

Trainspotting

l'image dans le scénario



« *La narration au cinéma, c'est comme l'imaginaire* », Gilles Deleuze, *Pourparlers* (1990)

L'une des forces du cinéma (et de ses « prises de vue réelles ») est sa faculté de jouer entre la frontière de la réalité et de l'imaginaire. Cette « indiscernabilité » est théorisée à travers ce que Gilles Deleuze appelle l'« image-cristal », notion qu'il approfondit au niveau de la narrativité. Par ailleurs, la notion du « délire » est pour lui essentielle dans la formation du cinéma moderne. C'est ce qu'a étudié Marion Froger dans son article paru dans *Cinemas*, en constatant tout d'abord que : « Gilles Deleuze commence par se débarrasser du bagage linguistique légué par [...] la critique littéraire, pour revenir aux sources du récit filmique, à ces sortes de mouvements qui le font naître et qui déploient un monde où, incidemment, il lui arrive de se suspendre, de se détourner, de se perdre. » (p.131). Si Froger explique la pensée

de Deleuze au niveau de la narration, elle ne semble pas s'intéresser à l'étape scénaristique. Il s'agit alors de démontrer que la vision deleuzienne est tout aussi valable dans une étude de scénario, médium qui doit tout autant être analysé par des procédés distincts de la littérature traditionnelle, et en reconnaissant à son auteur une place capitale dans le produit filmique. Chez Deleuze, la narration dans un film n'est pas la « détermination langagière » que l'image essaierait de transmettre, elle est au contraire une conséquence des images apparentes, le fruit du montage final : « [r]écit et narration découlent de la sorte d'images et de la sorte de montage que combine ces images » (Froger, p.137). Si cette idée de la narration semble dénigrer l'importance du scénario comme source de signifiant, nous verrons à travers notre exemple filmique qu'il s'agit plus de la valorisation d'une relation d'échange entre ce dernier et l'image. Ainsi l'agencement final sera le produit qui en résultera, soit une synthèse audiovisuelle. Aussi, si les sources du récit filmique, ce monde où l'on se « suspend, se détourne, se perd », est pour Deleuze le fruit d'une exploration du médium cinématographique, nous verrons en quoi le scénario y peut avoir une place capitale, et oeuvrer en tant que guide pour l'image, tout en brouillant lui-même les barrières entre le réel et l'imaginaire : « Il sera question de *l'indiscernabilité* comme principe d'une image-cristal née du cinéma moderne » (Froger, p.131). Deleuze énonce deux régimes associés à sa vision du cinéma : le régime organique, soit une narration traditionnelle basée sur la cohérence, la vraisemblance, les raccords etc. ; et le régime cristallin, une narration qui rend indiscernable le réel et l'imaginaire, l'objectif du subjectif.

J'aimerais pour cela mettre en relief sa théorie avec le film *Trainspotting* (Danny Boyle, 1998). Le lien entre les deux a déjà été abordé par l'universitaire Anna Powell, à travers ses notions de *breakthrough*, soit « l'avancée » (que j'associerai à la narration régulière) ; et le *breakdown*, soit la rupture, le « *crack* » qui perturbe l'équilibre narratif classique. C'est que

Deleuze s'intéresse à la rupture dans l'histoire, dans le temps et le mouvement, et il « s'écartera des voies tracées par la poétique d'Aristote, ou par le schéma actanciel de Greimas, afin de centrer son intérêt sur la conception du sujet, sur 'l'idée' qui importe plus que le scénario, ainsi que la relation entre un personnage et son milieu » (p.135). Nous tâcherons pourtant de voir comment cette « idée » qu'évoque Froger est présente dès le scénario de *Trainspotting*, écrit John Hodge. Ici, le régime cristallin qu'évoque Deleuze est amené par la consommation de drogue des personnages. À noter cela dit que Deleuze ne s'intéresse pas aux effets de la drogue en soi, mais plutôt à ce que l'usage de stupéfiants peut apporter à l'image, soit un bouleversement des normes de vraisemblance ainsi qu'une exploitation du médium cinématographique : « [His] inspiration is the aesthetic expression of narcotic affects in novels, poetry and painting rather than actual usage. » (Powell, p.73) Il semble alors utile de d'analyser directement le scénario, afin de voir comment est conceptualisée cette « image-cristal » dès l'écriture du film (bien qu'il soit lui-même adapté d'un roman, ce que nous omettrons dans l'étude par soucis de concision). Nous relèverons ainsi certaines relations entre la première écriture filmique (le scénario) et les deux autres (tournage et montage) dans le produit final. Le site Internet Movie Script Database, mentionne toutefois que le scénario proposé est un *draft*, soit une ébauche. Le *draft* n'étant pas un shooting script, et constatant l'absence de tout langage technique, je présume que cette version n'est pas la dernière, retravaillée avec Danny Boyle : il n'y a d'ailleurs pas de numéro des scènes, ni de pagination. L'intérêt de comparer cette version du scénario au film fini, lorsque la comparaison s'avérera pertinente, n'en est ainsi que plus marqué. Nous étudierons trois scènes très distinctes, reproduites en annexes, constituées de plusieurs séquences agencée et liées de manière compacte par leur propre cohérence spatio-temporelle. Les trois scènes étudiées introduisent de manière différente la « narration cristalline », dite aussi falsifiante ou étrange, qui est pour

moi la prémisse de l'image-cristal dans le scénario.

La scène de la toilette-océan

Ici, l'ambiguïté narrative est totalement inexplicée. Il n'y a pas de transition entre la partie « réaliste » de la scène — Mark Renton (Ewan McGregor) qui perd son suppositoire rempli d'opium dans la toilette insalubre — et la partie « étrange », soit sa nage dans l'étendue d'eau. Aucune indication, mais au contraire une gradation vers le plus en plus insolite :

« His head is over the bowl now. Gradually he reaches still further until his head is lowered into the bowl, followed by his neck, torso, other arm, and finally his legs, all disappearing.

The cubicle is empty ».

Par un simple saut à ligne, Renton a totalement disparu. Le lecteur est devant une situation hautement invraisemblable mais décrite comme s'il s'agissait d'une banale scène réaliste, sans effet ni annonce de son caractère étrange. Dès l'écriture est commandé un effet spécial (ce qui est souvent le cas avec la narration falsifiante, et ça le sera dans les deux autres cas étudiés) : la disparition progressive du personnage devra être effectuée au tournage. Ainsi, dans le film, la disparition se fait en un plan, dans un trucage comparable à un tour de magie. La narration cristalline est alors totalement assumée, la séquence suivante se déroule carrément dans un autre espace. Renton change de lieu, mais le scénario indique la continuité (« dressed as before »). L'espace-temps est alors *altéré* et, en plein dans la principe de narration cristalline, les images « se greffent les unes aux autres [...], forment des circuits étranges » (Froger, p.140).

« INT. UNDER WATER. DAY

Renton, dressed as before, swims through murky depths until he reaches the bottom »

La suite de la scène n'indique rien sur l'état d'esprit de Renton, il semble accepter la situation sans panique ni manque d'air. Cela renvoie à l'aspect onirique que peut revêtir une narration cristalline, car l'on est rarement surpris en rêve. Mais rien nous laisse penser que le personnage s'est endormi, car aucune explication n'est donnée. Le termes « murky depths » (profondeurs obscures) témoigne pourtant de l'aspect inquiétant d'un cauchemar (alors que, dans le film, l'eau est relativement claire, et une musique instrumentale apaisante vient accentuer le côté onirique). Aussi, dès le scénario est amené une touche de dérision implicite :

« he picks up the suppositories, which glow like luminous pearls »

L'humour est ici héroï-comique, en ce qu'il parle en termes nobles de choses basses : la nomination de l'objet contraste avec les termes quasi shakespeariens qui le décrivent. La drogue est valorisée à travers la subjectivité du personnage — c'est le but de sa quête. Dans cette parodie épique, voire mythologique, Renton s'inscrit dans la lignée de Thésée dans sa plongée à la recherche de l'anneau de Minos. C'est que « le personnage devient le personnage même du cinéma [...] il fabule lui-même, il est d'autant plus réel qu'il s'invente un personnage ; il y a un devenir autre du cinéaste » (Froger, p.147). Dans le film, Renton va même jusqu'à pousser une clameur de joie sous l'eau (ainsi qu'un juron que nous ne retranscrivons pas) lorsqu'il récupère les « perles lumineuse », et la surface (le bol de toilette noir de crasse) apparaît comme la lumière réconfortante du soleil : le film accentue ainsi le propos comique du scénario. Aussi, il est notable de rapprocher cette scène aquatique à la métaphore filée que Deleuze tient à propos de l'effet cristallin : « [l]e monde réel est [alors] comme la surface d'une eau qu'une brise légère fait miroiter » (Froger, p.143). C'est de ce

contraste entre épique et pathétique, onirique et scatologique, que se saisit le propos du texte : fuyant le monde morose où il se sent confiné (la toilette), Renton arrive à s'évader dans une immensité apaisante, cette étendue d'eau claire et cristalline. Mais le brusque retour à la toilette est annoncé dès le scénario, de par la réapparition soudaine de Renton :

« INT. HORRIBLE TOILET CUBICLE. DAY

The toilet is empty.

Suddenly Renton appears through the bowl »

Alors que la même pièce était simplement annoncée comme « *cubicle* », elle devient à présent maintenant « *horrible toilet cubicle* ». Ces deux descriptions différentes en haut de scène pour le même lieu est un procédé original dans un scénario (alors que, dans le film, c'est bien le même endroit, avec la même échelle de plan, qui est filmé). Cela peut s'expliquer par la volonté qu'a le scénariste de contraster vivement entre la scène sous l'eau et le brusque retour à la réalité, ce qui est appuyé dans le film par la grimace et le halètement de Renton, qui crache de l'« eau » en s'extirpant difficilement de la toilette. Si l'on peut penser que toute la scène sous l'eau est simplement le fruit de l'esprit perturbé d'un junkie, l'ambiguïté persiste pourtant jusqu'au bout : dans la scène suivante chez lui, il est décrit comme étant toujours « mouillé et dégoulinant »... C'est que, comme l'écrit Froger, « la narration falsifiante ne repose plus sur des liens sensori-moteurs, ce qui signifie une dislocation du monde et de l'action : de son espace et de sa temporalité propre » (Froger, p. 140). Des toilettes, à l'océan, à l'appartement, le jeu « elliptique » du montage est en fait déjà installé dans le scénario : ces lieux forment une diégèse spatiale singulière, directement liée à la subjectivité du personnage.

La scène de la chute *sous* le sol

Ici, l'avènement de l'étrange est justifié. Lorsque qu'il s'injecte son « hit » d'héroïne dans les

veines, Renton s'écroule et s'enfonce sous le sol comme dans un cercueil. Contrairement à la scène précédemment étudiée — où Renton n'est plus sous effet de la drogue et où l'explication de ce qui lui arrive est techniquement impossible — l'étrange est ici directement lié à son overdose. Mais il n'y a pourtant toujours pas d'indications quant au passage du réel au délire, seule la description du changement d'état de Renton sert d'indice :

« His pupils shrink. His breathing becomes slow, shallow and intermittent ».

Le passage est purement descriptif, et la mise en place de l'étrange est encore une fois décrite très simplement et factuellement : « He sinks into the floor ». Comme l'écrit Anna Powell, qui s'est notamment concentrée sur ce moment dans son étude de Deleuze, « [i]n this scene, the cracking of boundaries between subjective and objective event deepens as Renton opiated state is literalised. His body sinks through the floor, his drop smoothly continue. The camera glides smoothly, drawing him down » (p.74). Renton s'enfonce *littéralement* au sol, et l'indication suivante « he is lying in a coffin-shaped and coffin-sized pit », réfère au cercueil et évoque la menace de mort que connaît le personnage. Le caractère morbide n'est pas occulté par Powell, qui y tresse un lien avec la narration cristalline : « [This scene depicts] the crack literally, as a gaping hole in the floor. [Renton] injects a shot of 'pure' heroin from his dealer Mother Superior goes 'down, instead of high'. » (p.74) Dans le film, le réalisateur crée cette forme à partir du tapis dans lequel Renton s'enfonce, ce qui n'est pas mentionné dans le scénario. À noter ensuite la distorsion sensorielle de l'espace-temps :

« **SWANNEY**

Perhaps sir would like me to call for a taxi?

An ambulance siren becomes faintly audible. »

L'ellipse est purement sonore : le bruit de l'ambulance vient directement après la réplique de

Swanney, à travers une relation de cause à effet immédiate perçue par l'esprit intoxiqué de Renton : « [Deleuze] enumerate [the ways in which] pharmacological teachings open up 'a line of perceptive causality' » (Powell, p.73). Les jeux de relations deviennent le principe même de la narration chez Deleuze, et transcendent un réalisme plat vers une nouvelle dimension narrative. Les situations sont organisées selon « l'idée » et les « relations » dont est basée l'intrigue : « L'action n'est alors rien d'autre que le dévoilement, ou bien l'abolition, ou la restauration de cette relation » (Froger, p.135). Boyle a bien saisi ce système et a intégré l'idée de subjectivité : le contour du tapis-cercueil (qui crée une sorte de cadrage interne au sein du plan), est repris dans tous les plans du point de vue de Renton à demi-conscient jusqu'à l'hôpital, où une infirmière lui injecte de l'adrénaline pour le réanimer : « Renton falls into a hole that is also in him [...] his mind is far from straight and his upside-down head continues the disorientation » (Powell, p.74). L'intégration de la chanson « Perfect day », douce et guillerette, apporte une nouvelle rupture dans la scène, un nouveau contraste entre l'horreur des effets (extérieurs) de la drogue et la jouissance (subjective) apaisante qu'elle procure au personnage, même en pleine overdose. Ainsi est introduit dès le scénario, pour être accentuée par l'image et le montage, le décalage complet entre le ton du récit et la gravité de la situation : « The humorus tone of the film gravitate against the impact of its tragic event. » (Powell, p.75)

La scène de l'hallucination

Ici prend fin l'ambiguïté entre réel et imaginé : on sait que Renton délire, car on en connaît la cause (le sevrage forcé). Il faut pourtant noter que, là aussi, cette scène n'annonce en rien que Renton déraisonne : il n'y a aucune indication dans le scénario, bien que cette fois les indices ne permettent pas de douter de son état :

« His forehead is damp with sweat. He begins to shake. He

tosses and turns, becoming wrapped up in a swathe of blankets ».

Cette fois-ci, Renton est surpris des effets qui adviennent autour de lui (peut-être effet du sevrage). D'abord étonné de voir son ami Begbie dans son lit en train de le sermonner, il lutte contre ses hallucinations, de plus en plus effrayé. Au tournage, la musique frénétique électro vient accentuer le malaise, avec pour fond sonore les pleurs de Dawn, le bébé décédé par délaissement. Les divers personnages de l'histoire apparaissent aux côtés de Renton (Diane, Sick Boy, Tommy etc...), mais le personnage terrifiant du bébé réapparaît à plusieurs reprises, rampant au plafond dans une vision cauchemardesque :

« Renton looks back up. Dawn continues her slow crawl, leaving behind a thick rail of unidentifiable slime ».

Entrecoupée des apparitions des amis de Renton, la progression du bébé se fait de plus en plus menaçante, et sa métamorphose est digne d'un film d'épouvante :

« Dawn crawls on. She has fangs now ».

Pourtant, personne dans son délire ne semble remarquer la présence menaçante du bébé vengeur. Bien que les apparitions se produisent au sein de la même scène, elle n'ont pas de rapport entre elles, ce qui s'explique avec la pensée deleuzienne suivante : « le mouvement est aberrant, interdisant toute connexion ou raccord d'espace [...], toute suite dans les idées, toute pensée, pulsion, sentiment, qui se traduisent en action, alors qu'entrent les plans, des coupures irrationnelles brisent les inférences logiques et les rapports de causalité » (Froger, 141). L'apogée de la séquence est directement suivie d'une rupture brusque :

« Renton looks up again just as the baby drops on to his face. He tears her off and throws her into a corner. Renton's Mother and Father are washing him. »

Le retour à la réalité n'est même pas indiqué par un saut à la ligne. La frontière est toujours très étanche entre réel et délire du personnage, ce qui accentue l'état de confusion de Renton. Le scénario semble déjà annoncer l'effet de montage perturbant de la lutte contre le bébé à l'apparition des parents. Dans le film, Renton hurle à mort en voyant le bébé perché au-dessus de lui, en particulier lorsque la tête de celui-ci se retourne vers lui indépendamment de son corps, dans ce qui semble être une référence à *L'Exorciste* non indiquée dans le scénario. Aussi, Renton ne repousse pas le bébé dans le film, mais l'apparition disparaît dès la présence des parents, dans un faux-raccord volontaire (les serviettes d'eau sont elles-aussi abandonnées).

Nous avons pu voir par ces trois exemples de scènes que la volonté d'une narration falsifiante d'un film peut déjà se trouver dès l'étape scénaristique. C'est que tout le film étudié est conçu autour des relations altérées qu'a Renton avec son environnement : un ancien milieu industriel en banlieue d'Édimbourg, subissant de plein fouet la dépression économique, où une partie la jeunesse est condamnée à errer et se droguer, afin d'y oublier l'absence de perspective qu'elle ressent. La narration falsifiante n'est ainsi pas moins « vraie » que notre idée de vraisemblance, c'est une remise en question de notre « bon sens » et des valeurs établies, elle : « introduit la pensée dans l'image, en laissant l'esprit du spectateur dans l'inconfort de la non-distinction entre le vrai et le faux : les vérités d'ordre moral, logique, poétique, sociologique, politique ne s'imposent plus pour structurer le monde perçu et représenté par le cinéma » (Froger, p.144). La relation majeure du film est ainsi celle du protagoniste avec son milieu social, ce qui ferait de *Trainspotting*, et ce de manière paradoxale, une oeuvre *réaliste*. En plein dans la veine de la littérature du XIXème siècle,

mais à sa manière, le film présente la « dégradation » de personnages au sein d'un milieu social précis, plaçant ainsi ce « rebus » de la société au sein d'une intrigue qui a marqué sa génération. C'est ainsi que dans le monologue de début, présent dans l'oeuvre originale et repris dans le scénario, Renton reprend un slogan anti-drogue nommé « Choose life » pour dénoncer un monde conformiste et consumériste qu'une partie de la jeunesse désavoue (RENTON : I chose not to choose life: I chose something else.)

S'il y a, comme le décrit Froger, « irruption de l'irréel dans la trame du réel », c'est que cet irréel souligne l'évasion du personnage, là où la consommation de stupéfiants ne serait plus qu'un moyen (ou prétexte) pour permettre cette escapade narrative, et tenir implicitement un propos sur la condition du personnage lui-même, sa marginalité psychologique et sociale. Enfin, la réflexion de Deleuze, bien qu'elle n'évoque pas forcément l'étape de l'écriture, est pourtant capitale dans le travail du scénariste, en ce qu'elle est une « première invitation à ne pas considérer la narrativité comme monolithique » (Froger, p.141). Ainsi, il serait bon d'étudier les manières dont la narration falsifiante et les formations cristalline qu'elle implique à l'image peuvent se décliner à travers de nombreux scénarios modernes, chacun traitant d'un contexte et d'un propos singulier (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, *Requiem for a Dream*, *Dans la peau de John Malkovich*, *La vie rêvée de Walter Mitty* etc.), et de voir en quoi chacune de ces narrations falsifiantes est un regard différent posé sur la réalité. Enfin, l'image-cristal participe pleinement à ce que Sergei Eisenstein décrivait comme « cinéma des attractions ». Nous voyons pourtant que l'opposition conventionnelle entre narration (scénario) et attraction (image/montage) est ici désuète : il nous faudrait sortir de ce clivage et étudier la place que peut avoir le scénario pour annoncer toutes les formes d'attraction que peut contenir un film.

Bibliographie :

Froger, Marion. « Deleuze et la question de la narration ». *Cinémas*, vol. 10, n°1 (automne), p.131-155.

Powell, Anna. *Deleuze, altered states and film*. Edinburg : Edinburg University Press, 2007.

« The breakdown : Trainspotting and Requiem for a Dream », p. 73-75.

Hodge, John. *Trainspotting*, 1996, Internet Movie Database, basé sur le roman d'Irvine

Welsh : <http://www.imsdb.com/scripts/Trainspotting.html>

