

AUSTER

2 FILMS DE
PAUL AUSTER

SMOKE

suivi du

Conte de Noël
d'Auggie Wren

BROOKLYN
BOOGIE

préface de Wayne Wang

traduit de l'américain
par Christine Le Boeuf et Marie-Catherine Vacher

ACTES SUD

LE POINT DE VUE DES ÉDITEURS

C'est le réalisateur Wayne Wang, séduit par *le Conte de Noël d'Auggie Wren* (publié dans le présent volume), qui a persuadé Paul Auster d'écrire un scénario. Autour des protagonistes de ce récit (un gérant de bureau de tabac et un écrivain), Auster a imaginé une brochette de personnages typiques de Brooklyn et une intrigue dont le héros est un adolescent noir... en quête de son père – obsession austérienne s'il en fut ! C'est devenu *Smoke*, un film généreux, vivant et chaleureux, avec un univers que les acteurs n'ont pas voulu quitter après le tournage de la dernière image.

Et c'est ainsi qu'est né *Brooklyn Boogie*, tourné en deux fois trois jours, improvisé dans la jubilation par les acteurs de *Smoke* auxquels s'étaient joints d'autres comédiens attirés par une expérience peu ordinaire. En complément à ce scénario, on trouve ici les notes rédigées par Auster au jour le jour, une sorte de "journal du tournage" qui reflète l'atmosphère dans laquelle ce film est né.

Dans un entretien avec Annette Insdorf, Paul Auster dit de *Smoke* et de *Brooklyn Boogie* que ces deux films constituent "un hymne à la grande République populaire de Brooklyn". L'entretien répond d'ailleurs à la question que se sont posée tous les admirateurs d'Auster : quelle différence l'écrivain fait-il entre la fiction littéraire et le roman ?

Né en 1947, Paul Auster vit aujourd'hui à Brooklyn. Poète, traducteur et romancier, il est reconnu dans le monde entier comme l'un des écrivains américains les plus brillants de sa génération. Son œuvre est publiée en France par Actes Sud.

**SMOKE
BROOKLYN BOOGIE**

DU MÊME AUTEUR AUX ÉDITIONS ACTES SUD

Trilogie new-yorkaise,

– vol. 1 : *Cité de verre*, 1987.

– vol. 2 : *Revenants*, 1988.

– vol. 3 : *La Chambre dérobée*, 1988.

Babel n° 32.

L'Invention de la solitude, 1988.

Babel n° 41.

Le Voyage d'Anna Blume, 1989.

Babel n° 60.

Moon Palace, 1990.

Babel n° 68.

La Musique du hasard, 1991.

Babel n° 83.

Le Conte de Noël d'Auggie Wren, 1991.

(Hors commerce.)

L'Art de la faim, 1992.

Le Carnet rouge, 1993.

Léviathan, 1993.

Babel n° 106.

Disparitions, 1994.

(Coédition Unes / Actes Sud.)

Mr Vertigo, 1994.

Titres originaux :

Smoke, Blue in the Face, The Making of Smoke

© Paul Auster, 1995

© ACTES SUD, 1995

pour la traduction française

Titre original :

Auggie Wren's Christmas Story

Première publication : *New York Times* (25.12.1990)

© Paul Auster, 1990

© ACTES SUD, 1991

pour la traduction française

ISBN 978-2-330-08989-4

Paul Auster

SMOKE

suivi du

Conte de Noël d'Auggie Wren

*

BROOKLYN BOOGIE

Préface de Wayne Wang

Traduit de l'américain par Christine Le Boeuf

et Marie-Catherine Vacher



PRÉFACE

NOËL 1990, SAN FRANCISCO

On ne m'avait pas livré mon *New York Times*, et j'ai dû aller m'en acheter un à l'épicerie du coin. Le numéro que j'ai acheté était le dernier du présentoir.

Le journal était très mince ce jour-là. J'eus vite fait de le parcourir. A part quelques articles sur la guerre qui menaçait dans le Golfe, il n'y avait guère de nouvelles. Et puis quelque chose a attiré mon attention : une page entière dans la tribune libre. Ça s'intitulait : *Le Conte de Noël d'Auggie Wren*, par Paul Auster.

J'avais à peine commencé à le lire que ce récit m'entraînait dans un univers complexe de réalité et de fiction, de vérité et de mensonges, de générosité et de vol. Je me suis senti tour à tour ému aux larmes et pris de fou rire. Beaucoup de choses intéressantes que j'avais vécues un jour de Noël me sont repassées par l'esprit. Vers la fin, j'avais l'impression d'avoir reçu de quelqu'un de très proche un merveilleux cadeau de Noël. Sitôt ma lecture terminée, j'ai demandé à ma femme : "Qui est Paul Auster ?"

MAI 1991, BROOKLYN

Ma première rencontre avec Paul Auster a eu lieu dans son studio de Park Slope. J'avais alors lu la

plupart de ses livres. J'étais très ému de faire sa connaissance et de lui parler des idées que j'avais pour un film à réaliser à partir du *Conte de Noël d'Auggie Wren*.

Paul s'est montré très amical, et généreux de son temps. Nous avons bavardé un moment dans son studio. Nous avons déjeuné au *Jack's Deli* (où Auggie raconte à Paul son histoire de Noël). Nous avons acheté des Schimmelpenninck dans la boutique dont le conte s'inspire. Nous nous sommes promenés dans tout Brooklyn, et Paul m'a raconté toute une série d'histoires formidables sur la ville.

A la fin de cette journée, en lui disant au revoir, j'étais conscient d'avoir rencontré un véritable artiste, passionné par les gens, la vie et l'histoire. Et qui, avec constance, consacrait toutes ses journées à écrire là-dessus dans son studio.

Ce jour-là, je me suis senti plus fermement décidé que jamais à faire un film avec *le Conte de Noël d'Auggie Wren*.

DÉCEMBRE 1994, NEW YORK

Il y a maintenant quatre ans que j'ai découvert *le Conte de Noël d'Auggie Wren*. Le film que je voulais réaliser est enfin achevé. Il s'appelle *Smoke*. Nous avons dû passer par un grand nombre de détours, de hauts et de bas économiques, émotionnels et créatifs avant d'en arriver là.

Je suis très fier de *Smoke* et de son compère *Brooklyn Boogie*. Ces deux films sont les cadeaux de Noël de Paul Auster et de Wayne Wang au public cinéphile.

Merci à Paul pour l'inspiration, et pour avoir été mon ami, mon frère, et mon partenaire au long de ces quatre années.

WAYNE WANG

SMOKE

Entretien de Paul Auster
avec Annette Insdorf*

L'INVENTION DE *SMOKE*

ANNETTE INSDORF. – *A l'origine de Smoke il y a, je crois, un conte de Noël que vous avez écrit pour le New York Times.*

PAUL AUSTER. – Oui, tout a commencé avec cette petite histoire. Mike Levitas, le rédacteur de la tribune libre, m'a appelé un beau matin, en novembre 1990. Je ne le connaissais pas, mais lui, il avait apparemment lu certains de mes livres. A sa façon sympathique et directe, il m'a expliqué qu'il caressait l'idée de commander un texte de fiction pour la tribune libre du numéro de Noël. Qu'en pensais-je ? Serais-je d'accord pour l'écrire ? La proposition m'a paru intéressante – l'idée de faire paraître une affabulation dans un journal d'information, le journal de référence, qui plus est. Une idée plutôt subversive, tout bien pesé. Mais le fait était que je n'avais jamais écrit de nouvelle, et je n'étais pas certain de pouvoir trouver un sujet. "Donnez-moi quelques jours, lui ai-je dit. Si je pense à quelque chose, je vous le ferai savoir." Quelques jours ont donc passé et, alors que j'étais sur le point de renoncer, j'ai ouvert une boîte de mes chers Schimmelpenninck – les petits cigares que j'aime fumer – et je me suis mis à évoquer le type qui me les vend à Brooklyn. De là, je suis passé au genre de relations

* Titulaire de la chaire de cinéma de l'Ecole des Beaux-Arts de Columbia University et auteur d'un livre consacré à François Truffaut.

qu'on peut avoir à New York avec des gens qu'on voit tous les jours mais qu'on ne connaît pas vraiment. Et, peu à peu, l'histoire a commencé à prendre forme en moi. Elle est, littéralement, sortie de cette boîte de cigares.

A. I. – *Ce n'est pas ce que j'appellerais le conte de Noël type.*

P. A. – J'espère que non. Tout est sens dessus dessous dans *Auggie Wren*. Qu'est-ce que voler ? Qu'est-ce que donner ? Qu'est-ce que mentir ? Qu'est-ce que dire la vérité ? Toutes ces questions sont brassées de façon assez bizarre et peu orthodoxe.

A. I. – *Et quand Wayne Wang est-il entré en scène ?*

P. A. – Wayne m'a appelé de San Francisco quelques semaines après la parution du conte.

A. I. – *Vous le connaissiez ?*

P. A. – Non. J'avais entendu parler de lui et j'avais vu un de ses films, *Dim Sum*, que j'avais beaucoup admiré. Il se trouve qu'il avait lu le conte dans le *Times* et qu'il pensait que ce serait un bon point de départ pour un film. Je me suis senti flatté de son intérêt, mais à ce moment-là je n'avais pas envie d'écrire le scénario moi-même. Je travaillais à un roman (*Léviathan*) et je ne pouvais penser à rien d'autre. Si Wayne souhaitait se servir de mon histoire pour faire un film, j'étais tout à fait d'accord. C'est un bon réalisateur, et je savais qu'il en sortirait quelque chose de bon.

A. I. – *Et comment se fait-il, alors, que vous ayez fini par écrire le scénario ?*

P. A. – Wayne est venu à New York ce printemps-là. C'était en mai, je crois, et notre première après-midi ensemble, nous l'avons passée à nous balader

dans Brooklyn. Il faisait un temps splendide, je m'en souviens, et je lui ai montré les différents coins de la ville où j'avais imaginé que l'histoire se déroulait. On s'est très bien entendus. Wayne est un type merveilleux, un homme d'une grande sensibilité, plein de générosité et d'humour et, à la différence de nombreux artistes, il ne fait pas de l'art dans le but de gratifier son ego. Il a une authentique vocation, c'est-à-dire qu'il ne se sent jamais obligé de plaider sa cause ni de se faire mousser. Dès ce premier jour à Brooklyn, il était évident pour chacun de nous que nous allions devenir amis.

A. I. – Avez-vous discuté ce jour-là d'idées pour le film ?

P. A. – Rachid, le personnage central, est né pendant ces conversations préliminaires. Et aussi la conviction que le sujet du film devait être Brooklyn... Wayne est reparti à San Francisco et a commencé à y travailler avec un de ses amis, auteur de scénarios. Au mois d'août, il m'a envoyé une ébauche de dix à douze pages. Je me trouvais alors avec ma famille dans le Vermont, et je me rappelle avoir pensé que cette ébauche était bien mais pas assez bien. Je l'ai fait lire à ma femme, Siri, et une fois au lit, nous avons passé une partie de la nuit à parler de l'histoire, à la réinventer sous un angle tout à fait différent. J'ai téléphoné à Wayne le lendemain, et il a reconnu que notre histoire était meilleure que celle qu'il m'avait envoyée. Il m'a demandé si ça ne m'ennuyait pas de lui rendre le petit service de rédiger le canevas de cette nouvelle histoire. Je pensais que je lui devais bien ça, et je l'ai fait.

A. I. – Et, du coup, vous aviez, pour ainsi dire, le pied dans la porte.

P. A. – C'est drôle, la façon dont ça marche, ces choses-là, non ? Quelques semaines plus tard, Wayne est parti au Japon pour affaires. Il a rencontré

Satori Iseki, de Nippon Film Development, à propos de son projet, et en passant, mine de rien, il a évoqué le canevas que j'avais rédigé. M. Iseki s'est montré intéressé. Il a dit qu'il aimerait produire le film, à condition "qu'Auster écrive le scénario". Mes livres sont publiés au Japon et, apparemment, il savait qui je suis. Mais il a ajouté qu'il lui faudrait un partenaire américain, quelqu'un qui prendrait sa part des dépenses et superviserait la production. Quand Wayne m'a téléphoné de Tokyo pour me raconter ce qui s'était passé, j'ai ri. Les chances de M. Iseki de se trouver un partenaire américain me paraissaient si minces, si totalement en dehors du domaine du possible que j'ai dit oui, j'écrirai le scénario s'il y a de l'argent pour faire le film. Et je me suis aussitôt remis à mon roman.

A. I. – *Mais ils ont bel et bien trouvé un partenaire ?*

P. A. – Plus ou moins. Tom Luddy, un bon ami de Wayne à San Francisco, a voulu le faire avec Zoetrope. Quand Wayne me l'a annoncé, j'ai été stupéfait, complètement pris au dépourvu. Mais je ne pouvais pas reculer. Moralement, je me sentais obligé d'écrire ce scénario. J'avais donné ma parole et, par conséquent, dès que j'ai eu fini *Léviathan* (fin 91), j'ai commencé à écrire *Smoke*. Quelques mois plus tard, l'accord conclu entre NDF et Zoetrope a été rompu. Mais je m'étais trop engagé pour avoir envie d'arrêter. J'avais déjà écrit un premier jet, et une fois qu'on a entrepris une chose, il n'est que naturel de vouloir la mener à bien.

A. I. – *Aviez-vous déjà écrit un scénario ?*

P. A. – Pas vraiment. Quand j'étais très jeune, vers dix-neuf ou vingt ans, j'ai écrit un ou deux scénarios pour des films muets. Ils étaient longs et très détaillés, soixante-dix ou quatre-vingts pages de mouvements élaborés et méticuleux, où chaque geste était décrit. Un comique étrange, pince-sans-rire.

Buster Keaton revisité. Ces manuscrits ont disparu. Je donnerais gros pour savoir où ils sont. J'aimerais bien voir de quoi ils avaient l'air.

A. I. – *Vous êtes-vous préparé de façon particulière ? Avez-vous lu des scénarios ? Avez-vous commencé à regarder des films d'un autre oeil ?*

P. A. – J'ai regardé quelques scénarios, pour voir leur présentation. Comment numéroter les scènes, comment passer des intérieurs aux extérieurs, ce genre de choses. Mais pas de véritable préparation – sinon une vie entière d'amateur de cinéma. J'ai toujours été attiré par le cinéma, depuis l'enfance. Rares sont ceux qui ne le sont pas, en ce monde, j'imagine. En même temps, le cinéma me pose aussi certains problèmes. Pas seulement l'un ou l'autre film en particulier, mais en général, en tant que moyen d'expression.

A. I. – *En quel sens ?*

P. A. – Le fait qu'il soit en deux dimensions, avant tout. Les gens considèrent les films comme "réels", mais ils ne le sont pas. Ce sont des images plates projetées sur un mur, un simulacre de la réalité, pas la réalité elle-même. Et puis il y a la question des images. On a tendance à les regarder passivement, et à la fin elles nous passent à travers. On est captivé, intrigué et ravi pendant deux heures, et puis on sort de la salle et on se rappelle à peine ce qu'on a vu. Les romans, c'est tout à fait différent. Pour lire un livre, il faut s'impliquer activement dans ce que disent les mots. Il faut travailler, employer son imagination. Et dès lors que l'imagination est bien éveillée, on entre dans l'univers du livre comme dans celui de sa propre vie. On sent les choses, on les touche, on a des pensées et des intuitions complexes, on se trouve dans un monde à trois dimensions.

A. I. – *C'est le romancier qui parle.*

P. A. – Eh bien, ça va sans dire, je pencherai toujours du côté des livres. Mais ça ne signifie pas que le cinéma ne peut pas être merveilleux. C'est une autre façon de raconter des histoires, c'est tout, et je suppose qu'il est important de se rappeler ce que chacun des médias peut et ne peut pas faire... Je suis particulièrement attiré par les réalisateurs qui privilégient le récit par rapport à la technique, qui prennent le temps de laisser leurs personnages se révéler sous vos yeux, d'exister comme des êtres humains à part entière.

A. I. – *Qui mettriez-vous dans cette catégorie ?*

P. A. – Renoir, d'abord. Et puis Ozu. Bresson... Satyajit Ray... toute une série, en fin de compte. Ces réalisateurs ne vous bombardent pas d'images, ils ne sont pas épris de l'image pour l'image. Ils racontent leurs histoires avec autant de soin et de patience que les plus grands romanciers. Wayne est un réalisateur de ce genre. Quelqu'un qui éprouve de la sympathie pour la vie intérieure de ses personnages, qui ne précipite pas les choses. C'est pourquoi j'ai été heureux de travailler avec lui – de travailler *pour* lui. Un scénario, ce n'est qu'un schéma, après tout. Ce n'est pas le produit fini. Je n'ai pas écrit celui-ci dans le vide. Je l'ai écrit pour Wayne, pour un film qu'il allait réaliser, et j'ai très consciemment essayé d'écrire quelque chose qui soit compatible avec ses talents de réalisateur.

A. I. – *Combien de temps vous a-t-il fallu pour l'écrire ?*

P. A. – Le premier jet a pris environ trois semaines, peut-être un mois. C'est alors que les négociations entre NDF et Zoetrope ont été rompues, et tout le projet s'est soudain retrouvé en panne. C'était

sans doute idiot de ma part de me lancer sans contrat signé, mais je n'avais pas encore compris à quel point le monde du cinéma est aléatoire et instable. A ce moment-là, cependant, les gens de NDF ont décidé de foncer et de "développer" le scénario de toute façon, pendant qu'ils cherchaient un autre partenaire américain. En conséquence, j'ai reçu un peu d'argent pour continuer à écrire, et j'ai donc continué. Wayne et moi, nous avons discuté de ce premier jet, je l'ai bricolé encore un peu, et puis nous sommes l'un et l'autre passés à autre chose. Wayne a entrepris la préproduction de *The Joy Luck Club*, et j'ai commencé un nouveau roman (*Mr Vertigo*). Mais nous avons gardé le contact et, régulièrement, pendant un an et demi, nous nous sommes téléphoné ou rencontrés ici ou là afin d'évoquer de nouvelles idées pour le scénario.

J'ai fait trois nouvelles versions, ce qui supposait chaque fois une ou deux semaines de travail – pour ajouter des éléments, en supprimer, repenser la structure. Il y a une grande différence entre le premier jet et le dernier, mais les modifications se sont faites lentement, insensiblement, et je n'ai jamais eu l'impression de transformer l'essence de l'histoire. Je dirais plutôt que je l'ai découverte petit à petit. A un moment donné, Peter Newman est entré en scène comme notre producteur américain, mais il fallait encore trouver l'argent pour faire le film. Pendant ce temps, je continuais à travailler à *Mr Vertigo*, et quand je l'ai eu terminé, le film de Wayne était sur le point de sortir. Nous étions donc prêts à nous attaquer de nouveau à *Smoke*.

Par un coup de chance, Wayne a décidé de montrer le scénario à Robert Altman. Celui-ci a fait des commentaires très aimables, mais il trouvait que ça traînait un peu vers le milieu et que ça manquait sans doute encore d'un petit quelque chose avant de trouver sa forme définitive. Robert Altman n'est pas un homme dont on néglige l'opinion, et j'ai repris le scénario, je l'ai relu avec ses commentaires en tête, et j'ai vu qu'il avait raison ! Je me suis remis