



7. Les Abysses : un scénario littéraire

Joanna Griffe

Les Abysses : un scénario littéraire

Les 31 mars et 1er avril 2010, le Théâtre National de Marseille, La Criée, consacrait un colloque à Jean Vauthier, organisé par l'Université de Provence, en partenariat avec la Bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), sous la direction de Robert Abirached. C'est à la faveur de ce colloque que j'ai découvert Jean Vauthier, dramaturge avant-gardiste des années cinquante, auteur du scénario de la première réalisation de Nico Papatakis.

« Comment cela avait-il commencé ? Par un télégramme arrivé à Bordeaux, fin 60. (...) je ne connaissais pas Nico. Bientôt je reçus de lui, sous un seul pli, une documentation photographique assez importante : agrandissement de coupures de journaux parus dans les années trente et qui relataient le crime fameux de deux domestiques (...). J'acceptais d'écrire le scénario avec ce sujet comme « graine ».

C'est ainsi que Jean Vauthier commente la genèse du scénario des *Abysses* dans son article publié dans les *Nouvelles Littéraires*, paru le 16 mai 1963, alors que le film parade au 16e Festival de Cannes, aux côtés des *Oiseaux* d'Alfred Hitchcock. A l'affiche : le duo Colette et Francine Bergé. Elles incarnent les domestiques assassines du tristement célèbre crime des sœurs Papin, qui a défrayé la chronique en 1933. Cet article, déniché dans les boîtes d'archives de la SACD à Paris, est une des pierres angulaires de cette recherche. C'est moins son aspect anecdotique, quoique savoureux, qui a retenu mon intérêt, que l'opportunité d'y trouver la description détaillée du travail d'écriture de Jean Vauthier qui se met au diapason de l'écriture scénaristique, de l'analyser au regard de son théâtre et des enjeux esthétiques de l'époque.

Cet article s'intéressera à mettre en évidence le travail de collaboration entre l'écrivain et le réalisateur autour du projet du film, le parti pris esthétique en lien avec les problématiques soulevées par le cinéma des années soixante et la volonté de filiation entre *Les Abysses* et le théâtre, notamment la tragédie grecque.

A la veille de la commande du scénario du film *Les Abysses* par Nico Papatakis en 1960, Jean Vauthier a déjà acquis une notoriété certaine sur la scène parisienne et son nom compte parmi ceux des dramaturges avant-gardistes de la branche poétique des années cinquante.

1949 marque le tournant de la carrière de ce journaliste et dessinateur à *La Petite Gironde*, puis à *Sud-Ouest*, qui s'essaie à l'écriture depuis plusieurs années déjà : il abandonne son emploi pour se consacrer exclusivement à sa plume et mener à bien son *Capitaine Bada*. « Une somme touffue et extravagante d'ambition » [1] selon les mots de Robert Abirached. Spectateurs, comédiens, metteur en scène, auteur lui-même, personne n'en sort indemne. La stupéfaction atteint son comble lors de la parution de la pièce [2], qui révèle au public sa conception de l'écriture dramatique, tout à fait originale, basée sur le foisonnement des indications scéniques. Style que nous aborderons plus en détail par la suite, Jean Vauthier l'utilisant pour l'écriture du scénario des *Abysses*. Homme de tous les bords : théâtre, radio, télévision, peinture et dessin, « homme-théâtre » [3] à l'écrit comme à la vie, Jean Vauthier ne cesse d'interroger l'œuvre dans l'œuvre et le rôle du créateur dans et par sa création : une mise en abyme dans laquelle il n'est pas rare de voir le public non initié se perdre ; Jean Vauthier exigeant un effort constant de ses spectateurs-lecteurs.

Autre artiste, qui pousse son art dans ses retranchements et le fait s'interroger sur lui-même : Nico Papatakis. Le parcours de ce réalisateur est fait de combats et d'exils successifs en réponse à son opposition farouche aux dictatures européennes. Installé à Paris en 1939, directeur du cabaret *La*

7. Les Abysses : un scénario littéraire

Rose Rouge jusqu'au milieu des années cinquante, il fréquente l'*intelligentzia* de l'époque, dont Jean-Paul Sartre, André Breton, Jacques Prévert, Robert Desnos, Jean Vilar et se lie d'amitié avec Jean Genet dont il produit en 1950 l'unique œuvre cinématographique. Au début des années soixante, il décide d'adapter un fait divers : le double homicide des sœurs Papin. Il ne trouve pas de metteur en scène, les « jeunes de la Nouvelle Vague » [4] ne sont pas intéressés par un projet qu'ils qualifient de « trop littéraire ». Il réalisera donc son film lui-même : une première. Nico Papatakis extrait trois articles qui serviront de base au scénario ; l'un d'eux est issu de l'hebdomadaire *Détective* du 9 février 19331. Il faut savoir que ce fait divers a tout de suite éveillé l'intérêt des journalistes et des amateurs de presse sanglante ; puis a investi les débats des psychiatres, dont Jacques Lacan, et delà, les préoccupations esthétiques et cliniques des pères du surréalisme. Mais sa transformation complète en œuvre 1947, année de la création des *Bonnes* de Jean Genet au Théâtre Athénée par Louis Jouvet. Le dramaturge utilise ses *Bonnes* pour détourner les conventions théâtrales. A la fin de la pièce, leur univers incantatoire collapse : le jeu ne suffit plus aux bonnes, le crime réel devient un mal nécessaire. Le passage à l'acte se fait à la frontière entre fantasme et réalité. Jean Genet refuse d'adapter *Les Bonnes* au cinéma à la demande de son ami Nico Papatakis. Il ajoute un bref manifeste : *Comment jouer « Les Bonnes »*, à sa pièce, en 1963. A la sortie du film *Les Abysses*, il se défend de faire un plaidoyer sur le sort des domestiques et tourne le dos à toute interprétation naturaliste. Un appendice qui pourrait être considérée comme une volonté de se démarquer du projet de Nico Papatakis.

>>>

Lorsqu'il puise dans la presse, ce n'est pas la restitution du fait réel qui intéresse Nico Papatakis, comme c'était le cas pour François Truffaut qui étayait ses sujets grâce aux articles *Détective* ; au contraire, c'est d'extraire et de pousser davantage la violence de ce drame. Le projet du film, séduit André Malraux, alors Ministre de la Culture, qui y retrouve un parti pris esthétique proche du sien : « [une] expérience dominée par l'artiste, recomposée par une « voix » qui extrait du réel l'essence de l'événement, manifestant par la maîtrise de l'homme sur le monde » [2]. *Les Abysses* sont sélectionnées pour représenter la France au festival de Cannes de 1963. Le président de la Chambre syndicale de la Production cinématographique, Francis Cosne, proteste contre ce choix : bataille dans le monde du cinéma. D'un côté, des critiques et intellectuels tels que Jean Paul Sartre, Jacques Prévert, Simone de Beauvoir, Jean Genet, André Breton montent aux créneaux pour défendre le film et le choix d'André Malraux, dans des articles où ils invitent à « user et abuser de [leurs] noms pour la publicité des *Abysses* » [3]. De l'autre, l'extrême violence du film est contestée à grands cris. *Les Abysses* multiplient les scènes agressives, criardes et abondent d'injures bien corsées, ce que relève un journaliste indigné au cours de l'interview filmée donnée à Cannes le lendemain de la projection en 1963. Nico Papatakis répond qu'il s'attendait à « choquer les gens » en réalisant un « film violent, inhabituel qui l'engageait [lui] et l'auteur. » [4] En tant qu'homme engagé politiquement contre la violence et la répression des dictatures, contre l'asservissement et l'avilissement des peuples soumis, Nico Papatakis est partisan d'un cinéma engagé, fait pour heurter plus que pour émouvoir le public. Selon le réalisateur, il ne suffit plus de toucher pour faire réagir. C'est pourquoi, dans l'affaire Papin, il décide de privilégier le « thème de la révolte et de l'humiliation » [5], porté dans les années 60 par le contexte de la guerre d'Algérie. Dans *Hiroshima, mon amour*, d'Alain Resnais sorti en 1959, dont le scénario est écrit par Marguerite Duras, Emmanuelle Riva a cette réplique : « C'est un film sur la paix. Qu'est-ce que tu veux qu'on tourne à Hiroshima, sinon un film sur la paix ? ». Dans *Les Abysses*, c'est l'inverse : que tourner d'autre dans une propriété viticole bourgeoise et craquelée du bordelais, sinon un film sur la guerre ?

7. Les Abysses : un scénario littéraire

De plus, par « film inhabituel », outre le lien au conflit franco-algérien, très controversé à l'époque, le réalisateur entend « anticonformisme ». Robert Benayoun, journaliste pour « France Observateur », écrit à la sortie du film : « A l'heure où le raisonnable et le désinvolte, le compassé ou l'opportuniste marquent pour notre intense lassitude le cinéma français, il est inattendu de voir un jeune metteur en scène aller contre la mode, contre les pièges divers de la séduction et faire un film exaspéré et démentiel, un film de pure provocation comme *Les Abysses*. [6]

>>>

Dans une interview filmée de 1967 pour l'émission « Cinéma vif », Nico Papatakis revient sur son film, et se positionne pour un cinéma « anti-Godard » [7]. Aux films de la Nouvelle Vague, il reproche de dénaturer le cinéma par le recours à la spontanéité. Nico Papatakis est contre cette notion de « spontanéité ». Le traitement du thème doit passer par la métamorphose produite par la caméra. La vérité énoncée doit être grimée par et pour le cinéma. Dans cette perspective, Nico Papatakis établit un rapport entre le cinéma et la tragédie grecque antique : tous deux donnent à voir une réalité déformée, qui, pourtant, puise toute sa puissance cathartique dans une mise en scène élaborée et codée. Pour le lui, le cinéma ne s'improvise pas. Il est partisan d'un cinéma artificiel, d'un art maîtrisé. La caméra comme un acteur, a besoin d'être dirigée, orientée, elle devient alors un instrument précieux au service du sujet du film. Il le veut enfermé dans « un carcan » [9], comme Jean Vauthier rêve d'un « texte de théâtre comme partition » [10].

Pourquoi Jean Vauthier ? Comme nous l'avons souligné, Nico Papatakis a d'abord dans l'idée d'adapter la pièce de son ami Jean Genet au cinéma. Dans sa lettre à Jean Vauthier, datée du 14 décembre 1963, Bernard Freshman, traducteur des œuvres de Jean Genet en langue anglaise, nous renseigne sur des points essentiels de la genèse de l'œuvre : suite au refus d'adaptation des *Bonnes*, Nico Papatakis s'est tourné vers Jean Vauthier après lecture de son théâtre. Il y a bien une volonté du réalisateur d'opter pour le genre théâtral. Pour Jean Vauthier, qui a été encouragé par Bernard Freshman pour que ce dernier accepte le projet de Nico Papatakis, ce film permettrait de sortir « de la bataille du théâtre dit d'avant-garde » [11] en tentant une nouvelle expérience. Dans l'article « Ma Plongée dans les abysses », du 16 mai 1963, adressé aux *Nouvelles Littéraires*, dans lequel il retrace la genèse du film, depuis la commande du scénario jusqu'au début du tournage, Jean Vauthier revient sur les premières entrevues consacrées à l'échange d' « idées générales sur l'esthétique du cinéma et [leurs] vues se rencontraient parfaitement. » [12]. *Les Abysses* dépassent le stade de reconstitution du crime des sœurs Papin et même de l'adaptation des *Bonnes* sur un grand écran, pour devenir une réécriture à part entière du fait divers. Or, c'est un dramaturge qui se voit confier le scénario : tout un programme, que Jean Vauthier décrit dans son article. « En janvier et février, je tins à rencontrer Nico souvent le soir, afin de trouver accord sur les données de bases du futur film. (...) les plus nombreux de ces rendez-vous furent consacrés à parler du scénario, présentement du canevas. » La volonté, qui sous-tend cette réécriture du crime des sœurs Papin, journaux à l'appui, est bien de montrer les ravages de la révolte comprimée des êtres disqualifiés par la société. Cependant, le crime en lui-même, dans sa cruauté, son aberration et son aspect sadique est totalement occulté. Toute la violence du film vient du parti pris concernant le paroxysme de l'œuvre, qui tire les personnages hors d'eux-mêmes et rythme l'action *crescendo* jusqu'à l'explosion du drame. L'intention est moins de traiter un phénomène social que de toucher à « l'absolutisme de la tragédie » [13] cher à Nico Papatakis mais aussi à Jean Vauthier, fervent admirateur de l'œuvre de Sénèque dont le théâtre abonde de monstruosité sublimes. Le 19 avril 1963, paraît dans *Le Monde* un chassé-croisé de critiques élogieuses de Jacques Prévert, Jean Genet, André Breton, Simone de Beauvoir et de Jean-Paul Sartre rassemblées sous le titre de l'article suivant : « Le cinéma nous

7. Les Abysses : un scénario littéraire

donne sa première tragédie : *Les Abysses* » [14]. « Furies : déesses infernales qui tourmentent les méchants », écrit Jacques Prévert sous le charme. « Eros et l'instinct de mort - couple indissoluble - en butte à une tension sociale telle que ces deux machines se rechargent l'une l'autre jusqu'à l'incandescence » commente André Breton. Du genre noble, ce film coup de poing a conservé la structure et le déroulement de l'intrigue. Si la subdivision en actes n'est pas marquée, il n'en reste pas moins que la charpente de l'action repose sur trois mouvements bien distincts. Actes I, de la séquence 1 à 27 : le rideau se lève sur les sœurs, leurs tourments, leurs jeux, leurs concertations, leurs disputes, leur violence ; acte II, de la séquence 28 à 45 : la confrontation à la famille des propriétaires ; acte III, de la séquence 46 à 63 : le dénouement. L'intrigue est menée avec une inflexible rigueur, dans un rythme tour à tour brisé et bondissant. Mais, comme son titre l'annonce, elle progresse de manière inéluctable, irrésistible vers le précipice, le *fatum* de la tragédie. C'est moins l'histoire terrible de la famille Lancelin¹ qui est montrée, que son ombre inquiétante. Nico Papatakis est partisan de masquer le discours, à la manière des masques de la tragédie grecque qui déformaient les personnages en les magnifiant en même temps. Ainsi, le récit va être grimé. Noms et lieux sont modifiés. Les éléments que Jean Vauthier retient dans les versions du fait divers dont il dispose, viennent servir une intrigue totalement différente de la réalité. Le rideau s'ouvre sur le décor d'une propriété viticole du bordelais. Deux bonnes sales et oisives arpentent la demeure. Elles ne sont plus payées depuis trois ans par les Lapeyre, une famille de la bourgeoisie de campagne au bord de la faillite, qui n'a pas d'autre alternative que de vendre son domaine. Mais la fille de Monsieur, Geneviève, a fait donation des communs aux domestiques, et celles-ci refusent de partir. A partir du fait divers, sur lequel il a été renseigné par les documents mis à sa disposition par Nico Papatakis, Jean Vauthier a joué sur le caractère particulier du duo des sœurs Papin. Il met en scène un couple à la hauteur de ceux qui s'adorent et se déchirent dans son théâtre. L'aînée des deux sœurs, Michèle, a une emprise affective sur sa cadette. Ce rapport d'autorité attesté entre les sœurs Papin a été pris en compte dans le verdict du procès. Jean Vauthier, qui met en scène dans ses pièces des personnages de créateurs empêchés, opte pour un duo de destructrices entravées.

>>>

La crise sur laquelle s'ouvre l'intrigue a agi sur ses personnages bien avant le « lever de rideau ». Nous avons à faire à des personnages « vauthièresques », poussés au bout d'eux-mêmes, à bout de force, sans jamais tomber dans la caricature. Ils sont ces êtres paroxystiques dont la logique extravagante conduira l'action vers son unique issue. Monsieur d'abord, imaginé « ni méchant, ni infâme, mais seulement verbeux : un bon père de famille » [16]. Ces traits de caractère ressemblent au fait divers mais travestissent le sang froid de Monsieur Lancelin. Son personnage tente néanmoins de conserver son rôle de chef de famille et de gestionnaire du patrimoine. Monsieur Lapeyre est un personnage plus arriviste que débonnaire et plus lâche que diplomate. Il est la synthèse parodique du précepte asiatique des « Trois vertus » : ne rien voir, ne rien entendre et, surtout, ne pas parler. Autre caractéristique puisée dans la réalité des faits de 1933 : la face cachée du patriarche. En effet, Jean Vauthier, comme l'auteur des *Bonnes* dévoile l'envers du décor de cette demeure bourgeoise [17]. Derrière la respectabilité du bourgeois, Monsieur Lapeyre est confronté à des problèmes d'argent qui entache son statut social. Problèmes à l'origine de la non rémunération des bonnes, de l'obligation de vendre la propriété et de la menace que représente un recours aux prudhommes. Par conséquent, Monsieur se trouve à la base du déséquilibre qui a fait basculer l'histoire dans une inévitable tragédie, au sens propre du terme, montée de toutes pièces par les déesses de la vengeance que sont devenues ses deux bonnes. Tragédie qu'elles jouent et se jouent, car elles sont sincèrement empêtrées dans leur drame. Selon Robert Abirached, « c'est le refus du

7. Les Abysses : un scénario littéraire

réel qui fonde le jeu théâtral » [18]. Or, au moment où la demeure est vendue, le réel reprend ses droits. Au moment où le réel leur impose de troquer leurs griffes d'Erinyes contre leur uniforme de domestiques qui ne leur sied plus, elles tuent. D'où le fait que Monsieur soit, à la fin, tenu pour responsable des crimes perpétrés chez lui.

Au regard du personnage de Monsieur, celui de Madame s'agrippe désespérément à son rôle de maîtresse de maison réglementant et régissant la vie domestique. Jean Vauthier la décrit comme « un être limité, possesseur lui aussi de bonnes raisons » [19]. Les positions financière et familiale de Madame, seconde épouse, s'unissent dans le drame pour lui ôter toute crédibilité et en faire un pion tourmenté du jeu des deux sœurs. Le personnage de la fille est « l'atout primordial » du scénario, selon les mots de l'auteur [20]. Elle est l'élément déclencheur du drame. Elisabeth a un rôle spécifique dans le projet engagé contre la guerre d'Algérie : elle figure « la bonne conscience » [21] passive. Dans son article du 16 mai 1963, Jean Vauthier écrit à ce propos qu'il trouvait « que la fille de cette maison malheureuse, de par ses bonnes volontés (...) apparaîtrait monstrueuse. » Son personnage est le marqueur de l'ascension de la violence du drame de par les humiliations successives qu'il endure : tromperies, moqueries, insultes, crachats, gifles se succèdent. Elle est l'exutoire de la haine contenue des sœurs assassines, l'exutoire de la colère retenue de sa famille bourgeoise. Au cours de la grande scène de cris, de claques et de fracas, prise entre deux feux, son corps meurtri devient le lieu de déchaînement de la crise. C'est sa fonction dans le drame. C'est en quelque sorte son revirement et son désir affiché de mettre un terme à l'effroyable comédie qui s'est jouée et qui la condamne aux yeux des sœurs.

Pour les rôles de Michèle, la sœur aînée, et Marie-Louise, la cadette, le projet de l'auteur est le suivant : « Ce que je voulais énormément, c'est que la cruauté homicide des deux domestiques ne trouve son aliment que dans l'aberration, la méchanceté inconsciente, l'esprit d'injustice et la faiblesse de l'ennemi ; il fallait pour que l'art « tienne » que ces deux filles tout au contraire de deux Jeanne D'Arc (...) fussent un résumé du mal, du vice, de la crasse, de l'hystérie et en même temps qu'une humanité profonde, des qualités de leur être, affleurent et permettent de nous attacher à elles. Aussi, les ferai-je sensible à la beauté, intelligentes, démunies, accablées et martyrisées davantage par leurs névroses que par l'événement » [22]. Des personnages du théâtre de Jean Vauthier, le duo assassin a conservé les caractéristiques essentielles. Les brusques revirements : de la dispute bruyante à l'accolade fraternelle, de la gifle cinglante à l'étreinte passionnée, il n'y a qu'un pas. Entre danses, poésies incantatoires, hurlements à la lune et attitudes de bêtes traquées, Michèle et Marie-Louise semblent habitées. Elles ont hérité du caractère hanté des personnages « vauthièresques », aux prises avec leurs problèmes, qui les font « basculer de l'autre côté de la vie » [23]. Elles sont des personnages tragiques tels que les définit George Steiner : frappés d'impuissance face à ce qu'il leur arrive ; et ce qui leur arrive est toujours de l'ordre de l'irréparable, de l'irréparable [24]. Les sœurs sont les créatrices de leur rôle tragique : possédées, animées par un feu, une logique intérieure, elles agissent, fermant petit à petit les issues potentielles comme on pose un piège, en provoquant des situations qu'elles croient irréversibles, comme le démantèlement de la demeure. Le théâtre de Jean Vauthier affleure de leur être. Ecrins de la tragédie montante, elles ne cessent de chercher et de produire des personnages dans leur personnage et des mises en scène qui expriment leur désarroi. Ce comportement est perçu au début du scénario comme un jeu à valeur incantatoire et exorciste, un peu à la manière de celui des héroïnes des *Bonnes* de Jean Genet. C'est dans la troisième séquence, au seuil du scénario que ces jeux de rôles déments sont le plus flagrants. Et par ses commentaires, Jean Vauthier oriente le lecteur vers cette lecture de l'attitude des bonnes. Pour ne citer qu'un exemple dans cette séquence : l'aînée des deux sœurs, après s'être effondrée en larmes, s'acharne à détruire les sculptures d'un siège en bois en récitant ce qui peut

7. Les Abysses : un scénario littéraire

apparaître comme un conte, sous le regard médusé de sa cadette ; et l'auteur de commenter qu'il s'agit d'un « jeu entre les sœurs (...) une sorte d'exorcisme. » [25]. Puis, le calme revenu, toutes deux se mettent à improviser des paroles psalmodiées qui pourraient être celles d'un témoin de la crise qui juge les bonnes. On peut alors lire en didascalie le commentaire suivant : « Nous sommes déjà habitués. Nous comprenons sans effort que les deux filles mélangent un jeu tragique et leur épouvantable vie. Nous n'avons eu aucune peine pour admettre que la phrase de Marie-Louise est un réamorçage. » [26] Ce comportement des domestiques s'éloigne de plus en plus du jeu au fil du récit pour devenir un réflexe de survie pour ne pas avoir à affronter la réalité. Dans le scénario, des éléments inertes deviennent des personnages à part entière, capables, au même titre que les protagonistes d'influer sur le cours des événements. Fidèle à son théâtre et fort de l'article de F. Dupin qui donne une liste exhaustive d'ustensiles et de bibelots manipulés par les domestiques homicides, Jean Vauthier confère un rôle primordial aux objets, établissant de nombreuses listes, répondant chacune à un lieu précis de la maison. Dans le film, cette attention portée aux choses se manifeste par les arrêts sur image, les gros plans qui suggèrent leur importance. On retrouve dans cette manière de faire « parler » l'inerte au cinéma, la théorie de Jean Giono sur le drapeau et ses couleurs [27], à savoir que rien n'est montré pour rien et que chaque image par un recours automatique chez le spectateur trouve des repères dans le réel. Jean Vauthier et Nico Papatakis sont loin d'une esthétique naturaliste. Les objets énumérés avec précision dans ces longues listes sont des outils de la tragédie. Ils sont là pour étouffer et ensevelir ce qui reste d'humain dans les personnages des bonnes. En désordre, amoncelés, ils sont une insulte au vide de l'existence des deux sœurs. Les domestiques évoluent parmi eux, les manipulent, les caressent, les subvertissent pour finalement les détruire. Car ces objets construisent la demeure des Lapeyre, et c'est en tant que tels qu'ils subissent, les premiers, l'acharnement de Michèle et de Marie-Louise. Portes, poutres, chaises, vaisselles, fus de vin sont attaqués. Il s'agit d'un corps à corps sans merci. Dans la troisième séquence le fauteuil est « vaincu » par Michèle. Elle est installée « sur lui comme un vainqueur à la lutte, comme l'homme sur la femme ». Si le scénario dispense le public du spectacle de la cruauté des meurtres des sœurs Papin, c'est parce que les atteintes successives portées contre la demeure, tour à tour vicieuses, abjectes, féroces, transpirent le sadisme et évoque l'acharnement des criminelles sur les corps de leurs victimes. A travers les objets, c'est la réalité de la vente qui approche et l'illusion de la respectabilité de la demeure bourgeoise qu'elles désirent atteindre. Malgré les assauts répétés, comme un pied de nez à la face des deux bonnes, la maison tient bon. Ultime provocation qui aura pour conséquence le crime.

La structure du récit posée en collaboration avec Nico Papatakis, Jean Vauthier commence à écrire le scénario, puis s'interrompt rapidement ! Jean Vauthier, qui a reçu commande du scénario fin 1960, tente dans un premier temps de se plier au genre scénaristique. Dans son article du 16 mai 1963, il raconte combien il espérait que son travail des premiers mois corresponde au « travail habituel d'un scénario ». En février 1961, il est heureux de présenter au réalisateur, une séquence du canevas élaborée dans les règles de l'art : « événements ; détails et dialogues ». La réponse de Nico Papatakis stoppe net l'auteur dans sa volonté de s'adapter au mode d'écriture du septième art : « ce n'était pas ça » qu'on attendait de lui. Jean Vauthier réalise « qu'on a fait appel à lui après la lecture de [ses] pièces » et que son style bien particulier contribue à nourrir ce projet de film. C'est ce que Nico Papatakis nomme « le carcan » au cours de son interview filmée pour l'émission « Cinéma Vif » le 10 octobre 19671, dans laquelle il explique qu'« il faut enfermer le cinéma dans un carcan pour qu'il soit artistiquement parlant. (...) [Le carcan] c'est la ligne, c'est le style qu'on adopte pour faire un film, la façon dont on veut transmettre certains thèmes (...). [Le carcan intervient] au stade de la première élaboration du sujet, à la première élaboration du scénario, de ce qu'on veut dire du thème dans la construction des scènes qui se suivent les unes, les autres, dans l'architecture du scénario. »

[28]

>>>

Le théâtre de Jean Vauthier et le cinéma de Nico Papatakis s'entendent pour nier toute forme d'improvisation. L'art est une architecture calculée. Chacun dans sa pratique artistique respective ne laisse de place au hasard, en vertu d'un idéal, d'un théâtre-partition pour l'un et de celui d'un carcan cinématographique pour l'autre. C'est assurément le foisonnement des indications scéniques du théâtre de Jean Vauthier, les commentaires narratifs sur la psychologie des personnages, les nombreux recours à la comparaison ou à la métaphore, qui élargissent les champs des possibles en matière de jeu, tout en le maintenant sous la contrainte de l'art, qui ont séduit Nico Papatakis. D'où son refus de voir l'auteur chercher à altérer son style. Rasséréné dans son style d'écriture, l'auteur se remet au travail, le canevas du scénario couché sur de grandes feuilles de papier « piquées au mur ». L'objectif est d'abattre chaque jours de grands pends de séquences. Mais au fur et à mesure de son élaboration, l'« improvisation du scénario des *Abysses* [prend] l'ampleur d'un incendie de forêt. [...] Comment l'arrêter ? Comment épuiser cette matière du moment que j'avais démarré ans ma volonté de suggérer le détail microscopique, l'intention la plus fugace, les bruits, et jusqu'à l'éloquence des silences. » [29]. Dans ses œuvres précédentes, Jean Vauthier multipliait les indications de toutes sortes, faisant de chacune de ses pièces une somme parcourue d'indications scéniques : les « badascalies », du nom de la pièce *Capitaine Bada*. Depuis le jeu de l'acteur, de la description gestuelle précise, jusqu'à la psychologie du personnage, en passant par des indications de type métaphorique, qui suggèrent un jeu par référence à un type de comportement donné. Son théâtre est aussi martelé d'indications sonores : du moindre bruit (bruit qui intervient comme un personnage à part entière), au tempo de l'action minutieusement calculés : tout est noté. De même que son texte-partition est hachuré de signes de ponctuation plus ou moins atypiques, consciencieusement mesurés, quasi chiffrés. D'où la nécessité d'adopter une stratégie de composition adaptée pour l'écriture du scénario. Il s'agit de combiner le mode d'expression littéraire au système iconique du cinéma ; d'alterner entre un langage et l'autre, sans les trahir l'un et l'autre, comme le met en évidence Jeanne-Marie Clerc dans son postulat de départ dans *Littérature et cinéma* [30]. A œuvre originale, création originale.

Fort des constats qu'il a établis sur son style en rapport avec le genre scénaristique, pour Jean Vauthier il ne s'agit plus « de faire un scénario normal, mais à l'avance et d'imagination, d'assister à la production du futur film » [31]. L'écrivain a banni la plume : l'intégralité du scénario se construit à la voix. Jean Vauthier cherche là un moyen de création touchant à l'immédiateté cinématographique. Dès ses premières tentatives, en février 1960, il se procure pas moins de cinq magnétophones sur lesquels il enregistre, améliore, corrige, ajoute, soustrait et recoupe les bribes de texte qu'il débite. A l'instant où il imagine une scène, il doit tout en dire, car le scénario doit tout contenir : le mot d'ordre et de « tout faire tenir, et retenir à autrui, seconde par seconde » [32]. L'utilisation du magnétophone n'est pas une nouveauté, c'est un outil très prisé par les réalisateurs de la Nouvelle Vague qui y voient un instrument au service d'une esthétique qui prône la spontanéité. Jean Vauthier en fait un tout autre usage : le texte est sans cesse retravaillé d'un magnétophone à un autre. Il s'agit d'un travail titanesque, une épopée créative, qui laissera Jean Vauthier à bout de nerfs, à bout de souffle. Un effort remarquable que l'on constate dans le rapport de proportion suivant : *Les Abysses*, c'est deux cents quatre-vingts heures de travail d'enregistrement, pour trois heures de lecture, pour deux heures de film !

A deux heures de film, correspondent pas moins de deux cents quarante-cinq pages de scénario. Comment pourrait-il en être autrement, quand on constate que plusieurs pages de texte coïncident à

7. Les Abysses : un scénario littéraire

un passage du film de quelques secondes seulement ? Il s'agit de « capter les combinaisons multiples dont serait faite l'image. Encore une fois : comportements des êtres, éclairage, présence du « paysage », dialogues, gestes, objets, déplacements de la caméra, bruits » [33]. On peut rapprocher ce travail de l'écrivain littéraire de la part faite au romanesque dans le texte « hybride » que revendique Marguerite Duras dans *Hiroshima, mon amour*. Par le « tout dire », Jean Vauthier entend la part de sous-entendus, d'implicite des dialogues et de l'action. Cependant, on notera que Marguerite Duras dans son scénario mettait en évidence le discours plutôt que l'action en encadrant toutes les didascalies de parenthèses. Au contraire, Jean Vauthier cherche à fondre ensemble discours et intrigue, comme il le faisait auparavant dans son théâtre. Tout est imbriqué. Dans la phase d'écriture, une joute s'engage entre l'auteur et le réel dont il veut rendre compte et auquel il entend faire « rendre gorge » [34]. Dans cette perspective, outre la partie dialoguée, trois types de discours composent le scénario des *Abysses*. Savamment tissés ensemble dans le cours de l'histoire, ils se distinguent les uns des autres, de manière auditive par les tons différents employés par l'auteur lors des enregistrements, et de manière visuelle dans le scénario, par le recours à différentes polices d'écriture.

En premier lieu, Jean Vauthier utilise deux types de didascalies. _ - Le premier comporte les didascalies à proprement parlé, c'est-à-dire tout ce qui concerne les indications objectives, descriptives de la scène : la hauteur et l'intensité des bruits, les gestes et les mouvements des personnages, le rythme global des séquences. Tout ce qui attire aux bruits de l'extérieur, aux sonorités du corps, etc. et qui se superpose aux dialogues et à l'action. Ce type de didascalie prend encore en charge les gestes et attitudes métaphoriques des personnages, qui échappent à la description ; soit par le recours à la comparaison de l'action avec une autre, plus accessible, soit, pour ce qui est de la posture du personnage dans l'action, par métaphore avec les domaines artistiques, historiques ou mythologiques [35] (_ - La deuxième variété de didascalie est écrite dans le prolongement du nom du personnage. Elle est directement en lien avec la prise de parole. Si le premier type brossait un tableau de la scène, ce dernier fonctionne comme un arrêt sur image sur le personnage pour décrire avec précision son aspect ou le ton employé au moment du discours. Dans un deuxième temps, Jean Vauthier intègre à son scénario, des parties à vocation narratives. Dans ces passages, le texte prend l'ampleur d'un roman. Il décrit le réel dans sa dimension subjective : l'atmosphère ambiante des scènes, les monologues intérieurs des personnages. Il évalue la portée de l'action de chaque personnage : lyrique, hyper-théâtrale. L'auteur anticipe aussi sur l'action, mesure les réactions du lecteur-spectateur et l'oriente dans sa lecture en décrivant les sentiments qu'il veut éveiller en lui. Ces passages singuliers dans un scénario, fondent toute l'action : la poésie qui en émane construit le cours de l'intrigue.

>>>

La caméra, vecteur de l'image, est souvent interrogée dans le dialogue théâtre-cinéma. Dans les années cinquante, on assiste à de nombreuses expériences de films conçus pour un espace scénique. Par exemple pour *The Rope* (1948) d'Alfred Hitchcock, le projet est de faire un film qui se déroulerait d'un seul jet, comme une pièce de théâtre. Cette conception du théâtre filmé se garde bien d'un rapport frontal de la caméra avec la scène : la caméra est placée en témoin. Elle est l'acteur principal du film, le témoin inopportun, qui observe par-dessus les épaules ou depuis un angle de la scène et saisit les expressions des personnages sur le vif. Car, si le film se donne l'illusion d'un plan séquence, il ne refuse pas la fragmentation de l'espace (angles de prises différents, recadrage d'objets, gros plan) qui contribue au suspense. Presque toujours en mouvement, tournant autour du drame en observateur curieux, la caméra se fige pour un plan fixe de

7. Les Abysses : un scénario littéraire

plus d'une minute, afin de saisir le moment le plus intense du film. *Les Abysses* est un film qu'on peut qualifier de littéraire et largement inspiré du théâtre. Cependant il ne s'agit en aucun cas de théâtre filmé. Dans *Le Chant d'amour* de Jean Genet, la caméra est un œil, celui d'un maton qui fantasme sur la relation homosexuelle des deux prisonniers, séparés par le mur de leurs cellules. Un *Chant d'amour* est produit en 1950 par Nico Papatakis, alors directeur de son cabaret à Saint-Germain des Prés, où le décor pour la prison sera installé. On comprend que Nico Papatakis ait accompagné un tel projet : la caméra y joue un rôle essentiel : elle est à la fois postée en témoin objectif et en témoin voyeur quand elle intègre le point de vue déformé du gardien.

Dans *Les Abysses*, « discontinuité », « changement de plan », « cadre », « contre-champ », autant de termes techniques appartenant au domaine du montage cinématographique apparaissent régulièrement dans le scénario. Le scénario et les dialogues se détachent du genre théâtre parce que Jean Vauthier prend en charge le « tout » cinématographique, en décrivant les déplacements de la caméra. Cependant, il ne faut pas voir dans ce choix la simple adjonction d'un support technique au scénario. Jean Vauthier ne considère pas la caméra comme un simple objet, prenant la scène par tous les angles. L'auteur l'invite à jouer un rôle dans le film. Et quel rôle ! Vecteur de l'image, symbole de l'univers du cinéma, elle est, dans le film, le témoin privilégié de la tragédie. La scène est captée depuis son point de vue. On retrouve ce rôle essentiel de témoin, offert à la caméra par Jean Vauthier, dans un texte anonyme sous forme de poème (peut-être de Jean Vauthier lui-même) dans lequel, la caméra du tournage apostrophe l'auteur ainsi :

Jamais, je le dis bien, / (...) On ne m'avait ainsi mise à l'Honneur... / Et cette part de roi.. je la dois à l'Auteur.. ! / (...) / Ainsi je dois avoir, si je le comprend bien.. / Le bon sens débrouillard du Titi parisien.. ? / M'infiltrer ? M'insinuer.. ? / Et même encore peut-être / Traverser les cloison.. , / Passer par les fenêtres... [36]

Les mouvements de la caméra contribuent à la symbolique du récit. Dans la séquence où les bonnes arpentent la demeure, la vandalisant sur leur passage, on peut lire : « La caméra se lève à mesure que les sœurs grandissent (...) position cambrée. » C'est le mouvement de la caméra qui donne des proportions gigantesques aux domestiques, comme si elle s'affaissait devant leur haine. Jean Cocteau faisait remarquer à quel point « sur l'écran les objets énormes deviennent superbes ». Témoin inopportun, caméra voyeuse sur les pas des deux sœurs, elle promène le spectateur dans la maison. Elle lui fait sentir, par les ruptures de temps, les gros plans, les œillades malveillantes captées sur le vif, que la tragédie va bientôt éclater. Or, au cours de la crise finale, de l'assaut des bonnes jusqu'à la découverte des corps, la caméra est embarquée dans le mouvement de panique. Elle est accaparée par la scène de crime qui se joue devant elle, surprise par la rapidité et la violence du dénouement, comme un badaud confus [37]. « Cela va si vite, d'une façon si proche de l'improvisation, que la caméra n'a pas le temps de cadrer. » Prise au dépourvu, la caméra n'a pas le temps de réagir et de prendre la scène dans sa globalité. De ce fait, elle augmente la frustration du spectateur, choqué par ce brusque revirement de situation. Alors qu'elle se reprend et décide de fixer la scène, Jean Vauthier note que la caméra a « un léger petit mouvement » de recul, comme un sursaut. Il n'y aura pas de « redite », la caméra saisit les corps sans vie une seule fois et n'y revient plus. Au contraire, elle tourne le dos à la scène de crime et va barrer le passage aux personnages qui se précipitent dans la pièce. Prise dans l'affolement général, la caméra est mise « en danger » [38], bousculée. A partir de ce moment, elle va de l'un à l'autre. Elle « se fixe sur les expressions » des personnages. Tous les visages qui défilent se détournent du spectacle sanglant. Vient celui du « bon père de famille », la caméra s'y attarde parce que l'émotion attendue ne se peint pas sur ses traits. Il fixe intensément la scène de crime. La tension qui sous-tend cette fin tragique atteint son comble... Rien ne vient.

Les Abysses est un scénario à lire autant qu'à voir réalisé. Jean Vauthier lui donne sa valeur

7. Les Abysses : un scénario littéraire

d'œuvre littéraire à part entière en le faisant éditer et paraître chez Gallimard, dès la sortie du film en 1963. Pour l'auteur, ce geste ne répond pas à la simple idée de subversion du genre, il s'agit avant tout d'un réflexe de survie de l'authenticité de son œuvre, telle qu'elle a été pensée, suée, érigée. En somme : un acte de protection plus que de provocation. Jean Vauthier est un auteur tourmenté par la peur que sa création lui échappe. Il traverse toute sa carrière avec l'idée fixe que le livre est l'ultime gardien de la création de l'auteur, « un sanctuaire (...) [le] seul rempart dont dispose l'écrivain pour se protéger des fantaisies de ceux qu'il appelle les « manutentionnaires » (metteurs en scène, critiques, journalistes,...) » [39]. On peut voir le « manutentionnaire » que redoute Jean Vauthier comme le frère ennemi du « littéraire » de François Truffaut. A propos de l'interprétation de son théâtre, Marcel Maréchal témoigne. « [Jean Vauthier] se mettait dans le public aux répétitions, il souffrait visiblement de voir interpréter ses œuvres par un autre biais que le sien. » [40]. Concernant *Les Abysses*, Francine Bergé, interprète du rôle de Michèle, explique qu'il ne put endurer les séances de tournage tant il était « écorché » [41]. Faire la moindre entorse à son œuvre, c'est nier son talent et sa passion, qu'il décrit pour *Les Abysses* comme une course effrénée contre la muse et contre la montre. Une réaction disproportionnée, à la mesure du travail disproportionné qu'il a fourni en amont, car, dans son texte, tout est prévu d'avance. La suite d'images dont est faite l'œuvre est fixée, codée, annotée. Dans le texte humoristique « Réflexion objective d'une toute petite caméra », adressé à Jean Vauthier, la caméra tente d'apaiser les angoisses de l'auteur en ses termes : « Mais cessez, Cher Auteur, d'être toujours inquiet / Je vous ferez honneur, ça je vous le promets / Dirigée par Nico j'accompagnerai vos bonnes » [42].

>>>

La fin des enregistrements ne sonne pas la fin du scénario. Il ne s'agit que d'une étape vers la véritable création. S'il avait suffi de recopier, le scénario n'aurait pas eu la portée qui nous retient. Alors que les enregistrements sont terminés, Jean Vauthier réalise que, dans le projet dans lequel il s'est engagé, il existe deux pôles de création et que celui le concernant n'est que la partie immergée de l'iceberg. Il lui a été demandé de « tout définir de ce qui serait pris en charge plus tard par un autre art qui se passe de l'expression écrite et qui tape de plein fouet sur la sensibilité par le moyen de l'image et du son » [43]. La phase de l'enregistrement lui ayant donnée « la suggestion auditive », la fluidité du court de l'action cinématographique, il réécrit avec cette base l'intégralité du scénario, à la main cette fois. En imposant son style écrit, décliné en pas moins de quatre polices d'écriture, chargé de poésie, débordant de métaphores et d'humour. Un scénario au second degré en quelque sorte, un « univers romanesque autonome » pour reprendre l'expression de Robert Abirached [44]. Dans son texte, l'auteur reste fidèle à son théâtre et y incorpore le système dramaturgique propre au cinéma. Il ne s'agit pas de superposer le découpage technique du film au scénario. En insistant sur les déplacements de la caméra, il fait bien plus que consigner ses mouvements : il la fait intervenir comme un personnage à part entière. Il lui donne un rôle à jouer. Si le projet de départ pour le film, à savoir, l'adaptation cinématographique de la pièce des *Bonnes* de Genet avait abouti, Nico Papatakis aurait eu à résoudre le problème de la transposition au cinéma de l'espace clos de la scène et des systèmes de représentation du genre théâtral. Or, écrit par Jean Vauthier, encouragé à « tout prendre en charge » [45], le scénario des *Abysses* prend l'ampleur d'une œuvre romanesque, qui doit sa richesse à tous les systèmes dramaturgiques dont elle est enrichie : théâtre, scénario de cinéma, roman.

Il y a dès le début du projet des *Abysses* une volonté de théâtralisation du film. Cependant, il ne s'agit pas d'un théâtre filmé, même si la caméra tourne autour de la scène du drame comme un témoin invisible : il y a création d'un scénario pour le film. La frontière entre les deux domaines

7. Les Abysses : un scénario littéraire

artistiques du théâtre et du cinéma est ténue. Elle l'est d'autant plus dans le support scénaristique qui se donne à lire comme on peut lire le théâtre. Les années cinquante ont vu s'ériger les pièces de Jean Vauthier en modèle du théâtre anti-conventionnel [46]. Elles mettent en jeu la totalité des éléments de la représentation théâtrale : les correspondances entre le corps, le discours, l'espace, la temporalité et les bruits [47]. Dans *Les Abysses* l'auteur va encore plus loin, en ajoutant à son écriture les techniques héritées du genre cinématographique : gros plan, discontinuité,... Autant de nouveaux modes de perception induits par le cinéma que Jean Vauthier intègre. La vision du cinéma a durablement infléchi le théâtre et le roman du XX^{ème} siècle, en augmentant l'attrait de l'imaginaire. Or, dans *Les Abysses*, film « ultra-cinématographique », la parole crée à partir des modes de représentation de plusieurs domaines artistiques à la fois. En cela, Jean Vauthier répond à la définition du chef d'œuvre, que Nico Papatakis donne au cours de l'émission « Cinéma Vif », en 1967 : « Le cinéma qu'est ce que c'est ? Ce n'est strictement RIEN. Dans la mesure où, encore une fois, on ne lui donne pas une discipline, on ne lui donne pas de la rigueur, si dans la mesure où on ne le rapproche pas des problèmes de l'art dramatique : le cinéma n'est RIEN, (bis). Il en est encore à ses balbutiements. (...). Pour qu'un chef d'œuvre soit un chef d'œuvre, ça part d'une discipline, ça part d'une rigueur, ça part de certaines règles d'un art ». Pour le projet du film de Nico Papatakis, Jean Vauthier se contraint à prendre en charge toute les écritures : romanesque, théâtrale et même cinématographique, et à les fondre ensemble dans cette somme surprenante. Les rigueurs des disciplines artistiques multiples que s'impose Jean Vauthier contribuent au foisonnement de figures poétiques diverses, qui accolées les unes aux autres dans la suite du récit, donnent au texte toute sa profondeur. Œuvre totale, à mi-chemin entre le théâtre et le cinéma, ce scénario reste un texte d'une beauté insolite. Depuis le projet original du réalisateur, jusqu'au travail titanesque du scénariste, *Les Abysses* est fruit d'une démarche dialectique et d'une estime mutuelle entre les deux arts, comme le formule si bien cette Réflexion objective d'une toute petite caméra : « plus tard à Paris en voyant *Les Abysses*, je veux que grâce à moi on applaudisse et le metteur en scène et l'auteur, et qu'enfin on dise : « Cette caméra... elle se débrouillait bien. » ». [48]

>>>

[1] F. Dupin, *Les Brebis enragées*, « Détective », 1933. Issu de la documentation sur le crime des sœurs Papin fournie à Jean Vauthier par Nico Papatakis. Fonds Jean Vauthier de la bibliothèque de la S.A.C.D. (Fds JV65- 2)

[2] Voir à ce sujet, Jeanne Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, 2004

[3] Fonds Jean Vauthier de la bibliothèque de la S.A.C.D. (Fds JV19-7 : dossier de presse).

[4] Interview de Nico Papatakis. Emission : Reflet de Cannes, le 12 mai 1963.(

[5] Voir à ce sujet, Jeanne Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*

[6] Robert Benayoun, « Les Abysses ou la démesure », *France Observateur*, rubrique cinéma, 18 avril 1963.

[7] Interview de Nico Papatakis. Emission : « Cinéma vif », le 10 octobre 1967

[8] F. Dupin, *Les Brebis enragées*, « Détective », 1933. Issu de la documentation sur le crime des sœurs Papin fournie à Jean Vauthier par Nico Papatakis. Fonds Jean Vauthier de la bibliothèque de la S.A.C.D. (Fds JV65- 2)

[9] Robert Abirached, *Jean Vauthier, Théâtre de tout temps*, Seghers, 1973, page 63

[10] Fonds Jean Vauthier de la bibliothèque de la S.A.C.D. (Fds JV19-4 : dossier correspondance).(

[11] « Jean Vauthier : Ma plongée dans *Les Abysses* », *Les Nouvelles Littéraires*, le 16 mai 1963.

7. Les Abysses : un scénario littéraire

Fonds Jean Vauthier de la bibliothèque de la S.A.C.D. (Fds JV19-6 : texte dactylographié et(Fds JV19-7 : dossier de presse).)

[12] *Ibid.*

[13] *Op. Cit.*

[13] Robert Abirached, *Jean Vauthier, Théâtre de tout temps*, page 43.

[14] Jean-Paul Sartre, « Le cinéma nous donne sa première tragédie : *Les Abysses* », *Le Monde*, le 19 avril 1963. Fonds Jean Vauthier de la bibliothèque de la S.A.C.D. (Fds JV19-7 : Dossier de presse).

[15] Nom de famille des victimes des sœurs Papin.(

[16] Jean Vauthier, *Ma plongée dans les abysses*

[17] En 1931, Monsieur Lancelin a fait l'objet de poursuite judiciaire dans l'affaire du Comptoir d'escompte de la Sarthe. Dans la pièce de Jean Genet, le personnage in absentia de Monsieur a été arrêté.

[18] Robert Abirached, *Jean Vauthier, Théâtre de tout temps*, page 88.(

[19] F. Dupin, *Les Brebis enragées*

[20] Jean Vauthier, *Ma plongée dans les abysses*

[21] Interview de Nico Papatakis animée par Emmanuel Leclerc, suite à la projection du film *Les Abysses* dans le cadre des séances de l'association *Les écrans citoyens* au Studio des Ursulines en 2008.

[22] F. Dupin, *Les Brebis enragées*

[23] Robert Abirached, *Jean Vauthier, Théâtre de tout temps*, page 88.(

[24] Voir à ce sujet George Steiner, *La Mort de la tragédie*, Essai Folio, 1993.

[25] Jean Vauthier, *Les Abysses scénario et dialogues*, Editions Gallimard, 1963, page 17.(

[26] F. Dupin, *Les Brebis enragées*, page 22.

[27] Voir à ce sujet, Jean Narboni, *Jean Giono : Œuvres cinématographiques*, Tome I 1938-1959, *Les Cahiers du cinéma*, Gallimard, 1980.

[28] Interview de Nico Papatakis. Emission, *Cinéma vif*, le 10 octobre 1967

[29] Jean Vauthier, *Ma plongée dans les abysses*

[30] Voir à ce sujet l'introduction de Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan université, 1993.

[31] Jean Vauthier, *Ma plongée dans les abysses*

[32] F. Dupin, *Les Brebis enragées*

[33] Jean Vauthier, *Les Abysses scénario et dialogues*

[34] Jean Vauthier, *Ma plongée dans les abysses*

[35] Robert Abirached, *Jean Vauthier, Théâtre de tout temps*, page 39

[36] F. Dupin, *Les Brebis enragées*, page 106.

[37] « Réflexion objective d'une toute petite caméra à Jean Vauthier auteur des *Abysses* », Fonds Jean Vauthier de la bibliothèque de la S.A.C.D. (Fds JV19-4 dossier correspondance).

[38] Jean Vauthier, *Les Abysses scénario et dialogues*, page 243

[39] Robert Abirached, *Jean Vauthier, Théâtre de tout temps*, page 63

[40] Propos recueillis au cours du colloque organisé en l'honneur du Centenaire Jean Vauthier, par l'Université de Provence, en partenariat avec la bibliothèque de la S.A.C.D., sous la direction de Robert Abirached, le 31 mars et le 1er avril 2010 au Théâtre National de Marseille, La Criée.(

[41] Propos recueillis au cours de l'interview de Francine Bergé après la projection du film *Les Abysses* dans le cadre du colloque organisé en l'honneur du Centenaire Jean Vauthier

[42] « Réflexion objective d'une toute petite caméra, à Jean Vauthier auteur des *Abysses* »

[43] Jean Vauthier, *Ma plongée dans les abysses*

7. Les Abysses : un scénario littéraire

[44] Robert Abirached, *Jean Vauthier, Théâtre de tout temps*, page 39

[45] Jean Vauthier, *Ma plongée dans les abysses*

[46] Robert Abirached, *Jean Vauthier, Théâtre de tout temps*, page 8

[47] Robert Abirached, *Jean Vauthier, Théâtre de tout temps*, page 11

[48] Interview de Nico Papatakis animée par Emmanuel Leclerc, suite à la projection du film *Les Abysses* dans le cadre des séances de l'association Les écrans citoyens au Studio des Ursulines en 2008.