecture difficile, son écriture même laissait cependant entrevoir l'espoir d'un film de qualité.

10. Lors d'une des rencontres avec Jaco Van Dormael qui jalonnèrent l'écriture du scénario.

11. Interview à Télé-Bruxelles, août 1991.

12. Ce ventre a en l'occurrence la forme d'un carton à chausures dans lequel Jaco Van Dormael accumule des fiches.

13. Cette étape, sur notre topique, correspond au moment où le *petit d'homme* se trouve sommé de faire quelque chose de ce que l'on a fait de lui, de renégocier la phase de constitution du désir au bénéfice d'une phase de *réinvention* de sa passivité en une activité, figure inversée de sa passivité antérieure.

14. Information recueillie dans *Tohu-Bohu*, p. 70. Le séminaire a eu lieu en juillet 86.

15. Nous entendons par travail le sens que lui donnent les psychanalystes dans *travail du deuil* : l'analysant travaille son deuil, comme le deuil travaille l'analysant, l'expression est à double sens, et c'est heureux.

69

16. Nous simplifions, et ne tenons pas compte, pour les vertus de l'argumentation, des facteurs économiques, particulièrement importants dans les dernières moutures du scénario.
17. Notons que le *hasard*, dans notre perspective, ne jouerait un rôle que dans l'état de l'« accumulation primitive ».
18. C'est le sens même de ce vers de Shakespeare, qui sera présent dès les premières moutures du texte : « Eteins-toi, court flambeau ! La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant une heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus. C'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie RIEN. »
19. « Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore, comme celui des aimés que la vie exila. »
20. Jaco Van Dormael se donne, dès les premières notes préliminaires, comme but de recréer une pensée-film (*Tohu-Bohu*, p. 29).
21. Dans la première mouture, le film se termine en poursuite « à l'américaine », et Thomas s'y fait en définitive assassiner sans raison apparente dans une banlieue sordide.
22. Assez curieusement, nous trouvons donc ici une parenté entre le travail de structuration du scénario et la linguistique structurale, dont la figuration de la phrase n'est pas sans évoquer la structuration du film...
23. Dès cet instant, il devient difficile de n'aborder que la partie, indépendamment du tout.
24. Cf. interview de Didier de Neck, par Jean-Christophe Pesesse, in *Itinéraire d'un scénario*, par J.-C. Pesesse, mémoire non publié, IHECS 1990, p. 78.
25. Cf. interview de Didier De Neck, dans J.-C. Pesesse, *op. cit.*, p. 79.
26. Ajoutons par exemple la relation de la question à la réponse (« qui ?... »), celle de l'image au son, d'une focale à une autre, ou d'une dominante à une autre...
27. Interview de Jaco Van Dormael, réalisée par J.-C. Pesesse. Cf. J.-C. Pesesse, *op. cit.*
28. Nous l'avons vu, *opposé* n'est jamais que la « latinisation » de *antiithétique*.
29. Umberto Eco, « Sémiotique et philosophie du langage », p. 191.
30. Jaco Van Dormael, *Toto le Héros*, Paris, Gallimard, 1991.
31. Entre la p. 56 et la p. 106, la symétrie n'est pas parfaite. Si elle l'était, sans doute serions nous agacés par une trop grande ressemblance entre les moitiés du film.
32. Ouvrage non publié.
33. Ils l'auraient été sans doute plus si le projet vandormaelien d'une *chickenpolis* déglinguée avait été réalisé.
34. Pp. 11-16.
35. P. 18.
36. « Je te tuerais, Alfred » est la première phrase que nous entendons...
37. Pp. 18-24.
38. Pp. 24-30 et 30-37.
39. Ou back : les repères temporels sont ici indécis, faute de narrateur à l'écran.
40. P. 64.
41. On retrouve ici l'influence de Frank Daniel, « éminence grise », maître du *script doctoring* à l'américaine : ainsi, entre la première et seconde partie de *Amadeus*, de son ami Forman, trouve-t-on la même « évacuation » des personnages secondaires, la même ellipse de temps, la même modification de la psychologie du personnage principal (passif/actif).
42. De façon identique, dans *Amadeus*, où l'on passe du lieu « cour de l'empereur » au lieu « appartement de Mozart ».
43. Ce « lapin » est essentiel à la « métaphysique vandormaelienne », il démontre qu'un destin peut basculer totalement à cause d'un petit rien, une montre en retard de quelques minutes, etc... Bref : « Pourquoi y a-t-il de contingence et du hasard, de l'inharmonie, du mal ? »
44. Cette idée n'apparaît que tardivement dans le scénario. Nouvelle relation : celle de Pygmalion à sa créature.
45. « Il ne faut pas faire semblant à la légère », rappelait Jaco Van Dormael dans ses notes préliminaires.
46. Il s'agit aussi de « faire sortir » le personnage de Thomas le Héros. Lorsque la fin du film approche, il devient nécessaire de faire sortir les personnages secondaires, un « resserrement » autour de la relation des personnages principaux devant occuper tout l'espace diégétique. Nous avons vu sortir Evelyne, Thomas adulte (leur relation amoureuse s'étant dissoute dans l'espace de l'Improbable), nous voyons maintenant sortir *Toto le Héros* et le méchant Kant fantasmatique. Nous revenons aux personnages de la première partie. De manière identique, dans *Amadeus*, Forman et Schaeffer font-ils « sortir » la bonne-espionne (elle démissionne), Stanzy (elle part à Baden), les amis de l'opéra-bouffe (ils apportent son dû à Mozart et le laissent se reposer), laissant le champ libre à l'interaction principale, celle de Mozart et Salieri.
47. Comme le narrateur est aussi le réalisateur et le spectateur, les intentions de Thomas sont aussi un peu les nôtres, et celles du réalisateur...
48. Pp. 71-72.
49. Pp. 88-89.
50. P. 98.
51. Pp. 100-106. Nous retrouvons ici un procédé que Schaeffer et Forman ont utilisé pour clôturer *Amadeus* : les personnages ressoudent, dans les dernières minutes du film, les différents âges, en racontant ce qui s'est passé entre la fin d'un âge et le début du suivant (ceux dont le témoignage nous est donné à voir). Thomas Vieux découvre ce que firent Alfred et Evelyne depuis leur disparition à l'âge adulte jusqu'au début de leur vieillesse, comme Salieri raconte que, entre la mort de Mozart et sa tentative de suicide, il a vu son étoile décroître, de telle sorte que la boucle se boucle, et que la fin renvoie au début...
52. Il n'est pas amoureux de sa sœur, puisque sa sœur n'est pas sa sœur.

B

70