

Du roman au cinéma

Arthur Lamothe

Volume 7, numéro 6 (42), novembre–décembre 1965

Roman 1960-1965

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60008ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamothe, A. (1965). Du roman au cinéma. *Liberté*, 7(6), 528–531.

du roman au cinéma

Un auteur de film se plaint de n'avoir pas de scénarios. C'est aussi incongru qu'un romancier qui déclarerait : "Donnez-moi, de grâce, pour écrire, un sujet, une histoire . . ."

Si l'on n'a rien à dire, on ne pleure pas, on se tait . . . Et alors, surtout, on ne se définit pas comme cinéaste ou romancier ou poète ou peintre.

La recherche de scénarios pour le cinéma québécois est l'alibi à une carence d'auteurs de film. Personnellement, si je me sentais incapable d'écrire un roman, je ne ferais pas de cinéma.

Cependant, le cinéma, à l'encontre de nombreux autres arts, on le pratique en équipe. Ou plutôt le cinéaste a besoin d'une équipe et de matériaux divers : interprètes, objets, musique, sons, etc. Un roman peut, au même titre qu'un conte, un poème, un voyage, un rêve, une étude, une obsession, une expérience personnelle, fournir le matériau de base à partir duquel l'auteur du film construit la structure d'une oeuvre. Et je dois avouer que le roman demeure, avec l'expérience individuelle, le plus privilégié des matériaux de base du cinéaste. Mais seule comptera l'oeuvre projetée sur l'écran. Que le film JULES ET JIM provienne d'un bon ou d'un mauvais roman, peut me chaut. Ce dont je suis sûr, par contre, c'est que n'importe quel roman, fût-il immortel chef d'oeuvre, confié au réalisateur Denys de la Patellière, pour choisir un exemple français, fournira un navet. Savoir dans quelle mesure Bresson a respecté ou trahi la spiritualité de Bernanos dans LE JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE ne constitue qu'un problème de casuistique dans lequel je ne m'égarerai pas. Alain Robbe-Grillet et Jean Cayrol en réali-

sant L'IMMORTELLE et LE COUP DE GRACE ont prouvé, par l'absurde, que Resnais était un grand auteur. Et Mauriac, quand il écrivit LE PAIN VIVANT pour faire réaliser son film par un quelconque metteur en scène, engendra un navet.

Vous m'excuserez de fournir des exemples aussi prestigieux. Ce sont les seuls sur le marché.

Pourquoi ai-je choisi de porter à l'écran *POUSSIÈRE SUR LA VILLE* ? Parce que, tout simplement, j'aimais énormément le roman; qu'il s'agissait d'une oeuvre québécoise et contemporaine. Que je me projetais aisément moi-même dans cette oeuvre. En outre, dans *POUSSIÈRE SUR LA VILLE* existait une structure dramatique telle que j'ai pu découper le scénario en trois actes avec prologue et épilogue, utilisant, pour mon découpage, le schéma d'une symphonie. Car pour moi, premièrement le cinéma est plus près de la musique que n'importe quel autre art, deuxièmement il est un truchement privilégié pour l'expression dramatique.

Est-ce que, me projetant ainsi dans le roman, je n'ai pas trahi Langevin ? Non. La trahison n'existera que dans la mesure où je ne m'estimerai pas satisfait du film, c'est-à-dire si, au-delà de la trame anecdotique, mon inconscient, ma spiritualité, mon vouloir, ne se sont pas inscrits de façon indécible dans le déroulement des images. Ainsi, pendant le tournage, j'ai ajouté une séquence importante au scénario : au cours d'un incendie qui détruit plusieurs édifices à Thetford j'ai pu, par une série de tableaux, inscrire, mieux que dans des scènes bien planifiées, le plus secret de la vie intérieure de Madeleine, personnage central du roman.

Est-ce trahison ? Non, car si je n'avais fait mienne l'oeuvre de Langevin au point de pouvoir, par les artifices de la forme cinématographique, donner vie, donner âme aux personnages afin qu'ils puissent évoluer de façon autonome et devenir ambigus, le film ne serait qu'un pauvre mélo peuplé de pantins, un gaspillage insensé d'argent, de pellicule, de travail. Une insulte à tous ceux qui ont travaillé à crédit. Quels que soient par ailleurs la beauté individuelle des images, le talent des comédiens, la qualité du roman.

C'est en restant fidèle à moi-même, à mon univers de formes, que je pouvais trouver les équivalences cinématographiques

au style du roman. Un autre cinéaste aurait pu créer, à partir du même ouvrage, un autre film non moins valable, comme deux romanciers ou deux peintres qui travailleraient sur le même sujet.

André Langevin existera dans le film, non seulement ses personnages, mais lui-même, avec sa sensibilité, son intelligence présentes dans chaque page du roman. Un dialogue continuuel avec son oeuvre durant le tournage, et maintenant durant le montage.

J'espère que je posséderai toujours un matériau de base aussi riche pour construire des films. Le défi que constitue la création cinématographique m'interdit de me lancer volontairement dépouillé dans une entreprise aussi téméraire.

Il existe des romans canadiens que jamais je ne songerais à adapter, quelle que soit la complexité ou l'originalité des anecdotes qu'ils renferment. Leurs auteurs n'ont rien à me donner que je n'ai déjà. Des histoires pour film, je peux en fabriquer une par semaine.

D'autres romans tel *PROCHAIN EPISODE* et *QUELQU'UN POUR M'ECOUTER*, dont la lecture a constitué un événement, possèdent une imagerie trop personnelle. Il faut que dans mon film mes rêves puissent passer et dans ces deux romans, l'anecdote s'est presque totalement dissoute dans l'écriture comme cela arrive facilement au cinéma. D'ailleurs leurs auteurs sont, à divers degrés, cinéastes. Ces oeuvres n'en restent pas moins très importantes dans mon travail, car elles accroissent mon univers culturel, tout comme le font des poèmes de Chamberland et de Miron, ou des contes de Jacques Ferron et comme ne le font pas de nombreux films locaux.

Je songerais facilement à adopter *CHAMBRE DE BOIS* de Anne Hébert, si un ami n'en avait acquis des droits moraux. Tout comme j'avais rêvé d'adapter Thérèse Desqueyroux.

Tout le monde cherche la recette de base du film canadien de qualité. Anne, ma soeur Anne... Des fonctionnaires, des critiques nouvellement éclos, des conteurs d'histoires.

Une des recettes proposées : un bon roman, un bon dialogue, un découpage précis, de bons comédiens, un bon caméraman, un monteur entraîné. Vous réunissez, vous faites brasser

le tout par un metteur en scène. Vous ajoutez une pincée de musique. Vous laissez mijoter. Vous servez. Et vous vous étonnez que, neuf fois sur dix, cette sauce soit indigeste.

Les recettes de Jehane Benoist n'ont valu que ce que valait le cuisinier.

Bien sûr, le cinéma se fait en équipe. Mais jamais je ne pourrais, pas plus que ne le pourrait un autre auteur de film, oeuvrer avec quelqu'un avec qui je ne me sens pas en correspondance morale. Sans cette correspondance morale il ne pourra même pas exister de correspondance intellectuelle. Chaque oeuvre possède une unité morale. Resnais, allant plus loin, disait : "Il y a une morale dans un travelling". Je dirai qu'il en existe une, plus grande peut-être, dans le choix d'un plan au montage.

J'ai mon univers d'images. Mes scénarios, je les écrirai avec des amis, écrivains et psychologues, poètes et sociologues. Tout comme je les tournerai avec des amis, caméramen et assistants.

Et je lirai beaucoup de romans, en attendant un producteur.

ARTHUR LAMOTHE