

# Littérature et cinéma: le change des scénarios

FRANCIS VANOYE  
PARIS X - NANTERRE

Les scénarios sont objets de trafics divers. Nous voulons parler ici principalement des scénarios de films, mais aussi des *bio-scénarios*, ces *scripts de vie* que les individus bâtissent, le plus souvent à leur insu, pour tenter d'ajuster leurs tensions et leurs conflits internes au chaos de la réalité extérieure. Les artistes ont la faculté de matérialiser ces représentations de leur manière de voir et de vivre le monde dans des oeuvres concrètes. Et le terme *trafic* figure assez bien pour nous, sans intention péjorative, les processus de négociations, manipulations, commerces plus ou moins licites, ainsi que la circulation incessante, les mouvements complexes qui font l'ordinaire des scénarios.

Change, entre échange et changement. Le scénario est changement, toujours transformation d'un autre scénario (individuel, familial, social). Dans le domaine des arts, il est, si l'on se réfère aux catégories proposées par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (Genette, 1982: 37 et 237), *transposition*, régime sérieux de transformation, *la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles* par son amplitude et par la variété des procédés qui y sont mobilisés.

Mais le scénario est échange aussi, car ses transpositions affectent la production du sens et agissent rétroactivement sur les scripts-modèles: il déclenche les *relectures*.

Change, donc: lieu où se transmettent et se transmutent des valeurs (morales, esthétiques); lieu de ruses et de travestissements, où l'on montre et dissimule, triche, pour atteindre, peut-être, une autre vérité. L'adaptation, dans la mesure où elle ne se réduit pas à une opération commerciale et médiatique, ne saurait exister autrement que sur ce mode.

Pour cerner de plus près ce change des scénarios, nous passerons par quelques exemples. Le premier ne sera pas cinématographique.

## DE L'IMAGE AU TEXTE: CRANACH ET LEIRIS

Au chapitre VI de *L'âge d'homme* (Leiris, 1939), intitulé "Lucrèce et Judith", Michel Leiris s'appuie sur deux figures peintes par Lucas Cranach (1470-1553) pour élaborer, d'une part avec Lucrèce, un scénario de viol, complaisamment souligné (*virilité inexorable, [...] entrée de force dans l'orifice béant*), et de suicide s'apparentant à un moment de jouissance (*blessure [...] peut-être encore plus enivrante, [...] Lucrèce pâmée ou expirante*), d'autre part avec Judith, un script de décapitation-castration (*...la boule barbue [...] comme un bourgeon phallique qu'elle aurait pu couper rien qu'en serrant ses basses lèvres au moment où les écluses d'Holopherne s'ouvriraient*), sur fond d'orgie agrémentée de fellation cannibale (*... homme aviné (et peut-être vomissant), [...] ogresses en plein délire [...] coup de dents*) (*Op. cit.*: 165-166).

Or, le processus d'élaboration de ces scénarios apparaît très clairement dans le texte même de Leiris, et dans la suite du chapitre, selon la manière de l'auteur: offrir tout à la fois la page et son mode mental et poétique de fabrication.

Des toiles de Cranach, Leiris exalte certains détails: pour Lucrèce, les seins *durs et ronds*, le sang qui perle, la lame du poignard, l'expression ambiguë du visage (*pâmée ou expirante*); pour Judith, l'épée, la tête d'Holopherne qu'elle tient par les cheveux dans la main gauche, un collier, l'expression de son visage (*placide*). Ces détails sont évidemment associés, de manière allusive, aux *scripts fondateurs*, le viol de Lucrèce, figure légendaire de l'histoire romaine, le livre de Judith, dans l'Ancien Testament. Mais dans les deux cas, de ces histoires, l'auteur de *L'âge d'homme* ne retient que les actions finales, le viol et le suicide, l'orgie et la décapitation, les coupant délibérément de leurs contextes héroïques (Lucrèce, première rebelle à la monarchie, Judith sauvant Béthulie, avec l'aide de Dieu).

Bien plus: il fait de la première une sorte de jouisseuse masochiste et de la seconde une *catin* (alors que la tradition la donne pour vierge).

C'est que ces deux figures sont également travaillées par des événements de la vie de Leiris auxquels *ont été mêlées des Judith*, femmes terrifiantes, moins d'ailleurs, comme le reconnaît l'auteur, par ce qu'elles étaient réellement que par l'effet qu'elles produisirent sur lui (notamment: le réduire à l'impuissance) (*Op. cit.*: 167 à 172, inventaire somptueux des Judith gisant dans la mémoire de Leiris, *de chair et d'os, mais approximatives*).

Le lieu du change des scénarios est ici l'écriture, singulièrement, la métaphore et la comparaison, qui emportent l'imaginaire. Les pointes des seins *semblent aussi rigides que des pierres ornant au même endroit un gorgerin ou une cuirasse*: l'image textuelle recouvre l'image picturale. Le sang perle au bout du poignard *comme le don le plus intime pointe à l'extrémité d'un sexe*: la scène sexuelle vient en surimpression de la scène suicidaire, et se prolonge avec la métaphore filée des deux plaies. Le collier de Judith, *aussi lourd qu'une chaîne de bagnard*, inverse les valeurs du texte fondateur puisque l'héroïne apparaît non comme vierge et justicière, mais comme putain meurtrière.

*Deux aspects de l'éternel féminin, ma Lucrece et ma Judith, avers et revers d'une même médaille [...] Car une femme, pour moi, c'est toujours plus ou moins la Méduse ou le radeau de la Méduse* (*Op. cit.*: 164 et 172). Le sang versé, la *crainte superstitieuse d'un châtement* (177), le rapport constant posé *entre la peur et la beauté*, l'impuissance enfin: tel est, en gros, le scénario de Leiris, sur le chapitre des femmes.

On voit que le processus du change implique les opérations suivantes: 1/ Résonance profonde à un scénario ou, plus souvent, au détail d'un scénario; ou, pour formuler le processus un peu différemment: réactivation d'un scénario par résonance avec telle configuration d'un autre.

2/ Relais éventuels avec des schèmes fondateurs assurant un continuum logique, une structure, moyennant transformations diverses.

3/ Mise en forme combinant, dans et par le travail des contenus et de l'expression, éléments externes et éléments internes pour l'écriture du nouveau script.

### MÉTAPHORES DE L'ADAPTATION:

#### *L'INCONNU DU NORD-EXPRESS, FAHRENHEIT 451*

*L'inconnu du Nord-Express*, roman de Patricia Highsmith, adapté en 1951 pour et par Alfred Hitchcock, est une fiction fondée sur le détournement d'un scénario. Bruno Anthony connaît la situation du célèbre tennisman Guy Haines par l'intermédiaire des médias, ce qui lui permet d'y déceler un scénario résonant avec le sien, celui du besoin de se débarrasser d'une personne faisant obstacle à un désir. Non content de proposer à Guy un échange de meurtres, Bruno met en acte son scénario et étrangle Miriam, l'épouse encombrante. Devant le refus de Guy de jouer le rôle dévolu par ce script, Bruno tente de le modifier pour au moins lui faire occuper la place du coupable, en vain, comme on sait, mais il s'en faut de bien peu... Bruno ne cesse d'adapter le scénario de Guy, d'une part en le mettant en scène, d'autre part, ce faisant, en amplifiant et son désir de tuer et sa culpabilité. Highsmith et Hitchcock, outre l'initiale de leur patronyme, partagent le même art de faire du désir de tuer le ressort de fictions manipulant les culpabilités, celles des personnages comme celles des lecteurs-spectateurs. *J'aime bien les romans policiers*, dit Bruno dans le roman. *Ils montrent que toutes sortes de gens peuvent devenir des assassins*. (Highsmith, 1951: 43).

Le film amplifie lui-même certains aspects du roman, accentuant nettement, par exemple, le caractère antipathique de Miriam ou le côté spectaculaire et fascinant du meurtre (suspens, utilisation célèbre des lunettes brisées de la victime dans lesquelles se reflète la scène). Hitchcock, par l'agencement des scènes, la direction des deux acteurs masculins, donne complaisamment à voir la jouissance perverse de Bruno à manipuler et saccager un personnage trop propre. L'adaptateur est à son image: intrusif, il réordonne les choses en fonction de ses désirs, plie le texte à ses pulsions.

Quant à l'échec final de Bruno, il n'est peut-être pas à mettre au seul compte du *happy-end* obligé ou de la *morale* de l'époque; il signifie aussi l'impuissance du personnage à effacer complètement le scénario de Guy, de même que l'adaptateur (ou l'adaptation) ne saurait supprimer l'adapté(e), quels que soient le degré d'achèvement de son travail ou la qualité intrinsèque des deux parties.

L'adaptation par François Truffaut, en 1960-1966, de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, montre l'ambivalence de l'adaptateur à l'égard de l'adapté. Le récit de Bradbury de l'accès à la culture d'un qui en est *a priori*

exclu, accès-révolte, accès autodidacte, un tel récit a tout pour toucher Truffaut, qui résonne fortement par ailleurs à une image qu'il va s'appliquer à amplifier: celle des livres qu'on brûle. Cette *sympathie* pour l'oeuvre et l'écrivain, il ne cesse alors de la clamer, tant sur le plan idéologique (défense de la culture contre les entreprises totalitaires, du livre contre l'image lénifiante) que sur le plan pratique: *Réussi ou non, fidèle ou non, le film Fahrenheit 451 ne doit favoriser que la vente du roman dont il est tiré* (Truffaut, 1966: 27). Et il semble s'appliquer à gommer ce que l'histoire pourrait présenter d'excessivement *autobiographique* (en supprimant du film le personnage de Faber, vieux lettré, qui contribue à instruire Montag, soutient le pompier dissident, lui indique la position des hommes-livres, et s'apparente évidemment à ce que fut André Bazin pour Truffaut): comme pour ne pas avoir l'air de trop s'approprier l'oeuvre de Bradbury?

Pourtant il transforme bel et bien un scénario évangélique en scénario de fin du monde et de crépuscule de la culture: Montag, au lieu de l'Ecclésiaste, apprend Edgar Poe; les hommes-livres, loin de regagner une ville purifiée par le feu au lever du soleil, annoncent leurs textes en tournant en rond dans un sous-bois enneigé. Les hommes ne sont plus de simples *porteurs* des textes, eux-mêmes messages de foi et d'espérance, ils sont comme possédés par eux. Chez Truffaut, le livre consume le corps, le sidère, le rigidifie. Sentiment certes conjoncturel (la conception et la production de *Fahrenheit 451* sont contemporaines de celles du livre sur et avec Hitchcock, qui a tant coûté à Truffaut) (voir Vanoye, 1991); scénario récurrent cependant, si l'on en juge par *L'histoire d'Adèle H.*, *L'homme qui aimait les femmes* et bien d'autres films.

Les livres dévorent la vie et les corps, les films dévorent les livres, tout processus de création ou de re-création se fonde, non sur le dépassement et l'intégration mais sur la négation et la destruction de ce qui précède. Truffaut exprima son étonnement devant le caractère désolant de son dénouement, bien opposé à l'évangélisme de celui de Bradbury. Guidé par son scénario, il s'était pourtant bien appliqué à effacer tout symbolisme sursignifiant, tout message idéologique explicite, et à faire de Montag un personnage donquichottesque. Sympathie, rage destructrice, repentirs: l'ordinaire de l'adaptation.

## DE LA SCÈNE RÉSONANTE AUX SCÉNARIOS CONFLICTUELS: WOODY ALLEN ET INGMAR BERGMAN

Une scène des *Fraises sauvages* de Bergman (1957) hante les films de Woody Allen. Il s'agit du moment où le vieux professeur Isak Borg, en route pour la célébration de son jubilé, fait une halte devant la maison de son enfance et de son adolescence et assiste, en un étrange retour en arrière, à des scènes de son passé. L'originalité de ce flash-back, à l'époque, tenait en ce que le protagoniste conservait son aspect de vieillard pour assister en spectateur à des scènes faisant intervenir cousins, cousines, domestiques, parents, sans que lui-même apparaisse. Quant à ses tentatives pour participer, modifier le cours de propos ou d'actions qui ne lui étaient pas favorables (sa cousine *promise* flirte avec son cousin, qui se moque de lui), elles demeurent évidemment vaines. Cette scène fait écho ou s'associe, dans le film, à des séquences de rêves ou de rêveries au cours desquelles, de même, Borg conserve son aspect présent. Le contraste est souligné entre ses vêtements et ceux des autres personnages, ainsi qu'entre la *couleur* (un noir-et-blanc surexposé ou plus sombre) des séquences oniriques et celle du *réel*.

De *Annie Hall* (1977) à *Crimes et délits* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989), Woody Allen ne cesse de citer, imiter, rendre hommage, faut-il dire plagier?, cette scène. Dans *Annie Hall*, alors qu'il évoque un conflit se déroulant dans sa classe (il a environ 10 ans), Alvy Singer intervient en tant qu'adulte pour apostropher l'institutrice. W. Allen modifie la structure du modèle, à des fins comiques, en dédoublant le personnage d'Alvy Singer et en rendant l'interaction possible entre l'adulte du *présent* et l'institutrice du passé. Une revanche, en somme. mais on verra que l'insatisfaction profonde à l'égard d'un passé que l'adulte tente fantasmatiquement et désespérément de réparer fait partie du scénario de l'auteur d'*Annie Hall*. Dans *Crimes et délits*, Judah Rosenthal, prestigieux ophtalmologue qui s'est débarrassé d'une maîtresse encombrante par l'entremise de son frère gangster, s'en va retrouver la maison de son passé où il assiste à un repas de la Pâque juive rassemblant la famille de son enfance. Le personnage est de nouveau dédoublé en adulte et enfant et interroge son père et sa tante sur une question qui l'intéresse alors au plus haut point: celle de l'impunité. Judah va trouver là une sorte d'apaisement, entendant par exemple sa tante May proférer: *Je prétends que s'il peut tuer et s'en tirer, à condition de ne pas s'encombrer d'éthique, il est assuré de l'impunité* (Allen, 1993: 111). Mais on mesure à quel point cet apaisement, qui se confirme dans la suite

du film, peut être amer au regard d'une présumée *structure morale de l'univers*, postulée par le père de Judah, démentie par le scénario pessimiste de l'auteur-réalisateur: le saint rabbin y devient aveugle, l'ophtalmologue criminel y prospère.

Mais c'est *Une autre femme* (*Another Woman*, 1987) qui se situe au plus près des *Fraises sauvages*, son scénario constituant une transposition flagrante de celui du film de Bergman. Transposition diégétique: nous ne sommes plus dans la Suède des années 50, mais aux États-Unis, à New-York évidemment, dans les années 80; le personnage principal n'est plus un médecin âgé de 78 ans mais une femme, professeur de philosophie, âgée de 50 ans, et préparant un nouveau livre; son cheminement intérieur ne se fera pas à l'occasion d'un voyage, mais à la suite de l'écoute fortuite d'une séance de psychanalyse. Cependant la présence au générique de l'opérateur attitré de Bergman, Sven Nykvist, n'est pas le seul point commun aux deux films. La voix off de Marion, comme celle du professeur Borg, surplombe de sa présence les différentes séquences; elle contribue à l'édification d'un personnage intellectuel, égoïste, insatisfait des autres et satisfait de lui-même, d'ailleurs jusqu'à un certain point, réfractaire à l'affectivité, détesté par certains, admiré par d'autres. De nombreux détails du scénario de W. Allen rappellent celui de Bergman: la visite au vieux père (sa vieille mère, pour Borg), les photographies sur le bureau, les scènes de violence conjugale (couples *infernaux*: le mari de Marion et son ex-épouse, la comédienne, amie de Marion, et son époux, avatars du couple accidenté recueilli par Borg et sa belle-fille à bord de leur auto), la présence de la jeune génération (la belle-fille de Marion remplace les jeunes auto-stoppeurs), les échecs amoureux de Marion, son refus d'avoir un enfant et son avortement (amalgamant la problématique du couple I. Thulin / G. Björnstrand), ses rêves (où s'opère une sorte de *revue* des personnages, avec le motif du jugement, le théâtre remplaçant le tribunal bergmanien-kafkaien), les flash-backs, bien sûr, au cours desquels Marion garde son apparence, l'évocation de la mère, lointaine, tout en blanc (on songe aussi à *Cris et chuchotements*), la rencontre avec une ancienne étudiante reconnaissante (*Vous avez changé mon existence*), écho du pompiste des *Fraises sauvages*, etc. Quant au script d'ensemble, il narre le retour sur soi d'un personnage dont la vie a jusqu'ici été vouée au travail. Adaptation des *Fraises sauvages*, *Une autre femme* l'est peut-être aussi sur un autre plan, Bergman étant à Woody Allen ce que fut Victor Sjöström à Bergman: un médiateur pour une entreprise autobiographique. En Sjöström-Borg se condensent des figures paternelles, celle du père géniteur de Bergman, celle de son père cinématographique,

l'auteur admiré de *La charrette fantôme*, mais aussi la figure de l'auteur: *C'était simple et facile. Je modelais un personnage qui ressemblait extérieurement à mon père mais qui était tout à fait moi. J'avais alors trente-sept ans, j'étais coupé de toutes relations humaines et c'est moi-même qui coupais ces relations en voulant m'affirmer, j'étais quelqu'un de renfermé, un raté, mais pas seulement un peu, mais complètement raté. Bien qu'ayant du succès. Bien que fort. Ordonné. Et discipliné.* (Bergman, 1990-1992: 22, souligné dans le texte). En 1987, Woody Allen a 52 ans, mais il lui faut la double médiation de Bergman, pour le scénario, et de Gena Rowlands, une femme, l'actrice-épouse de John Cassavetes, pour un film en forme de bilan personnel. S'emparant du script des *Fraises sauvages*, il le transpose, nous l'avons vu, mais en gauchit la structure profonde. Après *Annie Hall*, avant *Crimes et délits*, mais comme eux, *Une autre femme* est un scénario de la séparation, de la coupure inéluctable, de la solitude irrémédiable. Lorsque, à la fin du film, Marion prononce son *Je me suis sentie en paix*, elle est seule, au terme d'un itinéraire qui l'a certes quelque peu rapprochée de son frère -de manière d'ailleurs assez volontariste-, mais éloignée de tout autre lien, notamment amoureux. Ascèse? Assomption de la solitude? Soulagement d'être libérée de l'obligation affective? Ce qui apaise Marion, c'est peut-être aussi que les séparations sont consommées, ces séparations qui rongent les relations, hypothèquent le présent le plus heureux (voir *Manhattan*), sont ce que l'avenir, toujours, réserve aux personnages de Woody Allen.

La dernière scène des *Fraises sauvages* est muette; c'est la visualisation d'une rêverie d'Isak Borg dans son lit, après qu'il s'est rapproché de son fils, et ce dernier de sa femme. *Sara prend Isak Borg par la main et elle le conduit dans une clairière pleine de soleil. Il peut voir, de l'autre côté du détroit, ses parents. Ils lui font signe de la main.* (Bergman, 1990-92: 22). La scène baigne dans la lumière. Bergman y perçoit ... *une forte charge de nostalgie et un souhait.* Le scénario de Borg et celui du réalisateur se rejoignent dans la capacité à imaginer un avenir fait de ré-union, même si cet avenir se confond, pour le vieux professeur, avec la mort. Mais on sait que pour Bergman, ce souhait sera par la suite concrètement réalisé.

Quant aux scripts de séparation de Woody Allen, on sait aussi que l'auteur de *Husbands and Wives* ne cesse de les écrire et de les vivre.

Mais ce qui, plus que les vérifications biographiques, nous intéresse ici, c'est le change des scénarios, et comment il s'opère. Il est frappant de



voir que les images, charnelles et généreuses (la lumière, la nature, l'actrice Bibi Andersson), chargées de signes non-verbaux (gestes, sourires), sont ce qui apaise Borg, ce qui se substitue à sa voix, à la fin des *Fraises sauvages*. Alors que le dénouement d'*Une autre femme* reste sous le signe du verbe, du commentaire de Marion, qui ne parle plus qu'à elle-même. A l'imagination active de Borg-Bergman, point d'aboutissement d'un scénario jungien d'individuation (rappelons que l'individuation, chez Jung, résulte de la confrontation du conscient et de l'inconscient: le voyage d'Isak Borg s'apparente bien à cette aventure), s'opposent la parole, le discours introverti de Marion-Allen, point d'ancrage d'un scénario freudien de solitude et de séparation. De l'image unifiante au mot qui isole, de l'individuation à l'individualisme, de Farö à Manhattan...

#### ENCORE DEUX EXEMPLES, POUR EN FINIR AVEC LA FIDÉLITÉ...

Soit Maupassant, l'un des auteurs français les plus adaptés, pour le grand comme pour le petit écran, et au sujet duquel les professeurs de lettres vigilants brandissent volontiers le spectre de la fidélité.

En 1958, Alexandre Astruc adapte *Une vie*. Il respecte la diégèse, interrompant toutefois l'histoire après la mort de Julien, alors que dans le roman les relations de Jeanne avec son fils occupent encore un volume respectable et parachèvent l'élaboration du piège se refermant sur l'héroïne. Par ailleurs, Astruc a recours à la voix off de Jeanne pour narrer et commenter l'histoire, transposant ainsi ce qui dans le roman s'offrait comme un récit à la troisième personne mais en focalisation interne sur ce personnage. Cependant de nombreuses scènes nous montrent Julien en dehors de Jeanne, et donnent au spectateur une indéniable *avance* sur elle (notamment en ce qui concerne les liaisons amoureuses de son mari). Si bien que deux histoires parallèles semblent se dérouler et que le personnage de Julien prend peu à peu une importance centrale. Le motif du piège se déplace explicitement vers lui (il dit: *Je suis pris au piège*), qu'il s'agisse du mariage d'intérêt, de l'affection possessive et gégnerde de son épouse, de ses passions sexuelles, de la maison de berger, enfin, où il trouvera la mort. Astruc délaisse en somme Jeanne pour se recentrer sur ce qui l'a toujours intéressé: le couple, en tant que piège pour l'homme.

En 1965 Jean-Luc Godard tourne *Masculin-Féminin*, sur des motifs empruntés à *La femme de Paul*. Retour à Maupassant puisque son premier court métrage, *Une femme coquette*, en 1955, était une adaptation du *Signe*.

Tout est transposé dans le Paris de l'hiver 1965: le demi-monde de la Grenouillère dans l'univers du *show-business yé-yé* (avec Chantal Goya dans le rôle principal), les relents de la guerre de 1870 dans les références à la guerre du Viet-Nam, le naturalisme de l'écriture dans le recours au noir-et-blanc cafardeux et à la technique de l'interview *en direct*. Des bribes de la diégèse surnagent (le prénom du héros, les motifs homosexuels, la prostitution, les lieux de *plaisir*, etc.). Mais Godard tient ferme l'opposition entre le romantisme du héros (lequel se manifeste aussi bien dans son comportement amoureux que dans ses actions politiques) et le pragmatisme féminin, non dénué de duplicité. Le Paul de Godard en mourra, comme celui de Maupassant.

En résumé, du côté d'Astruc, bonne proximité diégétique et discursive, et change de scénario; du côté de Godard, éloignement diégétique, transpositions discursives, proximité profonde avec certains aspects du scénario maupassantien.

#### POUR CONCLURE

Nous espérons simplement, par ces quelques exemples, avoir donné une idée du processus de déstructuration-restructuration propre à toute adaptation. Mais nous voulions souligner aussi à quel point les adaptations intéressantes, celles qui nous touchent, nous requièrent, même si elles sont imparfaites, présentent, pour l'adaptateur et, par ricochet, pour l'adapté, des enjeux, personnels et esthétiques. Ainsi, pour Leiris, *ce que l'on voit et ce qui nous regarde*, pour paraphraser un titre célèbre; pour Truffaut, comment on se brûle aux livres; pour Woody Allen, ce que parler veut dire, ce qu'imaginer laisse voir.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- \* ALLEN, W. (1989-1993): *Crimes et délits*. Paris: Seuil, Point-Virgule.
- \* BERGMAN, I. (1990-1992): *Images*. Paris: Gallimard.
- \* GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes*. Paris: Seuil.

\* HIGHSMITH, P. (1951): *L'inconnu du Nord-Express*. Paris: Calmann-Lévy (Livre de Poche).

\* LEIRIS, M. (1939): *L'âge d'homme*. Paris: Gallimard (Livre de Poche).

\* TRUFFAUT, F. (fév. 1966): "Journal de tournage de *Fahrenheit 451*"; *Cahiers du cinéma*, n° 175.

\* VANOYE, F. (1991): "Le cinéma, la brûlure. A propos de *Fahrenheit 451*"; *Littérales* n° 8: Université de Paris X - Nanterre.