

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Adaptation des oeuvres littéraires : vers une nouvelle forme

Jean-François Caron

Number 145, Spring 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66039ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caron, J.-F. (2012). Adaptation des oeuvres littéraires : vers une nouvelle forme. *Lettres québécoises*, (145), 12–15.

Adaptation des œuvres littéraires : vers une nouvelle forme

Du papier au grand écran, que reste-t-il de nos romans ? Et quand leurs paragraphes se font distendre sur les planches des théâtres, nos œuvres survivent-elles ? Entre le Québec et le Wild West, notre littérature s'adapte, et pas qu'en théorie. Une question d'évolution, sans doute.

Évolution

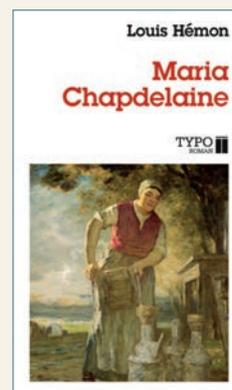
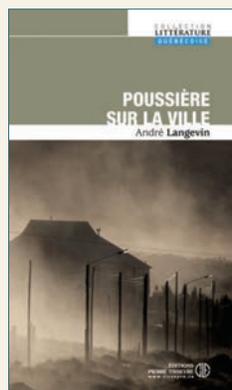
Remonter l'histoire de l'adaptation des œuvres littéraires au Québec jusqu'à sa genèse, c'est faire un peu plus qu'une liste des œuvres qui ont été adaptées. Que cela ne nous empêche toutefois pas de rappeler certains moments clés de l'adaptation du livre à l'écran, phénomène qui a contribué pour beaucoup à l'établissement d'une véritable identité cinématographique québécoise.

En 1922, le premier long métrage jamais réalisé au pays était déjà l'adaptation d'un roman : *Madeleine de Verchères* s'inspirait du livre pareillement intitulé, écrit par Georges Cerbelaud-Salagnac. Plus tard, le premier film sonore québécois, *À la croisée des chemins*, une œuvre traitant de vocation religieuse dans le cadre d'un engagement au sein d'une mission étrangère chinoise, était adapté cette fois d'une pièce de théâtre de Guy Stein, *La folle aventure*.

Ces transpositions d'un médium à un autre ont été nombreuses au cours de l'histoire du cinéma québécois, mais leur étude montre une tendance à la concentration ponctuelle, comme si la volonté de revenir à des œuvres pré-existantes — particulièrement des œuvres littéraires — venait par vagues.

On note un premier mouvement en ce sens entre 1949 et 1954 alors que huit longs métrages parmi les 18 réalisés s'avéraient des adaptations d'œuvres de tous genres. Cette première concentration correspond aux tressaillements d'une volonté d'implanter une industrie du cinéma de fiction. Choisir de produire un film à partir d'une œuvre littéraire québécoise permettait déjà de contribuer à l'élaboration d'une pratique cinématographique antihégémonique reposant sur autre chose que sur la langue et l'accent si particuliers au Québec. En d'autres mots : le cinéma québécois, s'il se respecte, ne se résoudra pas à une langue à part.

Un phénomène de concentration semblable à celui du début des années cinquante se produira ensuite à quelques reprises, de façon cyclique, en séquences séparées de périodes d'accalmie relative. Ainsi, on verra 6 adaptations de 1964 à 1969 (pour 7,8 % de la production, dont le *Poussière sur la ville* d'André Langevin, réalisé par Arthur Lamothe en 1965), 21 films entre 1979 et 1989 (4,1 % des films produits, dont *Les Plouffe* de Roger Lemelin et *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, tous deux réalisés par Gilles Carle), puis 29 entre 1999 et 2006 (5,8 %, y compris le phénomène d'*Un homme et son péché* réalisé par Charles Binamé).



Sélection naturelle

On reproche parfois aux projets d'adaptation de ne s'intéresser qu'aux classiques et aux œuvres ayant déjà fait leurs preuves. Il est pourtant naturel que le cinéma veuille profiter d'un succès commercial établi. Il est en effet plus facile de vendre un produit déjà connu du public. Les exemples sont nombreux : *Le Matou* (Yves Beauchemin, Québec-Amérique, best-seller édité en 1981 qui s'est vu adapté simultanément en film et en téléfilm), *Kamouraska* (Anne Hébert, Éditions du Seuil), *Bonheur d'occasion* (Gabrielle Roy, Éditions Pascal) avaient tous fait leurs preuves sur papier avant d'être transposés à l'écran.

On constate la même chose pour les films inspirés des livres de Patrick Senécal, sans contredire l'auteur de romans noirs québécois le plus connu, ce qui assure une certaine ouverture du public. Et que dire de la bande dessinée *Paul à Québec*, de Michel Rabagliati, vendue à plus de 100 000 exemplaires au Québec, qui devrait s'affranchir de ses cases pour trouver l'espace du grand écran, les droits ayant été acquis par Nathalie Brigitte Bustos et Karine Vanasse (Productrices Associées) et André Rouleau (Caramel Films).

Ce sont aussi les qualités inhérentes à l'œuvre qui rendront son adaptation pertinente, voire possible. Il sera plus aisé pour un réalisateur de s'attaquer à une œuvre où prédomine l'anecdote plutôt que le discours, la poésie ou l'ambiance. Certains romanciers semblent plus visuels — on dit de l'adaptation qu'elle a ses chouchous. Ainsi, les romans noirs ou les polars ont la cote. Il n'est pas fortuit que des œuvres de Patrick Senécal trouvent leur voie au cinéma — ce qui ne signifie en rien que le processus en soit facilité.

On dira par exemple de certains romans qu'ils ont un « déroulement cinématographique ». Selon une analyse de Véronique Nguyen-Duy et Annie Côté, publiée dans *De l'écrit à l'écran* (sous la direction de Jacques Migozzi), le roman *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture était déjà porteur de son avenir transmédiatique :

Ce sont les caractéristiques mêmes de cette œuvre romanesque qui [sont] à l'origine de ce double succès [livre et télé-série] puisque ce roman [est] structuré selon une logique téléromanesque.

On note effectivement une parenté structurelle entre les deux projets, la progression du récit reposant d'abord et avant tout sur les dialogues. Ainsi, le scénario nécessaire pour en arriver à une télé-série était déjà en partie latent dans l'œuvre romanesque originale.

Une brique bien chaude

Vingt-six personnages. Près de 700 pages de matière. Presque une comédie humaine. Et pourtant, on ne sera pas surpris que *La canicule des pauvres* ait attiré l'attention des artistes de l'image dès son lancement. Chez Jean-Simon Desrochers, la parenté avec le cinéma est évidente — il a d'ailleurs lui-même réalisé une courte vidéo de promotion, diffusée dans les réseaux sociaux et les médias avant la mise en marché de son roman. L'auteur avoue d'ailleurs être très inspiré par le médium de l'image en mouvement, conscient de ses influences, affirmant s'être « beaucoup inspiré de la rythmique cinématographique ».

C'est sans doute ce qui aura intéressé Roger Frappier lorsqu'il a acquis les droits d'adaptation de la brique brûlante de Desrochers. Bien sûr, le nombre impressionnant de personnages qui déploient leur univers

glauque dans son histoire pourrait causer quelque casse-tête au réalisateur pressenti pour plonger dans l'atmosphère de Desrochers, Guy Édouin. Mais l'auteur de la *Canicule*, qui n'est pas inquiet, montre un rare détachement face à son œuvre.

Il existe une idée répandue selon laquelle les auteurs craignaient d'être déçus par la mise en images de leurs écrits. Plusieurs n'appréhendent toutefois pas toujours autant l'idée d'une adaptation de leur travail. Ils perçoivent le film comme une autre œuvre, nouvelle et différente. C'est le cas de Desrochers :

Je n'ai aucune appréhension. Quand un livre sort, je renonce à toute forme d'intervention. Ce sera une interprétation de Guy Édouin. J'aurai seulement fourni l'inspiration. Je ne m'attends pas à une translation, mais à une interprétation extrêmement subjective.

Arlette Cousture, dont l'œuvre a subi de multiples transpositions, tenait le même discours après l'adaptation de ses *Filles de Caleb* en un opéra folk au printemps dernier : « Je suis de l'école où l'on considère que, quand ton livre est sur les tablettes, il n'est plus à toi. »

Contrairement à Patrick Senécal, qui connaît bien le processus de transposition pour avoir lui-même adapté trois de ses livres (*Sur le seuil*, *5150, rue des Ormes* et *Les sept jours du talion*), Jean-Simon Desrochers n'a pas voulu s'investir lui-même dans l'écriture d'une adaptation de son premier roman :

Je ne veux pas toucher au texte. Je n'ai pas assez d'expérience pour m'embarquer dans un projet aussi casse-gueule. Et partir encore deux ans sur un projet qui m'a déjà pris trois ans... Comme je ne suis pas dans une période de survivance...

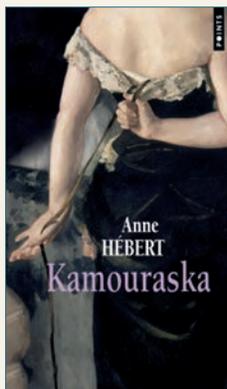
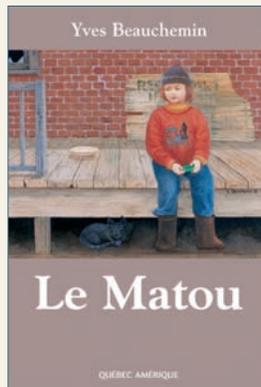
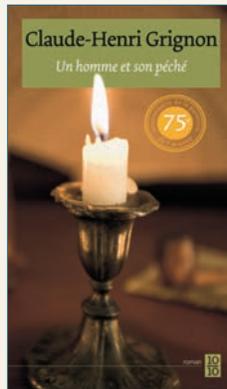
D'autres ont tenté le coup avant d'abandonner devant la lourdeur du labeur. Bien avant que Tandem.mu ne fasse la surprenante annonce d'une nouvelle adaptation des *Filles de Caleb* sous la forme d'un opéra folk, Arlette Cousture s'était essayée à l'écriture du texte d'une comédie musicale, projet qui lui tenait déjà à cœur au milieu des années quatre-vingt-dix. Insatisfaite du résultat, elle avait dû abandonner le projet. En entrevue avec le *Nouvelliste*, elle avouait : « Ce que je faisais était beaucoup trop compliqué. Je n'étais pas capable d'écrire un livret. Des fois, on frappe notre Waterloo... »

La réinvention de la roue

Pour qu'il se déploie à l'écran avec succès, le roman doit littéralement être réinventé. C'est ce que soutient Esther Pelletier, spécialiste de l'adaptation des œuvres littéraires, entre autres codirectrice de l'ouvrage *L'adaptation dans tous ses états. Passage d'un mode d'expression à un autre* :

L'œuvre adaptée, issue du littéraire, est une œuvre originale, c'est-à-dire une création au même titre que celle issue directement de l'imaginaire de son ou ses auteurs, puisqu'un nouveau système de représentation et de réception y est mis sur pied.

En d'autres termes, le livre original ne fait pas que muer pour se débarrasser de ses couches superflues, il est littéralement remodelé, parfois très librement. Cet effet, le spectateur le connaît bien, surtout lors-



qu'il a été lecteur de l'œuvre originale. Car ce qu'il imagine au fil des pages est souvent plus évocateur que ce qui peut être montré sur grand écran. De plus, l'implication intime et personnelle du spectateur qui visionne un long métrage n'est pas du même ordre d'importance que celle du lecteur, dont la capacité d'imagination est particulièrement exploitée.

Plusieurs auteurs en font d'ailleurs la remarque, conscients de la métamorphose que subit le texte littéraire pour passer à l'écran. C'est le cas de Senécal, bien à même de le constater, qui en a fait mention au cours d'une entrevue accordée à la revue virtuelle *Sinistre Magazine*. Il explique :

C'est difficile parce que ce qui marche dans un livre ne marche pas nécessairement dans un film, et rendre cinématographique un livre, c'est une job de fou. Le cinéma, c'est l'art du compromis, alors qu'en littérature, il n'y a jamais de compromis¹.

Les spécialistes de la question de l'adaptation, qui donnent entièrement raison, s'entendent pour parler du processus d'adaptation comme de la *traduction* de l'œuvre originale. On explique cette position par le passage de l'œuvre d'un langage (écrit) à un autre (visuel), deux langages qui ne seraient en rien équivalents.

Dans un ouvrage intitulé *Littérature et cinéma*, Jean-Marie Clerc parlera d'un décalage inaliénable : « L'image, en effet, dit le monde autrement que les mots et ne peut donc traduire exactement ce qu'ils expriment. » De la même façon, le professeur en cinéma et auteur de *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Michel Serceau, parle d'une inévitable altération, d'une déformation « de substance qu'implique, comme le passage d'une langue à une autre, le passage des mots aux images ». C'est ce qui expliquerait l'envergure des chantiers nécessaires pour l'adaptation des œuvres littéraires pour le cinéma et la scène.

Un nouvel élan

Lorsqu'une œuvre est portée à l'écran, les éditeurs profitent généralement de l'occasion pour rééditer le livre original, souvent en modifiant la couverture pour faire un rappel de l'esthétique télévisuelle du projet. Le film peut ainsi donner un nouvel élan à la vente du livre pour qui sait en profiter — à condition, bien sûr, que le long métrage profite d'une bonne réception auprès du public.

Au Québec, l'exemple le plus parlant du succès d'un tel maillage se résume en un titre bien connu : *Les filles de Caleb*. Avant d'être adapté en télé-série, le bouquin s'était vendu à 287 000 exemplaires. Une étude alors commandée par une importante chaîne d'alimentation avait établi que plus d'un million de Québécois avaient déjà lu le roman². Après la diffusion de la télé-série, l'intérêt ravivé pour le roman de Cousture, alimenté par les produits dérivés et les initiatives comme le site touristique Le Village d'Émilie, lui a fait battre tous les records de ventes — en 1993, il s'était déjà vendu à plus de 600 000 exemplaires.

L'œuvre de Cousture a aussi été vendue à plus de 100 000 exemplaires en France après la diffusion de la télé-série *Émilie*, en 1992-1993, sur les ondes de l'Hexagone. Selon les recherches de Véronique Nguyễn-Duy et Annie Côté, le roman aurait même figuré pendant dix-sept semaines sur la liste des best-sellers de *L'Express* et se situait au même niveau de vente que l'ont été *Pélagie-la-Charrette* (Antonine Maillet, Grasset, 1979) et *Les fous de Bassan* (Anne Hébert, Seuil, 1982), qui n'ont eu un

tel succès qu'après avoir reçu des prix importants, respectivement le Goncourt 1979 et le Femina 1982.

Loin du Wild West

Toutes les adaptations ne font pas mouche de la même façon. On se souviendra de la déception d'Anne Hébert, justement, devant la transposition cinématographique de ses *Fous de Bassan* (1987) alors que le réalisateur Yves Simoneau, ayant fait le choix — sans doute discutable — de transformer son roman polyphonique en une œuvre univoque, ne donnait une voix qu'à l'un de ses personnages...

Un auteur frileux devant un projet qui lui serait proposé, qui pour une raison ou une autre ne voudrait pas y être associé, serait tout à fait en droit de s'en dissocier. C'est ce que soutient M^e Stéphane Gilker, avocat dont la pratique est axée sur le droit d'auteur et autres droits de propriété intellectuelle dans le domaine des industries culturelles, puis orientée vers le secteur des technologies de l'information. Ce dernier donne d'ailleurs une formation pour le Regroupement pour la formation en audiovisuel du Québec (RFAVQ), intitulée *L'adaptation audiovisuelle d'une œuvre littéraire : droits d'auteur et contrats – Québec*.

« Le titulaire du droit, en principe l'auteur, celui qui crée l'œuvre, celui qui lui donne sa vie, pourrait refuser », déclare-t-il en entrevue. Il précise toutefois que « le diable est dans les détails » et que ces détails, dans un contrat d'édition, peuvent grandement modifier la donne.

Pour les auteurs et leurs œuvres, la situation au Québec a des particularités notables. Des inconvénients, bien sûr : les marchés et les profits potentiels influenceront grandement les profits de tous ceux qui sont associés de près ou de loin à un projet d'adaptation. C'est une évidence : les revenus engrangés par les auteurs n'ont donc rien à voir avec ce qu'ils pourraient être dans un marché comme celui des États-Unis.

Il y a toutefois des avantages importants à l'adaptation québécoise. M^e Gilker explique que, grâce aux outils que le milieu s'est donnés, on ne rougira pas à se comparer :

Dans beaucoup de juridictions, les ententes sont volontaires... Ce qui veut souvent dire qu'il n'y en a pas. Les lois sur le statut de l'artiste, c'est vraiment québécois. Elles ont été créées pour que la situation soit un peu moins... Wild West.

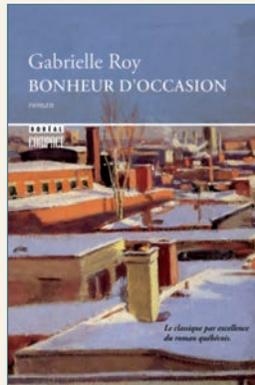
Ainsi, même si tous les projets sont négociés à la pièce, ces pourparlers se font à l'intérieur d'ententes intervenues entre des associations reconnues représentant les artistes et les producteurs. Par exemple, un réalisateur (ou un producteur), en accord avec l'auteur et son éditeur, pourra prendre une option d'acquisition sur une œuvre littéraire. Selon M^e Gilker, c'est ainsi que les choses se feraient généralement : un producteur ne voudra pas déboursier des sommes faramineuses avant d'avoir pu ficeler son financement pour la production, mais il ne pourra guère plus faire de démarches de financement s'il n'a pas d'abord obtenu une exclusivité sur l'œuvre.

C'est une telle option qui vient d'être reconduite pour l'adaptation de *La canicule des pauvres* et qui réserve une exclusivité à Roger Frappier. Une telle reconduction peut se faire dix-huit mois après l'entente initiale, sous différentes conditions, dont celle de payer à nouveau la somme

que vaut ce droit exclusif. De la même façon, les ententes collectives suggèrent un cachet d'écriture (adapté à l'ampleur de la tâche) ainsi que le montant qui devrait être alloué au paiement des droits pour l'adaptation d'une œuvre littéraire.

Un solide préjugé tend à laisser croire que la richesse attend les auteurs qui ont vu leur œuvre adaptée au cinéma. Le cinéma fait rêver, y compris les auteurs qui ont la chance de voir leur œuvre portée à l'écran !

S'il est vrai qu'une œuvre adaptée au cinéma rapporte souvent beaucoup plus que ce que l'auteur a reçu en droits pour les ventes de son livre, les revenus ne sont pas aussi faramineux qu'on le croit.



Dans le milieu du cinéma, on applique la règle des parties B et C du budget, qui englobent toutes les dépenses liées directement à la production du film en question, alors que la partie A concerne précisément les montants alloués à l'œuvre adaptée, aux scénaristes, aux producteurs et à d'autres activités comme le développement ou le financement.

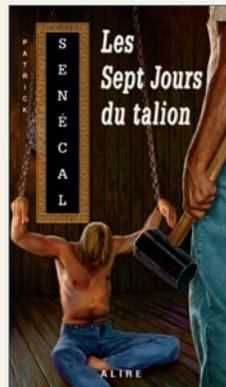
Les sommes versées pour les droits de l'œuvre sont de l'ordre de 1,5 à 2 % des sections B et C du budget. Elles oscillent en général entre 50 000 \$ et 250 000 \$, étant entendu que le montant maximum n'a été accordé que dans de très rares cas, particulièrement dans ceux de coproductions avec la France, par exemple pour *Kamouraska* et *Les fous de bassan*. Autre cas rare, les droits de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy qui ont coûté cher parce qu'ils ont été acquis après le prix Femina par une société américaine qui les a revendus (près de 30 ans plus tard) à des producteurs québécois.

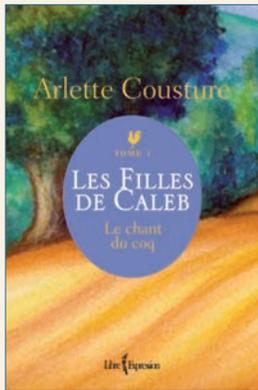
Diversions

Qu'est-ce qui lie *Un homme et son péché*, *Aurore*, *l'enfant martyr*, *Le Matou* et *Les filles de Caleb* ? Toutes ces œuvres ont vécu non pas une, mais de multiples transpositions, donnant à se déployer de différentes façons l'univers imaginé par leur auteur respectif lors de la création de l'œuvre originale.

Du point de vue de l'observateur, l'adaptation a l'intérêt de permettre aisément de retracer, par les distorsions imposées à l'œuvre de départ, des aspects de la vision du monde du producteur de la nouvelle œuvre. Ainsi, lorsque Charles Binamé a réalisé une nouvelle adaptation d'*Un homme et son péché*, il a avoué avoir travaillé non seulement à partir du roman d'origine, mais aussi avec le matériau de la télé-série des *Belles histoires des pays d'en haut*. Binamé a aussi fait des choix créatifs d'importance, dont celui de donner au personnage de Donald une personnalité plus assurée qu'elle n'avait pas dans l'œuvre d'origine et qui ne pouvait surgir que grâce à un regard plus actuel. L'adaptation est donc porteuse de son propre temps, chargée des signes, des conventions et des préoccupations de la société dans laquelle elle est créée, au moment où elle est réalisée.

Lorsqu'on a fait l'annonce de l'adaptation pour la scène des *Filles de Caleb*, vingt ans après le succès monstre de la télé-série transposée du même titre original, plusieurs critiques sont restés perplexes. Sylvain Cormier, du *Devoir*, relatait de façon colorée sa première réaction dans un article : « Les bras m'en sont tombés si violemment qu'ils ont roulé dans le caniveau, et il a fallu les laver avant de les rattacher à mon corps défendant. » C'est dire si la crainte était grande que la production





tombe dans le piège de la redite... Et l'œuvre méritait-elle vraiment déjà un regard neuf ?

Selon Joshua Gearey, directeur du marketing pour Tandem.mu (à l'origine du projet), vingt ans après le coup de foudre populaire des *Filles de Caleb*, 30 000 spectateurs montrent encore de l'intérêt pour Ovila Pronovost et Émilie Bordeleau, devenus des archétypes, en quelque sorte les Roméo et Juliette du Québec contemporain. Les critiques ont donné le crédit de ce succès à l'auteur-compositeur-interprète qui

signe la musique du projet, Michel Rivard, qui aurait réussi, semble-t-il, à proposer une œuvre qui amène ailleurs l'histoire écrite jadis par Cousture.

Vers l'abordage

Les adaptations pour le cinéma et la scène sont donc des œuvres à part entière, qui ont une vie et des répercussions qui leur sont propres. Elles ne reproduisent pas fidèlement l'œuvre qui est à leur source, mais la mènent sur de nouvelles avenues. Parfois, cela se vérifie par une plus vaste ouverture du marché, mais il y a plus : ces nouvelles créations ouvrent des voies originales pour découvrir d'une manière différente le talent des auteurs qui les ont créées. Elles rendent ainsi leur abordage plus facile pour bon nombre de personnes pour qui la lecture n'est pas un intérêt... Sinon une dissémination massive de son œuvre, l'auteur aura au moins vu se démocratiser l'essence de celle-ci.

1. « Entrevue : 13 questions pour Patrick Senécal », propos recueillis par Marc Boisclair, *Sinistre Magazine, regard sur la culture de l'horreur et du fantastique*, 13 juin 2010, <http://sinistremag.com/index.php/2010/06/entrevue-13-questions-pour-patrick-senecal/>.

2. Notre source n'indique pas de quelle chaîne d'alimentation il s'agit. Voir « La machine à broyer l'histoire », Véronique Nguyễn-Duy et Annie Côté, dans *De l'écrit à l'écran*, dir. Jacques Migozzi, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2000, p. 332.

Patrick Boulanger, directeur général des Écrits des Forges

INFO
capsule

Que s'est-il passé aux Écrits des Forges pour que Stéphane Despatie et deux autres membres du conseil d'administration – le poète Jean-Marc Desgent et le président Guy Julien – démissionnent ? Tout cela semble tenu secret. Stéphane Despatie a simplement déclaré : « Quand j'ai accepté la direction des Forges, je savais que je montais dans un train en marche. Les éditions ont eu quarante ans cette année, la direction littéraire de Bernard Pozier est installée, mais je ne suis pas arrivé à imposer ce que je voyais. » Même son de cloche de la part de Jean-Marc Desgent.

C'est Patrick Boulanger qui devient directeur général des Écrits des Forges. Poète et romancier, Patrick Boulanger est bien engagé dans le milieu, lui qui a reçu le prix de littérature Gérard-Godin remis à un artiste qui s'est illustré dans le paysage culturel de la ville de Trois-Rivières.



Culture

Je choisis
LE DEVOIR
Libre de penser