

Université de Montréal

Plaisir narratif et cinéma féministe :
Comment la recherche-crédation permet-elle de bouleverser les cadres d'écriture scénaristique

Par
Zakia Ahasniou

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques,
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A. en Cinéma,
option cheminement international

31 août 2022

© Zakia Ahasniou, 2022

Université de Montréal
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Plaisir narratif et cinéma féministe :
Comment la recherche-crédation permet-elle de bouleverser les cadres d'écriture scénaristique

Présenté par
Zakia Ahasniou

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Frédéric Dallaire-Tremblay

Président-rapporteur

Joëlle Rouleau

Directeur de recherche

Isabelle Raynauld

Membre du jury

Résumé

Ce mémoire de recherche-crédation pose la question de la possibilité d'écire un scénario de film de fiction narratif féministe. Une position vastement débattue dans la littérature féministe sur le cinéma suggère que le cinéma classique dit *mainstream* ne peut être investi d'une posture féministe puisque le langage cinématographique qui lui est inhérent participe à l'idéologie patriarcale dominante et réifie les personnages féminins comme objet passif du désir du masculin, figure active dans la narration. Mais qu'en est-il du scénario? La réflexion qui anime ce mémoire interroge le développement du scénario dans le discours et la figure négligée par l'histoire du cinéma (Francke 1994, 3) de la scénariste, puis les fondements de la narration et leur participation à l'idéologie dominante. Finalement, cette réflexion est accompagnée d'un scénario de film de fiction de long-métrage narratif dans lequel une tentative d'inscrire une subjectivité féminine se tisse grâce à une notion de désidentification qui s'avère intrinsèque à certains outils de l'objet de préproduction. La recherche informe la création alors que la création dépasse son cadre formel pour s'immiscer et tenter de régner dans la recherche.

Mots clés : Scénario, cinéma narratif, féminisme, Hollywood, systèmes de production, plaisir visuel, regard, réification, subjectivité, désir, agentivité, identité, posture, désidentification, recherche-crédation, processus d'écriture.

Abstract

This research-creation thesis asks the question of the possibility of writing a feminist narrative fiction film script. A widely debated position in feminist film literature suggests that mainstream cinema cannot be invested with a feminist posture since its inherent cinematic language participates in the dominant patriarchal ideology and reifies female characters as passive objects of desire of the male, active figure in the narrative. But what about the screenplay? The reflection that drives this thesis questions the development of the screenplay in discourse and cinema's history neglected figure (Francke 1994, 3) of the woman screenwriter, followed by the foundations of narrativity and their participation in the dominant ideology. Finally, this reflection is accompanied by a narrative feature film script in which an attempt to inscribe a female subjectivity is woven through a notion of disidentification that proves intrinsic to certain tools of the pre-production object. The research informs the creation while the creation exceeds its formal framework to interfere and try to reign over the research.

Keywords: Screenwriting, narrative cinema, feminism, Hollywood, production systems, visual pleasure, male gaze, reification, subjectivity, desire, agency, identity, posture, disidentification, research-creation, writing process.

Table des matières

| | |
|---|----|
| Résumé..... | 3 |
| Abstract | 4 |
| Remerciements | 6 |
| INTRODUCTION : les femmes et la fiction..... | 7 |
| 1. De l'importance du scénario et des scénaristes..... | 14 |
| 1.1. Les scénaristes dans l'angle mort..... | 15 |
| 1.2. Les années 30 comme point de non-retour | 20 |
| 1.2.1. Modes de production | 21 |
| 1.2.2. La quête de légitimité de l'industrie..... | 22 |
| 1.2.3. Situation initiale (exposition) ou le passage du primitif au narratif..... | 23 |
| 1.2.4. Le génie du <i>studio system</i> | 24 |
| 1.2.5. Censure et autorégulation | 26 |
| 1.2.6. Du muet au parlant | 29 |
| 1.3. Logiques institutionnelles..... | 29 |
| 2. Questions de narrations | 34 |
| 2.1. Les manuels de scénario et la structure narrative | 36 |
| 2.2. Considérations féministes | 40 |
| 2.3. La question de l'identification dans le scénario | 46 |
| 3. Mise en abîme et désidentification..... | 50 |
| 3.1. Muriel et ses sujets supposés savoir | 50 |
| 3.2. Objet-frontière | 52 |
| 3.3. Les instances narratives et la polymodalité | 53 |
| 3.4. Autorité narrative..... | 55 |
| 3.5. Polyphonie Bakhtinienne | 57 |
| 3.6. L'énonciation du scénario | 59 |
| CONCLUSION : sa chambre à elle | 62 |
| Bibliographie | 67 |

Hôte.ss.es : Parce que j'en ai rien à foutre (création)

Remerciements

D'abord et avant toute chose, je tiens à remercier du fond du cœur Joëlle Rouleau, ma directrice de recherche, sans qui l'idée même de faire une maîtrise ne m'aurait jamais traversé l'esprit. Rien de ce qui suit n'aurait été possible sans la porte incroyable que tu m'as ouverte, celle de la recherche-crédation. Au-delà de cette première étincelle, je tiens à te remercier pour ton soutien, tes encouragements, ta patience (surtout), tes précieux conseils et ta bienveillance (surtout²). Je ne pourrai sans doute jamais finir de le dire réellement : cette expérience, depuis le tout début alors que j'étais dans ton cours de premier cycle, a littéralement redéfini ma pratique et ma vie.

Je souhaite remercier les professeurs de Paris III, de la Goethe Universität, de mon *alma mater* ainsi que les responsables du programme IMACS dans chacune de ces universités. La richesse des enseignements aux angles d'approche si différents d'une institution à l'autre tout comme votre accueil m'ont permis d'élargir mes champs de recherche et de création, ainsi que ma vision du monde.

Un merci infini à Gisèle Bourgeois, ma mère, pour son soutien absurdement sans limites et indéfectible depuis le (tout) début. Dans le même esprit, merci à Germain Bourgeois, mon grand-père, pour sa bienveillance à tous les égards et son soutien tout aussi robuste !

Un merci pour le meilleur et pour le pire à Jeremy Bourgis, qui trouve toujours les mots, même si je ne le réalise parfois qu'avec un certain délai. Merci pour ta patience et ta présence.

Ce mémoire de recherche-crédation est dédié à mes sœurs, Assia, Camylia et Lydia. Vous m'inspirez tous les jours. Vous m'inspirerez à jamais.

Un remerciement spécial à Christopher Noël, partenaire de « tomates » sans relâche avec qui les discussions pourraient ne jamais se finir. C'est la pause !

Un autre à Maxime Poignand, depuis longtemps mon premier lecteur. J'espère que tu le resteras encore longtemps.

Merci aux membres du laboratoire Sensibilités Queer Sensibilities pour vos conseils, votre écoute, votre amitié.

Ce mémoire n'aurait pas été le même sans le soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

INTRODUCTION : les femmes et la fiction

The title women and fiction might mean, and you may have meant it to mean, women and what they are like; or it might mean women and the fiction that they write; or it might mean women and the fiction that is written about them; or it might mean that somehow all three are inextricably mixed together and you want me to consider them in that light.

Virginia Woolf 1929, 1

Depuis aussi longtemps que je me souviens, j'ai voulu raconter des histoires. Depuis les petites saynètes préparées entre amies pour parents et voisins jusqu'à mon parcours universitaire en écriture de scénario, en passant par les multiples récits que j'ai pu mettre en branle dans le vaste néant de plusieurs disques durs, j'ai toujours gardé à l'esprit cette unique vocation : raconter des histoires. En parallèle de ces activités, je développais une réflexion, la mienne, sur le monde qui m'entoure, sur ma place dans ce monde et de façon similaire, mais pas tout à fait identique, sur ma posture face à ce monde. Puis, quelque part entre 2018 et 2019, une antinomie de taille s'est inscrite à l'intersection de la réflexion critique que je tentais de développer, de ma vocation et de ma vie privée. Cette antinomie ne pouvait être ignorée tant elle suscitait la confusion entre mon identité et ma pratique, et se résume assez simplement par une réalisation qui pourrait paraître, de prime abord, aussi absurde qu'incohérente. Et si, en écrivant des scénarios, je heurtais mon identité de femme? Et si, en développant une maîtrise des outils propres à ce que j'imagine être ma vocation, je mettais à mal ma posture identitaire/politique/publique/privée, ainsi que celle(s) d'autre(s) femme(s)?

Quelque part entre 2018 et 2019, j'ai rencontré la théoricienne féministe du cinéma Laura Mulvey par l'entremise de son texte *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). À la simple lecture de ce texte, l'amoureuse des films, des personnages et surtout des histoires que j'étais s'est sentie rejetée. L'étudiante s'est sentie désorientée et l'apprentie scénariste, trahie. Rejetée, non pas du

texte en lui-même (quoi que peut-être un peu), mais de la maison, que dis-je, de l'édifice, du gratte-ciel cinéma. Il faut dire que Mulvey frappait exactement là où ça pouvait faire mal : un amour naïf, enfantin, pour le cinéma *mainstream*. Le plaisir visuel et narratif. Elle avait décortiqué le plaisir d'aller au cinéma pour en exposer les mécanismes de telle sorte à prouver que les femmes n'avaient d'autre place, dans cette hégémonie, que celle d'objet du désir d'un personnage masculin, de menace à neutraliser, ou encore d'icône découpée en petits morceaux. En 1975, Mulvey théorisait ce qui est aujourd'hui communément appelé le *male gaze* : une structure hiérarchisée de regard qui perpétue la réification des femmes grâce à l'appareillage du langage cinématographique hégémonique ([1975] 1989, 25). Même la spectatrice s'y retrouve mise à mal, déplacée, incohérente ou inappropriée (26).

Sont alors apparus tous les personnages féminins que j'ai un jour pu écrire. Si j'ai toujours cru écrire des personnages de femmes fortes, en phase avec ma posture féministe, j'en suis venue à me dire qu'en tant que scénariste, je ne pourrais jamais contrôler le langage cinématographique qui les mettrait en image, qui les codifierait selon une idéologie patriarcale. Bien au-delà, je me suis mise à réfléchir à la possibilité que ces personnages féminins, bien qu'ayant toutes les caractéristiques que je pouvais imaginer d'une femme indépendante, n'étaient pas, pour autant, libérés des carcans de cette même idéologie. C'est à ce moment que la distance entre mon identité de genre, jointe à ma posture politique de femme féministe, et mes aspirations de raconter des histoires par le biais du scénario, m'est apparue comme un problème irrémédiable. C'est à ce moment que j'en suis venue à me poser cette question qui allait devenir ma question de recherche. Est-il possible de déjouer le *male gaze* à partir du scénario? Est-il possible de réconcilier, d'une manière ou d'une autre, ma posture vocationnelle de scénariste avec ma posture identitaire? Est-il possible d'écrire un film féministe de fiction narrative? De fil en aiguille, la question à laquelle ce mémoire tentera de répondre s'est articulée comme suit : en s'inscrivant dans la lignée des théories féministes de deuxième vague en cinéma (comme réfléchies par Laura Mulvey, Teresa de Lauretis et Claire Johnston) et des études narratologiques (comme développées par Gérard Genette, Mikhaïl Bakhtine et Roland Barthes), comment est-ce qu'une méthodologie de recherche-création peut m'aider à imaginer une stratégie féministe d'écriture de scénario de film de fiction narratif? Existe-t-il des outils narratologiques qui peuvent permettre une telle écriture, ou des façons de subvertir ces outils afin de les plier au service d'une écriture féministe? Comment cette stratégie pourrait-elle alors s'articuler et quels récits peuvent aider à y parvenir?

Cette question présuppose une réflexion autour de certains concepts, d'abord entourant une stratégie féministe, puis concernant le scénario et son écriture. Plus précisément, ma question suggère une imbrication de ces concepts, dans la théorie comme dans la pratique. La narration doit également être prise en compte à travers cette réflexion comme l'une des conditions principales de mon interrogation, tout en considérant comment elle soutient ou désavoue chacune des notions développées. Autrement dit, il est nécessaire de réfléchir à ce qui, de narratif, participe à la construction d'un scénario, tout en considérant ce qui, de narratif, peut participer à une stratégie féministe. À l'instar de l'introduction d'*Une chambre à soi* de Virginia Woolf, il semble impératif d'envisager tous ses aspects comme « inextricablement mêlés » (1929, 1, ma traduction) afin de réellement venir à bout, je l'espère, de la contradiction entre ma posture identitaire et ma posture vocationnelle.

J'avais ainsi l'intention de me plonger dans une littérature entourant la pratique de femmes scénaristes, ou encore sur des ouvrages de narratologie féministe en lien avec le cinéma et le scénario. Or, j'ai rapidement frappé un mur, ou plutôt un vide épistémologique. Je me suis trouvée aveuglée par une intersection d'angles morts qui semble caractériser mon sujet. D'une part, le scénario et les scénaristes sont peu documentés. L'étude du scénario est relativement jeune et sépare généralement les considérations pratiques des considérations théoriques (Batty 2016, 59; Conor 2014, 54). D'une autre, et sans doute comme résultante de la première, les études féministes sur le cinéma se sont davantage concentrées sur le langage cinématographique, sur le texte filmique, et sa réception (voir de Lauretis 1984; Thornham 1999, 54-57), comme le fait Mulvey dans *Visual Pleasure*, et très peu s'attardent au scénario et à son écriture. Par conséquent, une infime sélection d'ouvrages abordent spécifiquement l'écriture de scénario par des femmes, alors que des références à une stratégie d'écriture de scénario féministe ne trouvent place qu'à travers de fines allusions. Je prévois d'aborder ce problème dans la première section de mon mémoire en interrogeant la littérature sur la figure de la scénariste dans l'histoire du cinéma, en parallèle à celle sur l'émergence et le développement discursif du scénario. Cette première partie fera état de ma question, mais surtout des limites qui lui sont imposées par un développement épistémique autour et dans l'industrie cinématographique qui aura raison de la présence des scénaristes et des femmes en les effaçant de l'histoire et, incidemment, de la littérature. Pour ce faire, j'ai l'intention de replonger dans la période qui voit naître le cinéma narratif afin de déterminer les facteurs qui font en sorte que « women were replaced by the very motion picture narrative technology that they had

helped to develop » (Gaines 2018, 15). Dans son livre *Pink-slipped*, Jane Gaines fait état non pas d'un, mais de trois moments de disparition des femmes des débuts de l'industrie du cinéma en expliquant qu'elles ont d'abord été évincées des feux de la rampe, puis incidemment des archives et, finalement, d'un troisième moment qui aurait pu leur rendre une certaine visibilité et qui s'avère être le moment féministe du cinéma dans les années 70 (18), moment fortement influencé par la critique que Mulvey adresse au cinéma classique dans *Visual Pleasure*. Si le choix de la période du cinéma muet m'éloigne de mes préoccupations premières qui sont l'écriture d'un scénario de film narratif féministe dans le moment qui m'incombe, le 21^e siècle, c'est l'absence de littérature spécifique à mon sujet qui me pousse à interroger les facteurs qui placent mon sujet dans ce que j'interprète comme un angle mort historiographique à l'endroit des femmes et des scénaristes. Dans cette première section, j'ai l'intention de défendre l'idée qu'une même autorité participe de l'effacement des femmes et des scénaristes dans l'industrie et l'historiographie qui en découle afin d'expliquer l'absence de la littérature ciblée comme première intuition.

Le choix de cette période ne se fait pas sans négliger d'autres formes d'écriture et d'autres stratégies féministes qui ont été développées depuis par maintes femmes exemplaires dans l'industrie cinématographique mondiale qui sont elles aussi des sources d'inspiration pour mon travail et ma démarche. Un autre tournant dans ma recherche aurait pu mettre en exergue l'écriture par la caméra d'Agnès Varda, les stratégies d'écriture de Marguerite Duras pour le cinéma, ou encore l'éclatement de la subjectivité dans le scénario *Les Rendez-vous d'Anna* de Chantal Akerman. Un regard porté davantage sur notre époque aurait pu s'intéresser à la sérialité et aux représentations du désir féminin dans le travail de Joey Soloway, au regard documentaire d'Ava Duvernay ou à la réécriture mythique du réel de Sophie Deraspe. Un autre pan théorique et méthodologique aurait pu prendre le parti des plateformes numériques et ce que les nouveaux modes de diffusion et de promotion permettent dans le discours féministe sur le cinéma (voir Maule 2018). Ce n'est pas sans regret que je n'aborde pas ces scénaristes, ces réalisatrices et ces productrices, et tant d'autres qui participent activement à créer un espace pour les femmes et les minorités dans l'industrie cinématographique, et sans qui ce mémoire n'aurait même pas pu être imaginé. Si la méthodologie choisie se prêtait parfaitement à une théorisation à partir d'œuvres artistiques et de processus créatifs divers, j'ai choisi de questionner les fondements théoriques et discursifs qui inscrivent le scénario et les femmes dans une sorte de vide historico-épistémologique afin de déterminer le scénario comme lieu d'investissement d'une autre stratégie de production féministe.

C'est face à ce vide et à la suite de la revue de la littérature que je comprends que ma posture est précisément ce qui fait en sorte que mon regard est porté vers cet angle mort spécifique. Teresa de Lauretis, dans un article qui guidera la seconde section de ma recherche, aborde le sujet de l'incommensurabilité entre l'image et le regard en expliquant que « [t]he gaze is a figure, not an image. We see the image, we do not see the gaze » (1984, 142). Mais si l'on regarde longtemps vers le vide, est-ce que le regard lui-même ne devient pas l'objet de la figure, cette image qui attirerait alors l'attention? Cette question, somme toute rhétorique, me pousse à réfléchir aux regards qui sont mis de l'avant et qui perpétuent l'effacement de mon sujet. L'absence de champ semblait si importante qu'elle est devenue, si non mon sujet, une sorte d'angle d'approche et une méthodologie de recherche qui problématise mon regard en adressant le vide sur lequel il est rivé. Le cadre théorique peu conventionnel qui structure la seconde section prend alors cette réflexion pour base en s'attardant aux fondements de la narration qui s'inscrivent comme naturels et essentiels dans l'écriture de scénario. Dans un premier temps, je prévois d'aborder le scénario comme pratique d'écriture à travers son enseignement par le biais des guides et manuels d'écriture et de la figure du gourou du scénario tel qu'exemplifiée, dans le cadre de ce mémoire, par l'auteur Syd Field et son ouvrage *Screenplay : The foundations of screenwriting*. Il est important de noter que plusieurs autres manuels auraient pu porter différemment ma réflexion. *Story* de Robert McKee offre des formules sans doute moins strictes et développe un argumentaire peut-être plus étoffé. John Truby approche le scénario à travers une structure dramatique à 7 éléments en dressant une critique de l'ouvrage de Field. Dans *Save the Cat*, Blake Snyder identifie 15 temps forts dans l'arc dramatique d'un héros à inscrire dans le scénario. Le choix de Field comme représentant des experts du scénario n'est pas sans un clin d'œil ironique à l'univocité du discours et à la « *single figure of the hero* » (De Lauretis 1984, 119), puisque son ouvrage fait un usage sans parcimonie de « [o]ne of the most uniform rhetorical strategies of the [...] genre [...] the recourse to structure » (Conor 2014, 86). Tous ces éléments que je rapporte à Field seront à l'étude en première partie de la deuxième section.

Dans un deuxième temps, je compte interroger, à la manière de de Lauretis, comment la narratologie a participé à déplacer la notion de désir, suscitant une compréhension de la narration qui délimite une réalité très précise et genrée, informée par l'idéologie dominante. C'est à ce stade que j'espère déceler les outils narratologiques en faveur d'une écriture féministe versus ceux qui peuvent desservir une telle entreprise. Cet engagement conceptuel me permet d'identifier une

avenue alternative à la question de l'identification en tissant des liens entre une reconsidération féministe de la narration (voir de Lauretis 1984) et une stratégie de désidentification queer (voir Muñoz 1999). Cette partie devient ainsi une analyse conceptuelle me permettant de réfléchir différemment l'écriture de scénario ainsi que ma posture féministe dans le but de développer une stratégie de création qui puisse réconcilier mes deux postures.

Ces deux premières étapes dans ma démarche viennent proprement justifier et consolider une méthodologie de recherche-création à travers laquelle je prévois d'appliquer les notions de polydisciplinamour et d'objet-frontière telles que développées par Natalie Loveless dans son manifeste/essai en faveur de cette pratique académique. Cette troisième section est informée et informe ma création, tout en admettant la posture conflictuelle qui m'anime. Le polydisciplinamour se veut une admission de ces désirs contradictoires qui peuvent définir la curiosité des chercheurs. C'est notamment grâce à cette conception que j'en viens à accepter, d'une certaine façon, le trouble qui s'immisce entre mon amour du narratif et le postulat strict de Mulvey qui voudrait que « [w]omen, whose image has continually been stolen and used for this end [of voyeuristic active/passive mechanisms], cannot view the decline of the traditional film form with anything much more than sentimental regret » ([1975] 1989, 26). La troisième section prendra le ton d'une narration qui suivra la protagoniste de ma création, MURIEL GUERTIN (45 ans) femme aux traits stricts encadrés par une coupe carrée, elle aussi scénariste en devenir, alors qu'elle met en place sa propre démarche d'écriture. La création issue de cette recherche est la mise en pratique d'une stratégie d'écriture de scénario féministe sous la forme d'un scénario de long-métrage.

Il me semble que la lecture du scénario pourrait se faire avant la lecture de la recherche. Des allers-retours entre la recherche et la création sont aussi envisageables. Comme le personnage de Muriel prend place dans la recherche à des moments bien précis et anime la troisième section de façon importante, une familiarité avec l'univers diégétique pourrait être favorable à la lecture de cette dernière section. Cela étant dit, j'estime que l'hermétisme qui pourrait émerger d'un ordre de lecture plutôt que d'un autre ne fait que participer à l'agentivité et à la subjectivité du personnage principal et à la liberté de sa création, tout en suscitant des interrogations qui, je l'espère, seront agréablement accueillies à la lecture.

...

Muriel avait appris très tôt à ne pas aimer le cinéma. Elle ne se rappelait plus trop à quel moment... ce devait être aux alentours de ses 18, ou 19 ans. Dans son programme de marketing à la fac, elle avait choisi de suivre un cours à option sur les pensées et les penseurs du cinéma. Après quelques semaines de cours, elle se mit à interroger le professeur. «Est-ce qu'il y a des penseuses du cinéma?» Cette question provoqua une hilarité générale dans l'assemblée, ce qui n'étonnait en rien Muriel. Elle lèverait la main de nouveau si professeur Truffier prenait le parti du groupe de prendre sa question comme une plaisanterie. «Vous voulez dire, féministe?» demanda-t-il. «Ce n'est pas ce que j'ai demandé», rétorqua Muriel, dont le sang commençait à s'échauffer. Il lui donna un nom. Un seul nom. Qui devait résoudre l'interrogation de Muriel. Laura Mulvey. Après un passage rapide à la bibliothèque universitaire et la lecture, répétée, de l'article *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, elle ne revint plus jamais en classe.

...

1. De l'importance du scénario et des scénaristes

As the writer Eleanor Perry once overheard in a Beverly Hills hotel lobby: "Writers are the women of the film industry." To be a screenwriter *and* a woman, then, doesn't bode too well. One's status is low and one's contributions are shrouded. (Francke 1994, 2)

There is a perception of a double oppression for women screenwriters. As Nora Ephron states: "It is the writer's job to get screwed. Writers are the women of the movie business". (McCreadie 1994, 3, 186 dans Maras, 2009, 20)

« Les scénaristes sont les femmes de l'industrie cinématographique » (ma traduction). Eleanor Perry l'entend dans un hôtel en Californie, Nora Ephron le dit en 1993 lors d'un entretien à New York. Il pourrait être suggéré que le cas de Perry manque de fiabilité : le locuteur est inconnu, l'interlocuteur l'est tout autant. Quant à l'affirmation d'Ephron, elle relève de l'opinion. Celle d'une praticienne du scénario, certes, mais la généralisation et le lien très rapide qu'elle tisse entre femmes et scénaristes demeure ténus. Lizzie Francke, en introduction de son livre *Script Girls*, en tire la conclusion qu'être une femme scénariste est alors particulièrement compliqué, tout comme le souligne Steven Maras en parlant d'une « perception de double oppression ». Mais chacun des chercheurs passe outre la formule comparative de l'affirmation, le jeu d'équivalence entre les deux signifiants : « scénaristes » et « femmes ». Que se cache-t-il derrière cette comparaison? Qu'est-ce qu'elle signifie réellement? La répétition de l'affirmation, à plus de 12 ans d'écart¹, dans une formulation quasi identique, me semble significative. S'agit-il d'un lieu commun? D'une

¹ L'ouvrage de Francke et celui de McCreadie sont publiés en 1994, un an après l'entretien de Nora Ephron. La proximité entre ces deux ouvrages sur les femmes scénaristes et l'entretien de la praticienne pourrait suggérer que ces années étaient empreintes d'une préoccupation particulière à l'égard des femmes scénaristes. Cela dit, Francke suggère qu'Eleanor Perry ait entendu cette phrase à Hollywood, potentiellement dans le cadre de l'exercice de son métier de scénariste. Indépendamment de cette hypothèse, Eleanor Perry est décédée en 1981, séparant d'au moins 12 ans le discours qu'elle rapporte de l'affirmation d'Ephron.

appréciation partagée par une industrie dans son ensemble? D'un secret d'initié, ou peut-être d'un code vastement implanté?

Sans pour autant aborder le sujet dans le détail, l'ouvrage de Maras est le premier à m'alerter à cette intersection fort productive que représente la figure de la scénariste. Maras me redirige alors vers les ouvrages de Marsha McCreadie (1994), de Cari Beauchamp (1998) et de Lizzie Francke (1994) lorsqu'il réfère à la question de cette double oppression. Ces ouvrages s'évertuent à inscrire les scénaristes femmes de l'industrie hollywoodienne dans l'histoire du cinéma. D'anecdotes en récits entourant les femmes scénaristes qui ont participé à la formation d'Hollywood, les trois autrices attaquent l'angle mort formé par l'intersection de cette double oppression qui situe la figure fort intéressante, mais malheureusement négligée par l'Histoire (Francke 1994, 3), de la scénariste. Sans chercher à prouver cette négligence, les chercheuses émettent certaines hypothèses ou alors relatent celles qui auraient pu être énoncées par ces femmes scénaristes, parfois à demi-mot, parfois à travers des gestes, des films ou d'autres entreprises. Cette première section a pour objectif de dresser les parallèles sous-entendus dans cette phrase qui résume la double oppression des femmes scénaristes. L'objectif de cette revue de la littérature est double. Il s'agit de démontrer, dans un premier temps, le nombre limité d'études s'intéressant particulièrement aux femmes scénaristes. Dans un second temps, cette section me permettra d'illuminer comment s'est institutionnalisée l'écriture de scénario de façon à retirer aux scénaristes une position d'auteur. Ces constats me permettront de démontrer l'importance du scénario dans l'appareillage cinématographique et de comprendre comment il s'agit d'un lieu propice à une exploration féministe.

1.1. Les scénaristes dans l'angle mort

La première façon d'aborder la comparaison énoncée entre femmes et scénaristes, qui agit à titre de résumé efficace de ma problématique, est le sens premier qui en émerge. L'idée est donc assez simple et suggère que les scénaristes sont victimes de discriminations similaires au sein de l'industrie cinématographique à celles dont sont victimes les femmes dans la société : une considération moindre, un statut moindre, une place restreinte, pour ne nommer que ces manifestations de discrimination. Cela dit, l'intersection que suggère Lizzie Francke lorsqu'elle rappelle cette phrase la pousse à interroger ce propos à travers l'histoire d'Hollywood. Son travail me permet de réaliser que les femmes étaient les scénaristes d'Hollywood ou plutôt, pour éviter un raccourci trop abrupt, que les scénaristes d'Hollywood comprenaient, de façon considérable, des

femmes. Dans *Without Lying Face Down*, Cari Beauchamp décrit le parcours de Frances Marion, une des scénaristes les plus réputées et les mieux payées des débuts du cinéma aux États-Unis, et explique que la moitié des films protégés par droits d'auteur entre 1911 et 1925 étaient écrits par des femmes alors que près d'un quart des scénaristes de l'industrie étaient des femmes (1998, 11)². Karen Mahar suggère même que « women penned most screenplays. They not only originated the craft of screenwriting but also developed the “continuity” – the step-by-step blueprint outlining all production activities » (2001, 73). Maras parle brièvement d'une abondance de scénaristes femmes dans les années 10 et 20 pour admettre une subite rareté dans les années 30 et les années 40 (2009, 167)³. Il semblerait également que cette rareté demeure un fait de notre époque puisque des statistiques de 2021 démontrent que 17% des 250 films les plus performants du box-office américain sont écrits par des femmes, un bond de 4% depuis 1998 (Lauzen 2022, 3). Au Québec, les rapports de Réalisatrices Équitables suivent de près les avancées vers l'atteinte de la parité promise par les organismes subventionnaires du cinéma en 2016 (voir Ravary-Pilon et Contogouris 2022, 11). L'étude *Qui filme qui? Vers de représentations équilibrées devant et derrière la caméra* publiée en 2021 rapporte qu'en 2019, alors que le pourcentage de réalisatrices a augmenté depuis 2016, la parité n'était pas encore atteinte, « d'autant que les écarts entre les budgets obtenus par les réalisateurs et les réalisatrices demeurent substantiels » (7). Cela dit, les statistiques en ce qui concerne les scénaristes femmes ne permettent pas de statuer sur la place qui leur est accordée dans l'industrie, bien que cette étude s'intéresse au fait que les réalisateurs travaillent sur des scénarios écrits par des hommes, alors que les réalisatrices travaillent sur des scénarios écrits par des femmes. L'échantillon des 49 films produits entre 2018 et 2019 paraît pourtant mince, d'autant plus qu'il est stipulé que 51% de ces films ont été écrits par leur réalisateur ou réalisatrice (10).

² Afin d'éclaircir ces statistiques qui peuvent mener à une confusion, il faut comprendre qu'à cette époque, la question des droits d'auteurs était dans ces balbutiements et que les scénaristes étaient employés par les sociétés de production. Ce qui peut paraître comme une incongruité (50% des films, mais 25% des scénaristes) n'en est pas une si l'on considère que plusieurs films n'étaient sans doute pas protégés par droits d'auteurs (mais que les archives liées à cette question offrent des chiffres précis), ou encore que les scénaristes ne voyaient pas leurs scénarios dépasser ce stade de la production (auquel cas ils étaient tout de même employés par la société de production).

³ Dans sa réflexion sur l'ascension et la chute des réalisatrices entre 1896 et 1928, Karen Mahar soutient qu'après 1925, le nombre de femmes scénaristes demeure sensiblement le même alors que les réalisatrices et productrices disparaissent du paysage hollywoodien (2012, 73). La distinction entre le propos de Maras et celui de Mahar peut être comprise à travers la différence du sujet. Alors que Maras observe le discours entourant la pratique du scénario, Mahar s'intéresse à la façon que s'est genrée l'industrie. Aussi, l'analyse de Mahar s'arrête en 1928, ce qui laisse entendre qu'elle n'entre pas réellement en contradiction avec Maras ou Beauchamp.

Cela étant dit, si ces statistiques illuminent de façon pertinente l'état actuel du statut des femmes dans l'industrie cinématographique, elles ne permettent pas de comprendre pourquoi, de toute évidence, plus de femmes occupaient des postes créatifs d'autorité dans les vingt premières années de l'industrie américaine qu'à n'importe quel autre moment de l'histoire (Gaines 2018, 17), ou encore pourquoi et comment les femmes étaient à l'origine de la pratique d'écriture de scénario. C'est en effet au croisement de ces questions que j'estime pouvoir comprendre ce qui fait que la posture de la scénariste est victime d'une double oppression au sein de l'industrie. L'intérêt porté à cette période historique dans le cadre de ce mémoire naît de l'idée qu'il serait possible, en identifiant ce qui participe de cette double oppression, de déterminer les éléments à considérer pour pallier cette double oppression dans l'élaboration d'une démarche d'écriture de scénario féministe.

Est-il possible qu'un parallèle plus profond existe entre la place des scénaristes et celle des femmes dans l'industrie cinématographique? L'oppression « simple », pour reprendre le paradigme de Maras, que connaît le scénariste, est-elle en lien avec l'idée, soulignée par Mahar, que les femmes sont à l'origine de cette profession? Serait-il alors possible que cette « rareté » des femmes dans les postes créatifs à Hollywood trouve des ramifications dans le traitement et le statut du scénario dans l'industrie? Finalement, cette rareté subite de scénaristes femmes dans les années 30 et 40 qui perdure encore aujourd'hui peut-elle illuminer les théories féministes du cinéma qui se développent à partir du milieu des années 70 avec Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, et Claire Johnston, pour ne nommer que les chercheuses qui animeront ce mémoire? Serait-il possible que le biais avec lequel les études cinématographiques adressent les questions féministes et les questions liées au scénario émerge des mêmes angoisses et/ou préoccupations?

Les ouvrages qui adressent spécifiquement la question des scénaristes femmes comme ceux énoncés plus tôt sont rares. De plus, ils rassemblent des témoignages et des anecdotes qui peuvent difficilement servir comme preuves tangibles d'une discrimination systémique envers les femmes et/ou les scénaristes. Dans son introduction, Lizzie Francke explique notamment que les témoignages des quelques femmes scénaristes des débuts d'Hollywood qu'elle a pu recueillir sont souvent contredits par l'histoire hollywoodienne, ce qui la pousse à développer sa réflexion autour d'une « other truth » (1994, 3) qu'elle imagine dissimulée par Hollywood. Ces constats ne font qu'agrandir ma problématique tout en appuyant une méthodologie de recherche-crédation, puisqu'il semble admis, parmi ces chercheuses, que la contribution des femmes se retrouve confinée dans

les bas de page d'une histoire sur l'industrie du cinéma (Beauchamp 1998, 12). Le fait que je rencontre le même problème dans une revue de la littérature sur l'écriture de scénario et les scénaristes ne pouvait que me conforter dans mon intuition qu'il y ait des similarités à relever dans les considérations d'une industrie centenaire pour, d'un côté les femmes, et de l'autre, les scénaristes. Conor soutient en effet que « [f]ew academic studies of screenwriting are available and most are exploratory and urge the need for more in-depth and extensive research » (2014, 54), bien que les dernières années démontrent un intérêt grandissant en la matière (54). Il n'en demeure pas moins que les questions entourant une pratique d'écriture féministe de scénario ne regorgent pas dans la littérature récemment développée. L'intersection que forme la figure de la scénariste se retrouve engouffrée dans cette combinaison précise d'angles morts. Ma question doit alors englober ce problème de revue de littérature puisqu'il semble participer de façon significative à la question de la place des femmes dans une industrie et dans une pratique. Je soutiens ainsi que pour s'intéresser à une écriture féministe du scénario en 2022, il faille illuminer ce vide épistémologique qui entoure les concepts nécessaires à l'articulation même de cette réflexion, et je suggère alors, à l'instar de Gaines, de Francke, de McCreadie et de Beauchamp, que les facteurs participant à ce vide se situent dans la période durant laquelle les femmes ont été « remerciées » discrètement de l'industrie.

Une piste intéressante pour approfondir ma réflexion se développe dans les premières pages de *Screenwriting : History, Theory and Practice* (2009) dans lesquelles Maras propose d'aborder le scénario à travers sa formation dans le discours. Cette approche permet d'explorer comment la pratique d'écriture de scénario s'est construite à travers des affirmations qui circulent au sein d'institutions, de manuels et guides, de magazines spécialisés (13), ou, par exemple, à travers cette conception vraisemblablement répandue que les scénaristes sont les femmes de l'industrie cinématographique. L'approche discursive de Maras s'informe, entre autres, d'une question de particularisme au sein de l'industrie, « a tendency to align screenwriting with particular groups » (9), qui suppose également une réflexion sur l'émergence de ces groupes à travers le discours. Aborder le scénario et sa pratique comme un construit discursif permet également un parallèle intéressant avec un angle d'approche féministe queer qui s'attarde à décortiquer le construit discursif du genre et de la différence sexuelle. Comme le suggère Briget Connor, « creativity is also always/already gendered and specifically deployed as such in the cultural and creative industries » (2014, 9). En prenant appui sur Maras, le travail de Conor participe à une réflexion

plus approfondie sur les pratiques d'écriture qui sont mises de l'avant (en opposition à celles qui sont effacées) dans l'industrie. Conor se concentre en effet sur la production discursive d'une pratique professionnelle et d'un travail créatif, mais aussi sur les pratiques d'exclusion qui s'y profilent.

L'approche discursive de Maras et de Conor permettrait alors de réfléchir à la façon dont le scénario et sa pratique deviennent des phénomènes genrés dans l'industrie cinématographique. Cette approche admet également une complexité à l'objet/pratique du scénario qui, en mon sens, résonne avec la complexité de la question des femmes et de la fiction telle qu'énoncée par Virginia Woolf, et qui porte ma réflexion. Cette complexité se résume dans ce problème d'objet que Maras décrit comme intrinsèque à l'étude du scénario, qui peut être défini comme « the difficulty of both defining screenwriting as an object, and identifying an object for screenwriting » (2009, 11). Ce problème d'objet permet à Maras de relever certaines interrogations quant au statut du scénario dans la production et à des notions de position d'auteur, mais aussi d'identifier des divergences entre l'histoire, la théorie et la pratique dans la littérature sur le scénario (26). Ce problème d'objet est lié au rapport particulier que le scénario entretient avec le film à faire (11), qui se traduit dans la question de la séparation entre la conception et l'exécution qui émerge dans le discours de l'industrie (21). C'est à la lumière de ces éléments que je prévois poursuivre une revue de la littérature qui ne fait pas état de ma question à proprement parler, mais des raisons de son absence. Il s'agira de comprendre, à travers la figure de la scénariste hollywoodienne, ce qui se développe dans l'industrie à une période donnée, la fin des années 20 et le début des années 30, et qui prépare et cimente une certaine négligence à l'endroit des scénaristes et des femmes, tant au niveau de l'industrie que dans la mire de ses commentateurs et historiens.

Grâce à l'approche discursive de Maras sur l'histoire et la théorie du scénario et le travail de Janet Staiger sur les systèmes de productions hollywoodiens et leur évolution, j'aborderai la quête de légitimité tant artistique et morale qu'économique de l'industrie et l'impact de cette quête sur le rôle, le statut et les fonctions du scénario et des scénaristes. J'aborderai ensuite l'émergence et la mise en place d'une autorégulation puis d'un code de censure pour leurs impacts sur les codes de représentation, tout en établissant le rapport de ces mécanismes avec le scénario. Finalement, le travail de Allègre Hadida sur les logiques institutionnelles me permettra de comprendre comment ces stratégies se sont perpétuées pour devenir des normes hégémoniques. Ce détour historique me

semble nécessaire dans l'intérêt de démontrer le scénario comme pierre angulaire d'une industrie, et ainsi, l'importance de l'aborder dans une démarche féministe de production cinématographique. À ce stade, je prévois parvenir à démontrer que les sorts des scénaristes et des femmes au sein de l'industrie sont profondément liés, non pas car les scénaristes sont les femmes de l'industrie, mais parce que leur effacement se fait au profit d'une même figure d'autorité, d'une même idéologie, et dans le même but, la légitimité d'une pratique et d'une industrie.

1.2. Les années 30 comme point de non-retour

Dans *Visual Pleasure*, Mulvey affirme que « [cinéma] is no longer the monolithic system based on large capital investment exemplified at its best by Hollywood in the 1930s, 1940s and 1950s » ([1975]1989, 15). Elle poursuit avec l'idée que les évolutions technologiques de l'industrie ont permis l'émergence d'un cinéma alternatif, en contrepoint d'un cinéma dominant. Elle ajoute que Hollywood demeure fermement accrochée à ses principes de mise en scène classique, fortement influencés par la censure mise en place dans les années 30, et qui reflètent l'idéologie dominante le cinéma *mainstream* (15-6). C'est à travers cette mise en scène classique que la théoricienne analyse et théorise le *male gaze*, la structure hiérarchisée de regards qui réifie le personnage féminin pour en faire une figure passive, objet du désir du protagoniste, mais aussi du réalisateur et, par procédé d'identification, du spectateur (25).

Deux éléments importants ressortent de cette affirmation qui avait échappée à mes premières lectures, alors plus attentives aux aspects du langage cinématographique qui produisent et perpétuent le *male gaze*. Tout d'abord, la périodisation énoncée rejoint celle proposée par Maras et par Beauchamp lorsqu'ils situent la subite rareté des scénaristes femmes à Hollywood. Deuxièmement, Mulvey propose une considération matérialiste des changements qui permettent le développement d'un cinéma alternatif à celui qu'elle condamne dans son article sur le cinéma narratif classique. En effet, Mulvey invite alors à considérer ce système monolithique comme celui qui inscrit et consolide ce *male gaze* et, par opposition, ce cinéma alternatif comme étant possible uniquement en dehors de ce système. Gaines fait également référence à l'idée de ce monolithe économique et esthétique en rappelant que le cinéma d'avant 1915 est redéfini, dans la foulée de la « découverte » de la contribution des femmes dans l'industrie du cinéma muet, comme antithèse au cinéma classique qu'il allait devenir (2018, 24). En rappelant cette dimension économique,

Mulvey et Gaines redirigent mon attention vers le développement institutionnel et structurel de ce système monolithique.

1.2.1. Modes de production

Dans ses travaux sur les modes de production à Hollywood, Janet Staiger soutient que « we need to understand that production of meaning is not separate from its economic mode of production nor from instruments and techniques which individuals use to form materials so that meaning results » (2005a, 89). C'est en ce sens que j'imagine trouver une incidence entre les différents modes économiques de production et les questions de mise en scène classique qu'analyse Mulvey pour théoriser le *male gaze*. Suivant cet ordre d'idée, Staiger identifie deux schèmes qui seront à observer pour leur rôle prépondérant dans l'organisation et l'évolution des modes de production à Hollywood : la division des tâches et les systèmes de gestion (95). La circularité qu'elle suggère entre le mode de production et la production de sens s'inscrit notamment lorsqu'elle insiste sur le fait que le discours qui s'établit progressivement au sein de l'industrie participe à la définition des pratiques économiques, tout comme ces pratiques économiques participent à la définition du discours (90, 95). Elle suggère ainsi qu'il ne suffit pas, pour comprendre Hollywood, de déterminer une force essentielle (90) qui serait à l'origine d'une pratique économique et d'une production de sens, mais bien d'identifier une imbrication de plusieurs facteurs déterminants (91), à la fois idéologiques et économiques. Staiger identifie ainsi une tension entre deux objectifs de l'industrie; l'efficacité ou le rendement, et l'individualité du produit (90). C'est cette tension et les mécanismes mis en place pour y répondre qui m'intéresseront dans la façon que se façonne le discours entourant le scénario et le statut des femmes à Hollywood. Si, en effet, un monolithe s'instaure après les années 15 et qu'il participe du *male gaze* que l'on peut considérer comme imbriquer dans une production de sens, cette idée de circularité laisse entendre que le mode de production et le système économique qui le soutient sont reliés à cette production de sens. Incidemment, si le *male gaze* participe du langage cinématographique qui se met en place à l'ère classique, aurait-il aussi une influence sur la place des femmes dans l'industrie et sur le statut du scénario et des scénaristes dans la production. Si Gaines nous prévient que la Screen Theory de laquelle émerge les préoccupations féministes de seconde vague participe de l'historiographie qui a failli à la tâche d'inscrire les femmes présentes et fondatrices de l'industrie du cinéma muet (2018, p.11-2, 18), il semble en effet qu'avant de parler de *male gaze*, il faille adresser les changements qui s'opèrent pour mener à ce

bloc monolithique afin de déterminer les raisons de l'effacement des femmes dans l'histoire du cinéma à travers le discours qui relève du mode de production et de la production de sens.

Le système monolithique dont parle Mulvey est ce que Staiger et plusieurs autres historiens du cinéma appellent le *producer-unit system*⁴. Steven Maras s'appuie entre autres sur le travail de Staiger pour expliquer la construction du discours entourant le scénario à travers les systèmes de production, comme le *producer-unit system*. La circularité entre le mode de production et la production de sens est à garder en tête dans l'analyse de ce discours puisqu'elle permet de réfléchir le scénario comme étant informé par les pratiques économiques de la même façon que le scénario informe aussi les pratiques économiques. D'une façon similaire, cette circularité peut permettre de comprendre comment la représentation des femmes est informée par les mécanismes de production et, plus particulièrement, à travers un appareil de censure qui s'y développe. Essentiellement, la question devient : qu'est-ce qui, dans les changements qui s'opèrent et qui finissent par former le *producer-unit system*, ce système monolithique, participe de la rareté des femmes en poste à Hollywood et comment ces changements cimentent-ils une conception spécifique de l'autorité et de la position d'auteur au sein de l'hégémonie hollywoodienne? Cette interrogation me permet en quelque sorte de rapprocher mes deux postures en liant, aux préoccupations de Mulvey, des préoccupations spécifiques à l'écriture du scénario. Ainsi, j'espère identifier ce qui pourrait potentiellement être subverti à partir de ce système monolithique dans l'objectif de développer une stratégie féministe d'écriture de scénario.

1.2.2. La quête de légitimité de l'industrie

Les premières années du cinématographe et de son industrialisation ont été marquées par un manque de légitimité et comme l'indique Cari Beauchamp « with few taking moviemaking seriously as a business, the doors were wide open to women » (1998, 12). Karen Mahar rejoint Beauchamp en affirmant que la nature peu structurée des débuts de l'industrie du cinéma permettait à plusieurs femmes de participer à plusieurs tâches liées à la production et de prendre une place qui était alors peu revendiquée (Mahar 2001, 73). Lizzie Francke rapporte le propos que la scénariste Beulah Marie Dix partageait en entretien avec Kevin Bronlow, soulignant que « it was all very informal, in those early days. [...] Anybody on set did anything he or she was called upon to do »

⁴ Le *producer-unit system* se voit agencé du *package-unit system* qui prend place à partir de 1948 mais qui conserve des stratégies de production assez similaires, et ce jusqu'aux années 60 (Staiger 2005f, 571).

(Francke 1994, 6). Gaines suggère que « [t]oday we have strong evidence to support the assertion that [...] actresses “did it all” – acting, writing, even editing, sometimes directing, and often producing motion pictures as they attempted to start companies » (2018, 17).

Alors que la popularité du médium s'accroît, l'industrie se retrouve à court de main-d'œuvre, offrant d'autant plus d'opportunité aux femmes d'y prendre activement part (Mahar 2001, 73). Des films de très courte durée (*one-reelers*) étaient alors présentés dans les *penny arcades*, puis les *nickelodeons*, endroits considérés comme malfamés s'il en est, et dans lesquels la classe moyenne s'aventurait peu (Mahar 2001, 73, Staiger 2005a, 217-8, Allen et Gomery, 1985, 203⁵). La quête de légitimité de l'industrie peut être comprise comme s'articulant autour de deux axes : un axe artistique et/ou moral, et un axe économique. Ces deux axes sont intimement liés en ce sens que l'objectif artistique d'élever le cinéma au rang d'art répond à l'objectif économique d'accroître la demande d'une classe moyenne pour le produit. Parallèlement, l'objectif d'une légitimité économique participe de la reconnaissance du médium et du produit dans le but d'attirer des intérêts financiers (Mahar 2001, 73). La tension entre le rendement de l'industrie et l'individualité du produit s'articule également à travers ces deux axes⁶. Mon attention se porte particulièrement sur les deux schèmes exposés plutôt qui servent de grandes lignes à l'articulation de ces modes de production : la séparation entre la conception et l'exécution qui définit les systèmes de gestion et la division des tâches. Selon Maras, ce sont ces schèmes qui ont forgé le discours contemporain sur le scénario en le conceptualisant comme *blueprint*, (2009, 22, 117-8) le plan d'architecte qui permet de prévoir le film avant la production. Il sera alors pertinent de faire des liens entre ces schèmes, la quête de légitimité, et l'impact de ces mécanismes de production sur la figure de la scénariste.

1.2.3. Situation initiale (exposition) ou le passage du primitif au narratif

Le *producer-unit system* se met en place progressivement à partir des années trente, suivant le *cameraman system* (1896-1907), le *director system* (1907-1909), le *director-unit system* (1909-

⁵ Il est important de noter que Allen et Gomery procèdent d'une reconsidération de cette idée et la nuancent de façon importante, sans la démentir complètement (voir 1985, 202-212).

⁶ Staiger identifie 6 modes de production différents qui évoluent et s'enchevêtrent à partir de 1896. Leur évolution, jusqu'à l'ère du cinéma parlant, répond à cette quête de légitimité de l'industrie en jouant de cette tension, et en cherchant à atteindre un semblant d'équilibre.

1914) et le *central producer system* (1914-1931)⁷. Comme le précise Staiger, c'est à partir du début des années 10 que le besoin d'un texte de préproduction se fait ressentir (2005a, 97). Le *director-unit system* voit la division des tâches s'accroître considérablement dans l'intérêt de l'expansion de l'industrie, bien qu'il faille considérer une certaine fluidité dans le passage d'un système à l'autre⁸. Le producteur est à la tête du studio et gère les finances, l'embauche de personnel et une certaine ligne directrice pour le studio, mais s'intéresse peu aux activités journalières pour lesquelles il détient peu de compétences (Mahar 2001, 85; Staiger 2005a, 212). Mahar explique que les producteurs font régulièrement appel aux professionnels du monde du théâtre pour leurs compétences d'interprétation et de mise en scène. En charge du tournage, ces troupes reproduisent la dynamique égalitaire de la troupe théâtrale. (2001, 85) Staiger indique que si la division des tâches dans un souci d'efficacité et de rendement se solidifie à partir de 1909, une certaine flexibilité permet à une même personne d'opérer à plusieurs postes ou d'accomplir plusieurs tâches, malgré leurs divisions (2005a, 211-2). Staiger invite à retenir que la période entre 1909 et 1914 « marks the separation and subdivision of the work into *departmentalized* specialities with a structural hierarchy » (212). Ce que je retiens à ce stade, c'est que bien qu'une hiérarchie structurelle commence à s'installer, la dynamique de production relativement égalitaire laisse toujours une grande place aux femmes qui « seemed destined to become equal partners with men in this new industry » (Francke 1994, 6). De façon similaire, le scénario ou le texte de préproduction prend place dans cette même dynamique de production, au cœur des activités d'une équipe.

1.2.4. Le génie du *studio system*

C'est sans doute cette flexibilité sur les plateaux qui inspire Irving Thalberg à faire un constat désastreux sur l'organisation des studios de la Universal Pictures à Carl Laemmle, alors dirigeant de la firme (Lampel 2005, 47). Dans un article intitulé *The Genius Behind the System*, Joseph Lampel désigne Thalberg comme le protagoniste de son exposé sur le *central producer system*

⁷ Le *cameraman system* propose une forme relativement unifiée de production (Staiger 2005, 203). Il repose sur la technologie même de la caméra et la technique de son opérateur qui prend alors toutes les décisions concernant le film de sa conception à son exécution. Une première phase de séparation entre la conception et l'exécution de la production se met en place sous le *director system* qui distingue un poste d'auteur, un poste de réalisateur et un poste de caméraman (207).

⁸ Le *director-unit system* repose toujours sur des films de courtes durées (*one-reelers*), mais les nouvelles préoccupations de cohérence et de clôture narrative imposent une meilleure planification du tournage à partir du scénario. Alors que le format des bobines se standardise pour les besoins de la distribution et de la projection et dans l'intérêt de raconter des histoires cohérentes, il devient nécessaire de prévoir la structure de l'histoire en termes de métrage (Staiger 2005, 214).

(42)⁹. L'historien explique que, globalement, l'autonomie des réalisateurs sur leur production était telle que les studios n'avaient que peu, voire aucune autorité sur leurs décisions (47; Staiger 2005a, 223), alors que certaines de ces décisions occasionnaient ce que les studios considéraient comme des pertes. Thalberg recommande alors à Laemmle de mettre en place un poste de *studio manager* qui superviserait les activités de production quotidiennes (Thomas 2000, 27 dans Lampel 2005, 49; Vieira 2009, 8). L'objectif du nouveau système était de planifier et d'estimer les coûts de production avant le tournage afin de savoir si le film engendrerait du profit avant de le financer (Staiger 2005a, 224). « In effect, the central producer system was based on the assumption that the director did not have the necessary perspective to ensure the full integrity of the film as an artistic and commercial product » (Lampel 2005, 45). Le rôle d'un Thalberg, moteur de ce nouveau système aux yeux de Lampel (47), était alors d'assurer l'intégrité artistique et commerciale du film, tout en gardant la main mise sur les coûts de production. Le réalisateur se voit déchargé de son rôle de directeur d'unité, mais aussi du choix du récit qu'il allait tourner.

Cette organisation engendre une nouvelle compréhension de l'écriture du scénario et le département des scripts se voit divisé en deux fonctions : la gestion des soumissions de récits et la mise en forme technique du scénario pour les besoins du tournage (Staiger 2005a, 226). Maras ajoute que le *central producer system* voit également la durée moyenne du métrage passer de 17 à 88 minutes (2009, 38)¹⁰ en raison de l'attrait grandissant pour le *feature film* ou le *multiple-reel*. Le scénario, plus précisément le *continuity script*, naît de cette convergence de changements justifiée par l'expansion de l'industrie, l'augmentation du métrage, le renforcement des standards de qualité du style classique, comme le principe de continuité et la primauté de la narration, le tout dans l'objectif d'atteindre la légitimité économique de la production de masse. Le contrôle de la qualité, assurée par le *studio manager*, ainsi que le contrôle des budgets prennent appui sur ce nouveau document de préproduction qui offre maintenant une planification plan par plan du tournage (Staiger 2005a, 97, 227; Lampel 2005, 50; Maras 2009, 38-9). Le scénario s'inscrit alors dans le processus de production comme un plan d'architecte (*script as blueprint*) (Maras 2009, 38;

⁹ Il est à noter que Lampel reconnaît lui-même que le *central producer system* prédate l'arrivée de Thalberg à Hollywood (2005, 42). Staiger fait d'abord mention de Thomas Ince comme représentant de ce « new set of top managers » (2005a, 224), mais place également Thalberg comme une figure marquante de ce système qui s'inscrit après Ince. Lampel construit tout de même Thalberg comme le « main innovator behind the central producer system » (2005, 42).

¹⁰ Staiger parle d'une augmentation de la durée moyenne de 18 à 75 minutes ou plus (2005a, 216).

Staiger 2005a, 97, 228), qui informe toute la chaîne de production. Depuis la distinction d'un poste d'auteur sous le *director system*, il paraît difficile de déterminer le moment précis où l'écriture de scénario devient un département au sein de la structure hollywoodienne, ou encore ce qui constitue, avant le *central producer system*, un département de scénario. Lampel affirme qu'une compagnie annonce la création d'un département d'écriture en 1913, et ce, avec pour même objectif de soutirer cette responsabilité du réalisateur (Lampel 2005, 48; Staiger 2005a, 225-6). Lampel met toutefois en évidence la spécialisation du métier de scénariste avec l'avènement du *continuity script* (2005, 50) et la formation d'équipe de scénaristes autour d'un superviseur à qui Thalberg confiait un sujet, souvent une propriété littéraire acquise ou en cours d'acquisition par le studio, à mettre sous forme de continuité (50).

1.2.5. Censure et autorégulation

Parallèlement à l'évolution et à la fragmentation des départements de récits au sein de plusieurs studios, les années 20 à Hollywood connaissent le poids de la censure amené par les appels aux boycotts de certains groupes religieux, groupes civiques et groupes de femmes qui condamnent la débauche de l'industrie et de ses représentations (voir Jacobs 1995, Black 1989). En réponse à ces appels aux boycotts, les magnats des studios décident de mettre en place un système d'autorégulation en créant la Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA) en 1921 avec à sa tête William Hays, puis le Studio Relations Committee (SRC) en 1926, dont la responsabilité est affectée à Jason Joy par Hays. L'idée derrière ces deux instances était de maintenir une relation saine entre les studios et le gouvernement ou les représentants de différentes communautés, tout en signalant une volonté de réguler moralement l'industrie. Hays approche certains producteurs, dont Irving Thalberg, afin de créer la liste des *Don'ts and be Carefuls* (1927) puis le *Production Code* (1930) (Kreiner Wilson 2012, 142) dans le but de « forestall criticism while at the same time allowing the producer maximal use of his original material » (Jacobs 1995, 22).

Leslie Kreiner Wilson se concentre sur l'impact de ces mouvements de censure sur le travail de Frances Marion, la scénariste la mieux payée de l'époque, tous sexes confondus (2012, p. 143; Beauchamp 1998, 9; Francke 1994, 22). Le récit de l'expérience de la scénariste par Kreiner Wilson met en exergue le fait que « Marion was becoming more and more aware, perhaps painfully so, of the collaborative, compromise system Thalberg would initiate at MGM » (2014, 128). En effet, c'est le système de traitement des récits, mis en place par Thalberg à la Universal, qui aurait motivé

Louis B. Mayer a engagé le jeune *studio manager* en 1922 (2014, 125; Vieira 2009, 20). Selon Kreiner Wilson, c'est après une discussion sur la moralité de l'industrie que Mayer, soucieux de sa réputation, et de produire des films « sains », s'intéresse à Thalberg et à ses initiatives (125; Vieira 2009, 20). Le système de Thalberg serait ensuite amélioré à la MGM, suivant les réquisitions des censeurs, mais aussi les demandes d'une industrie en pleine expansion. Le système d'autorégulation imposait un niveau de lecture supplémentaire dans le but de prévenir les éventuelles protestations des détracteurs d'Hollywood et d'assurer la respectabilité de l'industrie.

C'est en ce sens que Lea Jacobs insiste sur l'importance de distinguer un appareil de censure étatique de l'autorégulation mise en place à travers la MPPDA. Dans son livre *The Wages of Sin*, l'auteure se concentre principalement sur l'impact de la censure sur le genre littéraire, puis cinématographique, du récit de la *fallen woman*, et cherche à démontrer l'autorégulation « as a constructive force, in the sense that it helped to shape film form and narrative » (1995, 23). Jacobs explique que le *fallen woman film* attirait l'attention des censeurs pour ses « updated variants of the plot which criticized or trivialized traditional ideals of female purity » (Jacobs 1995, 10) et leurs effets sur les spectatrices (15). En effet, l'inquiétude qui motivait l'effort de censure s'appuyait sur l'accessibilité du médium et son influence sur un public considéré comme peu éduqué, immature, et incapable de distinguer la fiction de la réalité (Black 1989, 172). Jacobs inscrit les femmes comme une partie importante de ce public ciblé par les censeurs en faisant référence à des études de 1933 qui cherchaient à analyser l'impact des *fallen woman films* sur les jeunes, les femmes de la classe ouvrière ou encore les femmes issues de l'immigration (Jacobs 1995, 5, 17) afin de soutenir l'effort de censure. Aux yeux des censeurs, le récit de la *fallen woman*, tel que réadapté par Hollywood, procédait à l'édification de récits de femmes se servant de leur sexualité afin d'améliorer leur condition sociale et économique, mettant de l'avant l'adultère ou encore la prostitution sans que ces gestes soient systématiquement réprimandés. Jacobs suggère que « the rules censors developed for the treatment of the fallen woman film were primarily concerned with the *structures* of narrative – the nature of endings, motivation of action, patterns of narration » (23, emphase dans l'original). Les modifications, le cas échéant, se faisaient à partir du script, lors de *story conferences*, parfois en présence des auteurs et des producteurs, ou à travers une correspondance entre la SRC et les studios (voir Kreiner Wilson 2012, 2014). La différence principale que Jacobs identifie entre un appareil de censure étatique et le mécanisme d'autorégulation de la MPPDA réside dans le fait que l'autorégulation était intégrée au processus

de production (1995, 21). Le *continuity script* se retrouve de façon encore plus conséquente au cœur de la question de légitimité de l'industrie, et l'objet devient en lui-même un outil de contrôle et de régulation des mœurs, alors qu'il permettait déjà la division des tâches et la séparation de la conception et de l'exécution. De plus, l'intérêt porté à la structure narrative par les censeurs témoigne de l'importance que prenaient les récits et leur écriture au sein de l'industrie et, en quelque sorte, de l'emprise idéologique qui leur était alléguée.

Lizzie Francke affirme que « this new censorious climate certainly affected women writers who wanted to portray the kind of female characters [...] who could confidently ply their sexuality » (1995, 38). Au-delà de l'impact sur les femmes scénaristes, Lea Jacobs cherche à démontrer l'implication de la censure dans les représentations de sexualité féminine et la construction de la différence sexuelle à Hollywood (1995, 23). Avant même de se lancer dans des études de cas fort intéressantes qui traduisent cette codification de la représentation des personnages féminins, Jacobs explique que dès le début des années 20, les studios réagissaient à l'anxiété de la population, telle que rapportée par la presse écrite américaine, entourant la *movie struck girl*. Ces jeunes femmes qui se rendaient à Hollywood dans l'espoir de trouver un travail dans l'industrie étaient déjà la cible d'une sorte d'autorégulation qui prenait la forme de récits de mise en garde contre la débauche et l'absence de travail qui les y attendaient (4). Sous un autre angle, Francke souligne l'effort de l'industrie de représenter les scénaristes femmes à travers les codes de représentation des starlettes de l'époque. Selon elle, « [w]ith the enfranchisement of American women in 1920, there were fears about exactly what all these career girls were up to » (1994, 22), et la glamourisation de leurs images les rendaient rassurantes et acceptables (22). Cette idée n'est pas sans rappeler la scopophilie fétichiste que Mulvey inscrit dans la théorie du *male gaze* comme un mécanisme qui transforme « the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous (hence overvaluation, the cult of the female star » ([1975]1989, 21). Il apparaît alors que l'industrie dans son ensemble cherche à recadrer l'implication des femmes à Hollywood, soit en décourageant des novices d'y prendre part, soit en fétichisant les femmes en poste. De façon plus large, la codification de la différence sexuelle à travers le médium filmique dans l'objectif d'influencer « positivement » les masses peut être comprise comme un effort de remettre au goût du jour les valeurs victoriennes de la famille, de la vertu et de la pureté des femmes (Black 1989, 172; Jacobs 1995, 8) et éventuellement de genrer le travail en général et l'industrie cinématographique en particulier.

1.2.6. Du muet au parlant

L'avènement du son vers la fin des années 20 vient en quelque sorte sceller les questions de légitimité de l'industrie tout en liant le sort du scénario et des scénaristes à travers le *producer-unit system*. Le développement des *talkies* aurait consolidé le style hollywoodien et la légitimité de l'industrie. Mahar situe en effet la fin de la quête de légitimité économique en 1928 (2001, p.100), l'année suivant la sortie en salle du film *The Jazz Singer* (1927). Dans le documentaire *Et la femme créa Hollywood* (Kuperberg et Kuperberg 2016), Robin Swicord, scénariste oscarisée des films *Memoirs of a Geisha* (2005) et *The Curious Case of Benjamin Button* (2008), estime que les *talkies* ont fait d'Hollywood la grande industrie qu'elle est aujourd'hui (00 :28 :34). Elle poursuit en expliquant que le krach économique de 1929 faisait en sorte que plusieurs hommes, alors sans emploi, se tournaient vers Hollywood pour trouver du travail. L'intérêt pour des postes dans une industrie qui semblait immunisée à la crise (Francke 1994, 29) se décuple, laissant beaucoup moins de place aux femmes, et encore moins à la flexibilité au sein de la division des tâches (Mahar 2001, 103).

L'impact du son sur l'écriture du scénario est de taille, puisqu'il participe à la standardisation de l'objet. Le dialogue est d'abord ajouté de façon hétérogène d'un studio à l'autre, ce qui prompte l'industrie à travers ses institutions à uniformiser le scénario (Staiger 2005b, 562). Le dialogue se voit ainsi formaté et le *master-scene script* devient la norme, un format entre le texte théâtral et le *continuity script* (562). En ce sens, il apparaît que le scénario, jusque dans sa forme, n'admet plus d'individualité et que sa fonction de *script as blueprint* se cimente formellement grâce à cette nouvelle nomenclature institutionnellement imposée.

1.3. Logiques institutionnelles

Staiger situe le début du *producer-unit system* en 1931. Ce nouveau système permet alors de consolider les deux précédents systèmes toujours dans le but d'atteindre un équilibre entre rendement et individualité. Le producteur central se voit alors attribuer la responsabilité de quelques productions par année, contrairement à la gestion de toutes les productions d'un studio. « The reasoning followed ideological lines regarding ideas of innovation and authorship: allow certain workers to specialize on selected projects and better films would result » (Staiger 2005b, 572). La quête de légitimité morale, artistique et économique de l'industrie pouvant s'avouer complète, Hollywood entre dans cette période faste, que Mulvey qualifiait de système monolithique, communément appelé l'âge d'or de l'industrie. Le fait que la question d'une position

d'auteur entre dans la conception idéologique du *producer-unit system* soulève la question, somme toute téléologique, à savoir qui est la personne (ou groupe de personnes) associée aux idées d'innovations et de position d'auteur, mais aussi, qui est la personne (ou groupe de personnes) qui « permet à certains travailleurs de se spécialiser » (572, ma traduction et je souligne).

Frances Marion rapporte qu'à la fin des années trente, « it was apparent that if a writer wanted to maintain control over what he wrote, he would have to become a writer-director, or a writer-producer. Writing a screenplay had become like writing on sand with the wind blowing » (Marion dans McCreddie 1994, 34; Francke 1994, 41; Kreiner Wilson 2012, 143). Une fois le *producer-unit system* bien implanté, il semble évident suivant les dires de Marion que la scénariste n'est en position d'autorité, ni sur son travail, ni sur le produit fini. Cette conception de l'écriture de scénario du point de vue d'une scénariste semble être en contradiction avec l'importance que gagne le scénario dans le processus de production depuis les années 10. Alors que la continuité dialoguée devient l'objet structurant l'ensemble de la production, la pierre angulaire qui permet à une industrie de s'organiser, la scénariste perçoit son travail comme éphémère, temporaire, et en proie au moindre coup de vent. Il paraît évident dans l'affirmation de Marion que c'est l'autorité du producteur et du réalisateur qui amenuise celle de la scénariste, mais à la lumière du développement des *story departments* et des *story conferences*, ma conclusion est que c'est réellement la division des tâches et la séparation de la conception et de l'exécution dans l'écriture même du scénario qui permettent l'autorité du producteur, tout en déterminant les possibilités du réalisateur, et qui se traduisent, finalement, par l'aliénation du travailleur de son travail (Braverman 1974 dans Staiger 2005a, 96). En effet, tant dans leur pratique d'écriture qui est, elle aussi, segmentée (Maras 2009, 22) que dans leur statut, les scénaristes perdent en autorité sur le travail du fait que le mode de production les place dans une chaîne de production dans laquelle ils ont peu de visibilité/contrôle sur le produit fini.

Allègre Hadida adresse la question des logiques institutionnelles dans un article qui cherche à suggérer les alternatives possibles pour l'industrie cinématographique alors qu'elle confronte une nouvelle étape de redéfinition, peut-être similaire à celle du son à la fin des années 20 : celle de la compétition et de l'intégration des plateformes de vidéo à la demande à son mode opératoire. Hadida explique que les logiques institutionnelles de l'industrie se sont formées par l'ensemble des habitudes et des routines qui guident et consolident les décisions prises à des niveaux variés de

l'organisation. Dans le cas d'Hollywood, « [t]he commitment institutional logic emerged in the early years of the twentieth century from a close alignment between the feature film [...] and the movie theatre » (Bowser 1990 dans Hadida et *al.* 2020, 5). J'ai cherché à démontrer comment cet alignement passait également par ce que Staiger appelle les « standards which the film industry discourse established. (...) the primacy of narrative, 'realism,' causal coherence, continuity, spectacle, stars, genres » (Staiger 2005a, 97), et surtout, comment il reposait sur la conception du scénario comme plan d'architecte (*script as blueprint*) que Maras identifie comme étant un prérequis au *producer-unit system* (2009, 39). Si l'on en revient à l'idée soutenue par Mahar que les femmes scénaristes sont, en grande partie, à l'origine du développement du *continuity script* (2001, 73), il semble alors que l'industrie, s'appuyant pourtant sur le scénario pour s'organiser, s'accroître, se légitimer et se réguler, en vient toutefois à éclipser ce document. En effet, il apparaît que la personne en position d'auteur au sein de l'industrie à cette époque est celle qui, vraisemblablement, appose son sceau d'approbation, son « Ok'd by Thalberg » (Kreiner Wilson 2014, 126) sur la page couverture du scénario rendu anonyme par le travail de plusieurs mains.

Ce que Maras décrit comme une « rareté » de la scénariste hollywoodienne survient progressivement au même moment où le producteur devient l'homme de toutes les situations. Il n'est pas surprenant alors de constater que les études cinématographiques ont, en quelque sorte, oublié ou négligé les femmes d'Hollywood ainsi que les scénaristes. Il est encore moins étonnant de constater que dans les récits sur Hollywood, l'ingéniosité qui fascine aussi bien les spécialistes du cinéma que les critiques (Staiger 2005a, 89) est généralement attribuée à l'homme qui centralise le contrôle de toute une chaîne de production, en témoigne la place d'un Thalberg dans le récit de Lampel (2005) sur le *central producer system*. Allen et Gomery nous mettent en garde au sujet de ce qu'ils rapportent comme étant la théorie du « great man » de l'histoire en spécifiant que « the transformation of historical personae into narrative characters glosses over complex problems of historical causality » (1985, 45)¹¹. Staiger ajoute que « we might ask questions about the implications of those stories, what they do tell us about Hollywood production practices, including, in fact, the reasons for generating such stories » (Staiger 2005a, 89). L'hypothèse que je tente de défendre en réponse à cette interrogation est que ces histoires sont racontées par les personnes en

¹¹ Les historiens nomment en effet Louis B. Mayer, Irving Thalberg et les frères Warner comme exemple de cette théorie du grand homme de l'histoire en expliquant que la plupart des récits historiques sur les studios sont informés par cet angle d'approche (1985, p.155)

contrôle de la narration dans et de Hollywood, et qui, ultimement, établissent les règles et les symboles des logiques institutionnelles qui, une fois internalisées, rendent « other logics as either useless or irrelevant » (Haveman and Gualtieri 2017 dans Hadida et *al.* 2020, 4). J'abonde ainsi dans le sens de Mahar qui suggère que « [w]hat becomes normative becomes invisible. In the case of the film industry, after film direction and production became “men’s work” in the 1920s, observers forgot that women had ever made movies » (2001, 75) ce qui participe à justifier l'angle mort dans lequel se trouve la figure de la scénariste au sein de l'histoire du cinéma. Dans sa critique de l'historiographie, Gaines soutient à son tour que « today any study of women in film history has not one but three rugs pulled from under it – film, history and “feminism” (2018, 12) en soulignant que le phénomène de la contribution importante des femmes à l'industrie du cinéma muet allait à l'encontre de l'objectif politique d'un féminisme de deuxième vague (d'après Slide dans Gaines 2018, 7) qui participe alors à son effacement en manquant de le rendre visible à travers sa critique.

Une reconsidération de l'affirmation qui ouvrait cette section, à la lumière de ce détour à travers le passage du cinéma muet au cinéma parlant et en rappelant l'idée de circularité soutenue par Staiger, révèle alors qu'en effet, l'évolution des modes de production en parallèle du discours qui s'articule sur et dans l'industrie a eu un impact sur la place des femmes et le statut du scénariste. Il paraît ainsi que l'affirmation « les scénaristes sont les femmes d'Hollywood » nécessite une lecture à l'intersection de plusieurs facteurs liés à la production de sens, les modes de production (évoluant autour du concept de séparation de la conception et de l'exécution et de la division des tâches), le déplacement de la position d'auteur à travers les âges et la régulation des mœurs et du contenu à Hollywood. Ces différents facteurs ont été l'objet de cette revue de littérature, et j'ai cherché à les articuler de façon à démontrer que le scénario se développe comme étant le lieu même où se consolide la force d'un système hégémonique qui domine la pratique cinématographique. Le scénario m'apparaît alors comme le lieu tout indiqué pour poursuivre une réflexion sur les normes et procédés institutionnels qui effacent à la fois l'objet même et sa praticienne, pour tenter de subvertir ces normes et, potentiellement, développer une stratégie d'écriture de scénario féministe.

...

Muriel se leva brusquement de table, prit sa fourchette et se dirigea vers la cuisine. Si elle avait bâti, depuis toute jeune, une certaine résistance à entendre son père dire des énormités sans jamais qu'il ne se remette en question, elle ne s'habituerait jamais à les entendre ponctuées par les «oui» simplets ou les «tout à fait» parfaitement vides de Christophe qui n'avait «pas pu refuser l'invitation si affectueuse de Simone.» Quant à elle, elle avait fait l'erreur d'aborder le dernier film de Céline Sciamma qu'elle avait vu la semaine dernière et qui l'avait profondément touché. Et 3 et 4! Charles était devenu le directeur photo du film, le cadreur et le monteur. Le temps d'une respiration, il avait écrit le scénario, choisi les acteurs, remanié le scénario qui, certainement, avait manqué de structure à tel ou tel moment et qui, finalement, n'était pas vraiment de lui. Déjà lassé de son nouveau travail de cinéaste, il se lance dans la critique en passant par le stand-up, parce que... qui n'aime pas une bonne blague sur les compétences d'une femme derrière une caméra. C'est vrai qu'il en avait tenu plusieurs [des caméras] dans sa vie. Le RETENTISSEMENT D'UNE FOURCHETTE SUR LA PORCELAINES DE SIMONE puis le silence absolu. Muriel se mit à imaginer comment cette fourchette à dessert pouvait servir à déchiqueter son père en lambeaux. Et enfin, régler comme du papier à musique, le RIRE DE CHRISTOPHE, dal segno a la coda. Muriel se leva brusquement de table, prit sa fourchette et se dirigea vers la cuisine, certaine que lorsque Charles annoncerait qu'il n'avait pas encore vu le film, elle commettrait un meurtre.

...

2. Questions de narrations

La première section a servi à définir l'importance de l'objet scénario dans la structuration, la hiérarchisation et la standardisation de l'industrie cinématographique alors qu'en faisant état de ma question, j'ai plutôt interrogé son absence dans la littérature qui y participe. Elle a également permis de comprendre à travers une analyse historico-discursive des systèmes de production les changements significatifs qui ont fait d'Hollywood l'hégémonie qu'elle est encore aujourd'hui, et la façon dont ces changements sont devenus des normes institutionnelles. Finalement, j'ai tenté d'y dresser des liens entre les récits hollywoodiens et l'historiographie d'Hollywood afin de suggérer différents niveaux d'inscription de l'idéologie dominante régissant le cinéma classique, puis illuminer différemment l'angle mort dans lequel se situe la figure de la scénariste. Il m'est alors possible de constater que l'industrie se construit autour de la figure d'autorité (et la position d'auteur) du producteur, figure qui se consolide au détriment de l'agentivité de plusieurs acteurs de la production cinématographique, notamment des scénaristes. L'invisibilisation du scénario m'apparaît non plus être le fait d'une négligence, mais plutôt celui de la consolidation du pouvoir et du contrôle aux mains des producteurs. De façon similaire, l'effacement de la contribution des femmes derrière la caméra m'apparaît désormais comme étant le fait de l'atteinte d'une légitimité de l'industrie. Si les femmes ont pu bénéficier du manque de légitimité de l'industrie pour s'y faire une place de choix jusqu'aux années 20, l'atteinte de cette légitimité semblait passer par leur exclusion ou, tout du moins, par la régulation de leur statut au sein de l'industrie. L'importance croissante du scénario et le développement de la conception de cet objet comme un plan d'architecte (*script as blueprint*) jusqu'aux années 30 me permettent de percevoir un potentiel de subversion de l'ordre établi à même le scénario.

Conséquemment, la seconde section de ce mémoire se concentrera davantage sur la pratique d'écriture du scénario à travers la notion de la primauté de la narration qui est intrinsèque au style classique hollywoodien (Staiger 2005a, p.97), et sur laquelle reposent la plupart des principes qui soutenaient l'évolution des modes de production. Si la conception du scénario comme *blueprint* suggère en effet que tous les éléments du film peuvent être planifiés à partir d'un même texte de préproduction, la primauté de la narration semble être le principe initial qui motive l'émergence du *continuity script* (Thompson 2005, 251; Maras 2009, 38). La deuxième section de mon mémoire ne correspond pas tout à fait à ce qui est attendu par un cadre théorique classique. Afin de répondre aux exigences de rédaction d'un mémoire en recherche-création, je me suis plutôt adonné à un

engagement conceptuel autour de la primauté de la narration. Je la cible comme point de départ de mon argument visant à déterminer la possibilité d'une écriture féministe dès l'étape de préproduction d'un film. Je m'attelle donc à réfléchir aux fondements de la narration à travers un angle d'approche féministe afin de déstabiliser la notion d'universalité qui les soutient. L'objectif de cette deuxième section est de préciser les charnières du narratif à investir d'une stratégie féministe dans le but de consolider une démarche d'écriture de scénario.

La rapide et assez sommaire incursion dans les manuels d'écriture de scénario ou ce que Bridget Conor appelle le *how-to genre* (voir 2014, 81-100) me permettra d'observer comment se transmettent les notions liées à la primauté de la narration alors que la scénariste contemporaine s'inscrit plus souvent dans une dynamique mercantile avec les sociétés de production que comme salariée dans la structure hiérarchique d'une corporation (28-9). Qu'est-ce qui, dans ces principes enseignés, peut nuire à l'affirmation d'identités et de postures alternatives à celle principalement masculine, blanche, soi-disant universelle, autorisée et nourrie par le cinéma narratif? Si l'état de la question m'a permis de définir le scénario comme lieu d'investissement d'une stratégie féministe, je considère que cette analyse méthodologique de la narration et de la narrativité me permettra de déterminer les critères de cette stratégie, ou encore ses mécanismes principaux. Pour répondre à cette question, je prévois confronter les théories de la pratique d'écriture de scénario à un angle d'approche féministe queer grâce à la réflexion de Teresa de Lauretis autour de l'agentivité du désir dans la narration, réflexion que la chercheuse développe à partir des questionnements initiés par Mulvey dans *Visual Pleasure* (1975) puis dans *Afterthoughts on Visual Pleasure* (1981) et qu'elle articule à travers une reconsidération féministe de la narratologie. De Lauretis s'attaque à la narration en général, comme facteur déterminant d'une culture et d'un langage, et s'attarde également à sa valeur et son impact sur l'historiographie. Essentiellement, nous pouvons entendre, suivant le travail de Gérard Genette, la narration comme étant l'acte narratif producteur du récit, et ainsi octroyer au terme récit les deux sens que Genette reprend de Tzvetan Todorov soit le récit comme histoire et le récit comme discours (1972, 72). Cette reconsidération recoupe alors plusieurs des préoccupations de la première section puisqu'en effet, de Lauretis nous amène à considérer l'agentivité du désir comme un angle-mort de la narratologie. Par la même occasion, cette définition somme toute vaste de la narration et du narratif appuie l'idée de Woolf qu'il est difficile d'adresser la question des femmes et de la fiction sans entremêler plusieurs considérations de l'ordre de la production, de la réception et de la représentation. Gaines

nous explique, par exemple, que l'historiographie qui participe de la triple disparation des femmes de l'industrie du cinéma muet est informée par certains préceptes narratifs qui définissent le travail des historiens (2018, 20). Gaines reconnaît l'historiographie comme étant située (5) et c'est ce que de Lauretis suggère en critiquant la narratologie contemporaine (1984, 105). L'objectif de cette analyse méthodologique est alors de déterminer si le narratif peut admettre une posture féministe que j'envisage à travers une agentivité de la scénariste et des personnages féminins au cœur du récit à filmer. C'est à travers ces réflexions que je pense pouvoir identifier la charnière à exploiter dans une stratégie d'écriture narrative féministe.

2.1. Les manuels de scénario et la structure narrative

Kristin Thompson explique que la narration s'implante comme l'un des mécanismes essentiels dans le passage du cinéma des attractions au cinéma classique entre 1902 et 1908. (2005, 251) Les standards du cinéma classique émulent à partir de cette base et s'inspire d'une tradition littéraire et théâtrale (250, Staiger 2005a, 217) dans le but d'acquérir une certaine légitimité artistique. Thompson identifie dans un *scenario guidebook* de 1913 la formulation du principe de causalité, qui s'assimile alors à la notion de structure narrative, et qui s'avère être un dérivé de la notion d'unité dans le théâtre ou la littérature (Thompson 2005, 266). Un survol rapide de mes notes de cours sur l'écriture de scénario semblait établir la structure narrative comme l'un des fondements de la pratique des scénaristes. Les premiers exercices et les premières notions à assimiler lors de ma formation concernaient la structure, cette idée d'unité d'action que l'on peut retrouver dans *La poétique* d'Aristote. Un enseignant nous décourageait d'ailleurs, dès les premiers cours, de déroger à la structure avant d'en avoir maîtrisé la pratique. Nous ne nous en tirions pas, conseillait-il. Cela dit, mes notes offraient peu d'indications consacrées à la justification de ce principe élémentaire. Bridget Conor affirme à ce sujet que « [o]ne of the most uniform rhetorical strategies of the how-to genre is the recourse to structure » (2014, 86). En effet, la structure semble être au centre de l'écriture scénaristique, peut-être même au cœur de la narration elle-même, et cette thématique est largement exploitée et répandue dans l'apprentissage de la pratique d'écriture de scénario, ce que mon parcours m'a permis d'expérimenter personnellement tant en France que dans différentes universités québécoises.

Dans son manuel *Screenplay : The Foundations of Screenwriting*, Syd Field partage avec l'aspirant-scénariste son paradigme de la structure dramatique dès la page 21, dans le premier

chapitre du livre qui adresse la très large question de la nature du scénario. Field nous rappelle qu'un paradigme n'est pas une formule, mais un schéma conceptuel ([1979] 2005), et dresse un parallèle relativement simpliste en appliquant le concept à une table qui, indépendamment de sa matière, de sa forme et de sa hauteur, « remain[s] what it is, a top with four legs » (21). Dans un glissement rapide et assez particulier pour être signalé, l'auteur aborde le premier acte de sa structure aristotélicienne en rappelant sans équivoque l'emprise des logiques institutionnelles qui régissent l'industrie hollywoodienne. « The normal Hollywood film is approximately two hours long. [...] That's approximately 128 pages of screenplay. Why? Because it's an economic decision that has evolved over the years » (21-2). Le rapprochement apparaît hâtif (plus près du sophisme que de l'induction), mais confirme bien, en mon sens, que les préoccupations capitalistes de l'industrie ne sont jamais dissociables des préoccupations narratives ou esthétiques de l'expert du scénario. Conséquemment, il poursuit sa présentation de la structure dramatique en spécifiant la durée de chaque acte et en indiquant un nombre de pages correspondant à cette norme de 128 pages, dressant, entre la notion de structure et les logiques institutionnelles hollywoodiennes, un parallèle irréductible, voire essentiel. Il conclut le chapitre en rappelant de nouveau que « [t]he paradigm is a form, not a formula » et que la structure est ce qui tient l'histoire en place (Field [1979] 2005, 28). Field ne permettrait pas d'interroger davantage la notion de structure et d'en comprendre ses fondements puisqu'il use de tautologie et de sophisme pour boucler l'argumentaire sur lui-même. En effet, ce gourou du scénario (voir Conor 2014, 124; Batty 2016, 59-60; Castrique 1997 dans Maras 2009, 10) nous invite à considérer la structure dramatique comme naturelle et essentielle en rappelant les trois « actes » de la vie : la naissance, la vie et la mort, ou encore le cycle des saisons (Field [1979] 2005, 29). « Think about the rise and fall of great ancient civilizations » (29), relance l'auteur pour nous renvoyer finalement, moi et tout autre lecteur peut-être encore sceptique, à Aristote du revers d'une main. « [G]o check it out » (30). La structure devait nécessairement être interrogée dans ma stratégie d'écriture de scénario féministe puisqu'elle semble intrinsèque au principe de primauté de la narration qui participe de l'institutionnalisation et de la standardisation du scénario puis, par extension, des logiques institutionnelles qui participent de l'aliénation des scénaristes.

Il pourrait sembler tout à fait injuste et inadéquat d'aborder la notion de structure uniquement à partir du point de vue de Field alors que des ouvrages comme celui d'Isabelle Raynauld témoignent d'une volonté « de repenser ce que plusieurs auteurs ressentent comme une 'dictature', la structure

en trois actes » (Raynauld 2012, 87). D'autres auteurs adressent différemment la structure. McKee problématise la structure classique à travers sa théorie du triangle de l'intrigue dans laquelle il développe des notions de récits minimalistes, non linéaires ou encore d'anti-structure (1999, 48). Toujours est-il qu'il rapporte la notion de structure à la question de l'universel (24) en décrivant les « story values » comme « the universal qualities of human experience that may shift from positive to negative, or negative to positive, from one moment to the next » (37). Dans le même ordre d'idée, Truby identifie à la structure 7 étapes significatives pour le héros en s'élevant à l'encontre de la structure en trois actes de Field.

Cela dit, Field exemplifie de façon significative la figure de l'expert du scénario, le discours et les codes du *how-to genre*. Plusieurs différences distinguent les ouvrages des gourous du scénario à ceux, plus récents, qui offrent une lecture élargie de la pratique scénaristique. Celle qui m'intéresse particulièrement est celle de l'individualité du discours (Conor 2014, 88; Batty 2016, 64). Comme mentionné plus tôt, si la littérature académique entourant le scénario n'est pas particulièrement large, elle s'est développée depuis les années 2000, mais demeure relativement exploratoire et peine à lier la théorie et la pratique (Batty 2016, 59; Conor 2014, 54). Les ouvrages offrant des pistes de réflexions formelles, esthétiques, mais aussi discursives, ancrées dans la compréhension d'un contexte de production sont, somme toute, relativement rares et, suivant ma modeste expérience, ne seront pas les premiers mis entre les mains d'apprentis scénaristes. Ces ouvrages demandent une réflexion critique (oserais-je ajouter éthique) déjà bien engagée sur la pratique d'écriture de scénario. Autrement dit, c'est après avoir internalisé les fondements de l'écriture scénaristique comme des dogmes que l'apprenti scénariste peut ensuite s'attaquer à des ouvrages plus approfondis sur la matière. Mais les bases sont déjà internalisées, sont déjà dressées comme des fondements. À quoi servirait-il de les remettre en question dans un contexte pratique? Pourrait-on même imaginer qu'elles puissent être remises en question?

Steven Maras m'informe que le *how-to genre* se développe dans l'industrie au moment de la *scenario fever* (2009, 137-9; Conor 2014, 81) qui survient lorsque les récits prêts à tourner viennent à manquer et que les producteurs cherchent activement de nouvelles sources d'histoire dans le but, tel que suggéré plus tôt, de légitimer la pratique cinématographique (Staiger 2005a, 217). Ces ouvrages permettaient en quelque sorte de démocratiser un travail alors peu réglementé. Maras soutient ainsi que cette émergence concomitante entre les guides d'écriture de scénario et l'objet

en soi permettait un alignement direct avec les besoins des studios en mettant l'emphase sur ce qui était adéquat ou inadéquat en termes de narration (Maras 2009, 142 dans Conor 2014, 82). En s'appuyant sur cette idée, Conor soutient que ces textes ont joué un rôle central dans le processus de standardisation (81). Vus sous cet angle, et à la lumière de ce qui a pu être développé en première section, les manuels d'écriture de scénario semblent alors imbriqués dans le développement du discours de l'industrie. L'alignement avec les besoins de l'industrie soulève plusieurs questions quant à la voix qui est mise de l'avant dans ce discours. À travers son approche discursive de la pratique scénaristique, Maras rappelle qu'il est important de porter une attention particulière à la place du discours, d'où, par qui, et comment il émane (Maras 2009, 13). En effet, l'univocité du manuel d'écriture semble participer à l'effacement des subjectivités puisqu'elle participe au particularisme de l'industrie qui cimente la position d'autorité de certains plutôt que d'autres.

Screenwriting manuals are now key elements of the curricula in a wide range of pedagogical framework for screenwriting in higher education (...) offering both friction-free paths to success and a ready alternative to higher education courses.
(Conor 2014, 83)

C'est autant dire que le lieu d'où émane le discours ou les personnes qui le tiennent ne sont pas réellement remis en cause. En réalité, puisque la plupart de ces ouvrages se ressemblent et perpétuent des règles et des dogmes similaires (Raynauld 2012, 6), ils pourraient facilement être considérés comme la « vérité » sur la pratique d'écriture du scénario alors que « the genre concretizes and regulates the profession through a particular set of hegemonic codes and conventions – structures, characters, conflict, entrepreneurialism and precariousness » (Conor 2014, 81). Le manuel d'écriture de scénario s'inscrit alors comme l'un des outils de l'hégémonie et perpétue ainsi ses normes et ses codes dans le discours entourant le scénario. Leur simplicité inhérente, comme le suggère Conor (2014, 86), ou comme peut en témoigner l'exemple de la table de Field cité plus haut, peut alors être perçue comme partie prenante d'un essentialisme qui dissimule des considérations plus complexes. Ces considérations dissimulées pourraient sans doute permettre d'éclairer les relations de pouvoir qui s'immiscent à même l'objet scénario, en témoignent, entre autres, les ouvrages de Batty, Conor, Raynauld et Maras.

Pour en revenir à la notion apparemment fondamentale de la structure, Conor s'appuie sur le travail de John Thornton Caldwell au sujet de la réflexivité industrielle dans les pratiques du cinéma et de la télévision (2008, 18 dans Conor 2014, 86) pour expliquer le recours fréquent à *La poétique*

d'Aristote comme un « example of instrumental 'self-theorizing' that is now so ingrained in the Hollywood industry it is simply "common sense" » (86). Ce *common sense* s'étend également à la notion d'universalité de la structure narrative telle que présentée par Syd Field. Dans un article dédié à la critique de l'universalisme dans le discours entourant le scénario, Maras rappelle les prétentions d'universalité de la structure narrative de certains des plus grands experts du scénario (2016, 180). Or, et Conor n'est pas la première à nous le rappeler (voir Ahmed 2015) « universality is itself a problematic and exclusionary device considering that not all cinematic storytelling traditions are based on individual (usually masculine) protagonists » (Conor 2014, 18). Cette stratégie discursive du *common sense* dresse l'illusion qu'il est possible d'intégrer toute sorte de subjectivités au sein du « paradigme » fieldien, ou de tout autre auteur de manuels d'écriture afin d'en faire un récit qui permettrait l'identification du plus grand des publics. Comme le précise Sarah Ahmed, « universalism is how some of us can enter the room. It is how that entry is narrated as magical; as progress » (2015). Toutefois, l'universalité ne finit que par effacer l'altérité parce qu'elle ne peut s'inscrire dans cette universalité sans renier son essence (2015). Cette universalité se maintient, entre autres, par la notion de structure qui, comme le voudrait Syd Field, n'est pas une formule, mais une forme, dans laquelle toute subjectivité est alors universalisée, ce qui ne signifie alors rien d'autre que normée, conventionnée ou encore codée pour satisfaire les besoins d'un système narratif dominant.

2.2. Considérations féministes

Mulvey n'ignore le problème intrinsèque à la narration dans *Visual Pleasure* et y explique que la femme est punie à la fin du récit si elle ne s'est pas soumise à l'ordre symbolique ([1975] 1989, 14). Cette idée n'est pas sans rappeler l'importance que la censure accordait à la narration et à la punition diégétique des personnages aux mœurs légères (Jacobs 1995, 23). Mulvey en vient à affirmer que « [s]adism demands a story. Depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory/defeat, all occurring in a linear time with a beginning and an end » ([1975] 1989, 14) tissant un lien entre le voyeurisme inscrit dans la structure du regard cinématographique, le *male gaze* qu'elle théorise, et les tenants de la narration (voir de Lauretis 1984, 103). En effet, cette idée de Mulvey rappelle avec vivacité la notion de structure tout en inscrivant à la fois celle du conflit que Conor identifie également comme l'une de ces conventions hégémoniques répétées « in mantra-like form » (Conor 2014, 88) dans les manuels de scénario.

L'affirmation de Mulvey prompte Teresa de Lauretis à interroger la place du désir dans la narration. Elle commence par questionner le traitement (ou plutôt le non-traitement) du désir au sein des études sémiotiques puis narratologiques en expliquant que, pour les sémioticiens, la notion de désir serait limitée à des questions de contenu, de thèmes exploités dans les récits. Le travail de de Lauretis est particulièrement riche pour mon projet en ce sens qu'elle interroge les outils discursifs d'une idéologie dominante qui n'admet pas de faille à la question d'universalité. En effet, la chercheuse explique que si la sémiotique s'est éloignée des questions de structure et de grammaire narrative dans les années 60 pour s'intéresser plutôt à la nature de la structuration et déstructuration dans la production textuelle, en se recentrant sur le sujet de cette production et sa place dans un ordre social, ces efforts n'ont mené, paradoxalement, qu'à « dehistoricizing the subject and thus universalizing the narrative process as such » (1984, 105). De Lauretis adresse ainsi la question de la narration non seulement dans la littérature à ce sujet, mais en questionnant l'idéologie même qui anime cette littérature et son évolution. En établissant l'agentivité du désir comme un angle-mort de la narratologie, de Lauretis suggère que le principe d'universalité est soutenu, au sein de la narration, par la façon que cette question a été adressée et positionnée par le domaine de la narratologie, et propose alors une « reconsideration of narrative structure – or better, narrativity » (105). Cette analyse méthodologique me permettra, à mon tour, de relever certaines limites du discours narratologique en lien avec ma question de recherche afin de déterminer ce qui, de narratif dans le scénario, est à reconsidérer dans le développement d'une stratégie féministe de construction de récit.

À travers un exposé fascinant, la théoricienne questionne les origines et fondements de la narration en inscrivant une démarche propre à une théorie féministe, qui propose « a rereading of the sacred texts against the passionate urging of a different question, a different practice, and a different desire. » (107) Cette démarche illumine de façon significative mon travail en ce sens qu'elle m'inspire, à mon tour, à soulever des questions qui ont été évincées ou déplacées pour répondre à une interrogation plus globale qui émane de ma propre posture, à l'intersection d'une pratique et d'un désir qui informent mon identité. De Lauretis commence alors par nous demander ce qu'il advient du Sphinx après la rencontre avec Œdipe (109) pour mettre de l'avant le fait que le Sphinx, tout comme Médusa, « have survived inscribed in hero narratives, in someone else's story, not their own; so they are figures or markers of positions – places and topoi – through which the hero and his story move to their destination and to accomplish meaning » (109). De Lauretis retrace les

fondements du processus narratif et en vient à soutenir qu'au-delà de l'idée de la transformation du héros, intrinsèque au mouvement narratif, peu d'attention est portée à la façon dont cette compréhension de la narration « rests on a specific assumption about sexual difference » (113).

En s'appuyant sur le travail des sémioticiens formalistes comme Vladimir Propp et Jurij Lotman, de Lauretis soutient que « [t]he work of narrative, then, is a mapping of differences, and specifically, first and foremost, of sexual difference into each text; and hence, by a sort of accumulation, into the universe of meaning, fiction, and history » (121). Le travail de Propp dans les années 30 et 40 permet de comprendre la fonction du récit comme étant de refléter des conflits entre différents ordres sociaux alors qu'ils se succèdent et se remplacent (113), et que le récit paradigmatique d'Œdipe émerge des conflits qui surviennent lors du passage d'un système matriarcal à un état patriarcal (113, 116). Le travail de Lotman, quelque trente années plus tard, suggère alors que l'origine de la narration se situe « at the center of the cultural *massif* » (de Lauretis 1984, 116) et que la fonction des mythes était d'établir des distinctions afin d'expliquer, de normaliser et de systématiser le monde (117). Lotman réduit alors les fonctions des personnages en deux groupes, les personnages mobiles/actifs et les personnages immobiles/passifs, qui représentent essentiellement l'espace, l'obstacle. (De Lauretis 1984, 118). De Lauretis résume le propos de Lotman en établissant que

[i]n its “making sense” of the world, narrative endlessly reconstructs it as a two-character drama in which the human person creates and recreates *himself* out of an abstract or purely symbolic other – the womb, the earth, the grave, the woman; all of which, Lotman thinks, can be interpreted as mere spaces and thought of as “mutually identical” (121, *emphase dans l'original*).

De Lauretis soulève alors une différence idéologique significative entre Propp, qui dresse une liste de 31 fonctions de personnages, et Lotman qui résume, à travers sa boucle narrative, une division sexuelle des tâches (119). Ce que de Lauretis nous invite à comprendre à ce stade-ci, c'est que la liste potentiellement infinie de situation qui peuvent entrer dans le paradigme « nouement/dénouement » de la structure narrative est entendue, par la narratologie, comme des « derivatives of the fundamental opposition between boundary and passage (...) predicated on the *single* figure of the hero who crosses the boundary and penetrates the other space » (119). N'est pas en question ici le sexe dudit héros, mais bien sa fonction dans le récit, si bien que le problème n'est pas l'image même que projette le héros (*text-image*) (118), qui pourrait très bien être une héroïne comme on peut le voir dans plusieurs tentatives de « féminiser » les récits, mais bien au

cœur de la structure narrative qui construit le sujet mythique « as human being and as male » (118) alors que la posture du féminin « is what is not susceptible to transformation, to life or death; she (it) is an element of plot-space, a topos, a resistance, matrix and matter » (118).

Si l'on reprenait le schéma de Field pour vulgariser la conclusion que tire de de Lauretis du travail de Lotman, les *plot points* correspondraient alors à une indication similaire à « insérer femme ici ». Pour reprendre l'exemple de la table qui servait à Field pour vulgariser la notion de paradigme, les pattes, qui soutiennent la surface, peuvent alors répondre à cette même indication. Le personnage du Sphinx dans le mythe d'Œdipe, qui « only served to test Œdipus and qualify him as a hero » (112) remplit la fonction narrative du féminin en agissant à titre de frontière et s'inscrit dans l'espace pour soutenir la quête du héros. La table de Field me rappelle alors l'article *Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You Don't Know What is Happening, Do You, Mr Jones?'* ([1973] 1989) dans lequel Mulvey expliquait le travail de fétichisation de corps de femmes par l'artiste Allen Jones dans l'exposition "Women as Furniture". Pour ne laisser place à aucune ambiguïté malgré son titre fort évocateur, l'exposition londonienne de 1970 montrait des « life-size effigies of women, slave-like and sexually provocative, doubl[ing] as hat-stands, tables and chairs » (6). Il semble alors productif de pousser le parallèle à son paroxysme et de réfléchir le paradigme de la table fieldienne comme le mécanisme narratif de Lotman, « l'opposition fondamentale entre frontière et passage » (de Lauretis 1984, 119), dans lequel la frontière peut être « the womb, the earth, the grave, the woman; all of which, Lotman thinks, can be interpreted as mere spaces and thought of as "mutually identical" » (121). Ainsi, comme le dit Field, « [w]ithin the paradigm, we can have a low table, high table, narrow table (...); we can have a glass table, wood table, [woman table], or whatever, and the paradigm doesn't change— » (Field [1979] 2005, 21). Si cet ajout peut sembler quelque peu grossier, il sert à illuminer l'état de ma réflexion à ce stade et les liens que je cherche à tisser entre les fondements de la narration et une critique féministe. Le Sphinx en tant que personnage féminin prend la fonction des pattes qui soutiennent le héros, cette surface qui repose sur quatre pattes le matin, deux l'après-midi et trois en soirée. La structure narrative, d'Aristote à Field, a beau ne pas être une formule, le paradigme tel que filtré par le prisme d'une narratologie qui cherche à dresser l'universalité comme finalité, repose sur la différence sexuelle que la narration cherche à rendre tangible à travers la mobilité, le regard et le désir d'Œdipe, figure mythique de l'homme universel, s'il en est (de Lauretis 1984, 111).

If the female position in narrative is fixed by the mythical mechanism in a certain portion of the plot-space, which the hero crosses or crosses to, a quite similar effect is produced in narrative cinema by the apparatus of looks converging on the female figure. (139)

Et ainsi, de Lauretis me ramène à mon point de départ, la théorie des trois instances du regard de Laura Mulvey, ce que de Lauretis appelle ci-haut « the apparatus of looks ». Ce retour à la case départ de ma réflexion s'apparente d'abord à un échec, celui d'un détour sans nécessité dans l'histoire de Hollywood, puis dans les manuels de scénario et finalement, dans les études narratologiques. L'échec pourrait paraître peu étonnant vu que Mulvey disait déjà que « [a]n active/passive heterosexual division of labour has similarly controlled narrative structure » ([1975]1989, 20).

Mais alors, je relis Mulvey dans de Lauretis :

The [look of the male character(s)] not only controls the events and narrative action but is “the bearer” of the look of the spectator. The male protagonist is thus “a figure in a landscape,” she adds, “free to command the stage... of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action” (de Lauretis 1984, 139).

Et je m'interromps. Et je repense à ce producteur de génie qui s'érige en grand héros de l'industrie hollywoodienne à partir du milieu des années 10, à ce code de censure qui impose une fin tragique aux personnages féminins qui contrevenaient à la « morale », ou encore au « gourou » du scénario qui renvoie à Aristote au détour d'une phrase pour clore (et enterrer) la question de l'universelle structure. Je repense à la théorie auteuriste, sans nécessairement lui donner un nom, ce serait son comble, mais alors, je repense à Hitchcock (oups) qui, en discussion avec Truffaut, réduisait le travail de Joan Harrison, co-scénariste de *Rebecca* (1939), à celui de secrétaire (Francke 1994, 56)¹². Je repense alors aux photographies montrant Harrison (ou Frances Marion, ou Elinor Glyn) (20-2, 59) dans son nouveau rôle de productrice, arborant le glamour des starlettes de cinéma... Et je considère alors la possibilité que mon détour sans nécessité permette plutôt de lire différemment le *male gaze*, de comprendre autrement l'appareillage de regard. Je vois alors, dans toutes ces figures énumérées, ces agents qui personnifient le *male gaze* dans l'univers extradiégétique parce qu'ils « ne contrôl[ent] pas uniquement les évènements et le mouvement narratif mais [sont]

¹² Francke note plus précisément que « *Hitchcock admits that Harrison was a secretary who took notes on the scripts, then “Gradually she learned, became more articulate, and she became a writer.”* » (1994, 56). C'est surtout Charles Bennett, un scénariste qui travaillait souvent pour Hitchcock, qui en interview nie la collaboration de Harrison et affirme lui avoir accordé un crédit d'écriture par esprit de charité (56).

“porteur[s]” du regard du spectateur (...) “libre[s] de diriger la scène... de l’illusion de l’espace dans lequel il[s] articul[ent] le regard et cré[ent] l’action” » (Mulvey 1989 [1975], 13 dans de Lauretis 1984, 139, ma traduction).

Et ainsi, Thalberg devient Œdipe. Dans les récits historiques sur Hollywood, Thalberg est celui qui produit le regard dans la période du *studio system*. Il contrôle la production de sens et c’est son désir qui est articulé dans les fonctions de la narration. Celui qui appose la marque « OK’d by Thalberg » (Kreiner Wilson 2014, 126) sur le scénario prêt à tourner (ou validé par le code de censure, dont la rédaction lui revient également en partie) et les récits qui rapportent les exploits du « wonder boy » (Vieira, 2009) participent de la « triple track by which narrative, meaning, and pleasure are constructed from [Œdipus’] point of view » (de Lauretis 1984, 157) Ce que je suggère ainsi, en liant les personnages et idées qui animaient l’état de ma question et ma lecture de l’évolution des systèmes de productions hollywoodiens, est que la structure narrative – fondement du cinéma classique et stratégie principale des manuels d’apprentissage d’écriture de scénario – est un outil qui ne saurait être investi d’une stratégie féministe puisque dans son essence, elle ne peut admettre une posture féminine dotée d’agentivité, de désir, ou même d’un mouvement narratif. Le geste même d’inscrire une stratégie féministe au sein de la structure narrative reviendrait à dénaturer cette structure au point même qu’elle ne serait plus narrative.

Je ne suggère pas que le scénario de film narratif ne puisse être féministe, mais simplement que l’intuition première de subvertir la structure narrative afin de la plier à une stratégie féministe viendrait à dénaturer de façon irrémédiable soit l’un ou l’autre : soit la structure narrative, soit la stratégie féministe, de telle sorte qu’il serait impossible de dire que la structure narrative est féministe. Je constate bel et bien que la structure narrative et son recours dogmatique dans les manuels d’écriture participent d’une hégémonie patriarcale qui avance l’argument de l’universalité afin de naturaliser et de rendre invisible les fondements qui les sous-tendent, ce qui n’est pas à dire que le narratif ne peut être féministe, encore moins que le non-narratif serait, d’office, féministe. Je soutiens plutôt, à l’instar de de Lauretis, que la structure du récit n’est pas l’outil qui pourra me permettre de réfléchir à une stratégie féministe d’écriture.

...

Muriel Guertin voyait le patriarcat comme un vieil homme perpétuellement à l'agonie. Il ne mourrait jamais vraiment : il était immortel. Il serait à jamais maintenu en vie par les outils qu'il avait lui-même mis en place pour assurer sa seule et propre sauvegarde. Cet homme était affaibli, grandement, et ne pouvait rien sans l'aide précieuse des autres, de tout autre que lui. C'était, encore une fois Œdipe qui, devenu roi, Muriel le réalisait maintenant, n'avait jamais réellement accompli quoi que ce soit seul. Aujourd'hui, il était vieux et malade, incapable de sa grandiose mobilité d'antan qui lui conférait l'illusion d'omnipotence. C'était, en soi, la plus grande absurdité qui avait, depuis toujours, tarauté Muriel. Absurdité, parce qu'elle peinait à concevoir que tout un chacun participait à cette vaste blague en aidant cet homme à se maintenir en vie. Personne ne pouvait se résoudre à le laisser, finalement, mourir. Le pouvoir de cet homme résidait, en grande partie, dans sa capacité à inspirer un respect animé de pitié, ou une pitié animée de respect. Elle n'avait pas encore statué avec précision sur cette question. Son patriarcat à elle, celui qu'elle avait appris à neutraliser pour elle-même en s'appropriant ses mêmes outils et moyens, ne passait pas la soirée à 3 pattes, mais plutôt alité, mourant, puisant encore et toujours ses ressources et accomplissements de l'Altérité.

...

2.3. La question de l'identification dans le scénario

Quand de Lauretis me ramène à la théorie des instances du regard de Mulvey, c'est à ce point près que sa très vaste incursion dans la narratologie lui permet de repenser la question de l'identification de la spectatrice. *Visual Pleasure* avait soulevé plusieurs critiques pour sa masculinisation de la spectatrice de cinéma et, Mulvey le reconnaissait, d'une certaine façon, en 1981 dans ses *Afterthoughts on 'Visual Pleasure'* (1989 [1981], 29). En réfléchissant à la question de l'identification de la spectatrice, au plaisir qu'elle pourrait se réapproprier dans le visuel et le narratif, de Lauretis laisse entendre que tout n'est pas perdu et suggère alors une identification double, un rapport complexe avec la narration qui serait propre à une posture féminine (1984, 152). Elle conclut son article en s'alignant plutôt avec l'idée de Claire Johnston pour un cinéma politique féministe investi dans le divertissement du cinéma narratif (1973, 30-1).

The most exciting work in cinema and feminism today is not anti-narrative or anti-Oedipal (...). It is narrative and Oedipal with a vengeance, for it seeks to stress the duplicity of that scenario and the specific contradiction of the female subject in it, the contradiction by which historical women must work with and against Oedipus. (de Lauretis 1984, 157)

Cette proposition, élaborée en 1984 par de Lauretis, qui transcrit de façon assez abstraite cette double identification, résonne dans le travail de José Esteban Muñoz qui, en 1999, développe la

notion de la performance de la désidentification¹³. Muñoz se réfère au travail du linguiste Michel Pêcheux qui, se basant sur la théorie de la formation et de l'interpellation du sujet de Louis Althusser, établit la notion de désidentification comme le « third mode of dealing with dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it » (Muñoz 1999, 11). La performance de la désidentification, pour Muñoz, est une stratégie de survie qui permet de négocier à la fois la difficulté d'atteindre (ou d'appartenir à) et le rejet de l'idéologie dominante (dans laquelle repose l'idée d'universalité) par les sujets minorisés et marginalisés (4-5). Dans son livre, Muñoz « imagines a reconstructed narrative of identity formation that locates the enacting of self at precisely the point where the discourses of essentialism and constructivism short-circuit » (6). La stratégie de Muñoz s'inscrit alors dans cette idée de négocier avec Œdipe, avec la division sexuelle inscrite comme fonction de la narration, mais aussi avec l'idée constructiviste qui reconnaît la formation de l'identité dans le discours et dans l'idéologie.

En s'appuyant sur le travail de l'auteur James Baldwin, Muñoz en vient à proposer « an understanding of fiction as a “technology of the self”. This self is a disidentificatory self whose relation to the social is not overdetermined by universalizing rhetorics of selfhood » (20). La stratégie qu'il identifie chez Baldwin repose sur une construction fictive du soi de l'auteur qui prend plusieurs aspects, et qui brise les frontières entre fiction et réalité : « [b]inaries finally begin to falter and fiction becomes the real » (20)¹⁴. La définition de la performance de la désidentification prend alors plusieurs formes et s'adapte à plusieurs contextes dans l'introduction de Muñoz, mais l'une des formes qui attirent particulièrement mon attention est celle qui permet de comprendre la désidentification comme « the hermeneutical performance of decoding mass, high, or any other cultural field from the perspective of a minority subject who is disempowered in such a representational hierarchy » (25).

¹³ Ce n'est pas sans certains reproches que Muñoz fait référence au travail de de Lauretis dans l'introduction de son livre sur la désidentification. Cela dit, les critiques qu'il émet à l'endroit de de Lauretis se rapportent à son orthodoxie au sujet de l'identification et de la subjectivité lesbienne. Quand de Lauretis aborde la notion de double identification, elle fait référence à des films qui viennent problématiser le désir ambigu de personnages féminins pour des personnages féminins absents, comme dans *Rebecca* (1939) ou *Vertigo* (1958) de Hitchcock. Cela étant dit, il me semble que les lignes globales qui mènent de Lauretis à la notion de double identification peuvent être lues en dehors de ce que Muñoz lui reproche en faisant référence, d'ailleurs, à un autre ouvrage.

¹⁴ Un travail similaire semble prendre forme dans *A room of one's own*, qui inspire à la fois mes stratégies de recherche et de création : « *Fiction here is likely to contain more truth than fact. Therefore I propose, making use of all the liberties and licences of a novelist, to tell you the story of the two days that preceded my coming here* » (Woolf 2001 [1929], 2) propose la romancière dans le premier chapitre alors qu'elle se campe dans la peau d'une conférencière qui tient un discours dans une faculté anglaise.

Plusieurs considérations sont alors à envisager, et il faut spécifier que Muñoz parle également d'un « shuffling back and forth between reception and production » (25) pour préciser la compréhension de la performance de la désidentification comme herméneutique. La première réside alors dans le problème d'objet, tel qu'il est identifié et décortiqué par Maras comme la difficulté de situer le scénario comme objet, et de situer l'objet de l'écriture de scénario (2009, p.11). Il semble alors que ce problème d'objet puisse plutôt être une solution désidentificatoire en ce sens que l'ambiguïté qui réside entre le texte de préproduction et le film, « qui [...] définit et [...] distingue [le scénario] d'autres formes scripturales » (Raynauld 2012, 206) correspond en partie à ce décodage. En effet, la double identification dont parle de Lauretis s'intéresse à la représentation et à l'image, à la construction d'un regard, alors que le scénario ne produit pas les images, mais les prévoit et les organise. Le scénario pourrait alors être compris comme le lieu de décodage par excellence, puisqu'il est d'abord et avant tout le lieu d'encodage du cinéma narratif et de son hégémonie.

Deuxièmement, la conception du scénario comme plan d'architecte qui émerge des pratiques du *studio system* peut être envisagée comme cet aller-retour herméneutique entre réception et pratique, puisqu'elle admet une adresse du scénario non pas vers les spectateurs, mais vers les différents agents qui doivent lire et performer, en quelque sorte, ledit texte. Finalement, et c'est ce que cette section cherche à développer, le rapport entre la primauté de la narration et l'universalité, tel qu'il se consolide dans le système monolithique de production cinématographique hégémonique est directement en jeu dans l'écriture du scénario et dans son apprentissage. C'est en ce sens que le scénario m'apparaît pouvoir répondre, en tant qu'objet ambigu, éphémère et inaccompli (Raynauld 2012, 205), à la performance de la désidentification. Il s'agit alors, en mon sens, de réfléchir la posture de la scénariste comme de celle qui

scrambles and reconstructs the encoded message of a cultural text in a fashion that both exposes the encoded message's universalizing and exclusionary machinations and recircuits its working to account for, include and empower minority identities and identifications (Muñoz 1999, 31).

Si la première section a cherché à identifier le scénario comme le lieu tout indiqué pour revoir et réfléchir une stratégie féministe de production cinématographique, la deuxième section a cherché, à travers les dogmes des manuels d'apprentissage de scénario, à désamorcer ce qui, de narratif, empêche l'expression d'une subjectivité de scénariste femme. Alors que les outils de ces manuels

se sont avérés insuffisants pour réfléchir à la question, les reconsidérations féministes de la narratologie ont permis de comprendre que, si tout n'est pas perdu, c'est le narratif même qui consolide une division sexuelle essentialiste au service de la même idéologie qui perpétue la structure de pouvoir dans l'industrie cinématographique. La performance de la désidentification se présente alors comme une stratégie, un angle d'approche, pour m'approprier l'objet, le lieu du scénario. Cette troisième avenue d'appréhension de l'idéologie dominante semble tout à fait à propos et en phase avec le problème d'objet relevé par Maras qui comprend à la fois la difficulté de lier la théorie et la pratique, dans les études sur le scénario, mais aussi et spécifiquement, la difficulté que suscite l'incommensurabilité entre le langage cinématographique du film et le langage écrit du scénario. La dernière section cherchera à développer cette stratégie à l'aide des outils spécifiques à l'écriture de scénario en considérant justement la notion d'adresse du scénario à travers la conception du lecteur siamois (lecteur/spectateur) d'Isabelle Raynauld (2012), les différents types d'énoncés du texte *sui generis* à vocation filmique de Jacqueline Viswanathan (1993) et la compréhension de la hiérarchie narrative d'un texte à vocation de communication de Ann Igelström (2013). À partir de ces outils, j'estime pouvoir développer une stratégie de désidentification qui participe à inscrire de façon indélébile la voix de la scénariste, mais aussi l'agentivité de ses personnages féminins, au cœur du scénario.

3. Mise en abîme et désidentification

J'ai imaginé le personnage de Muriel à partir de tous mes personnages féminins, ceux que je remettais en cause à travers mon projet. En ce sens, elle se trouve à être informée par ma posture vocationnelle et ma posture identitaire, mais j'ai cherché à l'informer également de l'évolution de mes recherches et réflexions. C'est en ce sens que Muriel interrompt ma recherche, la ponctue de ses expériences vécues en lien avec les théories scrutées. Muriel est le personnage tout désigné pour m'aider à mettre en place cette stratégie de désidentification. Sa haine avouée du cinéma lui confère ce respect du « stoic, brutal prescription of self-discipline, the destruction of visual pleasure » (de Lauretis 1984, 155) inscrit dans la réflexion de Mulvey, que j'ai moi-même du mal à accepter. Son choix d'aborder son histoire par l'entremise du scénario n'est pas sans marquer une certaine ironie, celle même que j'ai tenté de neutraliser à travers mon travail. Il s'agit en quelque sorte d'un premier pas vers la désidentification, ni tout à fait avec, ni tout à fait contre, et c'est ce que je tente d'articuler dans cette troisième section, dans le fond et la forme. Ce premier palier de mise en abîme au niveau de la recherche (la scénariste qui narre l'histoire d'une scénariste) doit se concrétiser dans la démarche de Muriel qui forme la création. Cette démarche sera exposée ici, à travers une narration parfois ambiguë, ambivalente et, je l'espère, désidentificatoire.

3.1. Muriel et ses sujets supposés savoir

Muriel se détourna des manuels d'écriture de scénario lorsqu'elle comprit qu'ils « emprunt[aient] la plupart de leurs modèles au schéma aristotélicien traditionnel et sembl[aient] ignorer totalement la narratologie contemporaine » (Viswanathan 1993, 11). Cette narratologie contemporaine avait porté Muriel, depuis la fin de son baccalauréat et dans tout ce qu'elle entreprenait. Pour elle, il y avait toujours une histoire. Elle entrevoyait chaque présentation comme un conte, chaque *pitch* client comme une épopée et, de façon plus importante, elle se racontait elle-même, à elle-même et aux autres, un peu plus tous les jours. Et il était important pour elle de garder le contrôle sur cette narration-là. Au moins celle-là ! Si elle arrivait à comprendre en quoi la narration participait à sa propre oppression, elle ne pouvait se résoudre à l'abandonner. Dans son manifeste pour la recherche-crédation, Natalie Loveless adressait l'importance des histoires en soulignant leur « power to promise some futures and conceal others » (2019, 20). C'était dans cette optique que Muriel avait entrepris d'écrire : illuminer des possibles et des réalités qui étaient, autrement, occultés. Mais son refus de renier le narratif, comme elle l'avait pourtant aisément fait avec

le cinéma dans la première phase de sa rébellion féministe, lui indiquait un paradoxe qu'elle devait explorer en elle. Il lui fallait être attentive aux histoires desquelles elle-même s'était créée, celles auxquelles elle participait et celles qui participaient d'elle (Loveless 2019, 21, 39). Elle avait conscience d'être le produit d'une certaine éducation, d'un certain milieu social, d'une certaine littérature et d'une certaine idéologie. Elle avait conscience que son regard avait été porté par certains récits, plutôt que d'autres. Mais elle s'était rarement posé la question de sa propre participation à ces récits. Elle avait rarement exploré son impact dans la répétition et la diffusion de ces histoires.

Muriel se pencha ainsi sur ce qui animait encore sa façon de percevoir et de comprendre les récits. Elle ressortit alors ses Genettes, ses Ricoeurs, ses Bakhtines et ses Barthes – ses cauchemars et ses amours du bac de lettres. Une fois mis à plat, les uns à côté des autres, il lui apparut, comme un coup de poing en plein visage, qu'il n'y avait que des hommes à sa table à dîner. Qui plus est, que des hommes en qui elle avait placé, plus tôt dans sa vie, une confiance aveugle. Elle avait choisi (peut-être pour le bien de ses oraux de bac et ses mentions) de trouver leur ton agréable, charmant, parfois même séduisant. Ils l'avaient séduite, très certainement, ces hommes qui lui avaient appris à regarder le monde. Muriel s'aperçut qu'elle se retrouvait littéralement au pied de la lettre de la notion de sujet supposé savoir de Lacan, telle que la présentait Loveless afin de décrire une praxis de polydisciplinamour dans la recherche-crédation (66). Chez Loveless, le sujet supposé savoir se trouve investi dans la position de celui qui sait, et dont on désire la connaissance (67). La chercheuse spécifie qu'il faut « tomber amoureux » (68) afin d'éveiller la curiosité nécessaire au processus de recherche, afin de désirer la connaissance du sujet supposé savoir (67), et rappelle que ces sentiments, cet investissement du sujet désirant, réside encore dans une structure de pouvoir qui s'inscrit à la fois dans la hiérarchie et dans le savoir (68). Le désir de narration de Muriel était-il en lien avec ce désir dirigé vers ces sujets supposés savoir? Barthes le disait, n'est-ce pas? « [P]laisir œdipien (dénuder, savoir, connaître l'origine et la fin), s'il est vrai que tout récit (tout dévoilement de la vérité) est une mise en scène du Père » (1973, p.89-90)... C'en était assez. Muriel referma *Le plaisir du texte*. Ces sujets supposés savoirs créaient certainement un trouble chez elle qui cherchait à revendiquer une posture féministe dans la narration. L'ironie se situait dans le fait que Muriel identifiait maintenant la narration à la fois comme idéologie dominante et comme son *objet petit a* de Lacan, cette « curiosity

that grasps us as much if not more than we grasp it» (Loveless 2019, 15). Le trouble de Muriel, dans lequel Loveless, à l'instar de Donna Haraway, l'invitait à demeurer (27), était justement créé par son désir qui allait à l'encontre de sa posture revendiquée.

3.2. Objet-frontière

J'ai tenté de démontrer que le scénario de film féministe doit être réfléchi selon deux conceptions : le scénario comme plan d'architecte qui organise la production cinématographique et comme lieu où s'organise la narration du film de fiction. « C'est ce qui fait la spécificité du scénario de film : de communiquer aussi bien une histoire que sa future mise en récit filmique » (Raynauld 2012, 81). À travers ma démarche, ces deux conceptions traduisent également deux postures. D'une part, celle de la réappropriation d'une position d'auteur, et de l'autre, celle de l'admission d'un plaisir narratif, qui s'avère œdipien (Barthes 1973, 89-90). L'alignement s'avère complet dans une idéologie dominante qui nourrit et se nourrit d'un cinéma classique dont la position d'auteur est masculine. Mais le trouble s'installe dans une démarche féministe qui cherche à inscrire une posture féminine dans cette même position. Ces deux conceptions, ces deux postures doivent alors s'entremêler, se réfléchir mutuellement, s'illuminer l'une l'autre et, conséquemment, se déconstruire ensemble. Le scénario devient, dans cette stratégie, un objet-frontière, tel que la notion est employée par Loveless d'après le travail de Geoffrey Bowker et Susan Leigh Star (1999). Loveless invite à retenir cet objet-frontière comme assez flexible pour satisfaire plusieurs disciplines, mais aussi suffisamment rigide pour ne pas se laisser dénaturer par elles (Loveless 2019, 32). Il y avait en effet deux disciplines que Muriel voyait se transcrire dans ces postures : la narratologie, qui l'avait séduite, et les études féministes, qui l'avaient convaincue, la première cherchant à déconstruire ce que la seconde cherchait à construire. Il fallait alors que cet objet-frontière puisse s'accommoder et s'adapter aux deux postures identifiées. L'objet-frontière permettait ainsi d'agir avec et contre, jamais tout à fait inscrit dans une seule discipline, mais jamais assez hermétique pour lui être exclusif. Muriel comprit cet objet-frontière comme une autre étape de désidentification dans laquelle elle pouvait admettre et rejeter, construire et déconstruire. Elle le voyait comme une façon d'explorer les contradictions de ses postures, mais aussi les contradictions qui opposent la figure du regard à l'image-objet, ou encore l'agentivité du désir à son objet.

Cette flexibilité de l'objet-frontière que devenait le scénario pouvait aussi se traduire dans son adresse. En effet, le scénario s'adresse d'abord et avant tout à un lecteur, mais ce lecteur performe à son tour une sorte de désidentification intrinsèque à la dynamique du scénario puisqu'il « ne se laisse que difficilement saisir sans son 'siamois', le spectateur » (Raynauld 2012, 47). La question d'identification est déjà bien différente dans l'exercice de lecture du scénario puisque ce lecteur siamois campe déjà une position ni tout à fait en dedans ni tout à fait extérieure à ce processus d'identification du fait, entre autres, que « le scénario s'adresse donc d'abord à un lecteur spécialisé, un professionnel qui *lit le scénario en fonction de ses besoins, de ses objectifs de production, ses préoccupations du moment* » (191, emphase dans le texte). Sa conception comme plan d'architecte fait de ce texte « le seul trait d'union tangible entre les différentes instances qui interviennent dans la conception et la fabrication d'un film » (Bergala et Chevré 1985, 5 dans Raynauld 2012, 191). La conception du scénario que se faisait alors Muriel semblait déjà s'articuler autour d'attributs qui pouvaient entremêler les frontières, comme en témoigne cette idée de trait d'union. En intégrant ses sujets supposés savoirs, son désir de narration, au cœur de cette conception d'objet-frontière, la scénariste en devenir cru alors être en mesure de mettre sur pied une stratégie de performance de la désidentification au sein de son récit.

3.3. Les instances narratives et la polymodalité

Muriel envisageait la désidentification comme une sorte de déconstruction en ce sens qu'elle permettrait, l'espérait-elle, d'afficher ce qui était gommé jusqu'à devenir invisible par les procédés propres au cinéma narratif classique.

Au cours de son histoire, le cinéma a forgé des procédures d'effacement ou d'atténuation au point qu'on a pu écrire que la particularité du texte filmique classique était "d'occulter complètement l'instance discursive qui le produit (...)" : de sorte que, à la lettre, "les événements semblent se raconter eux-mêmes (Marie 1976, dans Gaudreault et Jost 2017,60).

Muriel se souvint que Gérard Genette soulevait une divergence entre le récit pur tel que décrit par Platon, récit dans lequel le poète raconte sans donner l'illusion que c'est un autre qui parle (Genette 1972, 184) et celui-là même qu'Aristote combinait avec la représentation directe comme deux éléments de la *mimésis* (imitation). Platon distinguait justement le récit pur, *diégésis*, de la *mimésis* (184) contrairement à Aristote. **Genette va jusqu'à dresser l'hypothèse que c'est possiblement la neutralisation, par Aristote, de l'opposition entre ces deux modes qui expliquerait une négligence à l'endroit des instances discursives par la tradition classique, jusqu'à une**

résurgence de ces questions dans la littérature anglo-saxonne à travers l'opposition entre *showing and telling* (184-5). La terminologie anglo-saxonne résonnait davantage avec l'entreprise de Muriel qui reconnaissait entre les deux termes l'ambivalence de son objet-frontière¹⁵. Le glissement entre Platon et Aristote de l'opposition entre *diégésis* et *mimésis* et la négligence subséquente, selon Genette, des instances de narration au profit d'une attention plus grande sur le récit en lui-même apparaissaient, aux yeux de Muriel, comme d'autres exemples de ces questions détournées, déplacées, qui permettent d'effacer les traces du discours.

Le mode narratif que théorise Genette s'inscrit dans l'idée que l'« [o]n peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte et le raconter selon tel ou tel point de vue » (1972, 183). Après s'être remémorée les trois types de focalisations - focalisation 0 ou l'omniscience du récit classique (Genette 1972, 222), focalisation interne d'un récit qui transcrit le point de vue d'un ou de plusieurs personnages, et finalement, la focalisation externe de récits dont l'intériorité des personnages n'est pas accessible (Genette 1972, 206-7), Muriel découvrit avec joie la notion de polymodalité comme «cette position ambiguë, ou plutôt complexe (...) qui ébranle toute la logique de la représentation narrative» (224). Genette trouvait chez Proust un enchevêtrement complexe à la fois des trois types de focalisation, mais aussi «une coexistence paradoxale de la plus grande intensité mimétique et d'une présence du narrateur en principe contraire à toute *mimésis* romanesque» (224). Cette coexistence paradoxale des instances narratives, se disait-elle, venait problématiser l'opposition entre *showing* et *telling* qui, en quelque sorte, venait illuminer le rapport complexe entre le scénario et le film à faire, mais aussi une certaine compréhension de la désidentification comme troisième mode d'appréhension de l'idéologie dominante. Genette parlait lui-même d'«une transgression décisive, un refus pur et simple - et en acte - de l'opposition millénaire entre *diégésis* et *mimésis*» (188). Muriel prendrait de Proust, comme la présentait Genette, la distinction entre Marcel et Proust, entre l'instance discursive du narrateur et celle de l'auteur (73). Il y aurait donc Muriel, la narratrice, et il y aurait Guertin, la scénariste. Cette stratégie devait servir à rendre visibles les ficelles qui maintiennent en place

¹⁵ D'un côté, le scénario montre ce qui se passe et doit s'abstenir de le dire. D'un autre, il doit indiquer des choses qui ne seront pas vues, et ainsi dire sans montrer.

l'illusion d'un cinéma classique ainsi que la subjectivité de la scénariste en jouant de cette opposition millénaire.

3.4. Autorité narrative

À quel niveau pouvait s'exprimer Guertin, et quelle autorité pouvait avoir Muriel? Plus particulièrement, à quel niveau pouvait exister cette distinction dans le scénario? Le travail d'Ann Igelström sur les voix communicationnelles du scénario nous ébranla, Muriel et moi, lorsque nous y trouvions, dès les premières lignes, la question «Who then is the screenwriter?» (2013, 44). Si Igelström évite d'approfondir ontologiquement cette question (il faudrait tout de même prendre le temps « d'ontologiser » avec Muriel à ce sujet), elle m'offre tout de même un nouvel outil, celui de l'auteur implicite. Igelström décrit alors l'auteur implicite comme « the image of the writer(s) that the reader infers from the screenplay text [and that] can be regarded as being created, consciously or unconsciously, by the real writer(s), and influenced by other members of the production team » (44).

Il m'apparaît alors que Guertin, la scénariste, doit prendre ce rôle dans la hiérarchie narrative qui doit encore se préciser autour des prochaines découvertes de Muriel. La suite du travail d'Igelström, qui s'appuyait entre autres sur la théorie des instances narratives de Genette, viendrait consolider la hiérarchie qui lui servirait afin de déterminer la cohésion des instances en suivant la ligne directrice de la polymodalité proustienne. La voix extrafictionnelle qui correspond à la modalité de cette instance narrative « is seen to be responsible not only for the information that is concerned with the real world, but also for the production of the fictional story world with all of its characters and events » (48). De façon plus concrète, cette instance est celle qui inscrit dans le texte les indications précises pour l'organisation du tournage, les intitulés de scènes, les noms des personnages, les indications de plan de caméra. L'auteur implicite fait en sorte que le texte ait les attributs du *blueprint*. En s'appuyant sur les recherches d'Edward Branigan et de Susan Lanser, Igelström ajoute que dans le film produit, cette instance n'existe qu'à travers son statut implicite, en ce sens qu'elle est dissimulée (49). Cela dit, et Muriel y vit une spécificité importante de l'écriture scénaristique, elle est continuellement présente dans le scénario et c'est en elle que Igelström perçoit la représentation textuelle de l'auteur (49). L'auteur implicite se situe à l'intérieur du texte, mais à l'extérieur de la fiction (contrairement à moi, qui demeure extérieure à tout). Il fallait que Guertin prenne cette place dans la hiérarchie narrative

puisqu'il s'agissait de son histoire, de sa réalité. Il m'est impossible de lui prendre ce rôle et prétendre à l'agentivité de mes personnages féminins. Ce premier palier de mise en abîme, comme je l'ai décrit plus haut, est celui dans lequel règne toute l'ambiguïté de ma démarche. L'ambiguïté de la démarche de Muriel, toutefois, prendrait place dans les paliers suivants.

En effet, les deux autres paliers de narration qui intéressaient tout autant Muriel s'inséraient directement dans la fiction, d'abord de façon impersonnelle (impersonal fictional voice), puis personnelle (personal fictional voice) (Igelström 2013, 49). La première était en charge des didascalies et donc, de l'action, dans la mesure où elle s'inscrivait toujours à l'intérieur de l'organisation dont la responsabilité globale revenait à l'auteur implicite. La voix fictionnelle personnelle était la dernière instance puisqu'elle ne pouvait se situer que dans le dialogue. Elle correspondait au narrateur en *voice over* qui prenait la parole au cœur de la fiction (50). Son origine était explicite, et l'instance se devait d'être identifiable et reconnaissable au cœur du récit par celui qui le recevait (49). Dans le scénario, cette voix se trouvait marquée par l'indication (V.O.), inscrite par la scénariste implicite, Guertin, en gras dans l'exemple suivant.

MURIEL
Je sais, Charles.

MURIEL (V.O.)
Elle se lève. Marche vers la
sortie. Elle pourrait au moins se
dire qu'elle a eu le dernier mot.

CHARLES
Muriel, ma chérie..

MURIEL
Presque... (création, 127)

Muriel reconnut alors le potentiel de cette voix qui était «thus the only narrating voice that can be heard in the potential film» (Igelström 2013, 50) par le fait même d'une transémotivité quasi nulle. Les mots du dialogue étaient les seuls qui ne seraient pas remplacés par la mise en image. Cette dernière instance qui, de prime abord, semblait dépendante de toutes les autres, tirait sa force du fait qu'elle était indélébile. Muriel réfléchit alors à l'idée que toutes les instances de la narration soient entendues (ou du moins perçues) dans le film à faire, et alors qu'elles soient inscrites de telle

manière dans le scénario. Il s'agissait en quelque sorte de rompre cette hiérarchie des instances en les faisant communiquer entre elles, non pas dans une chaîne d'ordres transmis du haut vers le bas, mais avec la fluidité d'une conversation à plusieurs voix, de façon à ce que le spectateur se retrouve dans la même position que le lecteur du scénario qui ne pouvait jamais vraiment oublier l'existence des autres paliers de narration (51). Il fallait, pour cela, que le narrateur personnel intradiégétique prenne le langage, le mode et la voix des autres instances. Il y avait toujours Muriel et Guertin, mais Muriel, la narratrice, combinerait en elle-même les deux voix fictives, impersonnelle et personnelle, en les ramenant à un même niveau immédiat. Dans l'exemple présenté ci-haut, la narration intradiégétique prend le relais des didascalies en suggérant des mouvements qui ne sont pourtant pas décrits pour la mise en image. C'est donc Muriel qui narre des actions, peut-être alors comme une suggestion de mise en scène, mais peut-être aussi pour traduire son propre état d'esprit. Genette remarquait chez Proust que

cette triple position narrative est sans comparaison possible avec la simple omniscience du roman classique, celle-ci ne défie pas seulement (...) les conditions de l'illusion réaliste : elle transgresse une « loi de l'esprit » qui veut que l'on ne puisse être à la fois dedans et dehors (Genette 1972, 223).

La déconstruction de la hiérarchie des instances narratives lui permettait de construire une ambiguïté du réel. À la fois en dedans et en dehors de son propre récit, comme scénariste implicite, narratrice et personnage, elle brouillerait les frontières lui permettant ainsi d'inscrire son expérience, son désir, et son réel.

3.5. Polyphonie Bakhtinienne

Muriel était bel et bien le personnage principal du récit. L'attention qu'elle avait jusqu'alors portée aux instances narratives lui fit oublier cette instance particulièrement importante dans sa stratégie. Il était alors évident, suivant ce que Muriel avait découvert, que le personnage était réellement la dernière instance, subordonnée à toutes les autres, et que le personnage féminin lui était encore subalterne. C'était bien ce que Mulvey suggérait dans sa théorie des instances du regard. Il y avait un parallèle direct à faire entre ces instances hiérarchisées du regard au cinéma et celle de la narration, que Muriel s'apprêtait à perturber, avant même d'y avoir inscrit le protagoniste. Muriel se demanda alors ce qu'il adviendrait si cette hiérarchie narrative qui instituait un « higher-level » et un « lower-level », allant de l'auteur et « descendant » jusqu'au personnage, était complètement retournée sur elle-même.

Le rapport de ces instances narratives entre elles était déterminé par une conception d'autorité qui pouvait être traduite par la conception de Francis Bacon liant savoir et pouvoir. Pour ainsi dire, une instance est vue comme plus haut placée dans la hiérarchie puisqu'elle produit l'instance subalterne et que, par extension, elle en sait davantage que cette dernière. Genette ne disait-il pas, en effet, que «le narrateur en "sait" presque toujours plus que le héros, même si le héros c'est lui» (1972, 210-1)? Ainsi, l'exercice de pensée auquel Muriel se confronta en cherchant à renverser une hiérarchie des instances narratives se présentait comme l'idée que le personnage détienne plus d'information que la narratrice, qui elle en saurait davantage que l'auteur implicite qui a son tour, en saurait plus que l'auteur. Elle pensa alors à l'opposition que dressait Mikhaïl Bakhtin dans son travail sur de l'œuvre de Dostoïevski entre le roman monologique et le texte polyphonique. Le premier, suggérerait-il «suppos[e] en effet une objectivation, une réification des héros dans la conception de l'auteur» ([1929] 1998, p. 36) alors que dans le second «[a]ucun élément de l'œuvre n'est conçu dans l'optique d'une "tierce personne" neutre» (51). La polyphonie que décrit Bakhtin semblait en effet suggérer que le personnage puisse détenir son agentivité propre, indépendante de la volonté de son auteur, ce qui lui conférait, somme toute, un pouvoir dans la structure narrative, pouvoir qui, dans le roman monologique, se retrouve entièrement dans les mains d'un narrateur omniscient et omnipotent. Ce contrôle du narrateur omniscient n'est pas ce qui en soi détermine une œuvre misogyne d'une œuvre féministe. Il s'agit plutôt d'explorer cette relation de pouvoir et de la problématiser à travers la démarche et le processus d'écriture.

Le procédé de la polyphonie tel que décrit par Bakhtin semblait offrir à Muriel une autre avenue à adjoindre à celle de polymodalité qui jouait des instances narratives et qui inscrivait alors les différents types de focalisation. Il lui apparut à cet instant que c'était à ce niveau que la question des différents types de focalisation prenait tout son sens, puisque c'est en jouant de la focalisation de la narration que Muriel pouvait explorer la subjectivité propre à ses personnages. Chez Dostoïevski, «le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur» (35). Muriel en déduit que, pour offrir tout l'espace nécessaire à l'agentivité de ses personnages, il fallait qu'ils soient au sommet de cette hiérarchie, non pas comme instance productrice, mais comme l'instance qui détienne la meilleure connaissance quant à sa subjectivité et à sa vision du monde. Muriel voulait créer des personnages «libres, capables de prendre place à côté de leur

créat[rice], de [la] contredire et même de se révolter contre [elle]» (34) comme ceux de Dostoïevski, que le théoricien opposait alors aux esclaves sans voix de Zeus (34), aux personnages du roman monologique. Ce renversement pouvait s'opérer en changeant d'état d'esprit, d'intention de création. Guertin partirait alors à la découverte de ses personnages, plutôt qu'elle n'entreprendrait de les organiser pour faire sens de son monde à elle.

L'un des procédés que Bakhtin exposait était celui du personnage qui se regardait dans une glace, seule façon pour le lecteur d'avoir accès à son physique (89), à travers le regard même du personnage. Dans cet exemple, Muriel voyait à la fois une réponse au problème des instances de regards, à l'agentivité du protagoniste, et à la place de la scénariste au sein de l'industrie cinématographique. Dans un premier temps, il parut évident que si la protagoniste de son film portait elle-même son propre regard sur elle-même, elle permettait d'accéder à la double identification suggérée par de Lauretis, à la fois image et regard.

MURIEL (V.O.)
 Elle referme la portière.
 Elle écarquille les yeux
 en surprenant son reflet,
 plus épuisé que jamais,
 dans la fenêtre.
 Il abaisse la vitre (création, 26).

À la façon du passage précédent, c'est la narratrice en voix over qui décrit l'action permettant à Muriel de se voir et, potentiellement, d'offrir aux spectateurs la même vision d'elle-même. Aucune instance en dehors du contrôle du personnage, de Muriel Guertin, ne pouvait la mettre en image. Pour ce qui était de la scénariste et de sa place dans l'industrie, c'était dans le travail de Jacqueline Viswanathan sur la typologie d'énoncé d'une écriture cinématographique que Muriel put établir une stratégie de construction du regard à partir d'outils spécifiques au scénario.

3.6. L'énonciation du scénario

Les instances narratives se retrouvent, chez Viswanathan, décrites par la forme d'énonciation qu'elles prennent. Après avoir brièvement expliqué la querelle entre les études littéraires et les études sur le scénario (1993, 9), Viswanathan s'attarde à « caractériser l'énonciation et le style qui font du scénario un texte *sui generis* à vocation filmique » (10). Ce qui attira particulièrement l'attention de Muriel était le fait que les trois types d'énoncés décrits par Viswanathan étaient reliés « à une certaine époque de

l'histoire du cinéma et [à] certaines conditions de production» (16). Le métalangage technique est associé à la planification accrue (11) que j'avais pu identifier à partir du *central producer system*, et correspond à la voix extrafictionnelle ou l'auteur implicite chez Igelström. Ce type d'énoncé «constitue une série de directives pour le tournage» (16). Viswanathan reprend ensuite de Pierre Maillot le terme isomorphisme pour expliquer le second type d'énoncé, la mimésis de la forme filmique, qui peut s'assimiler au découpage implicite de l'image chez Raynauld (2012, 53). Viswanathan suggère alors que des parallèles puissent être entretenus entre «la forme de l'expression dans le scénario et la forme filmique» (1993, 12) et explique que cette stratégie «s'est intensifiée quand les scénaristes ont renoncé à stipuler explicitement les modalités de la mise en scène» (12) potentiellement au moment où la position d'auteur revient entre les mains du réalisateur. Ce type d'énoncé permet alors «d'influencer subrepticement le réalisateur, au niveau même du style et de la forme» (12). Finalement, la focalisation par le biais d'un spectateur fictif, le troisième type d'énoncé, «coïncide avec l'émergence d'un nouveau stade de préproduction où le scénariste doit promouvoir son scénario» (16) et ainsi, traduit davantage la perception anticipée du spectateur (15) en faisant appel au siamois du lecteur.

Ces deux derniers types d'énoncés pouvaient également prendre la voix impersonnelle fictive telle que décrite par Igelström. Ce qui fascina Muriel, c'était que la mimésis de la forme filmique, lui permettait de construire le regard de la caméra, tandis que la focalisation par le biais d'un spectateur fictif installait «l'importance du spectateur imaginaire comme construit du texte» (14). Si Muriel voulait assurer à la fois la polymodalité et la polyphonie au sein de son scénario, il lui fallait jouer des structures de pouvoirs qu'elle avait identifiées entre ces instances narratives, leur niveau de focalisation et leur voix. Elle vit alors la possibilité de déhiérarchiser et de déconstruire d'un même trait le *male gaze*, l'effacement des femmes et des scénaristes au sein d'Hollywood, et de mettre à mal la structure qui se perpétue comme *common sense* autour du désir, de l'agentivité et de l'universalité du héros masculin. Guertin, la scénariste implicite, devait être pensée dans la perspective de Muriel la narratrice qui prendrait tantôt la posture de la narratrice impersonnelle fictive, tantôt celle de la narratrice intradiégétique, toutes deux devant être guidées par la voix de Muriel Guertin, la protagoniste du récit. Cette dernière devait par la suite reprendre la place de Guertin, la scénariste implicite, au cœur même de la *diégèse*. Ce processus vient à sa complétion à la fin du récit,

quand Muriel tend à Charles une copie du scénario, mais s'organise tout au long du texte. Quand la narratrice en V.O., qui est reconnue comme étant Muriel, stipule clairement l'intitulé de la prochaine scène (création, p.11, 20, 23, 31; 60; 71), par exemple, elle devient l'instance qui contrôle la narration et la mise en image. Elle rompt l'opposition millénaire entre *diégésis* et *mimésis*. Tout en inscrivant la scénariste Guertin dans cette dynamique, elle est « “the bearer” of the look of the spectator (...) “a figure in a landscape,” [...] “free to command the stage... of spatial illusion in which [s]he articulates the look and creates the action” » (Mulvey [1975] 1989, 13 dans De Lauretis 1984, 139).

CONCLUSION : sa chambre à elle

But when I began to consider the subject in this last way, which seemed the most interesting, I soon saw that it had one fatal drawback. I should never be able to come to a conclusion. I should never be able to fulfill what is, I understand, the first duty of a lecturer – to hand you after an hour's discourse a nugget of pure truth to wrap up between the pages of your notebooks and keep on the mantelpiece for ever. All I could do was to offer you an opinion upon one minor point – a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the nature of fiction unsolved.

Virginia Woolf, 1929, 1

Si la question d'Igelström, « [w]ho then is the screenwriter » (2013, 44) nous trouble encore, Muriel et moi, c'est certainement parce qu'il faut que j'y réponde moi-même. À travers ma création, j'ai voulu donner à Muriel toute l'agentivité qui peut se trouver dans une position d'auteur. J'ai voulu que Muriel apparaisse comme la scénariste de son film et la narratrice de son récit, mais une certaine responsabilité dans et pour ce récit m'appartient toujours. Muriel ne peut être que la narratrice fictionnelle, Guertin, que la scénariste implicite de ma création. Muriel avait lu Woolf et avait compris qu'il lui fallait une chambre à elle et 500£ pour pouvoir écrire sa fiction. Malgré ses traits de femme moderne et indépendante, elle n'était pas exempte de ces considérations qui concernaient la poétesse du 16^e siècle qui intéressait Woolf ([1929] 2001, 41-2), bien qu'elle eût

son propre appartement¹⁶ et un salaire supérieur à 500£. La difficulté, pour Muriel, était de se départir d'une chambre idéologique, morale, émotionnelle, et spirituelle qui l'avait gardée, préservée, et même enfermée, d'une certaine façon, tout ce temps. C'était mon cas également, et c'était, finalement, ce que Mulvey m'invitait à remettre en cause en m'installant dans le trouble avec lequel j'ai entamé ce projet de recherche-crédation.

Si le « je » de l'énonciation était fictif pour Woolf puisqu'il n'était qu'un « convenient term for somebody who has no real being » ([1929] 2001, 2), il laissait place à toutes sortes d'ambiguïtés lorsque l'autrice invite ses lecteurs à l'appeler « Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please » (2). J'ai voulu exprimer cette ambiguïté avec les personnages des hôteses, dans la façon qu'elles se relayent au fil des scènes, pour invoquer une sorte de multiplicité du sujet féminin. Muriel les découvre, apprend à les connaître. Elles lui permettent de réfléchir autrement à travers le scénario qu'elle-même écrit, et sculptent, d'une certaine façon, le récit que Muriel prépare et traverse à la fois. C'est en effet sa recherche des hôteses qui met en branle le récit (création, 33). Quant à moi, j'ai partagé leur quotidien, leurs missions d'hôteses, leurs anecdotes et leurs frustrations. Le « je » de mon énonciation, qui passe aussi par le « je » de l'énonciation de Muriel, vient en quelque sorte se confondre et se consolider complètement dans les dernières scènes où Muriel se reconnaît à travers les hôteses et vient prendre leur place dans le chaos qu'elle a elle-même orchestré (pour ne pas dire scénarisé). Dans le camion des CRS (114-5), par exemple, Muriel emprunte une réplique que Yasmine lui adressait plus tôt (80). Le théâtre fait aussi office d'une sorte de mise en abîme stratégique qui cherche à consolider les différents « je » de l'énonciation. Muriel, qui y est à la fois régisseuse, spectatrice, metteuse en scène et ballerine, s'y réfugie quand elle croit perdre le contrôle de sa narration au profit de Christophe, de Charles ou d'Œdipe. Cette chambre à elle est aussi ma chambre à moi, un antre dans lequel la réalité n'a plus d'emprise. Un repaire dans lequel les contradictions n'en sont plus tant elles font loi dans l'univers diégétique, dans lequel le désir de ce « je » peut se réaliser sans contraintes. C'est, tout du moins, ce que j'ai cherché à explorer.

J'ai choisi d'inscrire une performance de la désidentification à travers cette énonciation, cette place du « je » dans ma démarche. À travers ma recherche, j'ai cherché à démontrer d'abord d'où émerge une position d'auteur dans le discours qui sous-tend le scénario et sa pratique. La réflexion de la

¹⁶ Elle avait mis Christophe à la porte depuis un bon moment.

première section m'a permis de comprendre cette position d'auteur comme investie dans une structure hiérarchique de pouvoir informée par une idéologie dominante qui efface la scénariste et son travail. Pour adresser cette hiérarchie dans ma démarche, j'ai cherché à répondre de cette structure à travers le mécanisme des instances narratives et des voix communicationnelles du scénario. Cette stratégie devait servir à inscrire une agentivité féminine d'une façon qui ne puisse être effacée dans la mise en image afin d'évincer la possibilité d'un *male gaze*. L'immersion dans l'histoire d'Hollywood m'a permis de comprendre le scénario comme pierre angulaire d'un système hégémonique, mais aussi comment son instrumentalisation et son effacement se font au profit d'une figure d'autorité précise. Elle m'a également permis d'illuminer les angles morts dans lesquels se situait ma question de recherche et qui se sont avérés informés par la même idéologie et la même figure d'autorité.

En deuxième section, le recours à une stratégie féministe a servi à interroger les mécanismes propres à cette idéologie qui se perpétuent dans les manuels d'écriture de scénario pour s'inscrire comme universels et ainsi rendre « other logics as either useless or irrelevant » (Haveman and Gualtieri 2017 dans Hadida et al. 2020, 4). Les reconsidérations féministes de la narratologie, telles qu'articulées par de Lauretis, m'ont servi à déplacer et recadrer ces notions afin de les confronter à ma question de recherche et trouver une façon de les employer dans le cadre de ma création. La double identification que propose de Lauretis et qui se traduit, en mon sens, dans la performance de la désidentification de Muñoz, s'est alors érigée comme cette logique qui devait guider ma méthodologie de recherche-crédation.

J'ai tenté d'inscrire dans ma méthodologie l'avancement de ma réflexion, en ce sens que dans la première section le « je » prend beaucoup moins de place que dans la deuxième section, de la même façon que l'on puisse admettre que l'historiographie laisse moins de place à un « je » énonciatif. L'immersion du récit de Muriel, dès le début du mémoire, se voulait comme une propagation graduelle de la création dans la recherche, une façon d'atteindre ce « je » qui veut raconter, pour que la troisième section s'évertue à rendre sensible une posture désidentificatoire ou le « je » narre un récit qui n'est, certes, pas le sien, mais duquel elle est, en quelque sorte, coautrice (Ricœur 1990, p.191). Cette posture que j'ai tenté de transcrire dans ma création, où Muriel pouvait prendre le rôle, la fonction et la position d'auteur, répondait également à l'antinomie que je décrivais en

introduction de ce mémoire : le paradoxe entre mes postures vocationnelle et identitaire, l'impression que l'écriture de scénario était contradictoire avec une posture féministe.

J'ai ainsi proposé une stratégie d'écriture féministe de scénario narratif qui m'est très personnelle puisqu'elle est informée par mon regard et ma posture. Cela dit, et pour répondre à ma question de recherche, il me semble en effet qu'une méthodologie de recherche-crédation autorise et admette cette subjectivité des chercheurs, tout comme une production alternative de savoirs dans laquelle les questions déplacées ou même évincées par des conceptions rigides, maintenues par un sens commun, peuvent être resituées, recentrées. J'ai tenté d'articuler cette méthodologie autour des notions de polydisciplinamour et d'objet-frontière développées par Loveless afin d'accepter, en quelque sorte, le trouble qui m'animait et qui animait mon personnage principal. Cette ambivalence, cette ambiguïté, correspond, il me semble, à cette performance de la désidentification. Cette admission de l'ambivalence des désirs, cette ambiguïté dans l'articulation d'une posture identitaire et d'une posture de regard me semble être la réponse à la question de la possibilité d'écrire un film de fiction narratif féministe.

La finalité de ma réflexion est que le scénario féministe invite, dans le processus de mise en image, chacun des agents participant à la production à réfléchir à l'agentivité des personnages à travers la performance de la désidentification. Cette stratégie semble aller de pair avec la conception du scénario comme plan d'architecte en ce sens que l'inscription du désir et de la subjectivité des personnages féminins au cœur même du dialogue, des intitulés de scènes, dans la construction même du récit, fait en sorte que chaque lecteur se voit confronter à cette réalité, à ces subjectivités. Bien sûr, ma réflexion ne s'est pas étendue jusqu'à la mise en image de mon scénario, et c'est très certainement une des limites de mon travail. Bien sûr, chaque lecteur est à même de répondre à cette performance comme il l'entend, et les éléments qui assurent la désidentification pourraient être coupés ou même réécrits à n'importe quel stage de la production. Cela dit, l'inscription de ces éléments a été réfléchi de sorte que la décision même de les supprimer ne puisse se faire sans les admettre comme les marques de la subjectivité de la scénariste, de la narratrice et de la protagoniste.

Il y aurait encore beaucoup à dire à travers chacune de ces sections. La question du droit d'auteur et la place des scénaristes dans ce discours regorgent de lien à faire avec la place des femmes dans l'industrie. Les manuels de scénario offrent plusieurs outils qui n'ont pu être confrontés à des reconsidérations féministes. Finalement, la théorie auteuriste qui a été trop brièvement adressée

soulève plusieurs questions quant au statut des scénaristes, tout en inscrivant une dynamique genrée dans le rôle et le statut d'auteur de cinéma à compter des années 60. La production télévisuelle n'a pas pu être adressée alors qu'elle semble offrir une épistémologie qui a déjà été à maintes reprises mise en relation avec les études de genres et les études culturelles (voir Davis et Needham 2008; Joyrich 2014; Parsemain 2019). En effet, les notions liées à la sérialité semblent offrir une conception de l'identification qui diffère par ses modes de production et de diffusion bien plus immédiats et ancrés dans la réception.

Joan Didion se demandait en 1976 pourquoi elle écrivait en employant une formulation qui appartenait, le soulignait-elle dans le texte *Why I write*, à George Orwell. Elle en venait au constat qu'un narrateur omniscient du 19^e siècle s'était accaparé sa chambre à elle. « This "I" [who was telling the story] was the voice of no author in my house » (4), explique la romancière, essayiste et scénariste, tout juste avant de suggérer que si elle avait connu les réponses à toutes ses questions, en passant du « je » de l'énonciation à la raison pour laquelle elle écrivait, elle n'aurait jamais ressenti le besoin d'écrire un roman (4). C'est à ce moment précis que j'ai pu comprendre pour moi-même que Guertin me procurait ma chambre à moi. Un espace de création dans lequel je pouvais réfléchir mes désirs, mes raisons d'écrire, et mes personnages librement. Muriel, la narratrice, me conférait les 500£ métaphoriques en ce sens qu'elle m'offrait une voix forte et pleine de ressources, un autre « je » à travers lequel raconter. Muriel Guertin participait de la réponse à mes questions du fait même qu'elle n'était pas un narrateur omniscient du 19^e, mais bien une femme du 21^e siècle. Les personnages, Muriel comme les hôtesse, arrivent au bout du récit avec plusieurs réalisations qui, je l'espère, ont pu laisser entendre que leur parcours de personnage est loin d'être réellement terminé.

Bibliographie

- Ahmed, Sara. 2015. « Melancholic Universalism ». *Feministkilljoys*. 12 décembre 2015. Consulté le 28 août 2022. <https://feministkilljoys.com/2015/12/15/melancholic-universalism/>.
- Allen, Robert Clyde, et Douglas Gomery. 1985. *Film history theory and practice*. New York: Mc Graw-Hill.
- Bakhtin, M. M. (1929) 1998. *La poétique de Dostoïevski*. Points. Essais 372. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Collection « Tel quel ». Paris: Éditions du Seuil.
- Batty, Craig. 2016. « Screenwriting studies, screenwriting practice and the screenwriting manual ». *New Writing* 13 (1): p. 59-70. <https://doi.org/10.1080/14790726.2015.1134579>.
- Beauchamp, Cari. 1998. *Without lying down Frances Marion and the powerful women of early Hollywood*. Berkeley: University of California Press.
- Black, Gregory D. 1989. « Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940 ». *Film History* 3 (3): p. 167-89. <http://www.jstor.org/stable/3814976>.
- Snyder Blake. 2005. *Save the Cat! : The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Studio City CA: Michael Wiese Productions.
- Conor, Bridget. 2014. *Screenwriting: Creative Labor and Professional Practice*. New York: Routledge.
- Davis, Glyn, et Gary Needham (dir.). 2008. *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. Londres: Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9780203884225>.
- De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Didion, Joan. 1976. « Why I Write ». *The New York Times*. 5 décembre 1976. Consulté le 28 août 2022. <https://www.nytimes.com/1976/12/05/archives/why-i-write-why-i-write.html>
- Field, Syd. (1979) 2005. *Screenplay: the foundations of screenwriting*. Éd. révisée. New York, N.Y.: Delta Trade Paperbacks.
- Francke, Lizzie. 1994. *Script girls: women screenwriters in Hollywood*. Londres : British film Institute.
- Gaines, Jane. 2018. *Pink-Slipped What Happened to the Women in the Silent Film Industries?* Women and Film History International. Urbana: University of Illinois Press.
- Gaudreault, André, et François Jost. 2017. *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*. 3^e éd. Cinéma/arts visuels. Paris : Armand Collin.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

- Hadida, Allègre L. et al. 2021. « Hollywood studio filmmaking in the age of Netflix: a tale of two institutional logics ». *Journal of Cultural Economics* 45 (2) : p.213-38.
- Jacobs, Lea. 1995. *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*. 1^{re} éd. Berkeley: University of California Press.
- Johnston, Claire. 1973. *Notes on Women's Cinema*. Society for Education in Film and Television. Londres.
- Joyrich, Lynne. 2014. « Queer Television Studies: Currents, Flows, and (Main)Streams ». *Cinema Journal* 53 (2): p. 133-139.
- Kreiner Wilson, Leslie. 2012. « Frances Marion: Censorship and the Screenwriter in Hollywood, 1929-1931 ». *Journal of Screenwriting* 3 (2): 141-55. https://doi.org/10.1386/josc.3.2.141_1.
- . 2014. « The Education of Frances Marion and Irving Thalberg: Censorship, Development, and Distribution at MGM, 1927–1930 ». *Quarterly Review of Film and Video* 31 (2): 123-35. <https://doi.org/10.1080/10509208.2011.606411>.
- Kuperberg, Clara, et Julia Kuperberg, réal. 2015. *Et la femme créa Hollywood*. France. Wichita Films.
- Lampel, Joseph. 2005. « The Genius Behind the System: The Emergence of the Central Producer System in the Hollywood Motion Picture Industry ». Dans *The Business of Culture*. Sous la direction de Joseph Lampel, Jamal Shamsie, Theresa K. Lant. 41-56. Psychology Press.
- Lauzen, Dr Martha M. 2022. « The Celluloid Ceiling in a Pandemic Year: Employment of Women on the Top U.S. Films of 2021 ». Center for the Study of Women in Television and Film.
- Loveless, Natalie. 2019. *How to make art at the end of the world: a manifesto for research-creation*. Durham: Duke University Press.
- Maras, Steven. 2009. *Screenwriting: history, theory and practice*. Londres : Wallflower Press.
- . 2016. *Ethics in screenwriting: new perspectives*. Palgrave studies in screenwriting. Londres : Palgrave Macmillan.
- Maule, Rosanna. 2016. *Digital Platforms and Feminist Film Discourse: Women's Cinema 2.0*. Palgrave Pivot. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-48042-8>.
- McCreadie, Marsha. 1994. *The women who write the movies: from Frances Marion to Nora Ephron*. Secaucus, N.J.: Carol Publishing Group.
- McKee Robert. 1997. *Story: Substance Structure Style*. New York: ReganBooks.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Cultural Studies of the Americas. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Parsemain, Ava Laure. 2019. *The Pedagogy of Queer TV*, Palgrave Entertainment Industries. Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-14872-0_11.
- Ravary-Pilon, Julie, and Ersy Contogouris. 2022. *Pour Des Histoires Audiovisuelles Des Femmes Au Québec : Confluences Et Divergences*. Vigilant.e.s. Montréal, Québec: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Raynauld, Isabelle. 2012. *Lire et écrire un scénario : le scénario de film comme texte*. Cinéma/arts visuels. Paris : Armand Colin.
- Lupien, Anna, Anouk Bélanger et Francine Descarries en collaboration avec Réalisatrices Équitables. 2021. *Qui filme qui? Vers des représentations équilibrées devant et derrière la caméra*. Montréal : Réalisatrices Équitables/ Réseau québécois en études féministes/ Service aux collectivités de l'UQAM.
- Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. L'Ordre philosophique. Paris : Seuil.
- Staiger, Janet. (1985) 2005a. « The Hollywood mode of production to 1930 ». Dans *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Sous la direction de David Bordwell, Kristin Thompson et Janet Staiger. 88-244. Londres : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203358818>.
- . (1985) 2005b. « The Hollywood mode of production, 1930-60 ». Dans *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Sous la direction de David Bordwell, Kristin Thompson et Janet Staiger. 548-579. Londres : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203358818>.
- Thompson, Kristin. (1985) 2005. « The formulation of the classical style, 1909-28 ». Dans *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Sous la direction de David Bordwell, Kristin Thompson et Janet Staiger. 245-472. Londres : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203358818>.
- Thornham, Sue. 1999. *Feminist film theory: a reader*. New York: New York University Press.
- Truby John. 2008. *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. New-York (N.Y.): Faber and Faber.
- Vieira, Mark A. 2009. *Irving Thalberg: Boy Wonder to Producer Prince*. Californie : University of California Press.
- Woolf, Virginia. (1929) 2001. *A room of one's own. & Three guineas / Virginia Woolf*. Londres : Vintage Books.