

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Littérature et cinéma
Les mots pour le montrer

Francine Bordeleau

Numéro 109, printemps 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/37643ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Productions Valmont

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bordeleau, F. (2003). Littérature et cinéma : les mots pour le montrer. *Lettres québécoises*, (109), 16–19.

Littérature et cinéma : les mots pour le montrer

Littérature et cinéma : langages complémentaires ou antagonistes ? Jean-Luc Godard a fort bien synthétisé leurs enjeux respectifs : « 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 temps¹. »
Façon de dire qu'installer un grand écrivain à la barre de la scénarisation, ou utiliser un grand roman, ne garantit pas pour autant un grand film.

D O S S I E R | FRANCINE BORDELEAU

« **L**E FONDEMENT MÊME D'UN FILM, C'EST UN TEXTE », lance d'entrée Hubert-Yves Rose, réalisateur (de *La ligne de chaleur*) et professeur de scénarisation à l'Institut national de l'image et du son (INIS) et à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). L'avis est apparemment partagé par quelqu'un comme Georges Privet, critique à l'émission *Le Septième*, diffusée à Télé-Québec : « Le problème du cinéma, c'est qu'il lui manque de très bons scénaristes. »

En panne de mots, de substance, d'histoires, le cinéma ? Peut-être bien. Or des histoires, la littérature en a fourni tant et plus au septième art. Dernier livre québécois passé à la moulinette du cinéma : *Un homme et son péché*. Grande fureur médiatique pour ce film : le distributeur, Alliance Atlantis Vivafilm, investissait pas moins de un million de dollars dans sa promotion — un budget colossal pour le Québec —, et on l'a senti ce million ! L'heureux bénéficiaire de ce budget de promotion colossal : *Séraphin, un homme et son péché*, de Charles Binamé. Publicité monstre, temps d'antenne gratuit accordé par la Société Radio-Canada, Karine Vanasse (Donalda) et Roy Dupuis (Alexis) faisant la une d'une foule de magazines à grand tirage, et quoi encore ! Séraphin Poudrier, avaricieux croquemitaine du pays du curé Labelle et créature de Claude-Henri Grignon, a-t-il pris à ce point valeur archétypale pour qu'on tire ainsi profit du personnage ? Ou cette valeur a-t-elle été en partie engendrée, pour ainsi dire, par une habile mise en marché commencée bien avant la sortie du film ?

Il y a vingt ans, en tout cas, Jean Larose écrivait que

l'avare des pays-d'en-haut détient le record absolu de popularité parmi tous les héros canadiens-français. [...] Séraphin Poudrier a au moins fixé notre haine, [...] fait rêver d'un usage productif des richesses, d'une économie patriarcale sage².

Partant de ce « héros », le film *Séraphin, un homme et son péché* constitue la réactualisation cinématographique d'un patrimoine littéraire. Faut-il en déduire, pour la suite des choses, l'établissement d'un nouveau pacte entre littérature et cinéma ?

En fait, ce « pacte » se dessine, au Québec, depuis le début de la décennie 1980. Avant cette période, on ne trouve que quelques cas isolés : fin des années quarante, une première resucée grand écran d'*Un homme et son péché* et de *Tit-Coq*, de et par Gratien Gélinas ; en 1965, *Poussière sur la ville*, d'André Langevin ; en 1973, *Kamouraska*, d'Anne Hébert. À compter des années quatre-



ANNE HÉBERT

vingt se produit par contre une manière d'explosion ; étant donné le nombre de films réalisés au Québec dans une année, il n'est pas exagéré d'affirmer, en effet, qu'à la faveur de la décennie 1980, nos cinéastes se mettent à adapter en masse la littérature nationale : *Maria Chapdelaine*, *Bonheur d'occasion*, *Les Plouffe* pour ce qui concerne les œuvres du « patrimoine », mais aussi *Les fous de Bassan* (Anne Hébert), *Le sourd dans la ville* (Marie-Claire Blais), *Laura Laur* (Suzanne Jacob), *Le matou* (Yves Beauchemin), *L'amélanchier* (Jacques Ferron), *La sablière* (Claude Jasmin)... À la liste des écrivains « adaptés » s'ajouteront notamment, entre 1990 et aujourd'hui, les René-Daniel Dubois, Michel Michaud, Normand Chaurette, Chrystine Brouillet, Monique Proulx, Michel Tremblay.

LA LITTÉRATURE « ADAPTABLE »

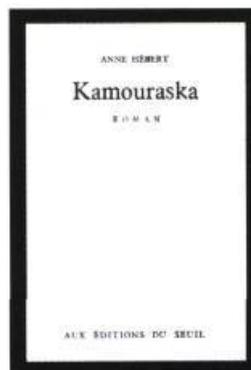
Une tendance se dessine, donc, bien qu'elle ne puisse sans doute pas être qualifiée de « lourde ». « L'adaptation d'un livre n'est pas encore une pratique courante au Québec », constate ainsi Hubert-Yves Rose. Signe particulier : le réalisateur et professeur enseigne l'adaptation.

Elle constitue une spécificité de la scénarisation sur laquelle il faut se pencher. L'adaptation est une technique d'écriture qui consiste à étudier le tissu narratif composant le roman, et à trouver son équivalent cinématographique,

explique-t-il. Transformer en film, donc mettre en images, un style, un discours, une force d'évocation, n'est pas une opération évidente. Plusieurs réalisateurs se seront par exemple cassé les dents sur Proust, « l'inadaptable » par excellence : la plupart des nombreux projets d'adaptation d'*À la recherche du temps perdu* ont lamentablement avorté ; concrétisés, ils auront donné, au pire *Un amour de Swann* (de Volker Schlöndorff, à partir d'un scénario de l'écrivain Jean-Claude Carrière), au mieux *Le temps retrouvé*, du Chilien Raoul Ruiz.

Les œuvres littéraires peuvent au départ être réparties entre deux catégories : celles où l'anecdote prédomine, celles où c'est au contraire le discours qui revêt une importance capitale.

Quand l'anecdote prédomine, la difficulté est d'abord d'ordre temporel : le scénariste doit comprimer le roman en deux heures, puisque c'est la durée moyenne d'un long métrage. Quand le discours ou l'écriture constituent les grands enjeux du livre, le scénariste doit trouver le moyen de transposer à l'écran une matière plus abstraite,



résume Hubert-Yves Rose. Selon lui, peu de romans québécois sont adaptés, parce que la littérature québécoise consiste surtout en « une littérature du je, de l'introspection ». La littérature états-unienne serait par contre « celle qui se prête le mieux à l'adaptation, parce que ses écrivains, même les plus "littéraires", sont de grands conteurs d'histoires ».

Il y a aussi qu'au Québec les notions de littérature et de cinématographie nationales sont somme toute récentes. Dans les années quarante et cinquante, nos romans sentent encore le terroir, et notre production cinématographique est anémique (morceau d'anthologie de la période : *La petite Aurore, l'enfant martyre* avec, au générique, une Janette Bertrand toute pimpante flanquée de Jean Lajeunesse !). Pendant ce temps, l'Europe et les États-Unis sont en plein âge d'or culturel et affichent, en littérature et en cinéma, une avance historique considérable. La France possède un patrimoine littéraire depuis belle lurette : Laclos, Stendhal, Hugo, Flaubert, Zola, le choix est vaste, il n'est que de puiser. Le cinéma français d'avant 1950 ne s'en prive pas. Le cinéma états-unien n'est pas en reste non plus. Images impérissables : Gérard Philipe incarnant Julien Sorel dans *Le rouge et le noir*, très académique adaptation du roman de Stendhal ; le tout jeune Henry Fonda dans *The Grapes of the Wrath* (John Steinbeck) ; Clark Gable et Vivien Leigh dans *Gone with the Wind* (Margaret Mitchell)...

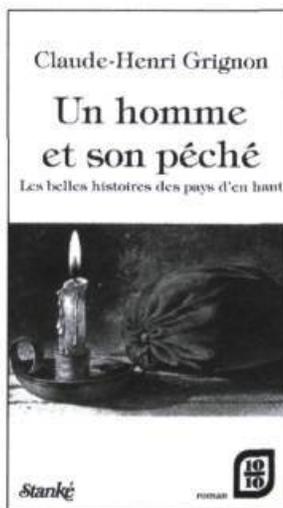
« Pour éviter les écueils, il vaut mieux ne pas s'attaquer à des livres qui reposent essentiellement sur un discours, et où l'action est plus secondaire », dit encore Hubert-Yves Rose. Pour rendre le discours, la « littérarité » d'un auteur, les scénaristes disposent de quelques stratagèmes, dont la voix *off* — hors champ —, qui ne saurait toutefois être utilisée à tort et à travers. Barbet Schröder en a usé avec maestria pour son adaptation de *Reversal of Fortune*, en déléguant à un personnage dans le coma la responsabilité de la narration du film. Ce fut, de même, le choix de Pierre Billon, écrivain et scénariste (avec le réalisateur Charles Binamé) de *Séraphin, un homme et son péché*, qui a introduit dans le film la voix hors champ d'une Donalda agonisante.

À l'instar d'Hubert-Yves Rose, Pierre Billon enseigne la scénarisation à l'INIS. Et lui aussi a son « répertoire » des œuvres inadaptables. Au sommet de sa liste figure *Le rivage des Syrtes*, de Julien Gracq, et *À la recherche...*, comme de juste : « On ne peut pas adapter n'importe quelle œuvre, dit-il. L'adaptation de romans où l'écriture occupe une place centrale relève du non-sens. » Comment, en effet, rendre avec un médium de l'image le monologue intérieur, la polyphonie narrative ? On comprend la frustration d'une Anne Hébert au visionnage des *Fous de Bassan* : d'un roman polyphonique où se juxtaposaient les voix du pasteur, de l'assassin Stevens Brown, de ses deux victimes, de l'idiot Perceval, Yves Simoneau avait fait un film dont toute l'histoire était subordonnée au seul point de vue d'un Stevens Brown âgé en proie à ses souvenirs et à ses remords.

« Le cinéma est un tout autre art. Aussi, l'adaptation cinématographique d'un roman constitue presque une contradiction en soi », estime Claude Racine, directeur de la revue *24 images*. Georges Privet soutient un propos similaire : « Plus un livre est bon, moins il est adaptable, plus il est rebelle au cinéma. » C'est ainsi que, partant de presque rien — de romans grand public de Daphné Du Maurier, de nouvelles de Boileau-Narcejac... —, Hitchcock a concocté quelques chefs-d'œuvre. Avec *The Godfather*, Coppola a relevé de plusieurs crans le *best-seller* de Mario Puzo. Avec *Carrie*, Brian de Palma a donné un certain lustre au livre de Stephen King. De fait, le *thriller*, le *polar*, le récit d'aventures, le roman noir ont conduit à une pléthore d'adaptations réussies : sans doute que ces genres, qui généralement s'embarrassent peu de fioritures stylistiques et sont plutôt axés sur l'action, se prêtent d'emblée, pour ces raisons mêmes, au traitement cinématographique.

LE TEXTE « TRAHI »

Au Québec, Jean Beaudin est assurément le cinéaste qui compte à son actif le plus d'adaptations : *Le matou*, *Mario* (tiré de *La Sablière*, de Claude Jasmin), *Being at Home with Claude*, *Le collectionneur* et, pour finir, *Souvenirs intimes*



(tiré d'*Homme invisible à la fenêtre*, de Monique Proulx). Lui dira qu'ici « on ne fait peut-être pas assez d'adaptations. Avec un roman, nous avons déjà entre les mains une histoire, un univers. Le travail d'adaptation consiste à en extraire l'essentiel ».

L'essentiel *aux yeux du réalisateur*, s'entend. Jean Beaudin ne le nie pas, bien au contraire.

Le roman est un point de départ. Parfois nous touchent des personnages seulement, ou rien d'autre qu'une atmosphère. Ainsi Mario présente la relation entre un enfant autistique et son frère comme une recherche de l'absolu ; or, cette dimension n'apparaissait guère dans La sablière. Souvent, il faut trahir le roman pour en restituer l'essence au cinéma.

« Certaines adaptations nécessitent que l'on procède à de nombreux choix », souligne pour sa part Pierre Billon. Dans le cas d'*Un homme et son péché*, il s'agissait de revisiter le classique et de lui donner un éclairage contemporain. Le défi premier : Donald. Dans le roman, elle est une victime qui se sacrifie. Nous voulions lui rendre son libre arbitre, et donner une humanité à Séraphin. »

Le scénariste revendique « le droit inaliénable de relire une œuvre par l'adaptation au cinéma, qui est une façon de transmettre un patrimoine ». De son propre aveu, toutefois, le roman seul ne l'aurait peut-être pas intéressé suffisamment pour qu'il en tire un scénario. « Les nombreux commentaires de Grignon même sur son œuvre, la série ont alimenté l'adaptation. Outre le roman, nous disposions d'un matériau, d'un terreau très riches. » Le texte s'accompagnait en somme d'une sorte de sous-texte qui a servi au film. Donald, donc, n'est plus une victime, mais la logique de son personnage interdisait qu'elle ait *réellement* une intimité sexuelle avec Alexis. Ruse ou, si l'on préfère, stratégie de scénariste : les scènes d'amour — celles-ci étant, au cinéma, un passage obligé — sont des fantasmes de Donald.

« La littérature et le cinéma sont deux arts qui comportent des différences fondamentales. Aussi l'adaptation d'un roman demande-t-elle une véritable réinvention, rien moins qu'une re-conception », dit Georges Privet.

C'est assez primitif, le cinéma : on travaille dans l'image et l'émotion. L'écriture pure reste le royaume du roman ; il interpelle plus profondément, plus longuement. Le passage du roman au cinéma implique vraiment une autre langue.

ajoute Monique Proulx. Scénariste, Monique Proulx écrit des scénarios originaux et a adapté deux de ses propres livres : *Le sexe des étoiles*, réalisé par Paule Baillargeon, et *Homme invisible à la fenêtre*. Le phénomène n'est pas encore très fréquent, du moins au Québec.

Je n'adapterais pas moi-même si je n'étais pas scénariste, dit-elle. L'adaptation implique une distance, et la faculté d'habiter un autre langage : il faut conserver l'âme, l'essence, l'urgence de départ, tout en se pliant aux contraintes du cinéma qui aime bien la simplicité, les lignes droites.

« En théorie, le fait que l'auteur s'engage dans l'adaptation pourrait être garant d'une plus grande fidélité à l'œuvre. En pratique toutefois, le résultat n'est pas toujours très heureux car un écrivain n'est pas un scénariste *de facto*, il ne maîtrise pas forcément la structure, le langage cinématographiques », soutient Hubert-Yves Rose. Pas encore scénariste, donc — « J'écrirais volontiers des scénarios originaux, mais adapter mes propres livres ne m'intéresse guère, je préfère que quelqu'un y jette un regard neuf » —, une Chrystine Brouillet se sera contentée de vendre les droits de son roman et aura laissé Jean Beaudin s'approprier *Le collectionneur*.

L'auteur écrit des livres, le réalisateur fait des films, tranche-t-elle, philosophe. Le choix de l'interprète de Maude Graham — choix sur lequel je n'avais aucun droit de regard — me tenait tout particulièrement à cœur. Je n'ai pas été déçue, au contraire. Par ailleurs, les éléments de peur, de suspense de mon roman se retrouvaient dans le film, le tueur en série [incarné par Luc Picard] conservait le caractère "normal" que je lui avais attribué, et Beaudin a rajouté des touches d'humour bienvenues. Le cinéaste n'a pas collé mot à mot à mon roman, mais ne l'a pas dénaturé non plus.



Christine Brouillet affirme avoir été fort satisfaite du résultat. Quant à Jean Beaudin, il fut sans doute fort aise que l'écrivaine ne se mêle pas au processus ! « Il vaut mieux ne pas travailler avec l'auteur, qui souvent cherchera à tout revoir et corriger. Or, le réalisateur doit s'approprier l'œuvre, et disposer de la liberté qui lui permet de le faire », dit-il ainsi. Chaque réalisateur a sa méthode. Et son idée de l'adaptation. Par exemple, de *Being at Home with Claude* — René-Daniel Dubois non plus ne s'est pas engagé dans le processus —, Jean Beaudin dira que « le film va sûrement aussi loin que la pièce, tout en passant par d'autres canaux. Mais le propos de l'auteur, la substance originelle ne s'en trouvent pas forcément édulcorés ».

TIRER PROFIT DES SUCCÈS DE LIBRAIRIE

L'écrivain Michel Michaud a passé son baptême de la scénarisation en 1992, en adaptant son roman *Coyote*, réalisé par Richard Ciupka, celui-là même qui nous a donné en 2002 *Mademoiselle Charlotte*, tiré de romans jeunesse de Dominique Demers et scénarisé par elle. « Producteurs et réalisateurs sont toujours à la recherche d'une histoire. Et une "histoire", c'est un sujet, une ambiance, ou un univers. En définitive, ce peut être très mince », dit-il.

Mais *Coyote*, à sa sortie en librairie en 1988, avait plutôt bien marché. Ceci explique cela.

Il est tout à fait compréhensible que le cinéma veuille profiter d'un succès commercial. Avec un best-seller, producteurs et réalisateurs partent en terrain connu, la curiosité du public est d'emblée suscitée. Le succès du film n'est pas pour autant assuré, mais du moins peut-il être escompté, remarque Pierre Billon. Selon ce dernier, vouloir tirer parti d'un livre est légitime.

Mais on peut bien ergoter jusqu'à l'année prochaine sur les rapports entre littérature et cinéma, sur la place qu'occupe, que devrait occuper ou que pourrait occuper l'écrivain au cinéma : « Il existe aussi une industrie de l'adaptation », souligne Hubert-Yves Rose. Opération, d'abord, de marketing : on négocie au prix fort, entre producteurs et agents littéraires, une option sur un livre dès sa publication, voire avant. « Ce n'est pas seulement le livre qu'on adapte alors, mais tout le discours autour », poursuit M. Rose. Si une polémique bien acidulée, un petit scandale juteux servent le livre, ils serviront aussi le futur film.

D'un côté le best-seller, de l'autre le haut de gamme avec souvent, pour démarquer les deux, des frontières floues : *The English Patient* (de Michael Ondaatje : grand moment, la littérature canadienne débarquait à Hollywood), *L'insoutenable légèreté de l'être* (Kundera), *Le nom de la rose* (Umberto Eco), *Chronique d'une mort annoncée* (García Márquez), *L'œuvre au noir* (Marguerite Yourcenar), *Les liaisons dangereuses* (Laclos)...

Aux États-Unis, le producteur Saul Zaentz, par exemple, se spécialise dans les adaptations d'œuvres littéraires de qualité. Quant au spectateur, les motifs qui l'entraînent dans les salles obscures sont assez primaires : il veut voir comment « ça » a été transposé en images,

dit encore Hubert-Yves Rose. Grandes œuvres, « et souvent grosses productions qui donnent des espèces de salades, de bluettes... Pour attirer le public, on joue

sur des éléments connus. Reste qu'au bout du compte, les écrivains semblent rarement satisfaits », soutient Claude Racine. Ainsi, même un Michel Michaud, qui a adapté son propre roman *Coyote*, dira avoir été plutôt déçu du résultat, bien qu'il s'attribue la plus grande responsabilité.

À plus petite échelle, et avec des moyens réduits, forcément, le Québec suit cependant la tangente. Déjà, avec *Kamouraska*, Claude Jutra ne s'attaquait pas au plus obscur des romans québécois ! La télé, vorace, s'est nourrie des Francine Ouellette, Arlette Cousture, Noël Audet, auteurs de quelques-uns des plus gros best-sellers de l'Histoire d'ici. Mais avec *Le matou*, Yves Beauchemin a alimenté le petit et le grand écrans simultanément. *Kamouraska* comme début du film québécois à grand déploiement — et comme début de la coproduction qui nous amènera quelques acteurs français et états-uniens interprétant des personnages du cru —,

Bonheur d'occasion comme valeur sûre à saveur patrimoniale, et *Le matou* comme best-seller : voilà les trois types de livres susceptibles d'aider un film à cartonner au box-office, les trois vagues sur lesquelles le cinéma québécois apprend progressivement à surfer.

Les producteurs regardent les livres passer. *Le collectionneur*, *Coyote*, *Le sexe des étoiles*, *Souvenirs intimes*, *Being at Home with Claude*, pour ne mentionner que ceux-là, étaient des « projets de producteurs ». Bon, le Québec n'a pas encore ses Stephen King, John Irving, Tom Wolfe, dont *The Bonfire of the Vanities*, lancé comme un projet roman/film presque clés en main, s'est cependant misérablement écrasé au box-office compte tenu des sommes et de la prétention investies dans l'entreprise. Aussi, pour Jean Beaudin, « l'adaptation sert le roman car le film devient comme une seconde rampe de lancement ».

L'adaptation au cinéma a indéniablement un effet sur la vente du livre. Dans les librairies, la pub se fait à partir des acteurs du film, ce qui amène évidemment des lecteurs. Livre et film s'imbriquent assez bien, ce sont deux industries qui peuvent s'alimenter l'une l'autre, renchérit Christine Brouillet. Le meilleur exemple à ce jour est bien sûr *Un homme et son péché* : à la sortie du film, l'éditeur Alain Stanké avait, toute prête dans sa manche, une réédition du roman à la couverture passablement rajeunie : une copie conforme, quoique figée et unidimensionnelle, de la bande-annonce...

PORTRAIT DU SCÉNARISTE EN PIED

La littérature est une industrie, le cinéma aussi. Les deux industries ne se mesurent pas à la même aune cependant. La première, en comparaison de la seconde, voyage excessivement léger : une brosse à dents, une veste de rechange, et un avion pour la foire de Francfort ou de Guadalajara. Dans la galère cinématographique, « l'écrivain, c'est-à-dire celui qui a un esprit d'écrivain seulement, peut être très malheureux », insiste Michel Michaud.

Hollywood recrute des écrivains dès le début des années trente. À l'embauche de « l'usine à rêves », Faulkner, Fitzgerald, Nathaniel West, Upton Sinclair, Bertolt Brecht, Christopher Isherwood, les frères Thomas et Heinrich Mann se pressent aux soirées scintillantes du magnat de la presse William Randolph Hearst, tout en maugréant le jour : « Ils sabotent vos histoires. Ils massacrent vos idées. Ils prostituent votre art. Ils piétinent votre orgueil. Et que recevez-vous en échange ? Une fortune ! »

Le Québec n'offre pas encore de ponts d'or à ses scénaristes. Toutefois, le tarif syndical de base pour le contrat d'écriture d'un long métrage, dûment négocié par la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma (SARTEC), tourne à l'heure actuelle dans les 35 000 \$. Pour une moyenne de six ou huit mois de travail. C'est donc un minimum, qui augmentera selon la notoriété du scénariste. Ce dernier touchera également un pourcentage établi en fonction du budget du film. Diverses autres modalités, par exemple un pourcentage sur les recettes,

peuvent enfin être négociées. En règle générale, somme toute, le cachet du scénariste excède largement le tarif syndical.

Reste que nos écrivains-scénaristes ne sont pas loin d'afficher les mines de persécutés de ceux qui, jadis, vendaient leur plume au Mammon hollywoodien.

Mettons qu'au départ le scénario est bon. Des tas d'intervenants commenceront ensuite à le tripoter. Producteur, réalisateur, organismes subventionneurs ajoutent, enlèvent ceci et cela. À l'arrivée, on se retrouve souvent avec n'importe quoi,

dit Pierre Billon.

Le cinéma est une industrie lourde, et fortement subventionnée. Un peu par la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), et beaucoup par Téléfilm Canada. De l'écriture du scénario jusqu'à la distribution, de fait, la contribution de l'organisme fédéral représente environ 75 % du financement public qu'obtient un film. Et au bout du compte, entre les sommes versées à titre de subventions et celles constituant des avances remboursables, Téléfilm Canada fournit au bas mot la moitié, mais souvent les trois quarts en effet, du budget de la très grande majorité des films qui se tournent ici. « C'est simple : sans l'aval de Téléfilm et de la SODEC, on ne peut rien faire », dit Michel Michaud.

Est-il besoin de le préciser : les projets sont d'abord évalués sur la foi de leur scénario, sauf en ce qui concerne les longs métrages subventionnés en vertu du « Volet fondé sur la performance » de Téléfilm Canada. Ce volet, décrié depuis la sortie des *Dangereux*, de Louis Saïa, qui en a bénéficié sur la base de ses succès précédents, évacue l'étape de l'évaluation du scénario.

Les enveloppes sont accordées aux sociétés ayant les meilleures feuilles de route en matière de recettes-guichet au Canada et, par conséquent, celles-ci jouissent d'un financement prévisible et accru, de plus d'autonomie quant aux prises de décisions et d'une plus grande flexibilité sur le plan des ressources mises à leur disposition,

peut-on lire dans les « Principes directeurs 2003-2004 » du « Fonds du long métrage du Canada 2003-2004 ». Mais pour les « sociétés qui doivent présenter leurs demandes au volet sélectif, où la demande est excessive et l'environnement hautement concurrentiel », prière, donc, de présenter un scénario qui sera passé au peigne fin. Premier filtre. Il y en aura d'autres.

« La première version d'un scénario n'est à peu près jamais acceptée telle quelle, dit encore Michel Michaud. Et étant donné le nombre d'interlocuteurs, du producteur jusqu'aux organismes subventionneurs, le scénariste doit mettre beaucoup d'eau dans son vin. »

Un vin dont Monique Proulx conçoit la dilution avec une certaine philosophie. « Le cinéma est un art populaire, et on ne peut pas se dissocier de l'argent, on reste très dépendant des bailleurs de fonds. Il faut accepter de jouer les règles du jeu », dit-elle. Pour M^{me} Proulx, « le scénario est un outil, et sûrement pas un genre littéraire en soi, même si d'aucuns le prétendent. Le scénariste dresse une colonne vertébrale ». « Le scénario n'est pas une œuvre littéraire, mais une étape dans un long processus », souligne pour sa part Julie Hivon, scénariste, réalisatrice et coproductrice du long métrage *Crème glacée, chocolat et autres consolations*. Pour le reste, c'est un peu *A Dieu vat*...

Ce l'est d'autant plus, en fait, que la très grande majorité des scénarios meurent dans l'œuf. On en tourne deux ou trois sur vingt, guère davantage. Frustrant, tout de même ! Pas tant pour le portefeuille que pour l'ego : car l'indispensable Téléfilm Canada a des programmes d'aide financière qui rémunèrent les grandes étapes de l'écriture, soit le synopsis, le « scène à scène » (élaboration de l'histoire sans les dialogues) et le scénario final avec sa version



dialoguée. C'est aussi bien, remarquez, parce que si le scénariste était payé à la sortie du film, il crèverait de faim ! « Au Québec, la durée moyenne d'un tournage est de 35 jours : c'est très peu », remarque Michel Michaud. Par contre, les étapes précédant et suivant ce tournage se mesurent aisément en années, surtout si le réalisateur ne s'appelle pas Louis Saïa, Denys Arcand, Jean Beaudin ou, maintenant que son film bat des records de « recettes-guichet », Charles Binamé, qui a néanmoins dû batailler pour que Téléfilm Canada investisse dans *Séraphin, un homme et son péché*. Ainsi Julie Hivon, qui peut être considérée comme une réalisatrice prometteuse étant donné la « performance » de *Crème glacée*... , pense que son prochain film, dont elle figure actuellement le scénario, pourrait sortir en... 2006.

LES MAÎTRES DES MOTS

Parallèlement à son film, Julie Hivon, qui a une formation en cinéma, écrivait un premier roman, *Ce qu'il en reste* (XYZ éditeur, 1999). En fait, la jeune réalisatrice a commencé par l'écriture de scénarios — son long métrage et quelques courts métrages — avant de passer au roman. Pas question, pour elle, d'adapter sa propre fiction. « *Ce qu'il en reste* est écrit au je : c'est une forme difficile à rendre au cinéma », dit-elle. Par contre, elle s'inscrit résolument dans la tradition des cinéastes scénaristes. « La réalisation, c'est le meilleur moyen de garder le contrôle sur son scénario », affirme-t-elle.

Autant en adaptant ses romans qu'en écrivant des scénarios originaux — celui, notamment, du *Cœur au poing*, pour Charles Binamé —, Monique Proulx aura connu diverses expériences avec les réalisateurs : une « collaboration organique » avec Paule Baillargeon, par exemple, et un rapport assez semblable avec Binamé, qui « aime beaucoup les gens qui écrivent », mais une relation professionnelle plus distante avec Jean Beaudin. « C'est essentiel que la sensibilité du réalisateur corresponde à la nôtre, estime Monique Proulx. Cela étant, le cinéma est une industrie où chacun fait son boulot. Une fois le scénario écrit, le réalisateur n'est pas obligé de consulter le scénariste. S'il le fait, c'est en somme à titre courtois. »

« Le scénariste fournit les plans d'une maison dont la construction finale lui échappe. Plusieurs scénaristes vraiment doués finiront par devenir réalisateurs, parce qu'ils veulent reprendre le contrôle », dit Georges Privet. Contrôle mitigé, forcément, surtout à une heure où le principal organisme subventionneur de l'industrie prend le virage de « l'approche performance ».

Quelqu'un, quelque part, pense savoir ce que les Québécois veulent, ou pense que les réalisateurs doivent donner au public ce qu'il veut. C'est une grave erreur. Et c'est oublier que la plupart des films étrangers distribués ici, à l'exception du cinéma états-unien, sont des films qui ont été primés dans les festivals internationaux, qui témoignent encore d'une vision d'auteur,

dit Julie Hivon.

Un Hubert-Yves Rose n'est que moyennement optimiste quant à l'avenir de ce qu'on appelle le film d'auteur. Selon lui, il ne peut exister de bon cinéma sans bons scénaristes. Mais si le bailleur de fonds devient l'ultime maître du texte, il y a fort lieu de craindre en effet de petits matins pâlots pour cet art destiné aux salles obscures.

1. Cité par Michèle Garneau dans son article « Dépolitisation et féminisme pépère », *24 images*, n° 55, été 1991, p. 24-29. Ce numéro de la revue portant sur l'adaptation cinématographique est toujours d'actualité.

2. Jean Larose, *La petite noirceur*, Montréal, Boréal, 1987, p. 81. Le passage cité est extrait de l'article intitulé « La peau de Maria », paru originellement dans *Québec français*, n° 51, octobre 1983.