

Linda Seger

**CRÉER DES
PERSONNAGES
INOUBLIABLES**

Creating Unforgettable Characters
Première édition américaine
publiée par Henry Holt and Company, New York

Traduit de l'américain par Philippe Perret

DIXIT
E D I T I O N S

À mes parents Agnes et Linus Seger
et mes sœurs Holly et Barbara

ISBN : 978 2 84481 176 9

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	7
CHAPITRE I : INVESTIGATIONS SUR LE PERSONNAGE	11
I. INVESTIGATION GÉNÉRALE ET INVESTIGATION SPÉCIFIQUE	13
II. L'ENVIRONNEMENT	14
III. LES INFLUENCES CULTURELLES	15
IV. LA PÉRIODE HISTORIQUE	17
V. LE LIEU	18
VI. L'INFLUENCE DE LA PROFESSION	20
VII. L'INVESTIGATION SPÉCIFIQUE.....	23
VIII. LES SECRETS DE L'INVESTIGATION SPÉCIFIQUE.....	24
IX. QUEL TEMPS CONSACRER À L'INVESTIGATION ?	24
X. UN CAS D'ÉTUDE : GORILLES DANS LA BRUME	25
XI. APPLICATION	27
XII. CONCLUSION	28
CHAPITRE 2 : DÉFINITION DU PERSONNAGE	
COHÉRENCE ET PARADOXE	29
I. PAR OÙ COMMENCER ?	30
II. L'OBSERVATION	30
III. INTÉGRER L'OBSERVATION	31
IV. LA DESCRIPTION PHYSIQUE	33
V. LE CŒUR DU PERSONNAGE	35
VI. LES PARADOXES	37
VII. VALEURS, ATTITUDES ET ÉMOTIONS	39
VIII. L'AJOUT DE DÉTAILS	45
IX. CAS D'ÉTUDE : JACK KILLIAN, L'HOMME AU MICRO	47
X. APPLICATION	48
XI. CONCLUSION	49
CHAPITRE 3 : PASSÉ DU PERSONNAGE	51
I. QU'A-T-ON BESOIN DE CONNAÎTRE DU PASSÉ ?.....	52
II. QUE RÉVÈLE LE PASSÉ ?	55
III. QUE DOIT-ON RÉVÉLER DU PASSÉ ?.....	57
IV. LE PASSÉ DANS LES ROMANS	58
V. LE PASSÉ DANS LES SÉRIES TÉLÉVISÉES	59
VI. QUELLES SITUATIONS PEUVENT FAIRE APPEL AU PASSÉ ?	60
VII. CAS D'ÉTUDE : MURPHY BROWN	61

VIII. APPLICATION.....	63
IX. CONCLUSION	63
CHAPITRE 4 : PSYCHOLOGIE DU PERSONNAGE	65
I. COMMENT LE « PASSÉ INTÉRIEUR » DÉFINIT LE PERSONNAGE	66
II. COMMENT L'INCONSCIENT DÉTERMINE LE PERSONNAGE	73
III. LES DIFFÉRENTS TYPES DE PERSONNALITÉS	75
IV. COMMENT UN COMPORTEMENT INHABITUEL DÉFINIT UN PERSONNAGE	79
V. UN CAS D'ÉTUDE : DES GENS COMME LES AUTRES.....	84
VI. APPLICATION	87
VII. CONCLUSION	88
CHAPITRE 5 : RELATIONS ENTRE LES PERSONNAGES	89
I. COMMENT ÉQUILIBRER ATTRACTION ET CONFLIT	90
II. LE CONTRASTE DANS LES RELATIONS ENTRE LES PERSONNAGES	94
III. OÙ TROUVE-T-ON DU CONFLIT ?	97
IV. L'INFLUENCE DES PERSONNAGES	99
V. CRÉER DES PERSONNAGES EN UTILISANT CES ÉLÉMENTS	100
VI. LE TRIANGLE AMOUREUX	103
VII. CAS D'ÉTUDE : CHEERS	108
VIII. APPLICATION.....	111
IX. CONCLUSION	111
CHAPITRE 6 : LES PERSONNAGES SECONDAIRES	113
I. LA FONCTION DU PERSONNAGE SECONDAIRE	114
II. LES PERSONNAGES SECONDAIRES APPORTENT COULEUR ET TEXTURE	119
III. PARACHEVER LE PERSONNAGE	125
IV. LA CRÉATION DU « MÉCHANT »	127
V. CAS D'ÉTUDE : VOL AU-DESSUS D'UN NID DE COUCOU.....	130
VI. APPLICATION	132
VII. CONCLUSION	133
CHAPITRE 7 : LE DIALOGUE	135
I. QU'EST-CE QUE LE SOUS-TEXTE ?	137
II. QU'EST-CE QU'UN MAUVAIS DIALOGUE ?	139
III. LES TECHNIQUES POUR ABORDER LE DIALOGUE	151
IV. CAS D'ÉTUDE : JULES FEIFFER.....	155
V. APPLICATION	157
VI. CONCLUSION	157
CHAPITRE 8 : LES PERSONNAGES IMAGINAIRES.....	159
I. LES PERSONNAGES SYMBOLIQUES	159
II. LES PERSONNAGES NON-HUMAINS.....	162
III. LES PERSONNAGES DE FANTAISIE	166

IV. LES PERSONNAGES MYTHIQUES	168
V. CAS D'ÉTUDE : L'HISTOIRE SANS FIN II	173
VI. APPLICATION	176
VII. CONCLUSION	176
CHAPITRE 9 : COMMENT ÉVITER LES STÉRÉOTYPES	179
I. COMMENT CASSER LES STÉRÉOTYPES	181
II. COMMENT DIMENSIONNER CES RÔLES	184
III. CAS D'ÉTUDE : LES LUMINAS AWARDS POUR LES FEMMES DANS LES FILMS	185
IV. APPLICATION	187
V. CONCLUSION	187
CHAPITRE 10 : RÉSOUDRE LES PROBLÈMES POSÉS PAR LES PERSONNAGES	189
I. LES PERSONNAGES ANTIPATHIQUES	189
II. LES PERSONNAGES INCOMPRÉHENSIBLES	190
III. LES PERSONNAGES TROP VAGUES	191
IV. LES PERSONNAGES NON COMMERCIAUX.....	192
V. PROBLÈMES AVEC LES PERSONNAGES SECONDAIRES	192
VI. PROBLÈME DE RÉCIT OU PROBLÈME DE PERSONNAGE ?	193
VII. TECHNIQUES POUR SURMONTER CES PROBLÈMES	193
VIII. CAS D'ÉTUDE : DENYS FINCH HATTON DANS OUT OF AFRICA, SOUVENIRS D'AFRIQUE	195
IX. APPLICATION	197
X. CONCLUSION	198
ÉPILOGUE.....	199
BIOGRAPHIE	203
REMERCIEMENTS	205

PRÉFACE

Il y a quelques années, je fus contactée par une productrice de télévision qui se heurtait à un problème de personnage dans l'un de ses scénarios. Un acteur renommé avait déjà été retenu pour le rôle, mais le personnage, d'un point de vue dramatique, était pauvre. Pendant la séance de consultation, nous avons envisagé l'approfondissement de la dimension émotionnelle du personnage, le renforcement des autres dimensions ainsi que les transformations possibles. Quelque temps plus tard, l'acteur fut nommé pour un Emmy, pour sa performance dans le film.

Je fus ensuite contactée par les producteurs d'une série télévisée en plein essoufflement. L'audimat était au plus bas et la chaîne menaçait de tout interrompre. Malgré l'excellente prestation de l'acteur et la bonne définition générale du personnage, ce dernier manquait d'envergure.

Au cours d'un séminaire, nous avons réfléchi aux conflits potentiels, aux débouchés narratifs qui permettraient de donner de l'épaisseur au personnage, aux relations dynamiques entre les personnages — qui existaient, mais n'étaient pas suffisamment exploitées — ainsi qu'aux motivations qui pourraient pousser le public à suivre, semaine après semaine, les personnages de la série. Le producteur fut pleinement satisfait du résultat de ce travail et mit en place le nouveau show. Il était malheureusement trop tard : les diffuseurs avaient déjà décidé d'annuler la série. Dès lors, la vedette féminine ne retrouva plus d'emploi, malgré le succès qu'elle avait eu dans le passé.

Dans ces deux situations, le personnage était bien la clé du succès de l'histoire. Des personnages forts sont essentiels pour créer une fiction forte. Si les personnages ne fonctionnent pas, l'histoire et le thème seuls ne suffiront pas pour remporter l'adhésion du public ou du lecteur. Repensez à ces personnages inoubliables : dans *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*), *Du silence et des ombres* (*To kill a Mockingbird*), *Jane Eyre* (*Jane Eyre*), *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé* (*Tom Jones*) pour les romans, ou encore dans *Amadeus* (*Amadeus*), *Les Liaisons dangereuses* (*Dangerous*

Liaisons), *La Ménagerie de verre* (*The Glass Menagerie*) pour les pièces de théâtre ; même des films d'aventures tels que *48 Heures* (*48 Hrs*), *L'Arme fatale* (*Lethal Weapon*) et *Piège de cristal* (*Die Hard*), ou des films d'horreur tels que *Les Griffes de la nuit* (*Nightmare on Elm Street*) doivent leur succès à des personnages forts et parfaitement dessinés.

La création de tels personnages est un processus. Bien que certains auteurs estiment que ce processus ne peut être enseigné, j'ai appris en tant que consultante en scénario que certains procédés et certains concepts destinés à améliorer efficacement les personnages existaient bel et bien.

En m'entretenant avec des auteurs renommés, j'ai pu découvrir les techniques et les méthodes qu'ils mettaient en œuvre pour créer de grands personnages.

Je pense également que les difficultés rencontrées par les auteurs sont identiques à celles des producteurs, des metteurs en scène et des acteurs. Tous doivent être en mesure de définir les écueils d'un personnage, poser les bonnes questions et suggérer les solutions adéquates.

Les concepts développés dans ce livre concernent la création de tout personnage de fiction, et sont basés sur les principes que j'ai dégagés en tant que professeur en dramaturgie, metteur en scène de théâtre, et au cours de ces dix dernières années, en tant que consultante en scénario. Pour ce livre, j'ai rencontré plus de trente auteurs qui ont articulé à leur manière ou confirmé ces concepts : des auteurs de romans, des scénaristes de cinéma ou de télévision, des auteurs de pièces de théâtre et des créateurs publicitaires.

Ce livre traitant principalement d'écriture scénaristique, la plupart des exemples sont extraits de romans ou de pièces de théâtre adaptés au cinéma, et connus de la plupart des lecteurs. Cela étant, au cours de nos entretiens, les romanciers m'ont confirmé que les concepts développés pour le cinéma et la télévision s'appliquaient parfaitement à l'écriture du roman.

Mon précédent ouvrage, *Faire d'un bon scénario un scénario formidable*¹ (*Making a good script great*), traitant des relations du personnage avec la narration et la structure, j'ai choisi de ne pas répéter ici ces informations. Je me concentrerai plutôt sur le processus de création d'un personnage « entier », et sur les relations qu'il entretient avec les autres personnages. Si vous êtes jeune auteur, la compréhension de ces processus peut vous montrer des pistes vers lesquelles vous tourner quand l'inspiration semble faire momentanément défaut.

¹ Linda Seger, *Faire d'un bon scénario un scénario formidable*. Éditions Dixit, Paris 2005.

Si vous êtes expérimenté, vous pouvez être confronté à un personnage qui ne « remplit pas son rôle ». Ces processus peuvent alors vous aider à mieux comprendre ce que vous faites instinctivement.

La création du personnage est un processus combinant connaissance et imagination. Ce livre vise à stimuler votre créativité et propose une méthode conduisant à la construction de personnages forts, parfaitement dimensionnés... inoubliables.

CHAPITRE I: INVESTIGATIONS SUR LE PERSONNAGE

Il y a quelque temps, une de mes clientes m'a présenté un concept d'histoire fabuleux. Elle avait travaillé et retravaillé le scénario pendant plus d'une année. Son agent était vivement intéressé par son idée et attendait avec impatience cette nouvelle histoire. Bien qu'on lui ait déjà dit que certains de ses projets n'étaient pas assez forts pour le marché commercial américain, ce scénario-là était excitant et solide. C'était le genre d'histoire que les producteurs appellent des « high concepts » (concepts de haut niveau) — possédant une bonne accroche, un point de vue unique, un conflit clair et des personnages à forte identité.

Son premier film venait juste d'être achevé et elle comptait sur son nouveau scénario pour s'ouvrir de nouvelles portes. Elle devait finir rapidement, mais les personnages ne fonctionnaient pas. Elle était complètement désemparée.

Quand j'ai analysé le script, j'ai réalisé qu'elle n'en savait pas assez sur l'environnement de ses personnages. Un certain nombre de scènes se déroulaient dans un centre pour sans-abri. Bien qu'elle ait elle-même servi la soupe dans un tel centre et parlé avec les sans-abri, elle n'avait jamais dormi dans un centre comme celui-là ou fait l'expérience d'être à la rue. De ce fait, détails et émotions faisaient défaut à son histoire. Le seul moyen de résoudre le problème de ses personnages était de retourner « se documenter ».

La première étape dans la création d'un personnage est l'investigation (research). L'écriture étant en grande partie l'exploration personnelle de nouveaux territoires, elle demande certaines recherches qui assureront la vraisemblance des personnages et de leur environnement.

Beaucoup d'auteurs aiment ce processus d'investigation. Ils le décrivent comme une aventure, une exploration, l'opportunité de connaître des mondes, des cultures et des gens d'horizons très différents. Ils aiment voir

émerger leur personnage après avoir plongé plusieurs jours dans son environnement. Ils se réjouissent lorsque l'investigation confirme ce qu'ils ne percevaient qu'intuitivement. L'intimité avec leur personnage, gagnée par l'investigation, leur fait sentir qu'ils s'acheminent à pas de géant vers la création d'un personnage excitant.

Pour d'autres auteurs, l'investigation est intimidante, et représente la part de leur travail d'auteur la plus difficile à accomplir. Beaucoup y sont récalcitrants et supportent mal le fait de devoir « perdre du temps » à passer des coups de fil ou à obtenir des informations dans une bibliothèque. Certes, l'investigation peut entraîner frustration et perte de temps. Elle peut s'égarer dans de nombreuses impasses avant de révéler la moindre chose intéressante. Dans certains cas, l'auteur ne sait tout simplement pas par où commencer. L'investigation est pourtant la première étape de tout processus de création d'un personnage. La profondeur d'un personnage est comme un iceberg. Le public ou le lecteur ne peuvent percevoir qu'une infime partie du travail de l'auteur — peut-être seulement 10 % de tout ce que l'auteur sait de son personnage. Mais l'auteur doit être convaincu que l'investigation enrichit son personnage, quand bien même la somme considérable d'informations recueillies n'apparaîtrait qu'indirectement dans le scénario.

À quel moment l'investigation est-elle nécessaire ? Imaginons que vous écriviez un roman. Ceux qui l'ont déjà lu s'accordent à dire que votre protagoniste — un homme blanc de 37 ans — a une personnalité fascinante, mais que certaines de ses motivations restent insaisissables. Il devient clair que vous avez besoin d'en savoir plus sur le fonctionnement interne de votre personnage. Un ami vous suggère de lire *Les Saisons de la vie d'un homme* (*Seasons of a Man's Life*) de Daniel Levinson, roman traitant de la crise de la quarantaine. Vous vous débrouillez également pour intégrer des séances d'analyse de groupe. Par cette recherche, vous pourrez apprendre ce qui survient aux hommes au cours de cette phase transitoire, et comment leur comportement est affecté.

Imaginons une autre situation : vous venez tout juste de finir votre scénario, mais un personnage secondaire, un avocat noir, ne semble pas aussi vivant que les autres. Vous contactez alors le NAACP (Association nationale pour la promotion des gens de couleur) pour savoir s'ils connaîtraient un avocat noir acceptant de s'entretenir avec vous. En toutes circonstances, il est indispensable d'avoir des renseignements précis sur la façon dont le passé ethnique peut affecter tel personnage exerçant tel métier. Autre situation encore : vous êtes engagé pour écrire un film sur Lewis et Clark. En auteur avisé, vous demandez au studio le dédommagement de vos frais de recherche et de transport pour une durée de huit mois. Vous savez que vous aurez besoin de comprendre leur « expérience du voyage », et comment elle a pu affecter leurs personnalités et leurs dialogues.

I. INVESTIGATION GÉNÉRALE ET INVESTIGATION SPÉCIFIQUE

Par où commencer ? D'abord, comprenez qu'il ne faut pas avoir recours à l'investigation au dernier moment, lorsque vous vous trouvez confronté à un réel problème. L'investigation est le travail de toute une vie, et il y a beaucoup à en tirer. En réalité, vous faites constamment ce que l'on pourrait appeler de l'investigation générale. L'observation est à la base du personnage. Vous êtes peut-être naturellement très observateur. Vous notez comment les gens marchent, ce qu'ils font, comment ils s'habillent, le rythme de leurs phrases, et peut-être même leur structure de pensées.

Si vous exercez une autre profession en dehors de l'écriture — la médecine, l'immobilier, l'enseignement de l'histoire — tout ce que vous enregistrez est susceptible de vous être utile lorsque vous écrirez le scénario d'une série consacrée aux docteurs, une histoire évoluant dans le milieu de l'immobilier ou un roman se déroulant en Angleterre à l'époque médiévale. Vous faites également de l'investigation générale si vous prenez des cours de psychologie, d'art ou de science. Plus tard, ce que vous aurez appris vous fournira les détails dont vous aurez besoin pour votre histoire.

Nombreux sont les enseignants en scénario qui préconisent très justement de n'écrire que sur ce que l'on connaît. En effet, l'observation et l'investigation générale fournissent des détails qui nécessiteraient des mois, voire des années de recherche, lorsque l'on écrit sur un sujet ne s'inscrivant pas dans nos expériences.

Carl Sautter, écrivain, ex-directeur littéraire de *Moonlighting*² et auteur de *How to Sell your Screenplay* (Comment vendre votre scénario), rapporte l'histoire d'un auteur lui racontant son histoire sur Fort Lauderdale.

Carl Sautter : « Il voulait faire un film sur quatre filles allant à Fort Lauderdale à la fin du printemps. C'était une bonne idée, mais je me suis aperçu qu'il n'avait jamais mis les pieds à Fort Lauderdale à cette saison. En poursuivant notre discussion, j'ai appris qu'il venait d'une petite ferme du Kansas. Et il me dit : « C'est une honte de ne pas être là-bas cette semaine, c'est la Pancake Week (la semaine des pancakes). » Cette petite ville du Kansas avait son « festival pancake » annuel. Et il commença alors à me décrire toutes sortes de choses qui s'y faisaient autour du pancake ; il me raconta tous les détails de ce festival. Je ne pus m'empêcher de lui dire : « Si je comprends bien, vous me proposez une histoire que deux mille personnes peuvent écrire mieux que vous, sur une situation que vous n'avez jamais vécue, alors que vous pourriez écrire une histoire passionnante sur quelque chose que vous connaissez très bien ! »

² Série télévisée américaine de 1985 avec notamment Bruce Willis. NdT.

La création de personnages débute par ce que vous connaissez déjà. Mais l'investigation générale peut ne pas fournir suffisamment d'informations. Vous aurez alors besoin de faire des recherches plus spécifiques pour enrichir le personnage de détails que votre observation et votre expérience ne vous auront pas fournies. L'écrivain Robin Cook (*Phase terminale*, *La Mutation*, *Contagion*, etc.) est docteur en médecine, ce qui ne l'exempte pas de procéder à des recherches spécifiques quand il écrit une fiction autour de la médecine.

Robin Cook : « *La plupart du temps, la recherche se fait par la lecture, » explique-t-il, « mais je m'entretiens aussi avec des spécialistes des sujets que je veux traiter. En fait, je me documente sur ce sujet particulier pendant plusieurs semaines. Quand j'ai écrit le livre *Vertiges (Brain)*, qui traite de neuroradiologie, j'ai passé deux ou trois semaines avec un neuroradiologiste. Pour *Contagion (Outbreak)*, qui traite de la peste moderne, je me suis entretenu avec les gens du Center for Control Disease (Centre pour le Contrôle des Maladies) à Atlanta, centre spécialisé dans la recherche sur les virus. Pour *La Mutation (Mutation)*, je me suis documenté sur la recherche en génétique. Le rythme des progrès dans ces domaines est tel que la plupart des choses que j'avais apprises lors de mes études étaient obsolètes. J'écris un livre par an. En général, je consacre six mois à l'investigation, deux mois à établir la suite des événements, la ligne générale, deux mois à écrire le livre et deux mois sont consacrés enfin à la publicité et à mon travail hospitalier. »*

II. L'ENVIRONNEMENT

Les personnages n'existent pas dans le néant. Ils sont le produit de leur environnement. Un français du XVII^e siècle est différent d'un Texan de 1980. Un personnage qui pratique la médecine dans une petite ville de l'Illinois est différent du spécialiste en pathologie travaillant à l'hôpital de Boston. Un individu grandissant dans la pauvreté d'une ferme de l'Iowa sera différent d'un enfant naissant dans le luxe d'une riche demeure de Charleston, dans le sud de la Californie. Un Afro-Américain, un Hispanique ou un Irlando-Américain seront différents d'un Suédois de St-Paul. La compréhension d'un personnage commence par la compréhension de son environnement. Qu'appelle-t-on environnement ? Syd Field, dans son livre *Screenplay*³, en donne une bonne définition quand il compare l'environnement à une tasse de café vide. La tasse est l'espace dans lequel va se fondre le personnage (le café), espace lui-même investi des spécificités de l'histoire et des personnages.

Les éléments environnementaux ayant le plus d'influence sur le personnage sont :

³ Syd Field, *Scénario*. Éditions Dixit, Paris 2008.

- la culture ;
- la période historique ;
- le lieu ;
- la profession.

III. LES INFLUENCES CULTURELLES

Tous les personnages ont un bagage ethnique (background). Si vous appartenez comme moi à la troisième génération d'une famille américaine d'origine suisse-allemande, l'influence de ce bagage ethnoculturel peut être négligeable. Mais si vous appartenez à la première génération d'une famille de Jamaïcains, votre bagage ethnique va déterminer votre comportement, vos attitudes, l'expression de vos émotions et votre philosophie de vie.

Tous les personnages ont un bagage socioculturel. Être issu d'une famille paysanne de classe moyenne de l'Iowa ou être issu d'une des classes hautes de San Francisco est tout à fait différent.

Tous les personnages ont également un bagage religieux. Vos personnages sont-ils catholiques, juifs orthodoxes, adeptes des philosophies New Âge, agnostiques ?

Tous les personnages ont un bagage éducatif. Le nombre d'années d'études et la matière principale étudiée sont tous deux susceptibles d'influencer le personnage.

Tous ces aspects culturels auront une influence profonde sur la définition du personnage, déterminant sa façon de parler et de penser, ses valeurs, ses centres d'intérêt ou sa vie émotionnelle.

John Patrick Shanley, auteur d'*Éclair de lune* (*Moonstruck*) né d'une famille irlandaise-américaine, observait avec intérêt ses voisins italiens dans la rue.

John Patrick Shanley : « *Je voyais qu'ils mangeaient mieux que nous. Ils étaient plus attentifs à leur corps. Quand ils parlaient, ils s'investissaient pleinement. Il y avait des choses que j'aimais aussi chez les Irlandais, bien sûr. Ils savaient par exemple être plus convaincants que les Italiens. Et ils possédaient une autre forme de charme. Alors, j'ai tiré le meilleur de chaque nationalité... pour mon écriture comme pour ma vie.* »⁴

William Kelley s'est documenté pendant presque sept ans pour écrire *Witness*, étudiant la culture amish et cherchant la manière d'obtenir des informations de gens qui n'avaient aucune envie d'en donner au public.

⁴ Dick Lochte, « Stardomstruck », Los Angeles Magazine, mars 1988, p. 53-56.

William Kelley : « *Les amish étaient très méfiants envers Hollywood, et j'ai vraiment eu de la peine à dépasser cette crainte jusqu'à ce que je rencontre Bishop Miller — un constructeur de charrettes — à qui j'ai expliqué que nous aurions besoin d'une cinquantaine de charrettes pour le film. En homme d'affaires avisé, Miller accepta de me parler. J'obtenais enfin mon entrée chez les amish. »*

Bishop Miller devint le modèle du personnage d'Eli. En fréquentant les amish, Kelley découvrit qu'ils pouvaient être taquins, être fin connaisseurs en cheval, qu'ils avaient un réel sens de l'humour, et des femmes timides et coquettes.

La culture détermine le rythme des phrases, la grammaire et le vocabulaire. Lisez les dialogues qui suivent, et tentez de percevoir la voix des différents personnages.

Dans *Izzy et Sam (Crossing Delancey)* de Susan Sandler, le langage de la classe haute habitant la côte ouest contraste avec celui de la classe populaire de la côte est. Dans cet exemple, tous les personnages (à part le poète) sont issus d'un environnement juif et viennent d'un quartier particulier de New York. Ces deux données influencent leur façon de s'exprimer.

Izzy, de la classe haute décrit sa situation en ces termes : « J'ai rencontré quelqu'un. C'était un rendez-vous arrangé avec un homme divorcé. Grand-mère avait tout prévu. »

Bubba, la grand-mère, parle sur un autre rythme : « Pour capturer le singe sauvage, il te faut monter à l'arbre. Un chien peut vivre seul, pas un homme. »

Sam, le propriétaire d'une conserverie de la côte est, a une façon de parler encore différente : « J'suis un gars plutôt heureux. J'aime me l'ver l'matin, entendre les oiseaux cuicuiteur. J'enfile une chemise bien propre et je vais à l'église à pied pour y faire mes prières du matin. À neuf heures pile, les portes d'mon magasin s'ouvrent. »

Et le poète dit : « Vous êtes d'un calme tout à fait exquis, Izzy »

Écoutez le rythme des phrases des Irlandais dans *La Chevauchée vers la mer (Riders to the sea)* de John Millington Synge : « Ils sont tous là cette fois, et la fin est venue. Dieu tout-puissant, prends pitié de l'âme de Bartley, prends pitié de l'âme de Michael, de l'âme de Sheamus et de celle de Patch ; et de l'âme de Stephen Shaw ; et prends pitié de mon âme à moi, Nora, et de toutes les âmes quittant la terre de par le monde. »

Écoutez la différence de langage entre Eli l'amish et John Book le policier de Philadelphie. Ces différences sont très subtiles, mais vous pourrez

percevoir la différence entre le ton légèrement chantant de Eli et celui plus autoritaire de John.

ELI

Soyez prudente, là-bas, chez les Anglais.

JOHN BOOK

Je suis flic, Samuel. Mon boulot, c'est de m'occuper de ce meurtre.

Vos histoires comporteront fréquemment des personnages de cultures différentes. Pour ceux issus de votre propre culture, vous pourrez faire appel à votre expérience personnelle. Pour ceux issus de cultures différentes, vous pourrez avoir besoin de recherches spécifiques, pour vous assurer que ces personnages « sonneront juste » et que vous créerez des personnalités vraiment distinctes et pas simplement des personnages aux noms différents, mais parlant et agissant tous de façon identique.

IV. LA PÉRIODE HISTORIQUE

Situer une histoire à une autre époque est particulièrement délicat. Généralement, dans ce cas, l'investigation est indirecte. L'auteur peut difficilement obtenir des informations sur le XVI^e siècle en arpentant les rues de Londres au XX^e siècle. Suivre la conversation d'un anglais d'aujourd'hui ne donne qu'une vague idée des répliques qu'on pouvait entendre quatre cents ans plus tôt. Le vocabulaire est différent, les rythmes sont différents et même les mots sont différents : leurs sens ou leurs utilisations ont changé.

L'écrivain Leonard Tourney, professeur d'histoire à l'université californienne de Santa Barbara, a écrit plusieurs livres sur l'Angleterre du XVI^e siècle, dont *Old Saxon Blood* et *The Player's Boy is Dead*. Son passé d'enseignant lui donnait une certaine connaissance de l'époque qu'il traitait et pourtant il dut entreprendre, pour l'écriture de ses livres, des recherches concernant certains détails spécifiques.

Leonard Tourney : « *Il se peut que j'aie besoin d'en savoir un peu plus sur le fonctionnement des tribunaux, leur histoire et leurs usages à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. [...] Un de mes romans racontait un procès en sorcellerie. J'ignorais si un accusé pouvait être représenté par un avocat au début du XVII^e siècle. Le résultat des recherches fut que non — ce qui pouvait rendre le jugement quelque peu étrange. J'ai dû découvrir le nombre de juges prenant part au jugement, savoir s'il y avait un jury, et de combien de membres il était composé. J'avais appris que tout comportement suspect, à cette époque,*

pouvait devenir une preuve suffisante pour accuser quelqu'un de sorcellerie. Mais je devais encore découvrir quelles étaient les sanctions prononcées. »

On m'a consultée récemment pour un projet sur le voyage des mormons dans l'Est — jusqu'à Salt Lake City — au milieu du XIX^e siècle. Kieth Merrill, auteur et metteur en scène, s'était chargé des informations historiques sur le langage de l'époque et tous les détails concernant le voyage.

L'auteur Victoria Westermarck, qui a écrit de nombreuses histoires se déroulant au XIX^e siècle, a retravaillé le scénario. Elle explique comment elle peut acquérir une sorte d'expérience du passé après avoir déterminé les caractéristiques de langage de la période concernée, comme c'est le cas pour son scénario *Legacy*.

Victoria Westermarck : *« En général, je consulte les journaux, les lettres originales, les discours que les gens ont pu faire, quand je peux les obtenir. Bien que la langue parlée soit quelque peu différente de la langue écrite, les gens se révèlent souvent dans leurs journaux intimes. Les lettres peuvent se révéler très difficiles à lire. À côté de ça, je lis les journaux locaux de la fin du XIX^e siècle, où je retrouve le parler du grand public, ses goûts et ses dégoûts, et même ses jurons. [...] Je fais également des recherches à la bibliothèque Huntington de Pasadena, où je peux consulter les manuscrits de journaux intimes. Je fais une liste, par décennie, des phrases ou des mots intéressants qui, sans être d'usage courant, ajoutent de la saveur au dialogue sans trop dérouter le spectateur. »*

Même après des recherches conséquentes vous serez souvent amenés à imaginer certains détails. Utilisez alors tout ce que vous avez appris pour faire que l'époque dans laquelle vous situez votre action « sonne juste ».

V. LE LIEU

De nombreux auteurs situent l'histoire dans un lieu qui leur est familier. Si vous êtes né à New York, la plupart de vos histoires pourront s'y dérouler. Hollywood possède des milliers de scénarios racontant l'histoire de gens venant faire un film à Hollywood... Les auteurs peuvent également situer leur histoire dans un lieu visité ou habité pendant quelque temps.

Plus vous connaîtrez le lieu, moins les recherches seront nécessaires. Cependant, même en connaissant un lieu, il est souvent nécessaire d'y retourner pour des recherches spécifiques.

William Kelley a habité le comté de Lancaster en Pennsylvanie. Il en savait assez pour commencer *Witness*. Il y est cependant retourné pour trouver des modèles à ses personnages, et approfondir ses connaissances sur les amish. James Dearden, auteur de *Liaison fatale (Fatal Attraction)*, est anglais, mais il a passé beaucoup de temps à New York — lieu de l'action du film.

Deux des James Bond, *James Bond 007 contre Docteur No (D' No)* et *Vivre et laisser mourir (Live and Let Die)*, ainsi que plusieurs nouvelles de Ian Fleming se déroulent en Jamaïque, où l'auteur possédait une propriété baptisée « Goldeneye ». Il a visité Tokyo avant d'écrire *On ne vit que deux fois (You Only Live Twice)*, et a écrit *Bons baisers de Russie (From Russia with Love)* après avoir voyagé à bord de l'Orient-Express. Les lieux ont des influences diverses sur le personnage. La vie frénétique de Philadelphie, dans *Witness (Witness)*, s'oppose à la paisible vie de la ferme amish. Le rythme de vie de la côte est dans *Le Cavalier électrique (The Electric Horseman)* est différent de celui de New York dans *Working Girl (Working Girl)*. Et chacun de ces lieux affecte différemment le personnage.

Si vous deviez écrire l'histoire *Rain* de Somerset Maugham (transposé deux fois à l'écran), ou *La Nuit de l'iguane (The Night of the Iguana)* de Tennessee Williams ou encore *La Puissance et la Gloire* de Graham Green, vous auriez à cœur de susciter par vos descriptions l'oppression de la chaleur et de l'humidité, ou le sentiment de claustrophobie qu'engendrent les pluies ininterrompues sous les tropiques. En écrivant un livre comme *In God We Trust* de Jean Shepherd, ou un scénario tel qu'*Un homme parmi les loups (Never Cry Wolf)* de Curtis Hanson, Sam Hamm et Richard Kletter, vous voudriez savoir de quelle manière les basses températures affectent le style de vie et le comportement des individus. Dale Wasserman, auteur de la pièce tirée du roman *Vol au-dessus d'un nid de coucou (One Flew Over the Cuckoo's Nest)* de Ken Kesey, a entrepris des recherches particulières pour comprendre ses personnages.

Dale Wasserman : « *Au cours de mes recherches, j'ai visité des asiles. Certains étaient corrects, d'autres épouvantables. Je me suis même arrangé avec le psychiatre d'un très grand asile pour y être admis en tant que patient. J'avais en tête d'y rester trois semaines, mais j'y suis resté seulement dix jours. Non que cela eût été effrayant ou inconfortable, bien au contraire. C'est extrêmement confortable. J'y ai appris des choses surprenantes. D'abord que si vous abandonniez votre volonté à une institution, la vie devenait très simple, et je peux vous dire que la tentation est très forte. J'ai aussi beaucoup appris sur la diversité des patients, leur habileté à s'exprimer et leurs innombrables facultés.* »

Quand Luedtke écrivit le scénario de *Out of Africa, Souvenirs d'Afrique (Out of Africa)*, il avait besoin de tout connaître de l'Afrique des années vingt et 30 dans laquelle avait évolué Karen Blixen.

Kurt Luedtke : « *Quand j'étais jeune, je me passionnais pour l'Afrique. Aussi étais-je sûr de pouvoir trouver sur mes étagères au moins cinquante livres sur l'Est africain. Mes recherches m'avaient conduit à la découverte d'une frontière africaine, pas encore ouverte en 1892, où des gens vivaient comme à la limite du monde connu.* »

Ses livres lui fournirent des renseignements divers, mais Kurt dut entreprendre d'importantes recherches pour répondre aux questions spécifiques qui émergeaient au fil de l'écriture.

Kurt Luedtke : *« J'ai eu besoin d'apprendre comment le café poussait, à quelle période il fleurissait et comment on entretenait une plantation. J'ai appris tout ça en interrogeant un planteur de café. J'avais besoin de comprendre les relations entre les Blancs — principalement anglais — et les Kenyans noirs. J'avais besoin de connaître les tribus africaines, parce que Blixen n'utilisait probablement pas des Kikuyus comme domestiques, mais des Somaliennes. J'avais besoin de découvrir que de nombreux blancs s'enrichissaient par la chasse de l'ivoire durant cette période-là. J'avais besoin de connaître la situation gouvernementale : était-ce une colonie ? Était-ce un protectorat ? Qui avait le pouvoir de faire quoi, et quelles étaient les relations entre gouvernement et autochtones ? J'avais besoin de connaître l'histoire de la Première Guerre Mondiale dans « Est africain. À première vue, on peut penser que cette guerre n'a eu aucune incidence sur l'Afrique, mais le fait est qu'elle en a eu. »*

Tous ces détails — le rythme tranquille des jours, ponctué par les longues histoires à la veillée, le comportement entre colonialistes et autochtones, les animaux sauvages en liberté ou encore l'instabilité économique d'une plantation de café — illustrent parfaitement l'influence que peut avoir la recherche sur la réussite du bon fonctionnement des personnages dans l'histoire.

VI. L'INFLUENCE DE LA PROFESSION

Quelquefois, le contexte environnemental du personnage est lié à son activité professionnelle. Un personnage travaillant à *Wall Street* a un rythme et un style de vie différent d'un fermier de l'Iowa. Un analyste-programmeur a des compétences différentes de celles d'un coureur olympique. Un jardinier et un pédicure peuvent avoir des comportements distincts, des valeurs opposées, des préoccupations différentes eu égard à leur profession.

James L. Brooks fut séduit par l'idée de *Broadcast News* (*Broadcast News*) parce qu'il était lui-même friand des informations radio et télédiffusées. Il y avait même travaillé quelque temps. Malgré cela, il dut entreprendre une année et demie de recherche pour écrire son scénario. Il a passé un temps considérable à s'entretenir avec des journalistes et à suivre les informations.

James L. Brooks : *« J'étais trop concerné par mon sujet et je dois dire que les premiers mois de recherche servirent à me débarrasser de mon attachement et à parvenir à plus d'objectivité. Je devais désapprendre ce que je savais. [...] J'ai commencé mes recherches en m'entretenant avec beaucoup de femmes, spécialement une femme de Wall Street et une journaliste. J'étais*

particulièrement intéressé par celles qui avaient réussi très vite, dès la fin de leur apprentissage, celles qui avaient une bonne éducation et avaient fait de hautes études. Il me fallait quelqu'un pour qui tout s'était passé très vite sur le plan professionnel. D'une certaine manière, les questions que je posais n'étaient pas bien différentes de celles qu'on peut poser au cours d'une relation amicale. Elles étaient simplement un peu plus « cliniques »

Outre ces entretiens, James L. Brooks a beaucoup lu sur le sujet.

« J'ai lu la longue biographie de Murrow, j'ai lu des essais sur l'information et la diffusion, et chaque fois que j'entendais parler d'un ouvrage intéressant, je me le procurais. J'ai passé beaucoup de temps dans une salle de rédaction à côtoyer les gens qui y travaillaient. Plus vous consacrez de temps à votre recherche, et plus vos chances d'être au bon endroit au bon moment sont grandes. »

Simplement parce qu'il se trouvait là, James L. Brooks a pu saisir de nombreux détails incorporés plus tard au film.

« J'ai même vu un jour quelqu'un courir — courir physiquement — quand quelque chose ne se passa pas bien avec une bande magnétique. »

J'ai demandé à Kurt Luedtke comment il s'y prendrait pour se documenter sur des personnages particuliers, par exemple un cambrioleur de coffres. Kurt, de par son expérience journalistique, est très à l'aise avec le processus d'investigation, dont il sait tirer des informations tant pour le personnage que pour l'histoire elle-même.

Kurt Luedtke : *« Si je devais écrire une histoire sur un cambrioleur de coffres, le premier endroit où je me rendrais serait aux autorités légales. Je leur demanderais s'ils n'auraient pas appréhendé récemment un cambrioleur, suffisamment cultivé et intelligent, et qui accepterait de me parler. Une fois sur cinq, quelqu'un répond « Ouais, il y a un type qui accepterait de vous parler, mais qui demandera certainement à être payé. Avec deux cents dollars, ça devrait marcher. » Je ne recueille pas uniquement des informations sur le personnage, mais aussi sur sa profession, ou des informations pour des scènes particulières. J'irais sûrement lui demander des détails sur un casse qui aurait mal tourné, comment cela s'est passé, juste pour utiliser cet incident dans une scène drôle ou simplement pour savoir comment les choses peuvent déraiper. Je l'interrogerais aussi sur tout un tas de choses en dehors de ce qui est spécifiquement mon personnage. Ça peut m'être utile pour rendre ce dernier plus sympathique. »*

Les questions que Luedtke peut poser incluent également : Comment choisit-il ses lieux ? Pour qui travaille-t-il ? S'il travaille seul, quelles sont ses raisons ? Quelles sont les difficultés de son métier ? Pourquoi a-t-il préféré le cambriolage de coffres-forts à toute autre activité lucrative ? Où a-t-il appris son métier ? Que faisait-il quand il était enfant ?

En posant les questions **Qui ? Quoi ? Où ? Quand ?** et **Pourquoi ?** Luedtke commence à formuler certaines conclusions sur les individus qui peuvent devenir cambrioleurs de coffres, et en quoi ils se différencient des auteurs d'autres délits.

« Je suis convaincu que la nature du cambrioleur de coffres est liée à une certaine résistance à l'autorité, une certaine approche conservatrice du crime, opposée au meurtre ou au cambriolage où vous devez braquer votre arme sur quelqu'un qui peut lui aussi en posséder une. Le cambriolage de coffres est une sorte de bon boulot tranquille. Vous n'êtes confronté à personne et votre but est principalement un but économique. Vous n'êtes pas vraiment sociopathe, vous êtes juste quelqu'un qui vit en dehors des règles. L'argent est votre seul but. »

Kurt s'intéresse aussi au jargon du métier. Quels sont les mots courants qu'emploient les cambrioleurs de coffres ? C'est le type de renseignement impossible à trouver dans une bibliothèque.

« Un livre publié en 1970 peut bien sûr contenir certains mots, mais c'est sans doute un vocabulaire dépassé. »

Kurt tentera alors de tirer d'autres conclusions des informations obtenues.

« Si le personnage est prudent, il n'a probablement pas de yacht ; il ne veut pas attirer l'attention, il ne va pas s'habiller de façon excentrique ; il ne va probablement pas faire un braquage dans la ville où il habite, mais plutôt s'envoler vers Saint-Louis pour faire son job et puis disparaître... »

En réfléchissant sur ce qu'il a appris, Kurt commence à mettre en place certains nœuds dramatiques de l'histoire, qui pourront donner de la consistance au personnage :

« Sachant qu'il est prudent, il ne va probablement pas faire confiance à beaucoup de gens. Je sais qu'une erreur qu'il va commettre au cours du récit est de se confier justement à quelqu'un, ce qui va l'entraîner dans toutes sortes de déboires. »

Grâce à ces entretiens, l'auteur commence à poser les bases d'une situation et rend son personnage plus réaliste. Ces entretiens ont également une action stimulante sur la créativité en faisant émerger l'histoire de façon naturelle et très réaliste.

EXERCICE

Si vous deviez interviewer ce cambrioleur de coffres, quelles autres questions pourriez-vous lui poser ?

- À propos de sa famille ?
- De son style de vie ?
- De sa psychologie ?

- De ses motivations ?
- De ses buts ?
- De ses valeurs ?

VII. L'INVESTIGATION SPÉCIFIQUE

Quelquefois, la recherche conduit l'auteur à modeler un personnage d'après une personne réelle.

Quand William Kelley entreprit ses recherches sur *Witness*, il a rencontré les modèles de Eli et de Rachel.

William Kelley : *« Bishop Miller est devenu Eli (bien que je ne le lui aie jamais dit). J'ai étudié son caractère en regardant tout d'abord soigneusement son visage — le visage est le reflet de l'âme — et en écoutant très attentivement ses inflexions vocales, ses accents, en me rendant sensible à sa bonne humeur et en essayant de deviner s'il était sincère ou s'il essayait de me tromper sur ce qu'il était. N'ayant pas la possibilité de le prendre en photo, j'ai dû mémoriser son visage. Le modèle de Rachel est la belle-sœur de Bishop Miller. Elle était sortie un jour de la maison, un peu coquette, avec une inclinaison particulière de la tête, un regard plutôt timide, et elle m'a dit « Alors vous allez faire un film, est-ce que je serai dans votre film ? » J'ai répondu « Eh bien ! si vous acceptez de parler avec moi, je peux vous assurer que vous y serez. » Elle devait avoir 27-28 ans, elle était très jolie, ne passait pas inaperçue. Elle ressemblait beaucoup à Ali MacGraw. »*

Pour *Broadcast News*, James L. Brooks a construit le personnage de Jane en s'inspirant de 4 ou 5 femmes différentes. Le personnage de Tom s'inspire d'un correspondant de chaîne dont il avait entendu parler.

James L. Brooks : *« Quelqu'un m'a raconté l'histoire de cet homme à qui l'on avait demandé de devenir correspondant au Liban. Il avait répondu qu'il n'en était pas question, ou qu'il devait divorcer avant, parce qu'il était marié, avait un enfant et ne voulait pas risquer sa peau au Liban. Brooks sentit qu'il avait là un personnage intéressant, parce qu'il s'opposait à tout stéréotype. Dans le monde de l'information, n'importe qui risquerait n'importe quoi pour aller au Liban, mais cet homme-là plaçait sa femme et son enfant au-dessus de tout.*

Si vous trouvez un modèle pour votre personnage en menant vos investigations, c'est un plus. Mais un personnage spécifique ne sort pas nécessairement de votre recherche. Il peut germer dans votre imagination, pourvu que vous ayez compris le contexte dans lequel il doit évoluer.

VIII. LES SECRETS DE L'INVESTIGATION SPÉCIFIQUE

Au fil des discussions que j'ai eues avec les auteurs, il est clair qu'un certain processus se dessine. Tous ces auteurs savaient où et quoi chercher. Poser les bonnes questions est un art qui peut s'apprendre. Gayle Stone, auteur de thrillers scientifiques (*A Common Enemy*, *Radio Man*) est aussi professeur d'écriture.

Gayle Stone : *« Il y a des gens qui traversent la vie en restant aveugle à 90 % de ce qui les entoure. Tout le monde a pourtant les moyens de prêter attention. Des gens sont plus naturellement observateurs, peut-être parce qu'ils y ont été encouragés par leurs parents. Ces personnes ont plus d'informations en mémoire. Si quelqu'un peut vous ouvrir les yeux et vous révéler que vous n'êtes peut-être pas une personne très observatrice, il n'y a vraiment aucune raison pour que vous ne puissiez pas commencer à le devenir dès à présent. Il n'y a pas de « date limite » pour commencer à observer la vie. Aussi longtemps que vous vivrez et respirerez, vous pourrez le faire, et vous serez certainement surpris en découvrant la quantité de choses que votre inconscient a déjà emmagasinées. »*

Beaucoup de personnes sont désireuses, même flattées, d'être interrogées sur leur travail. Que ce soit un agent du FBI, un spécialiste des malades à comportement obsessionnel, un charpentier que vous interrogez sur le nom et l'usage d'outils divers, les questions Qui ? Quoi ? Où ? Quand ? et Pourquoi ? vous apporteront toujours les meilleures réponses. « Ayez de bons rapports avec votre bibliothécaire » est aussi un bon conseil pour n'importe quel auteur ayant besoin d'un accès rapide à une information. Les bibliothécaires auront souvent la réponse que vous cherchez, ou une idée de l'endroit où la trouver.

IX. QUEL TEMPS CONSACRER À L'INVESTIGATION ?

La recherche peut prendre plus de temps que n'importe quelle autre partie de l'écriture. Ce temps dépendra de ce que vous savez déjà et des difficultés inhérentes au personnage ou à l'intrigue.

James L. Brooks : *« La recherche ne s'arrête jamais. Broadcast News a nécessité un an et demi d'investigation pure et quatre années en tout, parce que les recherches ont perduré sur le tournage même. »*

William Kelley : *« J'ai fait des recherches sur les amish pendant sept ans, et Earl et moi avons écrit le scénario pendant la grève des auteurs de 1980, qui a duré environ 3 mois. »*

Dale Wasserman : *« Vol au-dessus d'un nid de coucou a nécessité trois mois de recherche parce que j'avais la chance de partir d'un livre très intéressant. L'écriture a duré six semaines. »*

Sans recherche adéquate, le processus d'écriture prend souvent plus de temps et peut devenir très frustrant. Bien que les recherches continuent en général pendant la phase d'écriture, il y a un moment où vous sentez que vous avez une connaissance suffisante du sujet pour aborder l'écriture. James L. Brooks dit que vous atteignez ce point lorsque toute nouvelle rencontre tend à confirmer ce que vous savez déjà, et lorsque vous êtes capable de participer à la « cuisine interne » et comprendre le jargon du milieu que vous explorez.

X. UN CAS D'ÉTUDE: GORILLES DANS LA BRUME

En février 1989, Anna Hamilton Phelan fut nominée aux Oscar pour la meilleure adaptation avec *Gorilles dans la brume* (*Gorillas in the Mist*). Ce cas illustre la diversité d'application de la recherche à un personnage, même si, comme c'est le cas ici, le personnage est inspiré d'un personnage existant.

Anna Hamilton Phelan : « *J'ai commencé mes recherches sur le personnage de Dian Fossey à la mi-janvier 1986, quelques semaines après son assassinat. J'ai clos mes recherches le 1^{er} juin, j'ai commencé l'écriture du scénario le 1^{er} juillet, et l'ai rendu le 1^{er} septembre. Les recherches ont duré environ cinq mois et l'écriture huit semaines. Ce fut aussi rapide parce que j'avais obtenu tout ce qu'il me fallait. J'étais tellement confiante en ce que j'avais pu apprendre que cela n'a pas pris beaucoup de temps pour rédiger le scénario.* »

« *J'ai eu à faire différentes recherches pour cette histoire. Les livres m'ont fourni toutes les informations sur les primates. J'ai lu tout ce que je pouvais trouver sur la Montagne des Singes du Rwanda — tous les rapports du National Géographie, tout ce que je pouvais trouver à la bibliothèque de l'UCLA. J'ai appris à connaître leurs refuges de nuit, ce qui fit l'objet d'une scène dans le film. J'ai appris les dangers d'un contact visuel direct : se sentant menacés, les singes étaient capables de charger.* »

« *J'ai étudié leur sens de la protection de la famille et du groupe. Il y a toujours un gorille — un jeune mâle — pour prendre soin du reste du groupe. Une de nos grandes chances fut que Digit, qui était un jeune mâle, était le gorille favori de Dian Fossey. C'est lui, dans le film, qui peut poser ses mains dans celles de Dian.* »

« *Durant mon séjour en Afrique, je me suis imprégnée de l'odeur, du sentiment général, de tout ce que l'environnement pouvait m'évoquer. Bien que certains de nos sens soient impossibles à exploiter dans un scénario, vous pouvez en suggérer les perceptions entre les lignes. Et je cherchais justement à suggérer l'idée du danger qui règne dans ces régions. Le plus grand danger venait de l'inconfort de vivre trois mille mètres au-dessus du niveau de la mer. Dian avait un emphysème pulmonaire qui dégénéra à cause du climat. Fumer deux paquets de cigarettes par jour, en plus de vivre entourée d'humidité, n'a pas*

arrangé les choses. Les randonnées, tellement difficiles sur ces montagnes, et les glissades sur la boue me faisaient m'interroger sur le genre de femmes qui avait pu supporter de vivre dans un tel environnement pendant 15 ans. C'est tellement éprouvant de vivre dans la boue ! et ça vous glace jusqu'à l'os. C'est le froid le plus éprouvant que j'ai pu vivre de toute ma vie. C'est si humide que vous êtes constamment trempé. Il n'y a pas un morceau de vêtement, lorsque vous êtes à l'extérieur, qui reste sec. »

« Je suis restée dans une cabane à environ quinze mètres de celle où Dian fut assassinée. La cabane de Dian était condamnée. Elle avait été entourée de cordes après le meurtre. Je pouvais cependant regarder par sa fenêtre. J'aurais bien voulu y pénétrer pour toucher les objets. Quelquefois, toucher des objets que des gens ont eus entre les mains peut provoquer certaines sensations. Cela n'arrive pas souvent — et c'est difficile à décrire — mais il s'en dégage parfois certains sentiments que vous pouvez utiliser dans votre travail. Et je savais que toucher les objets que Dian avait elle-même touchés m'aurait probablement été utile. Mais je pouvais juste regarder par la fenêtre et voir à quoi ressemblait cette cabane de tôle ondulée où il y avait des nappes, des petits vases de fleurs séchées, des petits cadres en argent, des objets en porcelaine et en argent. C'était tellement étrange de voir de tels objets dans cet endroit. Cette femme m'intriguait beaucoup. »

« La première fois que j'ai vu des gorilles, je pensais qu'ils étaient irréels. Ils sont si gentils, si dociles et si occupés à leurs propres affaires que vous n'êtes pas du tout effrayé. Mais je savais que je n'avais pas les mêmes sensations que Dian vis-à-vis des gorilles — ce sentiment de crainte et d'interrogation — alors je m'efforçai de recréer ce sentiment. Cela me fut d'une grande aide de voir les gorilles. »

« L'investigation sur le contexte historique de l'intrigue fut beaucoup plus difficile, à cause des nombreuses années de guerre civile — qui ont donné lieu à une intrigue secondaire forte. J'ai pu cependant trouver ces informations dans le livre de bord de Dian Fossey, dans un chapitre où elle mentionnait un petit incident survenu lors d'une traversée de la frontière. J'ai également lu d'autres livres et d'autres articles historiques sur le conflit au Congo. »

« Les autochtones avaient beaucoup de respect pour Dian Fossey et son projet. Un respect teinté de crainte. Elle intriguait beaucoup ceux qui ne l'avaient jamais rencontrée. On l'appelait « Niramache belli », ce qui signifie « la femme solitaire qui vit dans la forêt sans homme ». Mais les gens qui la connaissaient mieux ne l'aimaient pas vraiment. Je n'ai trouvé qu'une seule personne sur quarante qui l'aimait vraiment, c'était Roz Carr (jouée dans le film par Julie Harris). Dian avait beaucoup d'ennemis. Vous pouviez pointer votre doigt dans n'importe quelle direction et trouver un meurtrier potentiel. »

XI. APPLICATION

Quand vous procédez à votre recherche, posez-vous ces questions sur vos personnages :

Que dois-je savoir sur l'environnement de mes personnages ?

- Est-ce que je comprends leur culture ?
- Est-ce que je comprends les us, les croyances, les attitudes qui font partie de cette culture ?
- Ai-je rencontré, parlé, ou passé du temps avec des gens de cette culture ?
- Est-ce que je comprends les manières d'être qui peuvent être similaires ou différentes des miennes ?
- Ai-je passé du temps avec un nombre suffisant de personnes pour ne pas créer un stéréotype basé seulement sur une ou deux rencontres ?
- Suis-je familiarisé avec la profession de mes personnages ?
- Ai-je une approche suffisante de leur profession, ai-je compris par l'observation ce que ce travail implique, et comment les gens s'y sentent ?
- Est-ce que je connais suffisamment leur jargon pour pouvoir l'utiliser naturellement dans le dialogue ?
- Sais-je où mes personnages habitent ? Est-ce que je connais le pays, ai-je fait l'expérience de marcher dans les rues de ce lieu ? Est-ce que je connais les distractions qui y sont pratiquées ?
- Ai-je une certaine perception du climat, des sons et des odeurs de cet endroit ?
- Est-ce que je sais en quoi cet endroit est différent du mien, et quel effet il peut avoir sur mes personnages ?
- Si mon scénario se déroule à une autre époque, en sais-je assez sur le langage, les conditions de vie, les modes vestimentaires, les relations, les attitudes et les influences qui caractérisent cette époque ?
- Ai-je lu suffisamment de journaux — ou toute autre littérature — pour avoir une perception juste de la façon de s'exprimer des gens de cette époque ?
- En menant ces recherches sur mes personnages, ai-je fait appel à toutes personnes pouvant m'éclairer sur les sujets spécifiques à mon histoire — tels que bibliothécaires ou spécialistes ?

XII. CONCLUSION

Chaque personnage requiert une recherche spécifique. Il y a plus d'une raison pour recommander aux jeunes auteurs d'écrire sur ce qu'ils connaissent. La recherche peut être onéreuse et nécessiter beaucoup de temps. Un jeune auteur ne peut pas se permettre de passer un mois en Afrique, ou ne sait pas comment rencontrer un cambrioleur de coffres, ou n'a pas forcément l'opportunité d'offrir un marché commercial à un fabricant de chariot amish.

Mais comprendre l'importance de la recherche, et sentir ce qu'il faut chercher sont des étapes importantes dans le processus de création d'un personnage fort.

Une fois passées les premières réticences, l'investigation devient pour de nombreux auteurs une des parts les plus excitantes, les plus créatives et les plus enthousiasmantes du processus d'écriture. Elle assure le chemin de l'imagination vers la naissance naturelle de personnages réalistes.