

Table ronde

Animée par Lise Gauvin,
avec la participation de
Marie-France Briselance, Monique Proulx et
Dany Laferrière

Lise Gauvin : *J'ai le plaisir et l'honneur d'accueillir un romancier et deux romancières qui sont aussi des scénaristes. On pourrait croire qu'on a organisé le colloque pour les entendre, pour pouvoir leur donner l'occasion de parler de leur expérience. Il s'agit de Monique Proulx, de Marie-France Briselance, qui a aussi fait l'exposé inaugural, et de Dany Laferrière. Je vais leur demander tout d'abord de définir ou de décrire, de façon très succincte, un roman ou un scénario de film. Monique Proulx?*

Monique Proulx : Cette question est particulièrement cinématographique en ce qu'on nous demande souvent, au cinéma, de résumer un film de deux cents pages, de présenter un scénario en deux phrases. Me trouvant dans une période de transition, je vois de plus en plus le roman comme une entreprise de liberté, une création souveraine. Le scénario, quant à lui – j'en sors tout juste puisque je viens d'en terminer deux, l'un après l'autre –, je dirais que c'est un retour à la condition humaine et à la solidarité, parce que l'on travaille et l'on élabore des projets avec d'autres. Il y a donc quelque chose de très stimulant dans cette collégialité. D'une part donc, solidarité; d'autre part, collégialité : c'est ainsi que je définirais le scénario.

Lise Gauvin : *Dany Laferrière, votre opinion sur la question?*

Dany Laferrière : Le scénario, pour moi, c'est l'argent, puisqu'on discute de combien on va gagner (*rires*). Le roman, c'est essentiellement discuter avec mon éditeur, me plaindre de mes angoisses face à l'écriture. La différence entre le scénario et le roman réside au niveau de la responsabilité : on ne se sent pas responsable de la totalité du film, pour le scénario, tandis que, pour le roman, on se sent responsable non seulement de l'histoire, mais également des mots, de l'agencement des phrases... de tout.

J'ai aussi l'impression que le scénario va avoir son tour, son heure de gloire (il a attendu, tout le monde l'a eue) juste avant l'éclairage, parce que le metteur en scène l'a eu (il ne l'a pas eu tout le temps, comme ses acteurs)...

Monique Proulx : Mais l'heure de gloire du scénario, c'est à la télévision, et ce sera toujours uniquement à la télévision. Parce que, parmi les scénaristes, on trouve de nombreuses frustrations, parce qu'un scénario reste une œuvre non aboutie : ce n'est d'ailleurs pas une œuvre, mais un chaînon dans une œuvre.

L'ego des scénaristes s'épanouit enfin – pour les scénaristes que je connais, à la télévision, parce qu'à la télévision, le réalisateur est presque quantité négligeable. À la télévision, c'est « un texte de... » et les scénaristes, ce sont les "stars" que l'on voit. C'est là qu'est la gloire.

Lise Gauvin : *Marie-France Briselance, la situation est-elle la même en France?*

Marie-France Briselance : En France, être scénariste pour la télévision, c'est permettre à n'importe qui de donner un avis sur la dramaturgie, sur l'écriture, sur la couleur de la robe du personnage principal... Je me souviens d'une conseillère littéraire qui me disait : « Je sais combien c'est difficile d'écrire puisque je n'ai jamais réussi à le faire. Mais ton personnage, peut-être pourrais-tu... ». J'ai eu envie de l'étripier, elle avouait être incapable d'écrire, mais avait pour fonction de conseiller les auteurs...

Il est vrai qu'en France, le scénariste est encore méprisé. Depuis Godard, chacun sait qu'on peut faire un film génial sans avoir même écrit une ligne. Donc être scénariste en France, ce n'est finalement pas un métier si facile que ça, excepté peut-être pour deux ou trois « stars » : les scénaristes français sont cités au générique de début, mais le réalisateur, lui, apparaît au début et à la fin. Si vous ratez le début du film, vous ne saurez jamais qui a écrit le scénario d'autant que, le plus souvent, le nom du scénariste n'est pas indiqué sur les programmes des journaux. Cela dit, c'est quand même un métier formidable parce que l'on travaille effectivement en équipe, et quand on a la chance d'aller sur le tournage, c'est un moment absolument délicieux. Je me souviens que, pour mon premier scénario de fiction, quand je suis arrivée sur le tournage, il y avait Philippe Léotard et Jean-Pierre Kalfon qui jouaient; j'écoute, et je dis au réalisateur : « Mais ce n'est pas mon texte, ce que j'ai écrit, ce n'est pas aussi beau ». Le réalisateur appelle la scripte qui apporte le scénario : je n'avais pas reconnu le texte. C'est donc merveilleux de travailler avec des acteurs.

Pour le roman, je dirais qu'il est bon de se retrouver enfin seule, enfin libre, même s'il est vrai qu'on y gagne très peu d'argent... On se retrouve parfois avec des éditeurs qui nous invitent à déjeuner, qui nous expliquent qu'ils n'ont pas les moyens de nous payer ce qu'on leur demande, mais qui nous proposent de prendre un dessert. Mais je dois reconnaître que jamais un éditeur ne m'a imposé de changer quoique ce soit à mes romans, ne serait-ce qu'une virgule, si je n'en avais pas envie...

Dany Laferrière : Changez d'éditeur!...

Lise Gauvin : *Vous avez tous les trois différentes pratiques de scénaristes, vous avez parfois créé des scénarios originaux et vous avez aussi adapté vos propres textes, vos propres romans. Le processus est-il différent quand on*

adapte son propre roman et quand on crée un scénario de film à partir de rien, à partir simplement d'une idée ou d'un projet?

Monique Proulx : J'ai fait les deux, et les deux derniers scénarios que j'ai écrits sont des scénarios originaux, donc des histoires conçues vraiment pour le cinéma. La scénariste qui est en moi se régale davantage d'avoir une histoire neuve dans laquelle s'investir, créer. En revanche, l'écrivain était très content d'avoir ses romans adaptés, même à des années lumières de l'œuvre originale : dans les deux cas de romans que j'ai eu à adapter, c'est vraiment différent. J'emploierai le lexique un peu mercantile de Dany : c'est très payant de faire adapter ses romans parce que non seulement on a ce salaire de scénariste, mais on touche également les droits d'auteur. Finalement, cela devient un gros coup : on a assez pour vivre plusieurs années, ce qui n'est absolument pas négligeable. Pour ma part, je n'ai jamais fait la démarche d'aller demander d'adapter mes romans, ce sont toujours d'autres personnes qui sont venues me voir pour adapter, parce que mes romans sont très baroques, avec beaucoup de personnages, chaque personnage étant une sorte de cosmos à lui tout seul, alors il y a vraiment un travail d'épuration, de détachement face au roman qui est très long. L'adaptation devient donc une sorte de produit dérivé du roman; ce n'est jamais une adaptation réelle. Je ne regrette pas de l'avoir fait; je le ferais encore pour le dernier roman si d'aucuns montraient de l'intérêt : ce serait difficile, mais adapter, c'est aussi revisiter son roman. Aller dans les points de suspension, faire faire des choses aux personnages qu'ils n'ont pas faites dans le roman, que l'on n'a pas pensé à développer : j'y vais très librement quand j'adapte mes propres créations. Je ne ferais jamais cela avec des romans de confrères ou de consoeurs; je n'oserais jamais prendre la liberté que je prends avec les miens. Je sabre joyeusement dans mes personnages, j'invente de nouvelles scènes : tout cela dans une cohérence profonde qui part vraiment des personnages, de l'émotion, de leurs chances de départ, mais après cela, je me permets toutes sortes de choses. C'est ce que je peux en dire pour l'instant.

Lise Gauvin : *Dany, que préfères-tu : adapter tes romans ou créer de nouveaux scénarios? Est-ce un travail différent?*

Dany Laferrière : Je crois que l'idée d'adapter des romans, mise à part la vanité de l'auteur (je suis bien content que l'on adapte mes romans), mais l'idée d'adapter des romans me paraît une idée désastreuse. Surtout lorsqu'on dit qu'un roman est bon et qu'on va l'adapter (comme *Un amour de Swann* ou encore *Le rouge et le noir* qui ont atteint leur plénitude : il n'y a pas à y toucher); au contraire, il faudrait dire que pour tel roman moins réussi, l'on va essayer avec un autre média pour voir si cela vaut la peine. Peut-être ce roman était-il moins bon parce qu'il était destiné au cinéma; peut-être que cette idée-là n'avait pas trouvé sa forme. Il n'y a aucun intérêt à adapter un bon roman

puisque tout le monde s'attend à ce que le film soit moins réussi que le roman. Je me souviens, pour *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, on me disait, avec raison : « Ah, vous allez adapter cela au cinéma, cela va être moins bon ». Pourquoi vraiment faire cette adaptation ?

Comme Monique, je suis très libre lorsque j'adapte un scénario à partir d'un de mes livres, mais les gens n'aiment pas cette liberté-là, bien que je me dise que c'est moi qui ai écrit le livre, que je peux y entrer : ce n'est pas vrai. En réalité, on n'est pas propriétaire de ce que l'on a écrit...

Monique Proulx : On peut changer de titre – c'est ce que j'ai fait la dernière fois – : même si c'était « d'après le roman », on a carrément changé le titre... À ce moment-là, les gens ne peuvent rien dire...

Dany Laferrière : C'est ce que j'ai fait moi aussi. Il y a un film qui sort, aujourd'hui même d'ailleurs (il est en sélection officielle à Venise), à partir d'un de mes livres intitulé *La chair du maître* : ils ont changé le titre, cela s'appelle maintenant *Vers le Sud*, du titre d'une des nouvelles (avec Charlotte Rampling, Louise Portal et une actrice américaine). Moi, je vais en profiter pour écrire un livre à partir de mon livre qui va s'intituler *Vers le Sud* aussi... On n'a qu'à changer le titre et tout change, paraît-il, pour les gens.

Pour un scénario original, je me sens tout à fait libre parce qu'il n'y a pas de précédent, d'autant plus que je mets toutes mes vieilles affaires dans le scénario, quel que soit le sujet, quel que soit le thème, je finis par broder autour des mêmes thèmes. Je suis sûr alors d'être jugé sur ce que je sais faire, parce qu'il n'y a rien de pire que de ne pas être compris, sur ce qu'on ne sait pas faire en plus. Finalement, ce scénario original n'est pas si original que cela...

Monique Proulx : ...une adaptation de fonds de tiroir...

Dany Laferrière : Je n'ai même pas de fonds de tiroir... (*Rires*).

Lise Gauvin : *Marie-France* ?

Marie-France Briselance : J'ai adapté un de mes romans : j'ai trouvé cela très confortable, je n'ai pas eu besoin de lire le roman ! Et je me suis bien gardée de le relire. Dix ans après, j'avais tout de même quelques souvenirs de ce que j'avais écrit et je me suis dit qu'à partir de cela, je pourrais faire une autre histoire. J'ai gardé deux scènes, qui étaient les plus réussies du roman, que je n'ai pas relues non plus, parce que je m'en souvenais très bien... En ce qui concerne l'adaptation en général, lorsqu'on adapte un roman, les gens qui nous produisent sont rassurés parce qu'ils vont payer pour quelque chose qui existe. Et comme ils lisent assez peu et qu'ils ne se souviennent pas de ce qu'ils ont lu, on a toute liberté d'écrire autre chose. Il y a bien le vieux débat sur l'adaptation-trahison... Mais un livre reste un livre et un film, c'est autre chose. On peut rester très libre, et quel que soit le scénario, le roman restera intact. Flaubert se

moque bien des adaptations qu'on a pu faire de sa Madame Bovary, le roman survivra.

Lise Gauvin : *Le scénario a la particularité d'être une œuvre incomplète, inachevée, ou plus exactement une œuvre transitoire, comme le disait Monique. En revanche, certains scénarios sont publiés. Ce sont souvent alors des scénarios post-tournage, qui sont des transcriptions des paroles du tournage. Qu'est-ce qui fait qu'on n'osera jamais dire d'un roman qu'il est complètement raté (on dira qu'il a des faiblesses) mais qu'on pourra dire d'un scénario qu'il n'est pas réussi?*

Monique Proulx : On dit rarement cela à vrai dire puisque cela forme un tout assez difficilement « défaisable »... C'est d'ailleurs le confort d'appartenir à cette famille cinématographique : je me dis toujours que si le film est bon, on va dire « quel brillant réalisateur », mais si le film ne l'est pas, on risque de dire « quel mauvais réalisateur ». C'est rare de tirer quelque chose du scénario, à moins, comme dans le cas de Dany, que ce soit vraiment son œuvre... En ce moment, je suis en tournage avec Denis Chouinard (Geneviève Bujold et Céline Bonnier sont les deux comédiennes principales). Le film est très attendu dans le milieu cinématographique. Alors je m'attends à ce que tout ce qui sortira à propos du film soit autour de lui et des comédiennes : il y a comme une liberté par rapport à la suite des événements, en ce qui me concerne. Je me sens beaucoup moins touchée par les réactions (comme disait Dany, pour un livre, on est responsable de tout...), parce qu'il y a une chimie complètement folle et miraculeuse dans le fait de réussir un bon film car, justement, il n'y a pas qu'un seul intervenant. On peut avoir un excellent scénario mais qui ne soit pas défendable... Qu'est-ce qu'un bon scénario finalement...?

Lise Gauvin : *C'est la question que j'allais vous poser...*

Monique Proulx : Un bon scénario, dans le fond, c'est une carcasse d'histoire qui se glisse bien dans les yeux d'un réalisateur, d'un cinéaste : pour moi, c'est ça un bon scénario. Un bon scénario, c'est, pour moi, une œuvre de cinéaste. D'où l'importance de travailler avec quelqu'un dont on se sent très proche; parfois, même si on se sent très proche, cela ne donne pas de bons résultats.

Dany Laferrière : C'est mon point de vue sur Shakespeare par rapport à Racine : Shakespeare est toujours resté le grand dramaturge parce qu'il a fait des pièces « moyennes ». Un metteur en scène « moyen » n'a pas peur de Shakespeare; il va croire qu'il peut le faire, il va le monter et cela va être réussi. Alors que, pour Racine, si les comédiens, les tragédiens même, si l'on peut dire, ne sont pas excellents, si le metteur en scène n'est pas très fort, il va le rater parce que Racine est toujours plus fort que lui. Shakespeare est malin, il s'adapte au niveau le plus bas et peut monter très haut si vous voulez monter

avec lui : il s'adapte à la personne qui fait l'affaire, qui danse avec lui et c'est là sa force. J'ai l'impression qu'un bon scénario, c'est précisément un scénario qui peut s'adapter, sauf dans un cas comme Woody Allen : quand je lis ses scénarios, je m'amuse, je trouve cela très drôle et très écrit, mais c'est lui qui les monte, c'est son œuvre...

Monique Proulx : On parle là de deux métiers : un cinéaste qui est scénariste (Denis Arcand, par exemple, n'a pas cette dichotomie entre le scénariste et le cinéaste). Moi, je n'ai pas l'intention de devenir cinéaste. C'est un métier de fous, ils sont là onze heures d'affilée sur le plateau; il y a aussi un travail de bricolage là-dedans qui m'intéresse peu (je sais à peine comment me servir d'un appareil photo...). Certes, toute une équipe technique fait le travail pour nous, me direz-vous, mais cela ne me plairait pas de sentir que j'en connais infiniment moins que le directeur photo, que le premier assistant ou même que le dernier assistant réalisateur.

Dany Laferrière : Le cinéma, c'est vouloir prendre l'autoroute dans une ville de chauffards, disons comme Montréal (*rires*) : on a l'impression que jamais on ne pourra s'y insérer. Mais au fond on n'a qu'à suivre la voiture qui précède. Faire un film, c'est exactement cela : quand on regarde faire, on se dit que jamais on ne pourra (physiquement d'abord) faire toutes ces heures. Ensuite, on se dit qu'on ne pourra jamais contrôler toutes ces histoires. Mais dès que l'on entre dans le bain, c'est plutôt un état d'esprit qu'un travail : si on se dit qu'on peut le faire, on rentre dedans, on le fait.

Pour le scénario, j'allais dire que c'est le seul travail qui reçoive une sanction avant que le film ne commence. C'est pour cette raison que le scénariste est toujours un peu plus reposé, parce que c'est lui qui a passé toutes les étapes précédentes, qui a été jugé par tout le monde (des personnes qui savent, d'autres qui ne savent pas) : il a donc au moins déjà eu affaire à un public attentif, pointilleux. On jugera donc davantage le réalisateur qui, lui, quand le film sortira, passera pour la première fois en jugement.

Monique Proulx : Il faut peut-être expliquer comment cela fonctionne : l'histoire d'un scénario, avant que le tournage ne commence, c'est deux ans, parfois quatre. Le cinéma est complètement subventionné ici; les producteurs n'apportent pas d'argent : on a Téléfilm Canada, la SODEC, un diffuseur (Radio Canada) et un distributeur qui vont donner de l'argent. Tous ces gens-là ont des comités... C'est un goulot d'étranglement terrible, comme il y a de plus en plus d'écoles de cinéma, de scénaristes, de plus en plus de réalisateurs ou d'acteurs qui veulent devenir réalisateurs (même les écrivains veulent être cinéastes).

Dany Laferrière : Moi, je suis un cinéaste qui écrit...

Monique Proulx : ... ce qui fait que les cinéastes qui n'ont que cela comme métier commencent à montrer des dents, parce que, entre autres, dans la dernière mouture acceptée par Téléfilm Canada, il y avait seulement deux cinéastes véritables sur six projets (il y avait Patrick Huard, acteur, dont le projet a été accepté et il y avait Luc Picard aussi). C'est vrai que je sens que, moi aussi, j'ai passé mes examens, cela fait deux ou trois ans que je planche sur cette histoire-là : j'ai donné ce que j'avais à donner, toujours en communion avec la sensibilité du cinéaste parce que je suis consciente que c'est son film, qu'il faut vraiment que ce soit pour lui. J'ai donc écrit mon scénario pour lui... Maintenant, je me sens donc peu touchée par le reste.

Lise Gauvin : *Marie-France, les qualités d'un bon scénario?*

Marie-France Briselance : Je suis d'accord avec ce qu'ils ont dit sur le scénario. Je voudrais plutôt parler de la réalisation : ce n'est pas simplement parce que je vis avec un réalisateur depuis très longtemps et qu'il est le père de mes enfants...

Dany Laferrière : Mais il n'est pas le père de vos scénarios...

Marie-France Briselance : Non, mais je dois dire que le métier de réalisateur, c'est un métier extrêmement difficile : il faut des gens très autoritaires pour tenir une équipe de film. Sur un tournage, toutes les forces partent dans tous les sens et c'est quelque chose de difficile parce que le réalisateur est la seule personne qui sait exactement à quoi ressemblera le film quand il sera tourné. Être réalisateur, même si on est extrêmement entouré, c'est un travail assez solitaire. S'il tombe malade, par exemple, on peut reprendre le film, mais ce ne sera plus le sien, c'est-à-dire qu'on ne peut pas le remplacer. Je pense que le scénario est fondamental pour créer l'histoire, le temps du récit, les personnages (etc.) et qu'il y a vraiment une écriture – celle du réalisateur – qui est un travail extraordinaire et pour lequel j'ai la plus grande admiration.

Lise Gauvin : *Mais alors qu'est-ce que le réalisateur attend du scénariste?*

Marie-France Briselance : Cela dépend pour qui l'on travaille : si l'on travaille pour le cinéma, cela se passera mieux que si l'on travaille pour la télévision, mais beaucoup de films aujourd'hui sont coproduits par les chaînes de télévision... Et le PDG de TF1, Patrick Lelay, a déclaré en parlant de sa chaîne : « Moi, ce que je fais, ce sont des programmes pour des publicitaires. » Il a ajouté : « Ce que je vends à Coca-Cola, ce sont des minutes de cerveaux humains disponibles. » Par la suite, il s'en est beaucoup voulu d'avoir lâché cette phrase malheureuse devant des micros...

Dany Laferrière : La vérité est mal vue, là-bas (*rires*). C'est le contraire qui aurait dû choquer : s'il avait dit que la télévision était un art extraordinaire, cela aurait été choquant (*rires*)...

Marie-France Briselance : Avouez que « des minutes de cerveau humain disponibles », ça c'est une phrase... un vrai mot d'auteur!

À la télévision, ils ont décidé désormais qu'il n'y aurait plus aucun contact entre le scénariste et le réalisateur : c'est exactement comme pour un passage de drogue, c'est-à-dire que le scénariste écrit son scénario, il va « refileur » sa petite mallette très discrètement, pour que personne ne le voie, et le réalisateur va le lire. Le réalisateur va donc être obligé d'entrer par effraction dans cette œuvre qu'il ne connaît pas; on voit comme ça des réalisateurs qui ne connaissent pas bien le scénario; ils devraient le lire au moins six ou sept fois pour bien comprendre. Ils coupent une séquence, donc ils ne la tournent pas et au montage ensuite, ils se rendent compte qu'ils ont enlevé un élément fondamental pour comprendre telle autre séquence.... Vous avez rencontré des scénaristes français et vous savez combien ils pleurent; les scénaristes de télévision sont des gens très riches mais très malheureux. Ce manque de contact entre le réalisateur et le scénariste est, à mon avis, catastrophique. Cela ne se passe pas ainsi au cinéma : au cinéma, on écrit pour un réalisateur et ça, c'est extrêmement important.

Monique Proulx : Mais ce que vous dites à propos des scènes qui peuvent sauter, cela arrive au cinéma. Quand on parle d'écriture, il faut aussi parler du monteur parce que le montage est une écriture également. Il y a trois écritures : il y a la scénarisation, la réalisation et le montage...

Marie-France Briselance : Si vous jetez une scène au montage, ce n'est pas très grave si elle est devenue inutile, mais si vous décidez de ne pas la tourner alors qu'elle contient des éléments essentiels pour la suite du film, c'est définitivement perdu, aucune astuce de montage ne pourra y remédier et c'est ainsi que certaines séquences deviennent incompréhensibles.

Dany Laferrière : C'est toujours étonnant de voir un bon film parce que, lorsqu'on entend des gens du cinéma parler, il ne devrait pas y avoir de bons films. Je ne m'intéresse pas vraiment au cinéma : ce qui m'intéresse, c'est d'en faire. Je ne m'intéresse pas du tout à la théorie... J'en vois un peu, mais pas tellement d'ailleurs parce que j'ai l'impression que c'est un art où il règne un tel conformisme à cause de la présence de tous ces gens : quand vous faites un film ou un téléfilm, on vous demande à quoi, à quel film va ressembler le vôtre. Il ne faut même pas dire quel film vous voulez faire mais bien plutôt quel film vous avez en tête. Il faut alors leur donner quatre films que vous avez en tête. Cela veut dire que les gens considèrent le cinéma comme un art subalterne; c'est le

contraire en littérature, où l'éditeur vous demande toujours d'être original. Au cinéma, on vous demande qui vous voulez suivre. C'est effrayant!

Vous demandiez quelle est la qualité du scénariste : c'est l'échine souple parce que la discussion qui va se faire ne concerne pas la conservation de telle ou telle scène (il va y en avoir des discussions de ce type). Mon producteur me dit : « Évite de mettre le mot neige parce que ça coûte cher » (*rires*). Il y a des listes de mots qui coûtent cher. Il y a tout cela à régler. Ensuite, quand vous voyez les personnes des institutions financières, les discussions se passent essentiellement autour de la question de la faisabilité du film (combien cela va coûter), il n'est pas du tout question du cinéma lui-même. Il va sûrement y avoir tout de même un moment où le scénariste va rencontrer des gens qui vont discuter de la structure du scénario. Mais c'est très rare, quand vous faites un film, d'avoir une discussion avec quelqu'un concernant le cinéma lui-même, la liberté du scénariste ou du cinéaste : la discussion tourne toujours autour de ce que l'on ne peut pas faire (on n'a pas d'argent pour ceci, on ne peut pas faire cela). Le cinéma avance ainsi dans des interdictions. Je termine comme j'ai commencé : malgré tout, de grands films se font et je ne comprends pas comment on a pu les faire.

Monique Proulx : Il y a une façon de contourner tout cela : on a affaire à des fonctionnaires. Quand un art est subventionné à ce point, ces gens-là doivent bien faire leur travail; ils ont soixante-quinze projets et ne doivent en prendre que dix, alors ils essaient de poser des pièges. Avec les années, j'ai découvert qu'une chose est merveilleuse : c'est que, à chaque projet, ils nous rencontrent. Il arrivait souvent que l'on ait des gens contre le projet au départ et qui étaient pour en sortant de la rencontre. Avec les années, on apprend à leur parler, à leur vendre notre enthousiasme et à leur montrer l'art de la chose. Finalement, quand on a accès à eux, ce n'est plus tellement contraignant. Dans le fond, ces fonctionnaires souffrent de ne pas être en accointance directe avec le sacré de l'art; lorsqu'on leur en donne des miettes, ils ont soudain l'impression d'avoir compris quelque chose et c'est là qu'ils disent oui, qu'ils donnent le feu vert.

Lise Gauvin : *On a parlé beaucoup de cinéma; revenons maintenant à la littérature et à notre sujet de colloque (« Les influences cinématographiques dans le roman contemporain »). Est ce que le fait d'avoir traversé d'autres médias, d'avoir travaillé pour le cinéma a changé quelque chose dans votre conception du roman, dans votre façon d'écrire, dans votre relation à l'écriture?*

Monique Proulx : Ce serait catastrophique de dire que d'écrire pour le cinéma a changé notre écriture romanesque.

Lise Gauvin : *Pour quelles raisons?*

Monique Proulx : Parce qu'il y a toujours une question d'efficacité dans le cinéma qui ne doit pas nous effleurer l'esprit quand il s'agit d'écrire des romans,

même si un roman qui marche va être un roman qui a atteint une certaine efficacité. Je ne suis pas contre l'efficacité; je suis contre le désir d'efficacité. Il m'est arrivé une fois d'avoir une tentation très vive après une écriture particulièrement heureuse au cinéma avec Charles Binamé (on avait fait quelque chose de complètement fou) pour un film intitulé *Le cœur au poing*. On travaillait avec des acteurs : j'écrivais avec les acteurs. Par exemple, on inventait un personnage masculin dépressif; on allait chercher un acteur, on le faisait improviser et moi, je retenais des choses non pas de ce qu'il disait, mais de sa couleur, de la façon dont il bougeait. Au lieu d'inventer des personnages théoriques et de trouver ensuite des acteurs qui entrent dedans, je trouvais cela fabuleux de partir des acteurs et d'aller fouiller dans leur aura, dans ce qu'ils donnaient. J'avais l'impression de quelque chose de très vivant, de très organique et j'aurais souhaité après – je commençais un roman – avoir cette même pulsion organique, mais cela n'a pas fonctionné. En revanche, il y a une grande qualité pour un scénariste, c'est la non complaisance : on peut écrire ce que l'on veut, mais on ne doit pas laisser passer des choses un peu mièvres. Dans le roman, on peut le faire dans des digressions. J'avoue que j'ai davantage l'œil, je suis plus implacable avec mon écriture romanesque mais c'est la seule chose qui a pu changer.

Lise Gauvin : *Techniquement, dans la structure même du roman, qu'est-ce que cela a pu changer?*

Monique Proulx : Pour moi, il n'y a pas tant de différences parce que les deux histoires, que ce soit une histoire pour le cinéma ou une histoire romanesque, partent de personnages. Ce qui me vient à l'orée de n'importe quelle œuvre à laquelle je m'attaque, ce sont des gens que je mets dans des relations difficiles, que je mets ensemble alors qu'ils ne devraient pas être ensemble. L'histoire jaillit de la mise en commun de personnes qui n'ont pas nécessairement à faire les unes avec les autres ou qui sont dans des situations différentes : l'histoire s'écrit comme si ces personnes étaient placées dans des souricières, à partir de leurs réactions. Même au cinéma, j'ai rarement d'histoire préconçue et Dieu sait que c'est détesté au cinéma : on veut toujours une trame très précise (je ne vais jamais en demande de subventions avant d'avoir fait la première version). Je ne sais pas ce que je vais écrire parce que des personnages jaillit une histoire. C'est d'ailleurs ainsi que fonctionne la vie : de nos interrelations, des pétrins dans lesquels on se met, des histoires d'amour qu'on ne devrait pas avoir et qu'on a. C'est comme cela que j'écris; donc le scénario n'est pas tellement différent du roman.

Marie-France Briselance : Je peux dire très honnêtement que l'écriture scénaristique a radicalement changé mon écriture. Je travaillais depuis six ans comme scénariste, je venais de faire des documentaires (notamment une série pour la jeunesse sur les Indiens d'Amérique qui a été vendue dans quarante

pays, ce qui m'avait permis de vivre bien), et j'avais rencontré, à l'UFR de Milan, une Suédoise qui m'avait dit : « Vous, les Français, vous êtes insupportables parce que vous parlez du génocide indien, de ce qu'ont fait les Américains. Mais jamais de ce que vous avez fait ». Je lui ai répondu que je débutais, que je n'avais que trente ans et qu'il fallait me laisser le temps et lui ai promis qu'un jour, je le ferai. En 1979, j'ai fait une série sur la conquête de l'Afrique vue par les Français : la série a été présentée à Cannes et ç'a été extraordinaire, les acheteurs des télévisions étrangères faisaient la queue devant le stand de France 3 et le premier acheteur a été justement cette Suédoise. Là, je peux dire que j'étais quasi assise sur un tas d'or. Puis, la série a été diffusée à la télévision et un Bordelais a envoyé une lettre anonyme pour dire que, d'une part, j'avais traîné l'armée française dans la boue (ce qui était la vérité) et que, d'autre part, je n'avais pas compris la mission civilisatrice de la France auprès de ces peuples débilisés par les maladies, etc. Cette lettre anonyme aurait mérité de passer à la poubelle, ce qui n'a pas été le cas. Le ministère des Armées et celui de la Coopération ont regardé les deux dernières émissions, ils ont demandé au réalisateur de changer le montage et m'ont demandé de changer les commentaires. Sans hésiter, nous avons refusé et nous avons senti la trappe s'ouvrir sous nos pieds et pourtant, nous venions de faire un très beau téléfilm... tous nos projets ont été annulés et la série interdite à la vente...

Monique Proulx : Y avait-il tout de même eu une exposition ?

Marie-France Briselance : Oui, la série avait déjà été diffusée, avec une presse magnifique, et France 3 a produit, sur demande du ministère des Armées, trois fois une heure, pour montrer la mission civilisatrice de la France en Afrique... C'est à ce moment-là que j'ai osé faire ce que je n'avais pas tenté auparavant : écrire mon premier roman. Comme j'étais très déprimée, j'ai écrit un roman à la fois très drôle et assez méchant.

Dany Laferrière : Sur cette histoire-là ?

Marie-France Briselance : Non, j'ai écrit totalement sur autre chose. Mais cela m'a donné l'énergie et le courage de franchir le pas parce que j'ai toujours eu un grand amour pour la littérature (j'ai été interne pendant huit ans, je me cachais pour lire); j'ai lu comme une folle pendant des années et, pour moi, la littérature appartenait au domaine du sacré. J'avais un complexe vis-à-vis de la littérature et cette injustice, ce scandale m'a poussée à passer le pas : c'est comme cela que je suis devenue romancière.

Lise Gauvin : *Dany, le fait d'avoir travaillé avec le cinéma a-t-il fait que ton écriture a changé ?*

Dany Laferrière : J'ai toujours aimé le cinéma, la manière cinématographique et cela se sent dans mes livres, bien avant que je ne fasse du cinéma, que je ne rentre dans ce milieu-là. Beaucoup de mes livres parlent de cinéma. Mais faire

comme le cinéma n'est pas faire *du* cinéma, c'est le cinéma comme personnage littéraire, ce qui est complètement différent, même si l'on trouve beaucoup de similitudes entre certains romans et certains scénarios. Il est beaucoup plus difficile d'écrire un scénario à partir d'un poème que d'un roman qui ressemble à un scénario (sans en être un). Écrire avec le cinéma en tête n'est pas « écrire cinématographique »; ce sont deux choses complètement différentes. Dans mes livres, on musarde, on ne trouve pas de structure allant vers une issue, comme c'est souvent le cas au cinéma, donc, quand j'ai commencé à écrire des scénarios, j'ai réalisé que mes livres gagneraient peut-être à avoir une structure davantage solide.

Je pense qu'écrire des scénarios a eu une influence sur mon écriture romanesque : je ne sais pas si cette influence est positive mais il est très probable que, lorsque j'écris par exemple un article, j'aie beaucoup plus en tête une structure, même si, dans la réalité de l'écriture, j'écris encore de manière sinueuse. Quant au cinéma lui-même, il ressemble un peu à ce que j'ai eu en tête en roman parce mes influences en littérature, ce ne sont pas forcément des écrivains mais aussi des peintres ; comme pour la peinture, j'ai l'impression que le cinéma nous pénètre au lieu que ce soit nous qui le pénétrions. Pour moi, la littérature, c'est ce qui pénètre le lecteur, le suffoque, l'intoxique, donc je suis toujours émerveillé par l'art cinématographique, par sa capacité de nous intoxiquer et de faire en sorte que le moment où l'on regarde le film soit un moment suspendu... Finalement, quand j'écrivais des romans, je mettais du cinéma dans les romans, et maintenant, je tente de faire du roman dans le cinéma.

Lise Gauvin : *C'est une belle conclusion, du moins provisoire. La parole revient maintenant à l'auditoire pour quelques questions.*

Intervenant 1 : *Monique Proulx, passer trois ans sur un scénario, comme vous le disiez, constituait un plaisir ou était-ce une nécessité alimentaire? Vous êtes-vous déjà dit que, au lieu de toutes ces contraintes, vous auriez pu écrire un autre roman?*

Monique Proulx : Mon grand regret, c'est le temps que me dévore le cinéma parce que ce sont toujours des projets censés être extrêmement rapides, mais qui, la plupart du temps, n'en finissent plus et s'étendent sur plusieurs années quand ils ne devaient durer que quelques mois. Mais, pour répondre à votre question, si je faisais cela, je n'écrirais pas pour le cinéma; pour moi, il n'y a pas de concession de ce genre. En ce qui concerne le scénario, je n'ai jamais écrit quoi que ce soit dont je n'avais pas envie, sous prétexte que je sentais que les institutions voulaient quelque chose de précis. Mais le travail que l'on fait est toujours un travail d'amélioration.

Dany Laferrière : Ça, c'est ta nature judéo-chrétienne...

Monique Proulx : Oui, probablement (il faut bien que cela serve)... Si je regarde mes scénarios, les dernières versions sont toujours infiniment supérieures aux premières. Sauf dans un cas, où le film n'a pas été tourné d'ailleurs...

Marie-France Briselance : Le contraire eut été terrible...

Monique Proulx : Non, parce que parfois, on peut imaginer des projets complètement fous, qui sont hors norme et qui ont toute l'espèce de fraîcheur, la spontanéité du déraillement et auxquels on ferait perdre tout cela. Mais cela ne m'est pas arrivé.

Dany Laferrière : Mais, dans ce cas-là, un bon scénario travaillé si longtemps ne perd-il pas justement de sa spontanéité pour que le rêve du scénariste de faire un scénario impeccable se réalise? Ce scénario impeccable n'est-il pas finalement un mauvais scénario?

Monique Proulx : Tout à fait. En réalité, le scénario n'est jamais impeccable; il reste toujours très imparfait. Tout se passe non pas au niveau de l'écriture, du labeur, mais bien plutôt au niveau de la fulgurance : ce n'est pas tant au niveau des dialogues qu'au niveau des personnages mêmes. Quand on y réfléchit, on a seulement une heure et demie; un film, c'est un condensé terrible, alors il faut que les « ingrédients » majeurs, les êtres qui nous apparaissent, nous arrivent dans le front. Quand un personnage nous laisse froid, quand on n'a pas mis cette espèce de fulgurance dans chacun des personnages, peu importe le travail fourni, on n'a pas bien fait notre travail. Les personnages secondaires par exemple, ne savent pas qu'ils le sont; ils doivent être bons, autant que les autres... Écrire pour le cinéma, c'est être rapide aussi (on écrit souvent une version en un mois et demi) alors qu'on n'écrit pas un roman en si peu de temps : il manque donc une sorte de plongée. Ce sont les années, les versions successives qui nous rattrapent et qui nous obligent à plonger...

Marie-France Briselance : Mais l'écriture, ce n'est pas forcément un plaisir...

Monique Proulx : Non, ce sont surtout beaucoup d'ennuis...

Marie-France Briselance : Avec un ami, nous avons une formule : « En écriture, il n'y a pas de jouissance précoce ». La jouissance arrive toujours très tardivement. Ce n'est pas le jaillissement brutal et rapide : il faut du temps. Par moments, même certains romans peuvent prendre plus d'une année. J'ai écrit un roman qui m'a pris deux ans; je me souviens que je le haïssais à la fin, j'avais envie de le jeter. Et c'est quand on s'aperçoit que l'on a tout dans les mains, que l'on est à peu près tiré d'affaire, que la jouissance arrive.

Intervenant 2 : *Deux ans, c'est très court...*

Marie-France Briselance : Et c'est aussi très long... Il y a souvent ce qu'on appelle les nuits blêmes, c'est-à-dire que l'on s'endort content et que l'on se réveille à deux heures du matin en ayant l'impression que le travail de la veille est absolument mauvais. À ce moment-là, impossible de dormir : il faut se lever pour travailler. Ce n'est donc pas le plaisir que l'on recherche dans l'écriture.

Dany Laferrière : Sauf si l'on est masochiste (*rires*)... (À *Monique Proulx*) Si tout avait fonctionné, ton scénario aurait pu te prendre six mois, tu n'aurais pas fait trois ans...

Monique Proulx : Mais cela n'aurait pas été bon. Je le sais parce que je vois la version d'alors et cela n'aurait pas été bon...

Dany Laferrière : Cela aurait donné plus de chances au réalisateur (*rires*)...

Monique Proulx : On ne saura jamais.

Lise Gauvin : *D'autres questions?*

Intervenant 1 : *Pour poursuivre dans le même sens, ce que je me demandais en parlant de plaisir, c'est que, contrairement à un roman, c'est une main extérieure qui vient vous arrêter pour le scénario. Quelles conséquences cela peut-il bien avoir au niveau de l'écriture (mise à part l'efficacité déjà mentionnée)?*

Dany Laferrière : La première fois, il ne faut pas reprendre parce que c'est le producteur qui le dit, le but étant non pas de vous faire refaire le scénario mais bien de vous faire attendre parce que l'on n'a pas encore eu la réponse des institutions. Au début, quand on commence, on croit qu'il faut tout reprendre, refaire; comme on est excité, le producteur nous donne en quelque sorte des devoirs à faire en attendant l'autorisation de faire le film. Quand on est expérimenté, on laisse le scénario à sa place et on fait autre chose en attendant cette fameuse réponse. Ensuite, c'est vrai que l'on va vous demander un vrai travail parce que certains lisent le scénario, proposent des rapports : c'est là surtout que l'on peut reprendre.

Monique Proulx : Reste que c'est tout de même un sale métier (*rires*). Nous trois, nous continuons peut-être d'être scénaristes parce que nous écrivons aussi des romans. Ne faire que de la scénarisation, c'est être voué à la frustration.

Marie-France Briselance : C'est un métier de déprimés.

Monique Proulx : C'est un métier de sous-fifres. On engage notre créativité et soudain, comme pour un coït interrompu, on s'arrête net et quelqu'un d'autre va continuer et en tirer les conclusions.

Dany Laferrière : Parce que vous n'êtes pas généreux, vous ne donnez pas (*rires*)...

Monique Proulx : Maintenant, quand je travaille en scénarisation, c'est vraiment parce que l'histoire me tente, mais je m'en débarrasse presque. Je ne vais pratiquement jamais sur le plateau, je n'y suis allée qu'une fois depuis le début du tournage qui a lieu en ce moment; j'y retourne dans deux semaines parce que je veux voir les actrices dans une scène particulièrement difficile. À côté de cela, j'écris un roman, donc cela m'est égal : je suis heureuse même d'avoir ces deux écritures qui me permettent de revenir à moi, de donner quelque chose. Quand on est scénariste, c'est comme si on était une PME en quelque sorte parce que, grâce à nous, une centaine de personnes va gagner sa vie (souvent mieux que nous d'ailleurs). Mais si on n'écrit pas autre chose, on est condamné à l'amertume.

Marie-France Briselance : À l'amertume, absolument. Et tout l'argent du monde ne pourra pas vous consoler. Il m'est arrivé une fois (j'étais au syndicat des scénaristes) d'entendre des scénaristes qui gagnaient des fortunes et qui se plaignaient d'être méprisés, de ne pas voir leur nom apparaître comme le nom d'écrivain sur une couverture de livre; je leur ai demandé pourquoi ils n'écrivaient pas de roman et, interloqués, ils m'ont répondu qu'ils ne pouvaient pas parce qu'ils étaient interchangeables et que, s'ils s'arrêtaient, ils seraient remplacés. L'angoisse allait jusque-là : ils n'osaient même pas essayer de faire autre chose... Quant à moi, il m'est même arrivé de ne pas aller à la projection d'un film dont j'avais écrit le scénario.

Dany Laferrière : Rien ne nous empêche d'aller à la première du film et de saluer toute la salle en se présentant comme le scénariste du film (*rires*), c'est-à-dire de reprendre sa fierté, sa dignité et son œuvre même... Il faut redonner sa dignité à ce travail et aussi penser que c'est un grand mouvement d'ensemble, qu'il n'y a pas que le scénariste qui soit laissé de côté.

Lise Gauvin : *Je vais peut-être vous demander, pour terminer, de nous dire à quoi vous travaillez en ce moment : est-ce plutôt un film, plutôt un roman?*

Monique Proulx : Moi, je suis dans un roman, au tout début, et je trouve cela très difficile justement en raison de cette écriture scénaristique qui m'a enlevée en quelque sorte pendant trop longtemps, mais je m'y remets. J'ai également un scénario qui est encore à écrire pour qu'il soit tourné; je le laisse un peu sur la glace en attendant le réalisateur.

Lise Gauvin : *Et tu as un de tes scénarios en tournage.*

Monique Proulx : J'ai un scénario en tournage, en effet. Le film s'intitule *Annie croyait aux esprits*, mais le producteur et le distributeur n'aiment pas ce titre...

Lise Gauvin : *Annie croyait aux esprits, cela me fait penser au Sexe des étoiles comme titre...*

Monique Proulx : Ah oui? Pourtant, ce n'est même pas moi qui ai choisi le titre, c'est le cinéaste; mais j'ai accepté d'embarquer dans son projet en raison du titre de son projet.

Lise Gauvin : *Et toi, Dany? Je sais que tu as beaucoup de projets, mais nommes-en deux ou trois.*

Dany Laferrière : Je n'en ai qu'un seul en ce moment, c'est un film : je voulais faire un film qui ressemble à ce que je fais comme roman, dans lequel je mêle fiction et non-fiction. Le principe du film, c'est que l'argent n'existe pas au cinéma : tous les gens qui participent à ce film doivent donc payer pour être dedans (caméramen, acteurs, monteurs); ce matin, j'avais une entrevue avec la presse et la journaliste a payé pour l'entrevue...

Monique Proulx : Qui garde l'argent? C'est toi? (*Rires*).

Dany Laferrière : J'ai eu l'idée de ramasser l'argent... J'étais à Port-au-Prince et j'étais avec des amis qui faisaient un peu de cinéma, qui avaient une caméra, une salle de montage et ça ne faisait que parler d'argent. Je leur ai demandé pourquoi ils ne parlaient que de cela et ils m'ont répondu : « C'est ainsi : lorsque l'on parle cinéma, il faut parler d'argent (l'argent qu'on n'a pas...) ». Je leur ai dit qu'ils n'avaient pas besoin d'argent – il n'y a pas d'argent à Port-au-Prince –; ils ne me croyaient pas alors je leur ai dit que je ferais un film où il n'y aurait pas d'argent. Personne ne signe aucun papier, aucun contrat et les gens embarquent.

Lise Gauvin : *Quel est le sujet?*

Dany Laferrière : Le film s'intitule *Vite, je n'ai pas que ça à faire* (*rires*) : c'est un long métrage qui traite du tournage d'un court métrage.

Monique Proulx : Un peu comme un *making of*?

Dany Laferrière : Oui, tout à fait, c'est un film où le *making of* est compris dans le film lui-même. L'idée était aussi de faire un film en Haïti qui ne soit pas folklorique mais sur le cinéma à Port-au-Prince.

Monique Proulx : Tu tournes donc là-bas?

Dany Laferrière : J'ai beaucoup tourné là-bas mais aussi beaucoup ici. Ici, j'appelle Rémi Girard et je lui propose de participer à mon film, il ne me répond pas. Deux jours plus tard, je l'appelle et lui dis qu'il doit payer ; une heure plus tard, il me répondait en acceptant...

Monique Proulx : Tu m'étonnes quand même parce que tu connais la puissance des syndicats en cinéma : tu pourrais avoir de nombreux griefs.

Dany Laferrière : Il n'y a rien : non seulement je n'ai aucune réaction de ce genre, mais les acteurs s'enorgueillissent. Rémi Girard en a parlé à la

télévision,... Même les agents acceptent. C'est incroyable de voir à quel point les gens veulent arriver à une telle pureté; je suis allé à Radio Canada (il y a beaucoup de syndicats à Radio Canada), les gens avaient avancé leur programme d'une heure pour que je tourne *Bons baisers de France* dans mon film. Tout le monde est venu, les caméramen de Radio Canada (pesants, syndiqués) : ils sont tous venus une heure avant, ils n'ont rien signé. J'ai l'impression qu'ils sont venus parce que c'était quelque chose qui les sortaient de leurs négociations incessantes...

Lise Gauvin : *Y a-t-il des tarifs différents à payer pour être dans ton film?*

Dany Laferrière : Plus on est riche, moins on paye (*rires*).

Lise Gauvin : *Marie-France, sur quoi travailles-tu maintenant, sur quel projet?*

Marie-France Briselance : Pour l'instant, je prépare la suite d'un documentaire que j'avais fait il y a quatre ans de cela. Je suis en attente parce que, en France, une nouvelle fois, on a changé absolument tous les dirigeants à la télévision : il faut donc attendre la rentrée, que tout le monde se mette en place. Et puis je vais sortir un livre au mois de septembre 2006.

Lise Gauvin : *Quel est le sujet du documentaire?*

Marie-France Briselance : Je ne dévoilerai jamais en public un sujet de documentaire, n'importe qui pourrait me le prendre.

Lise Gauvin : *Et le nouveau livre, il est aussi protégé?*

Marie-France Briselance : Non, le contrat est signé, il n'y a pas de problème.

Lise Gauvin : *Quel est son titre?*

Marie-France Briselance : C'est un essai – je suis aussi essayiste – sur l'écriture cinématographique, plus précisément sur le personnage.

Lise Gauvin : *Je n'ai plus qu'à remercier très chaleureusement nos trois intervenants de cette table ronde de nous avoir communiqué, avec autant de fougue, de chaleur, leurs multiples expériences. (Applaudissements).*