

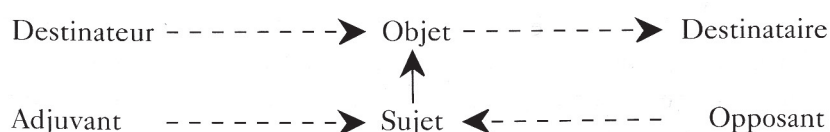
Le schéma actantiel

Extrait de «Techniques du scénario» de Pierre Jenn, page 21 à 29. (Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son).

ACTION ET IDENTIFICATION

L'ambition de tout dramaturge est de captiver l'attention de son public. Pour cela, il faut que le spectateur s'identifie à l'action. Il est prouvé depuis longtemps que ce n'est pas uniquement par rapport à tel ou tel personnage que joue ce mécanisme, mais en regard de la totalité du *fonctionnement* du récit. Nous avons affaire ici à un phénomène complexe ; nous aurons donc recours à plusieurs types d'analyse pour le cerner.

Le premier élément à prendre en compte est que l'action dramatique est communiquée par l'intermédiaire d'un récit, lequel repose, par essence, sur une structure archétypique avant même d'être porteur d'un contenu, il possède déjà une *structuration sémantique* inhérente à sa nature. C'est Greimas, dans *Sémantique structurale*, qui a mis à jour ce modèle d'organisation en superposant et en unifiant celui que Propp avait tiré de l'étude des contes merveilleux et celui que Souriau appliquait au théâtre. Dans le conte, les personnages se réduisent à leur fonction dramatique, alors qu'au théâtre et au cinéma ils ont une existence propre, ils sont distincts de l'action dont ils sont néanmoins, en partie, les causes, et surtout ils sont complexes, c'est-à-dire susceptibles d'évoluer. Le modèle de Greimas ne décrit pas des personnages mais des fonctions du récit qu'il dénomme «actants» et qui sont des sphères d'action, d'où l'idée qu'un seul actant peut être occupé par plusieurs tenants de l'action et qu'un seul personnage peut lui-même englober plusieurs actants. Cette remarque devrait ainsi nous ôter d'emblée toute tentation erronée d'identifier un actant à un personnage. Le «modèle actantiel» fait ainsi entrer en relation six sphères d'action (ou actants) : celles du *sujet*, de *l'objet*, de *l'opposant*, de *l'adjuvant*, du *destinataire* et du *destinateur*. Le sujet désire l'objet. L'adjuvant l'aide dans l'accomplissement de ce désir, tandis que l'opposant tente d'en empêcher la réalisation. Le destinataire, garant du système de valeurs établies propre au récit, va confier une mission au sujet, mission qui ne coïncide pas forcément avec le désir de celui-ci et transmettra, en fin de compte, son jugement au destinataire. Comme on le voit, ce système possède trois axes dont le principal est celui du *désir* du sujet vers l'objet. Greimas en propose la traduction graphique suivante :



Les relations qu'entretiennent entre eux ces six actants correspondent pour Greimas aux modalités fondamentales de l'activité humaine : le sujet désire l'objet (domaine du désir et du vouloir), le destinataire transmet (via la relation sujet-objet) le système des valeurs au

destinataire (domaine du savoir et de la loi). Le sujet, contrarié par l'opposant, est aidé par l'adjuvant (domaine du pouvoir et du conflit). De tous les actants, le seul dont le rôle ne soit pas simple à comprendre d'emblée est le destinataire. Il représente la sphère d'action où se situent ceux (ou celui) qui détiennent (détient) la clef du système de valeurs qui régit le récit. Par là, le destinataire peut dire qui a tort ou raison, et ce qu'il convient ou non de faire. Il peut représenter à la fois ou séparément la loi et le savoir. Il faut se souvenir que chaque récit possède son propre système de valeurs : l'univers de *La Guerre des étoiles* est régi par la Force dont les chevaliers Jedi sont les dépositaires, celui du *Tartuffe* par la position personnelle de Molière par rapport aux abus de pouvoir commis par les faux dévots au nom de la religion.

L'application du modèle actantiel à *La Guerre des étoiles* est possible puisque ce scénario possède une structure de conte de fées, genre auquel l'étude greimassienne se prête bien. Mais pour que notre analyse soit complète il faut cependant tenir compte du fait que son héros, Luke Skywalker, présente une particularité que l'on rencontre fréquemment dans le cinéma récent : il est un sujet-enfant qui n'a encore accédé ni à l'autonomie ni à la vie sexuelle et qui, par conséquent, n'a trouvé ni objet ni destinataire. Son histoire est donc un «roman de formation» où, à l'issue de bien des péripéties, il finira par choisir sa destinée. Dans ce script, la relation du sujet (Luke) à l'objet peut s'énoncer d'une triple façon, car on peut formuler simultanément et indifféremment : Luke (sujet) veut (desir) devenir adulte (objet), en même temps que Luke (sujet) veut faire triompher (desir) les rebelles (objet), cette dernière proposition étant synonyme de Luke (sujet) veut sauver (desir) la princesse (objet).

Une telle superposition provient d'une nécessité inhérente à ce genre d'intrigue où l'on observe toujours une confusion des buts parce qu'ils sont synonymes les uns des autres. (On remarquera que la fin de l'histoire met l'accent sur «Luke a sauvé la rébellion» et place vis-à-vis de la princesse notre sujet sur un plan d'égalité avec un de ses adjutants Han Solo, ce qui manifeste clairement que, si le héros a conquis son autonomie, il n'a pas encore atteint la maturité sexuelle.) Au début du récit, Luke s'engage aux côtés de Ben Kenobi (destinataire), chevalier Jedi détenteur du savoir, dans une aventure où Han Solo, le Wookie Chewbacca, R2D2 et C3PO, occupant la sphère de l'adjuvant, lui apporteront une aide précieuse. Ce faisant, il entrera en conflit avec les forces maléfiques de l'Empire commandées par Darth Vader (opposant) qui retiennent prisonnière la princesse Leila (objet).

Cette courte analyse fait apparaître un élément qui devient évident à partir du moment où nous raisonnons en termes dramatiques c'est le desir que le sujet dirige vers l'objet (Luke veut devenir un adulte) qui est porteur des deux propositions : «pour devenir un homme, nul ne pourra échapper à une épreuve difficile» (dramatique), et «vouloir devenir un homme rend inévitable le conflit avec l'adulte» (thématique). Il devient clair, par contrecoup, que c'est par rapport à ce desir que tous les autres actants se positionnent. Même des intrigues beaucoup plus complexes nous permettent de vérifier ces deux remarques.

L'application du modèle actantiel aux comédies est possible moyennant certaines précautions car la comédie est fondée sur la superposition de deux systèmes narratifs. Le premier montre que deux jeunes gens s'aiment mais que la jeune fille est promise à un barbon qu'il faut neutraliser. Le second met simultanément en scène deux clowns qui nous font rire nous nous moquons de *l'Auguste* avec le clown blanc. La manière la plus simple de combiner les deux intrigues est d'identifier le barbon à *l'Auguste* et le jeune homme au clown blanc. On obtient alors un sujet (le jeune homme), un objet (la jeune fille) et un opposant (le barbon). C'est en partie selon ce modèle qu'est construite *L'École des femmes*, où Molière apporte, en outre, une variation originale au début de l'intrigue, le barbon Arnolphe, qui est très fort, est le clown blanc, alors que le jeune Horace est si naïf qu'il est presque *l'Auguste*. Mais voici que leur objet (Agnès) devient actif et renverse la situation en se révélant être le vrai clown blanc dont

Arnolphe devient alors l'Auguste. Tout le problème dans les comédies est que nous trouvons dans la sphère du destinataire des personnages indignes de cette fonction, éventuellement le barbon lui-même. Il faut donc attendre qu'ils se prennent les pieds dans le tapis pour qu'apparaisse le vrai destinataire, en général un *deus ex machina* qui retourne la situation in extremis, comme c'est le cas aussi bien dans *L'École des femmes* que dans *Le Tartuffe*, pièce finalement plus facile à analyser : Orgon y est l'Auguste, et Tartuffe le clown blanc en même temps que l'opposant. Tous les problèmes proviennent du fait qu'Orgon (sujet) idolâtre (désir) Tartuffe (objet), alors que ce dernier est aussi l'opposant. Parmi les deux tourtereaux Marianne, fille d'Orgon, partage avec ce dernier la sphère sujet : elle aime (désir) le jeune Valère (objet). La famille occupe la fonction d'adjuvant des amoureux. Le destinataire est bien identifié (le roi, parlant par la bouche de l'Exempt) ainsi que le destinataire la famille. On voit ici que la sphère sujet est occupée par (au moins) deux personnages : Orgon et Marianne. Orgon est le sujet principal commandant à l'intrigue du même nom, et Marianne le sujet secondaire régissant l'intrigue correspondante. Comme dans l'exemple précédent, c'est dans la relation sujet principal-objet principal (Orgon idolâtre Tartuffe) que nous trouvons les propositions, dramatique et thématique, principales : «qui se laisse séduire par les apparences s'expose à devenir la victime d'un hypocrite» et «le fanatique religieux sera la dupe des faux dévots».

Il est patent que c'est ce désir du sujet vers l'objet qui amène tous les autres actants à prendre position, et l'on voit bien comment les deux propositions créent par là l'action. Mais tout acte et son sens ne font qu'un (unité dramatique) et les propositions dramatique et thématique sont fusionnées dans le désir que le sujet porte à l'objet; ce ne sont que les besoins de l'analyse qui nous ont amenés à les distinguer.

L'étude des oeuvres dramatiques sous l'angle greimassien amène à remarquer que trois parmi les six actants ont un rôle prépondérant : le sujet, l'opposant et le destinataire. Il devient alors patent qu'il existe une analogie entre le modèle actantiel et la théorie d'organisation de l'appareil psychique humain connue sous le nom de «seconde topique de Freud». En effet, là où Greimas propose un modèle dominé par l'interaction de trois actants principaux : le sujet, l'opposant et le destinataire, Freud, lui, suppose une différenciation du psychisme en trois systèmes dotés de fonctions différentes «le Ça, pôle pulsionnel de la personnalité, le Moi, instance qui se pose en représentant de la totalité des intérêts de la personne et (...) le Surmoi, enfin, qui juge et critique¹» L'analogie la plus criante est entre le destinataire (qui détient le système de valeurs et juge) et le Surmoi («qui juge et critique»). Celle qui existe entre le sujet (qui représente le Moi) et l'opposant (qui est le Ça) mérite en revanche une explication.

Le psychisme humain fonctionne de façon équilibrée («sans histoires») lorsque le Moi et le Ça coexistent parce que la personne a achevé l'intégration de sa personnalité, selon les termes de Bruno Bettelheim «*Seule une personne dont le Moi a appris à puiser dans l'énergie du Ça pour réaliser ses desseins constructifs peut charger ce Moi de contrôler et de civiliser les penchants destructifs du Ça*².» En revanche, les pathologies se déclenchent (et les «histoires» arrivent) à partir du moment où la personnalité d'un individu est mal «intégrée», c'est-à-dire lorsque les rapports entre son Moi et son Ça sont fondés sur une relation conflictuelle il y a alors opposition systématique entre le Moi et le pôle pulsionnel (le Ça). Dans cette conception, tout récit, si on le réduit à ce noyau élémentaire, revient à raconter comment la question posée par le héros trouve sa réponse, au travers des péripéties d'un conflit avec le Ça et d'un arbitrage par le Surmoi. C'est-à-dire que ce schéma réduit chaque histoire au fonctionnement affectif de base auquel s'identifie le spectateur. Tout se passe alors comme si chaque récit n'était qu'une parabole d'un conflit psychique, comme si l'auteur projetait à l'extérieur de lui-même, sous forme de personnages et de situations, une question qui le concerne et qui, tant qu'il n'y aura pas apporté de réponse, soulèvera en lui des sentiments contradictoires et conflictuels.

Il est de notoriété publique que *La Guerre des étoiles* et *Le Tartuffe* posent chacun un problème qui a personnellement concerné leur auteur de façon aiguë. Dans *La Guerre des étoiles*, Luke Skywalker conseillé par Ben Kenobi et aux prises avec Darth Vader est une métaphore transparente de la situation de Lucas à l'époque. Ce script fut écrit et tourné par son auteur avec le projet délibéré (volonté du Moi) de se libérer du système hollywoodien (l'Empire) qui l'étouffait (Luke-sujet veut devenir adulte). Mais il ne savait pas si son entreprise serait couronnée de succès ou échouerait lamentablement, le mettant alors en danger d'être anéanti par le système (menace destructrice de Darth Vader et du Ça). Ceux qui connaissent bien Lucas confirment que, dans cette situation angoissante et conformément à sa nature profonde, il ne rechercha d'aide et d'appui (références aux valeurs détenues par le Surmoi) qu'après de son propre instinct (Ben Kenobi), fuyant tout ce qui aurait pu ressembler à une recette (système hollywoodien). Depuis Bruno Betteiheim, on sait que tout conte de fées soulage les angoisses de l'enfant en lui montrant comment un problème pénible qu'il croit pour l'instant insurmontable peut avoir une solution heureuse. Sous cet angle, *La Guerre des étoiles* apparaît comme une histoire que Lucas se raconte à lui-même pour apaiser son anxiété. Heureusement pour son auteur, ce récit toucha aussi des millions de personnes qui s'y reconnurent et s'y identifièrent, faisant de ce film un des plus grands succès de l'histoire du cinéma en même temps qu'une parfaite illustration des conceptions de Paul Schrader: «*Chaque fois que vous rêvez, vous transformez vos problèmes en métaphores. Tout le monde fait ça tout le temps. Chaque fois que vous faites un rêve éveillé, chaque fois que vous avez un fantasme sexuel vous créez une petite histoire qui vous permet de régler un problème personnel. Ça, c'est déjà le début du travail de scénariste (...). Ce que vous devez faire, c'est apprendre à codifier lce phantasmej, à l'organiser de façon à ce que cela puisse devenir un divertissement de deux heures qu'un minimum de trois millions de personnes voudront voir et accepteront de payer pour cela³*»

Si la position personnelle de Lucas s'exprime par le truchement du sujet dans *La Guerre des étoiles*, ce n'est pas toujours le cas, et c'est par l'intermédiaire d'un autre actant que Molière se manifeste personnellement dans *Le Tartuffe*. On sait qu'à l'époque où il écrivit cette pièce la Compagnie du Saint-Sacrement avait mis en place, dans certaines villes, un vaste programme de réforme religieuse et morale. Les membres de cette compagnie, sous couvert de piété, commirent de nombreux et scandaleux abus de pouvoir. Molière lui-même eut personnellement à pâtir des agissements de ces «*faux monnayeurs en dévotion*» dès le temps de l'Illustre Théâtre : ainsi le curé de Saint-Sulpice tenta d'empêcher l'installation de sa troupe sur le territoire de sa paroisse, et le prince de Conti, qui l'avait protégé jusqu'en 1657, devient dévot et lui retira son appui, allant même jusqu'à entrer dans la cabale.

Dans *Le Tartuffe*, Molière se représente lui-même par le biais de Cléante et de toute la famille d'Orgon qui risque de pâtir gravement des sounoises manoeuvres de Tartuffe (l'analogie est évidente entre la situation personnelle de l'auteur et celle de cette famille menacée de spoliation). L'auteur choisit de personnifier le danger des excès de la réforme religieuse et morale par le couple Orgon-Tartuffe. Au-delà de la simple analogie sociologique : le fanatique dupe du faux dévot, il faut voir la singulière manifestation d'un Moi (Orgon) qui fait fi des intérêts de sa famille (principe de réalité) pour se complaire dans ses délectations pulsionnelles : l'adoration (principe de plaisir) de Tartuffe. Ainsi, quand Dorine tente de lui faire entendre que son épouse a été malade, Orgon n'écoute pas et demande des nouvelles de Tartuffe ; puis, lorsqu'il lui est répondu que son protégé se porte à merveille et mange comme quatre, il s'apitoie : «*Le pauvre homme !*» Cette scène, justement célèbre pour son emploi du comique de répétition, montre à l'évidence qu'Orgon fait prévaloir son caprice (principe de plaisir) par rapport à l'intérêt de sa famille (principe de réalité). Le Moi a donc ici renoncé à remplir son rôle de garant des intérêts de la personne pour laisser les caprices

du Ç a le gouverner. Bruno Bettelheim encore : «*Si le Moi n'accomplit pas sa tâche, il devient incapable de guider notre vie*⁴» C'est exactement ce qui va arriver à Orgon, lequel va se révéler totalement inapte à remplir son rôle d'époux et de père de famille, au point de mettre en péril l'existence des siens. Le don de tous ses biens à Tartuffe trouve, sur le plan sociologique, son origine dans le fait que nombre de faux dévots spolièrent ainsi réellement leur dupes, mais il montre aussi très clairement, sur le plan psychologique, que le Moi qui s'abandonne aux caprices du Ça sera immanquablement dévoré par ce dernier. Mais nous sommes dans une comédie et, comme il faut une fin heureuse, le Surmoi (destinateur) se réveille sous la forme d'un *dens ex machina* et impose sa loi : il fait taire le Ça et rétablit le règne du principe de réalité. La pièce offre ainsi un double degré de lecture constant. D'une part, l'auteur peint sa propre situation : menacé par la cabale, il ne peut trouver appui qu'auprès du roi. D'autre part, il fait un portrait cruel et exact de ceux dont il fut la victime des fanatiques au Moi faible qui n'écourent que les séductions trompeuses des pulsions du Ça.

Certes, tous les auteurs ne sont pas aussi gravement concernés par les sujets qu'ils traitent, et développent des thèmes très éloignés de leur vie personnelle (*Psychose* pour Stefano, ou *La Mort aux trousses* pour Lehman). Néanmoins, il faut remarquer que, s'il veut aller au fond du problème posé, le scénariste doit s'être identifié au sujet dont il traite et savoir très précisément «où il est» et «par quoi il est concerné» dans cette histoire, même - et surtout - si elle est éloignée de sa propre façon de vivre. C'est ce que pratique Paul Schrader dans son enseignement: «*Quand les étudiants viennent me demander de les aider, je vais directement au problème. Ils me racontent une intrigue épouvantablement compliquée et je me borne à leur demander : "Et vous, où êtes-vous dans cette histoire ? (...) Si vous avez une raison personnelle d'écrire cette histoire, alors tâchons de la trouver. Et, à partir du moment où vous aurez compris ce que c'est, le scénario sera probablement infiniment meilleur parce que vous comprendrez ce que vous faites"*»

Le spectateur s'identifie à la totalité de la structure du récit lorsqu'elle lui offre un miroir de sa propre âme. Ce n'est pas une découverte moderne, et Aristote l'avait déjà compris, qui considérait que le rôle du dramaturge était de provoquer une «catharsis» (purification chez le public qui assistait à la représentation de son oeuvre : «*La tragédie est l'imitation d'une action vertueuse et accomplie qui, par le moyen de la crainte et de la pitié, suscite la purification de telles passions*⁶». Et, de ce point de vue, l'adulte assistant au spectacle d'une action dramatique a bien des points communs avec l'enfant qui écoute un conte de fées, car ces histoires, «*en utilisant sans le savoir le modèle psychanalytique de la personnalité humaine (...), adressent des messages importants à l'esprit conscient, préconscient et inconscient, quel que soit le niveau atteint par chacun d'eux. Ces histoires qui abordent des problèmes humains universels, et en particulier ceux des enfants, s'adressent à leur Moi en herbe et favorisent son développement tout en soulageant les pressions préconscientes et inconscientes. Tandis que l'intrigue du conte évolue, les pressions du Ça se précisent et prennent corps, et l'enfant voit comment il peut les soulager tout en se conformant aux exigences du Moi et du Surmoi*⁷»

1, 2 et 3. Entretiens Billy Wilder - Pierre Jenn.

4. Lajos Egri, *op. cit.*, p.35.

5. Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, Paris, F.E.M.I.S., 1990, p. 7.

6 et 7. Entretiens Billy Wilder - Pierre Jenn