

Dépolitisation et féminisme pépère

Michèle Garneau

Number 55, Summer 1991

L'adaptation au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22810ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Garneau, M. (1991). Dépolitisation et féminisme pépère. *24 images*, (55), 24–29.

DÉPOLITISATION ET FÉMINISME PÉPÈRE

PAR MICHÈLE GARNEAU

*De Maria Chapdelaine au Matou en passant par Les fous de Bassan,
et en attendant L'ange noir, Agaguk et Menaud maître-draveur,
une certaine tendance de l'adaptation.*

Les deux stratégies de l'adaptation : stratégie commerciale ou stratégie esthétique

Entre la bonne affaire que représente le best-seller pour un producteur, la réflexion esthétique du théoricien et l'article d'humeur du lecteur trahi dans ses représentations imaginaires, la perspective sur l'adaptation est basement commerciale, hautement esthétique ou simplement impressionniste. La perspective se démultiplie encore selon que l'on envisage le produit de commande, c'est-à-dire l'adaptation en tant qu'affaire de producteurs, de gros sous et de consensus, ou le film singulier qui n'a pas la vertu de rassembler et de faire communier le plus grand nombre. Il y a beaucoup de forces (et de modes) aujourd'hui qui se proposent et qui proposent de nier toute distinction. Je me permets de la poser en préambule en citant la fameuse phrase qui conclut *Lesquisse d'une psychologie du cinéma* de Malraux, et qui était bien significative : « Par ailleurs, le cinéma est une industrie », pour la retourner : Par ailleurs, le cinéma est un art. En effet l'adaptation cinématographique ne conduit pas toujours à cette « qualité française » demeurée fameuse – c'est l'expression « qualité française » sortie de la plume vindicative d'un François Truffaut dans les *Cahiers du Cinéma* de mars 1953 qui est demeurée fameuse. On peut, hélas ! entendre ma phrase autrement : la qualité française est restée fameuse, c'est-à-dire toujours florissante – elle peut en outre permettre d'exploiter les possibilités expressives du cinéma, faire éclater les codes de représentation dominants et même, être le point de départ d'une esthétique proprement cinématographique. Ainsi, au côté des adaptations de Christian-Jaque, Autant-Lara, Delannoy, Aurenche, Bost et cie à la fin des années 40, il y avait Robert Bresson. La stratégie commerciale d'un Jaque adaptant Stendhal part du principe que les valeurs signifiées existent indépendamment de l'expression qui les donne à voir ou à entendre, qu'elles sont exportables et qu'on peut les transplanter sans encombre d'un système expressif à un autre. Dans ce genre de « déménagement », ce n'est pas l'œuvre originale, quoiqu'en dise les puristes de la littérature, qui en souffre le plus, mais le film. Le cinéma d'un Bresson ne part pas de ce principe, qui limite une œuvre à son contenu. S'il choisit un texte littéraire, ce n'est ni pour transpo-

ser une bonne histoire ni pour faire une bonne affaire, mais parce que l'œuvre en question lui permet d'expérimenter les possibilités expressives du cinéma. C'est à partir de la littérature, des contraintes qu'elle apporte à l'écriture cinématographique que le système esthétique de Bresson, ce qu'il appelle son « cinématographe », s'est constitué. C'est pourquoi tous les textes, pour Bresson, ne sont pas « bons » à adapter. C'est délibérément qu'il choisit des textes rebelles à la transposition, des textes le plus souvent totalement dépourvus de qualités pré-cinématographiques. L'on admet volontiers qu'il y a des récits plus aisément transposables à l'écran que d'autres, des récits qui à première vue présentent déjà les qualités d'un scénario, l'aspect d'un découpage, une narration omnisciente, une abondance de notations spatiales, beaucoup de dialogues, etc. Inversement le régime d'expression de certains textes rend le travail de transposition difficile, et la recherche d'équivalences, ardue. La conscience de soi, le monologue intérieur, la polyphonie narrative, on le verra avec les transpositions d'Anne Hébert et de Marie-Claire Blais, sont au cinéma des abstractions difficilement représentables. Pendant longtemps, on a parlé de l'adaptation sous cet angle, au nom de critères proprement littéraires, en soulignant d'un côté l'objectivation de l'image et de l'autre, l'abstraction, la souplesse énonciative du langage. Les mots produisent des virtualités infinies; le cinéma en donne une objectivation, comme une profération définitive. Comparer de cette façon les images aux mots ne peut que se faire au détriment de l'image. Mais comment faire autrement quand il s'agit d'adaptation ? Peut-on et doit-on considérer la version filmique comme une œuvre à part entière ? Je répondrais oui si l'entreprise d'adaptation n'était pas menée, comme c'est trop souvent le cas aujourd'hui, à l'intérieur d'une stratégie purement commerciale. S'il y avait un réel intérêt de l'œuvre, inséparable d'une réelle compréhension de sa singularité, sans doute l'adaptation cinématographique retrouverait-elle ses lettres de noblesse comme n'importe quelle entreprise de traduction littéraire. En attendant, le critique est condamné à s'élever contre trop de sabotage intellectuel. C'est là du reste l'embrasseur de ma réflexion sur la question.

Charlotte Valandrey et Bernard-Pierre Donnadiou dans *Les fous de Bassan*.Le curé Cordelier (Claude Rich) et Marie-Ange (Marie Tifo) dans *Maria Chapdelaine*.

Comédien français demandé pour rôle de curé dans coproduction.

L'ennui quand on écrit, c'est qu'on ne sait jamais s'il faut dire : « quand je suis sorti il pleuvait » ou bien « il pleuvait quand je suis sorti ».

Au cinéma c'est simple, on montre les deux en même temps.

(Godard)

Aujourd'hui on ne compare plus. On a admis la spécificité du cinéma. Dire un quelconque réel avec des images, c'est dire autre chose sur lui que ce qu'on en dit avec des mots. Chaque art, a écrit André Bazin dans son grand texte sur l'adaptation « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », « joue sa partie parallèle, avec ses moyens propres, dans sa matière propre ». Ces deux arts ont leur manière spécifique, eu égard à leur matériau, de gérer le réel. Ce qui est narré dans un texte littéraire se constitue graduellement. L'écrit est une forme linéaire, déroulant des mots dans la durée. L'image est globale, révélée en une fois. C'est ce que Godard laisse entendre lorsqu'il dit : « l'ennui quand on écrit, c'est qu'on ne sait jamais s'il faut dire : « quand je suis sorti il pleuvait » ou bien « il pleuvait quand je suis sorti ». Au cinéma c'est simple, on montre les deux en même temps. » La transformation majeure que fait subir le cinéma à un texte littéraire est de cet ordre : une sémantisation accélérée à l'intérieur d'une durée limitée.

Avec les coproductions, on ne fait pas qu'adapter une œuvre littéraire, on adapte le produit final en vue d'un marché et d'un public international.

Ce n'est que tout récemment, au début de la décennie 80, que le cinéma québécois a commencé à adapter massivement sa littérature nationale. Avant cette décennie, les cas sont isolés bien que mémorables : *Un homme et son péché*, *Séraphin* et le fabuleux succès de *Tit-Coq* à la fin des années 40. Dans les années 60/70 très peu de choses. Signalons *Poussière sur la ville* (1965) et *Kamouraska* (1973). Avec *Kamouraska*, la coproduction commence à frapper, c'est-à-dire à imposer son modèle. Ce modèle entraîne une deuxième acception du terme « adapter », dans le sens où on ne fait plus qu'adapter une œuvre littéraire, on adapte aussi le produit final en vue de sa carrière internationale, en d'autres termes, de son public français. Qu'on pense à Laure Marsac et Charlotte Valandrey dans *Les fous de Bassan*, charmantes Parisiennes égarées en Gaspésie ; au compagnon de chantier de François Paradis et du curé dans *Maria Chapdelaine*, mis là pour que les Français qui ont financé le film à je ne sais plus combien de pourcentage, aient un pourcentage proportionnel dans la compréhension des dialogues. Ou encore au curé Folbèche dans *Les Plouffe*. Ce curé est joué par un Gérard Poirier qui s'exprime dans un français international impeccable. On se demande bien ce qu'il fout dans cette paroisse de déshérités. Le parler populaire fait presque complètement défaut dans le film de Carle. Quand on compare ce film avec le roman, on se rend compte que ce qui a été gommé, c'est en grande partie son contenu politique. Comme c'est la règle dans les adaptations de cette envergure, on a privilégié l'histoire mélodramatique des amours de Napoléon et de Jeanne, la tuberculose, à la grève à l'Action Chrétienne qui occupe près d'un dixième du roman. La fresque sociale propre au réalisme social de Lemelin est tout entière portée par la minutie de la reconstitution du décor et de l'atmosphère (dans son sens le plus vide) de l'époque. Les propos anti-syndicalistes ne sont pas dans le film, ni la charge

satirique anti-cléricale. Folbèche a été amélioré en curé respectable par un Lemelin et un Carle qui ont peut-être, dans leur cinquantaine avancée, des relents de religiosité ou des amis dans le Haut Clergé.

Dans son ouvrage *La petite noirceur*, Jean Larose écrit que *Maria Chapdelaine* offre «l'exemple d'une œuvre n'ayant pu se réaliser qu'à de nombreuses conditions, dont l'ensemble dessine bien ce marché international de l'imaginaire auquel le cinéma québécois doit se conformer, s'il veut être convenablement distribué dans son propre pays, ou même seulement exister.»¹ Une de ces conditions, c'est précisément la référence au texte prestigieux du patrimoine littéraire. Cette référence est déjà immanquablement à la fois une garantie de succès pour la commercialisation du film et un indice de son réalisme. L'adaptation d'une œuvre du patrimoine littéraire définit d'emblée pour le spectateur un horizon d'attente réaliste, un indicateur du genre. On est ici en pleine récupération du cinéma à l'intérieur des garde-fous prestigieux de la tradition littéraire qui fait office de contrôle idéologique et social.

La nécessité de fournir deux versions, l'une télévisuelle et l'autre cinématographique, pose des problèmes nouveaux aux réalisateurs. Le phénomène de la série télévisuelle faite à partir du film commence dangereusement à prendre en otage, à coloniser le cinéma de création dans la mesure où c'est de plus en plus souvent le film qui est tiré de la série. La version en salle du *Matou* est le condensé d'une série de six heures qu'a diffusée Radio-Canada en 1987. Est-ce pour cette raison que le film est si mauvais ?

Regardons de plus près les adaptations de la décennie 80 : *Les Plouffe*, *Le crime d'Ovide Plouffe*, *Bonheur d'occasion*, *Le matou*, *Maria Chapdelaine*, *Les fous de Bassan*. Je reviendrai plus loin sur ce que je considère comme des adaptations plus personnelles : *Le sourd dans la ville*, *Tinamer*, *À corps perdu*, *Mario et Laura Laur*. Évidemment cette séparation n'est pas aussi nette ; mais elle n'est pas non plus totalement arbitraire. Elle tient compte du contexte de préproduction, des budgets alloués à tous les stades de la production, de la mise en marché, bref de données diverses que je ne peux ici énumérer dans le détail. *Les Plouffe* est une superproduction de cinq millions de dollars, lancée avec fracas au Québec et en France. Le film et la série ont bénéficié d'un plan audacieux de mise en marché. Avant sa sortie, ce film était déjà un événement culturel qu'il ne fallait pas manquer. La même chose pour un film comme *Le matou*, d'un budget moindre, mais qui a été l'objet d'une savante mise en condition du public. Beauchemin est allé lui-même faire la promotion du film dans les centres commerciaux en même temps qu'on rééditait son best-seller en collection de poche. Tout cela n'est rien bien sûr à côté des dépenses de publicité d'un film comme *Midnight Express* qui se sont élevées à 8,4 millions de dollars alors que le produit lui-même n'avait coûté que 3,2 millions ! Il s'agit néanmoins de la même logique de succès. Le produit est conforme à la «demande» du public, qui les réclame parce qu'on l'a habitué à les désirer en lui présentant toujours sensiblement les mêmes modèles. *Le sourd dans la ville* n'a pas eu droit au même traitement. Il aurait fallu que la cinéaste Mireille Dansereau soit infidèle au roman, qu'elle en fasse une belle histoire linéaire et transparente. Malheureusement son film n'offre pas de garanties suffisantes de réalisme, se conforme mal au type

dominant du récit cinématographique qui est la condition même de la circularité des films. Ses valeurs esthétiques ne sont pas euphorisantes. Le désir de réalisme demeure une donnée fondamentale de la réception. Transparence, impression de réalité, illusion d'un univers homogène et continu, ordre psychologique, centrage du sujet, tout doit converger vers ce que Jean-François Lyotard appelle la «stabilité du référent».

De l'esthétique réaliste à l'idéologie réaliste

Considérons les auteurs du premier corpus : Roger Lemelin, Gabrielle Roy, Yves Beauchemin, Louis Hémon, Anne Hébert. Mis à part Anne Hébert, on peut considérer l'esthétique de ces auteurs comme une esthétique réaliste. Lemelin et Gabrielle Roy sont les précurseurs du réalisme social en littérature canadienne-française. Yves Beauchemin poursuit la tradition et Louis Hémon écrit un roman de la terre. Il s'agit donc de voir ce que devient cette esthétique — toute esthétique renvoie à une vision du monde —, ce qu'on retient et ce qu'on laisse dans l'ombre. C'est à travers ces choix et ces pratiques qu'il y a ce que l'on pourrait appeler de «l'idéologique». Le véritable problème de ce qu'on appelle la trahison des œuvres littéraires à l'écran ne tient pas du tout à la nature du médium-cinéma. Elle tient surtout au fait que les adaptateurs, pour des raisons diverses, escamotent ou transforment ce qu'ils croient nécessaire d'escamoter et de transformer pour leur public.

Ce que l'on escamote dans ces œuvres c'est précisément le réalisme esthétique. On le dénature en idéologie réaliste. La différence entre le réalisme en tant qu'esthétique et le réalisme en tant qu'idéologie est dans la question de la réalité. Le réalisme esthétique pose la question de la réalité impliquée dans celle de l'art ; l'idéologie réaliste entend l'éviter et se trouve quelque part entre l'académisme et le kitsch. Ce n'est pas le réel que l'on cherche à atteindre dans ce type d'œuvres cinématographiques, mais une rationalisation du réel, entraînée par des clichés et des stéréotypes de la culture. L'idéologie réaliste est un programme, une recette éprouvée, un moule préfabriqué pour le spectateur moyen, adepte du cinéma du samedi soir ou du mardi, qui a des besoins stricts et précis, du moins le présuppose-t-on.

Un féminisme tranquille

Près de la moitié des films énumérés ci-dessous racontent l'histoire de filles et de femmes : *Le sourd dans la ville*, *Tinamer*, *Maria Chapdelaine*, *Bonheur d'occasion*, *Laura Laur*, *Les fous de Bassan*. Les quatre derniers mettent au centre une jeune fille et son désir, «ce moment précis où la jeune fille se tient au seuil du monde adulte, l'œil à peine ouvert et déjà en possession de toute l'énergie du monde» (*Les fous de Bassan*). Dans *Tinamer*, elle est encore une petite fille, dans *Le sourd dans la ville*, cinquante ans, on ne sait trop. On a dit du roman de Louis Hémon qu'il avait symbolisé l'existence du Canada français par la renonciation d'une jeune femme à la passion amoureuse. Dans *Laura Laur*, le désir de Laura est une menace. Il subvertit l'ordre social et fait aussi éclater l'ordre narratif du roman. Il y avait dans l'histoire de Laura Laur la possibilité de moments subversifs de la forme, mais la cinéaste Brigitte Sauriol est tombée dans les pires clichés, renforcés par un français «international» totalement artificiel. Je ne m'attarderai pas sur l'échec de ce film, me contentant d'en

PHOTO: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE



Monique Miller et Gratien Gélinas dans *Ti-Coq* (1952).
Un immense succès.

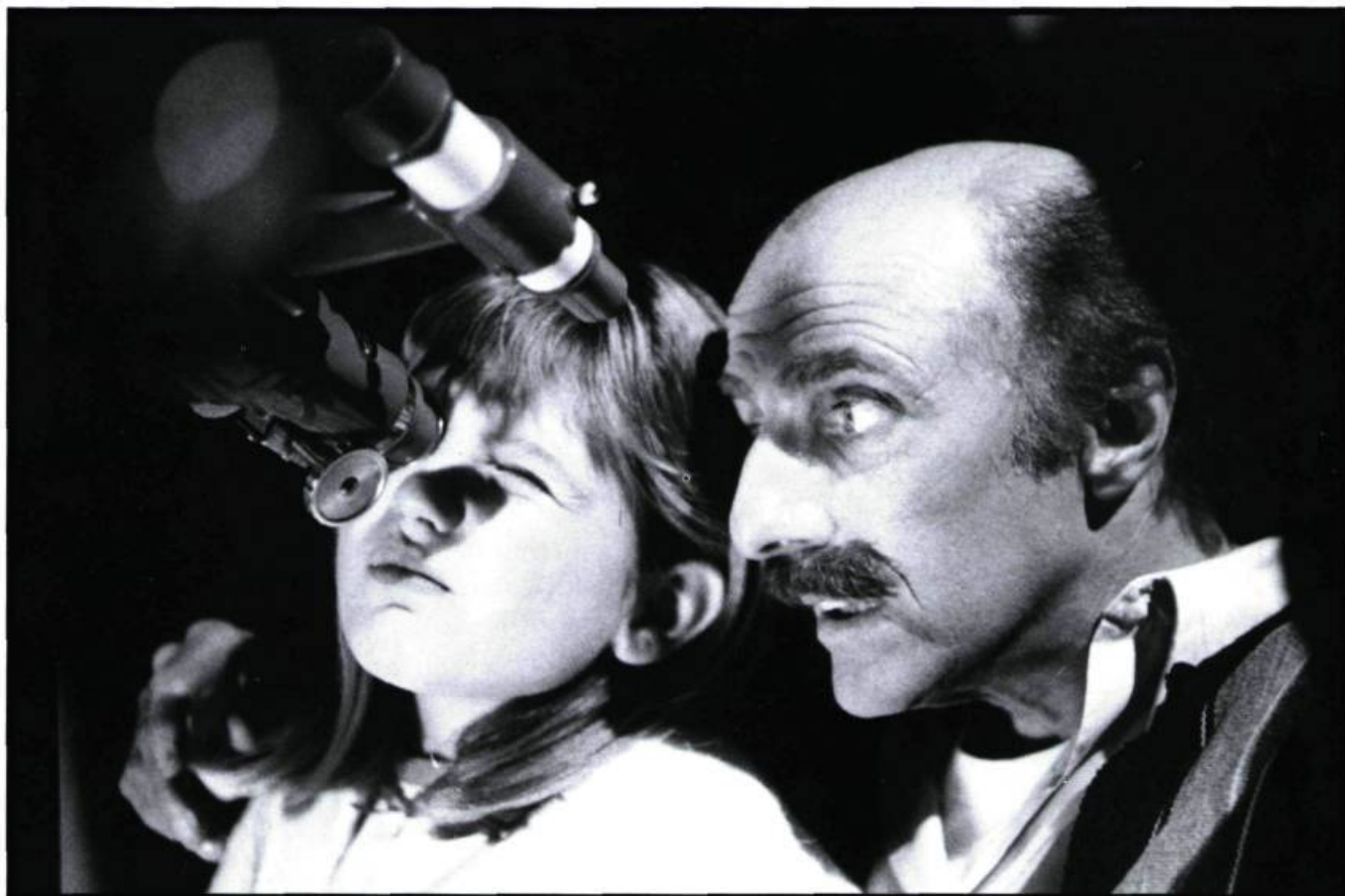


Rose-Anna (Marilyn Lightstone)
et sa fille Florentine (Mireille Deyglun)
dans *Bonheur d'occasion*. «Le film de Fournier
réintègre tout ce que le roman avait cherché à
évacuer: une représentation patriarcale de la famille,
de la maternité et de la féminité.»

PHOTO: ATTILA DORY



Guillaume Lemay-Thivierge et
Béatrice Picard dans *Le sourd dans la ville*.
«La cinéaste atteint à la même densité
que l'œuvre littéraire.»



Tinamer de Jean-Guy Noël, adapté de *Lamélanchier* de Jacques Ferron.

signaler la thématique féminine.

Thématique féminine donc, mais dont les restes dans la plupart des produits finis sont plus que décevants. Les deux œuvres écrites par des femmes et mises en scène par des hommes – *Bonheur d'occasion* et *Les fous de Bassan* – sont celles qui ont subi le sabotage neutralisant le plus efficace.

Gabrielle Roy et Claude Fournier

Avec *Bonheur d'occasion*, la fresque sociale qui est le propre du réalisme social — comme chez Lemelin par exemple — est ramenée, à travers les histoires entrelacées de Rose-Anna et de sa fille Florentine, à la réalité du corps féminin dévasté. Dans son ouvrage intitulé *Écrire dans la maison du père*², Patricia Smart explique comment, dans le texte canadien-français et québécois, «la mère n'a pas d'histoire, et comment l'histoire de la fille se termine au moment où la fille devient mère». La représentation dominante de la femme, son schéma narratif habituel selon Smart, c'est «la femme objet de désir en mère privée d'histoire». Au-delà de cela, vous n'avez rien, et la narrativité s'épuise. Dans *Bonheur d'occasion*, Gabrielle Roy effectue un renversement radical et met au centre de son histoire la relation mère-fille. Or, toute cette narrativité est gommée dans le film de Fournier au profit de l'histoire d'amour destructrice de Florentine avec Jean Lévesque, réduisant le contenu éminemment politique de ce roman à la chronique d'un amour. Et ce qui est le plus grave, c'est que par cet escamotage fondamental, on réintègre tout ce que le roman

avait cherché à évacuer: une représentation patriarcale de la famille, de la maternité, de la féminité.

Anne Hébert et Yves Simoneau

La difficulté d'adaptation du roman d'Anne Hébert vient de la polyphonie de voix qu'il recèle: deux voix d'hommes (le pasteur, l'assassin Stevens Brown), deux voix de femmes (les deux victimes), la voix de l'idiote Perceval, la voix des habitants, des femmes du passé, de la nature etc. Les voix de femmes meurtries qui parlent à travers le cadavre d'Olivia de la Haute Mer constituent le «moteur d'une écriture de résistance, qui affirme les droits d'un désir et d'une jouissance dont les femmes ont été de tout temps porteuses; écriture qui insiste, jusqu'au delà de la mort des protagonistes féminins, sur la nécessité d'une transformation culturelle.»³ Les choix scénaristiques de Simoneau évacuent totalement cette donnée en faisant de Stevens Brown le protagoniste principal et en subordonnant toute la perspective sur l'histoire à travers son souvenir, son langage et son regard. Les jeunes filles sont regardées, objets de désir, et les multiples voix de femmes, totalement occultées au profit du seul remords de Stevens vieux se remémorant son passé. Pourquoi adapter *Les fous de Bassan* si cet aspect essentiel du roman ne vous intéresse pas? Le film répond de lui-même: Percé, les oiseaux, la musique. Comme dans *Maria Chapdelaine*, la musique ne vous lâche jamais. Elle fait partie du décor, des costumes, et des vedettes internationales.

Marie-Claire Blais et Mireille Dansereau

Face à des difficultés assez similaires touchant la stylistique littéraire de Marie-Claire Blais, Mireille Dansereau s'en est beaucoup mieux tirée que ses collègues. Comme Chez Gabrielle Roy et Anne Hébert, il y avait la difficulté d'extérioriser l'intériorité d'une parole romanesque. Le récit de Marie-Claire Blais consiste en un déroulement ininterrompu de discours intérieurs superposés. La mise en scène cinématographique des personnages du roman était ardue car ses personnages sont entièrement portés par le discours. Le récit de Blais est tout entier porté par un procédé presque « limite » de style qui lui confère, à l'égard du cinéma, une totale irréductibilité. Michel Tremblay, en écrivain sensible aux techniques narratives, avait relevé une semblable difficulté à l'égard du texte de Gabrielle Roy en disant que les discours intérieurs des personnages contredisaient constamment leur comportement. D'où l'impossibilité pour lui d'adapter le roman au cinéma. Contrairement à Simoneau et Fournier, la cinéaste a cherché à trouver un équivalent cinématographique à la stylistique propre du roman. La grande difficulté était de préserver, en l'objectivant, ce sens subjectif. C'est en grande partie par son travail sur le son, travail de superpositions et de contrepoints sonores, que la cinéaste atteint à la même densité que l'œuvre littéraire, qu'elle parvient à suggérer, à l'intérieur d'un seul plan ou d'une seule séquence, à la fois la réalité immédiate, environnante des personnages, et leur réalité intérieure, psychique. Si le public a quelque peu boudé le film de Dansereau, c'est qu'il est arrivé

à rebrousse-poil dans le climat d'euphorie actuelle du cinéma québécois. Fidèle au roman, le film demande à son spectateur une réelle expérience cinématographique.

Le cinéma, ça doit être la possibilité à la fois de dire que ça va mal et de le dire avec un certain luxe. (Godard)

Il en va de même pour *Tinamer*, que Jean-Guy Noël a tiré du conte de Jacques Ferron *Lamélanchier*. Jean-Guy Noël porte atteinte au réalisme cinématographique par une sorte de déréalisation des acteurs. Il y a déréalisation des acteurs parce que l'acte de parole ne s'insère pas dans l'image comme une composante réaliste. L'acte de parole est volontairement stylisé, littérisé par la diction des personnages et partiellement indépendant de l'image. Ce film singulier raconte l'histoire du contrôle imaginaire excessif d'un père sur celui de sa petite fille. En voulant la maintenir hors des normes et de la bêtise, il la voue à l'ignorance et à l'impuissance. Un beau paradoxe, une belle dialectique entre l'extériorité dilapidatrice et l'intériorité stérilisante. Comme le cinéma, entre l'industrie et la créativité. ■

NOTES

1. Jean Larose. *La petite noirceur*. Boréal, 1987.
2. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Éd. Québec/Amérique, 1988. 347 p.
3. Idem, p. 255

DU 5 AU 15 JUIN 1991

SILENCE ELLES TOURNENT

7^{ème} FESTIVAL DE FILMS ET VIDÉOS DE FEMMES – MONTRÉAL

EN COLLABORATION AVEC ALCAN

CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE

335, boul. de Maisonneuve est

GOETHE INSTITUT

418, rue Sherbrooke est

CINÉMA PARALLÈLE

3682, boul. St-Laurent

445, RUE ST-FRANÇOIS-XAVIER, BUREAU 40, MONTRÉAL (QUÉBEC) CANADA H2Y 2T1

TÉLÉPHONE : 514.845.0243 TÉLÉCOPIEUR : 514.845.7054