

**Québec français**



## **Cinéma et littérature, un couple à risque**

Gilles Thérien

Numéro 82, été 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/44886ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Publications Québec français

### ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Thérien, G. (1991). Cinéma et littérature, un couple à risque. *Québec français*, (82), 48-50.

# CINÉMA ET LITTÉRATURE, UN COUPLE À RISQUE

GILLES THÉRIEN

Il y a plusieurs années déjà, la télévision canadienne présentait une série italienne intitulée *l'Odyssee*, série réalisée, il va sans dire, à partir de l'œuvre d'Homère. En quelques semaines, il était devenu pratiquement impossible de trouver dans les librairies de Montréal un exemplaire en collection de poche ou en édition bon marché de *l'Odyssee*. Dans la foulée, *l'Iliade* connaissait même un certain succès. On peut penser en regardant ces jours-ci les présentoirs des libraires qu'il en va un peu de même pour *les Filles de Caleb* d'Arlette Cousture dont le succès télévisuel est exceptionnel. Dans une librairie, par exemple, la publicité ne porte que sur le second tome...si le public veut connaître immédiatement la suite sans avoir à attendre la prochaine série. L'occasion est excellente d'examiner les rapports qu'entretiennent, au Québec, cinéma et littérature dans le cadre de l'enseignement de cette dernière. On devrait, d'ailleurs, au lieu de parler de cinéma au sens strict du terme, parler plus volontiers de «support visuel» étant donné l'accent mis sur la production télévisuelle et la disponibilité des œuvres en vidéo-cassettes, qu'il s'agisse de cinéma ou de télévision.

## LE CINÉMA, UN INTRODUCTION À LA LITTÉRATURE

La problématique d'attirance est nette. On voit d'abord le film, puis, le cas échéant, on se procure la source. Passer ainsi du régime du visuel à celui du mot ne va pas de soi. Essayons ici de mieux comprendre pourquoi. Le public qui court acheter son exemplaire de *l'Odyssee* le lit-il ? On peut avoir des doutes là-dessus. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur les premiers paragraphes de cette œuvre pour en découvrir toute la difficulté littéraire. Ce texte poéti-

que, synthèse des versions orales rassemblée par Homère, est difficile à lire. Le lecteur réalisera rapidement que le film ne ressemble pas à l'œuvre écrite qu'il dépouille de ses caractéristiques propres, chants poétiques, invocations, dialogues avec les dieux...etc pour s'en tenir à la reconstitution d'une action disséminée tout au long du texte. Le film réduit considérablement l'aventure discursive au profit de la seule qui puisse vraiment intéresser le spectateur, l'aventure avec un grand A. Dans la même veine, on aura remarqué qu'un film comme *Le Nom de la rose* ajoute des actions absentes du roman. Par exemple, le péché de la chair du jeune moine, péché qui ne demeure qu'une tentation dans le roman ou encore la représentation de scènes de l'Inquisition rendues sous un mode d'actualité et qui ne sont en fait dans le roman que des souvenirs lointains. Mais, lorsque l'on compare les deux objets, le roman et le film, on se rend compte que le premier est beaucoup plus bavard, beaucoup plus tourné sur l'exploitation des mots que sur l'action. Un film de mots, ce n'est jamais un grand succès. La situation est comparable dans le cas de la série télévisée *les Filles de Caleb* qui réduit considérablement le texte dont elle est issue. Mais le public lira-t-il quand même le roman et quel sera le sens de cette lecture ? La question ne s'arrête pas là. Beaucoup de films, surtout au Québec, sont faits à partir de scénarios originaux qui sont ensuite publiés sous forme de livres. On pense aux exemples récents du *Déclin de l'empire américain* et de *Jésus de Montréal*. Faut-il considérer ces livres comme de la littérature que l'on peut lire ou simplement comme une sorte de fétiche qui permet de garder un souvenir du film comme le ferait un T-Shirt sans compter, évidemment, l'usage que les spécialistes du cinéma

pourront faire de ces scénarios généralement taillés sur les films finis et bien discrets sur leurs états d'avant le film ? La question se pose aujourd'hui : non seulement on lit de moins en moins, mais encore les lectures sont téléguidées soit par des opérations de publicité liées au phénomène même de la littérature, «Apostrophes» par exemple, soit par la prise de connaissance de la littérature à travers le cinéma.

Comment peut-on passer de la représentation visuelle à la représentation littéraire ? N'a-t-on pas tendance en lisant à plaquer sur les personnages et les actions ce que l'on vient de voir au cinéma ou à la télévision d'autant que les couvertures de livres ou les illustrations seront faites à partir du film et de ses vedettes ? Maria Chapdelaine, la ronde et potelée du roman, devient la filiforme Geneviève Bujold. N'est-on pas porté à gommer le littéraire, le jeu des mots, les longues descriptions, le style même, puisque le film nous donne d'un seul coup le cadre visuel complet dans lequel le tout se déroule ? N'est-on pas entraîné à remplacer l'inévitable fantaisie des images mentales que procure la lecture au profit du confort d'images déjà formées et dont il ne s'agit que de se souvenir ? C'est sur la toile de fond de ces divers problèmes qu'il faut regarder de façon concrète comment on peut se servir du film, télévisuel ou non, pour entrer en contact avec la littérature québécoise.

## LE CINÉMA QUÉBÉCOIS ET SA LITTÉRATURE

Le cinéma québécois de long métrage commence à se développer vraiment dans les années 60. Avant, il n'avait connu que des apparitions épisodiques, non né-

D O S S I E R

L'IMAGE

gligeables si l'on pense au *Père Chopin*, à *Un homme et son péché*, à *Tit-Coq*. Le cinéma contemporain qui se développe à partir de la révolution tranquille est, *grosso modo*, un cinéma d'auteur, c'est-à-dire que les films sont faits à partir de scénarios ou d'idées du réalisateur, développées ou non sous forme de scénario et improvisées devant la caméra par les comédiens et comédiennes. Il ne s'agit surtout pas de romans que l'on chercherait à adapter. C'est la grande période des Michel Brault, Gilles Carle, Gilles Groulx, Claude Jutra, Jean-Pierre Lefebvre, Pierre Perrault, pour n'en nommer que quelques-uns. Ce cinéma ne rencontre pas un grand public. On lui reproche d'être hermétique, élitiste, de ne pas savoir raconter des histoires. À mesure qu'il se développe, la pression des maisons de production, des organismes qui subventionnent, de la critique et du public, amène les cinéastes à chercher à étoffer leurs scénarios. On se tourne tout naturellement du côté de la littérature québécoise sous prétexte que les bons romans fourniraient vraisemblablement des scénarios plus solides. *Kamouraska* de Claude Jutra fait à partir du roman d'Anne Hébert représente bien ce rapprochement entre la littérature québécoise et le cinéma. Il en illustre aussi toutes les difficultés. Le meilleur roman ne donne pas nécessairement le meilleur film... ni même un bon film, même quand l'auteur participe à la scénarisation. En effet, les romans dont le travail d'écriture est particulièrement important se plient mal au travail de la transcription visuelle. Anne Hébert, tant dans *Kamouraska* que dans les *Fous de Bassan*, a été victime de ce passage d'un médium à l'autre. Les deux transcriptions filmiques ne parviennent pas à rendre la richesse du roman et la séduction qu'il opère sur le lecteur. Plusieurs romans ont été ainsi mis à contribution dans des aventures cinématographiques périlleuses, quelques romans de Claude Jasmin, dont le *Mario* de Jean Beaudin, *Poussière sur la ville* d'André Langevin, deux contes de Jacques Ferron, un récit de Jacques Benoit, le *Matou* d'Yves Beauchemin et l'inévitable *Maria Chapdelaine*. Au moment d'écrire ces lignes, on tourne *Agaguk* d'Yves Thériault avec Toshiro Mifune en

Inuit et on parle de tourner *Prochain épisode* d'Hubert Aquin et *L'Ombre de l'épervier* de Noël Audet. Le roman n'offre aucune garantie comme scénario et la capacité d'écrire un roman ne donne pas immédiatement celle de scénariser. La transformation du discours à l'image n'est quand même pas toujours impossible. Certains films ont mieux réussi ce passage : *Les Plouffe*, *Bonheur d'occasion* et surtout *Un homme et son péché*.

Dans l'industrie mondiale du cinéma, on comprend volontiers, depuis fort longtemps, que les meilleurs scénarios ne viennent pas des meilleurs romans mais, très souvent, de romans secondaires dont le travail d'écriture n'est pas essentiel, de romans qui sont presque déjà des scénarios par leur exploitation du visuel et de l'action. Ainsi les romans de Tom Clancy sont déjà construits à la façon de scénarios et peuvent donc être rapidement portés à l'écran. Les thrillers et les romans d'aventure font généralement partie de cette démarche. Le couple grand roman-grand film est moins fréquent. Les exemples désastreux abondent. On a tous en tête tel grand roman mal traduit au cinéma, le *Ulysse* de James Joyce réalisé par Joseph Strick, le *Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell réduit à une sorte de fausse synthèse de ces quatre volets dans le *Justine* de George Cukor et, plus récemment *Un amour de Swann* de Volker Schlöndorff qui s'éloigne tant de son modèle. Il y a aussi quelques grandes réussites dans le mariage de Kafka et d'Orson Welles, dans les entreprises de Resnais et de plusieurs écrivains mais, il faut bien le dire, on parle ici de la portion la plus petite de la production cinématographique en même temps qu'on salue des carrières exceptionnelles. On comprendra que, dans sa recherche de bons scénarios, le cinéma québécois prend encore le chemin de la facilité en se portant sans grand discernement sur la littérature québécoise. Il vaudrait mieux, comme cela se fait de plus en plus mais pas suffisamment, développer le métier de scénariste.

## MAIS ALORS COMMENT TRAITER DES DEUX MÉDIAS ?

Les pratiques actuelles ne donnent une excellente idée ni de notre littérature ni de notre cinéma. En fait, la question qui se pose, c'est de savoir si, pour mieux parler de littérature, il faut passer par le film d'abord et le roman ensuite, ou le contraire. Ou dit autrement, s'il faut prévoir un couplage obligatoire entre le roman et son film. Peut-on penser ne pas tenir à cette obligation et chercher une façon de faire qui, au lieu de nous livrer un seul roman, nous ouvrirait en fait sur un ensemble littéraire plus vaste.

À partir de ce que nous avons dit, il devient évident que, pour des fins pédagogiques par exemple, se servir d'un mauvais film pour introduire un bon roman n'est certainement pas le meilleur moyen de créer un intérêt pour la littérature et la lecture. Mais il existe quelques façons de s'en sortir. La première consiste à examiner un film sur le plan formel et à le renvoyer à sa source qui sera aussi examinée sous l'angle de sa forme, puis de son contenu littéraire, c'est-à-dire de sa signification. Dans ce cas, le film sert à donner un apprentissage minimal de la lecture. Voyons cela de plus près. Nous pouvons facilement, à partir du visionnement d'un film et d'une analyse minimale, mettre les étudiants sur la piste de ce qui constitue l'analyse romanesque : des personnages, les uns principaux, les autres secondaires, les rôles sociaux [au sens large] joués par ces personnages, les actions du film, leur déroulement et leur logique, les moments qui représentent les nœuds de l'intrigue ou l'amorce de ses dénouements. Il est aussi possible, même si la question est plus délicate, d'examiner le style du montage, sa rapidité, sa linéarité ou non, les rapports avec le son et les dialogues, convergence ou divergence des voix. Enfin, on peut étendre l'analyse jusqu'à déterminer la signification privilégiée du film ou un ensemble de significations. Voilà des éléments qui peuvent servir tout autant à l'analyse romanesque qui devra, elle, se donner comme une proposition plus complète que ce que le film représente sur un mode de

D O S S I E R

L'IMAGE

réduction ou de précisions inévitables par le choix des images. Le dégageant de ces divers éléments dans les deux médias permet ensuite une comparaison qui pourrait faire ressortir, selon les cas, la richesse du roman contre celle du film ou le contraire, ou encore montrer la réussite du passage d'un médium à l'autre et les astuces sur lesquelles repose cette réussite. Dans cette hypothèse, c'est le couplage entre un film et un roman qui a été retenu. Pourtant, ce n'est pas la seule façon de voir les rapports entre cinéma et littérature, ce n'est peut-être pas même la meilleure façon.

Prenons un exemple particulièrement significatif, *Mon oncle Antoine*, le film de Claude Jutra. Quoi faire de ce très beau film fait à partir d'un scénario original de Clément Perron ? Le scénario, et pour cause, n'a pas les qualités discursives d'un roman. Pourtant la poésie du film, l'humour, le sens du vrai qui accompagne ce film sont des qualités que l'on retrouve beaucoup dans la littérature québécoise. Ne peut-on pas se servir de ce film pour introduire aux contes de Jacques Ferron, aux romans de Gérard Bessette ou à ceux de Jacques Poulin ? Cela veut dire que le rapprochement entre les deux médias se fait plus au nom des champs symboliques qui sont représentés qu'au nom des structures de construction. Qu'y a-t-il de mal là-dedans ? Rien. Le problème vient de la difficulté qui existe à définir une série d'œuvres dont le point de départ se trouve dans une œuvre cinématographique mais qui permettra d'établir un ensemble cohérent entre des œuvres qui, à première vue, ne sont pas des doubles les unes des autres.

En somme, la tâche la plus difficile est de choisir des films qui transcrivent un certain imaginaire québécois et de débuisser, dans la littérature romanesque mais aussi dans d'autres formes littéraires, des œuvres qui ont des caractéristiques imaginaires semblables. On peut multiplier les exemples. *Mon oncle Antoine* se situe du côté du *Temps d'une paix* sur le plan visuel. Les analogies sont faciles à construire entre les deux. Sur le plan littéraire, les deux rejoignent l'imaginaire québécois qui se retrouve dans la représentation de la vie rurale, dans les grands espaces de neige,

dans l'humour et la tendresse, dans une certaine flagornerie bien québécoise, dans un attachement au passé et à un conservatisme sentimental. Ce domaine est immensément riche dans la littérature québécoise depuis les premiers romans dits de la terre jusqu'à des romans plus récents comme *le Vieux Chagrin*. On peut aussi prendre comme autre exemple *les Ordres* de Michel Brault. Ce film peut être traité en série avec d'autres films qui parlent des événements d'octobre 1970, *Bingo* de Jean-Claude Lord où le traitement est plus anecdotique et *Action : the October Crisis of 1970* de Robin Spry qui, lui, se situe franchement sur le plan documentaire. Ces œuvres permettent d'ouvrir un champ immense qui va de la poésie de Paul Chamberland et des essais de Pierre Vallières au dernier roman de Louis Caron en passant par *Prochain épisode* ou *Une histoire américaine*. C'est la condition du colonisé, du révolté, de la prise d'armes et de l'espace urbain, espace où les conflits prennent des proportions politiques et internationales. C'est l'univers romanesque de la panne identitaire qui s'ouvre par le truchement des films sur les événements d'octobre 70.

Il est encore un autre moyen qui puisse nous permettre de passer du cinéma au littéraire. C'est de rassembler des œuvres visuelles autour d'un auteur et, cette fois, d'examiner l'univers d'un auteur. La chose est possible avec le cinéma d'André Brassard, *Il était une fois dans l'Est* ou *Françoise Durocher, waitress*, qui introduisent merveilleusement non seulement à l'œuvre théâtrale de Michel Tremblay mais aux romans qui décrivent son enfance et son quartier, œuvres où le spectacle est si important. Une pareille tentative peut être faite pour Victor-Lévy Beaulieu dont les séries télévisées reprennent les mêmes univers imaginaires que ses romans. La liste peut se poursuivre ainsi. Il ne s'agit pas de prendre au hasard films ou romans mais bien de préparer, de penser une série d'œuvres où chaque élément est à la fois semblable et différent.

Dans une compréhension plus large de l'imaginaire québécois, il ne faudrait certainement pas hésiter à faire entrer

d'autres éléments plus hétérogènes. Le cinéma de Léa Pool, les transcriptions des romans de Mordecai Richler par Ted Kotcheff qui nous permettent ainsi d'aborder la littérature québécoise d'origine ethnique, la vie et l'imaginaire des minorités, qu'il s'agisse de la communauté juive représentée par Naïm Kattan ou Régine Robin, qu'il s'agisse des émigrés d'Europe de l'Est dont Alice Parizeau est devenue la porte-parole ou encore des minorités visibles dans les romans de Dany Laferrière.

## MAIS LES IMAGES VALENT-ELLES MILLE MOTS ?

Pourtant, au terme de ce parcours, il nous faut absolument revenir sur une contradiction fondamentale qui mine les rapports du cinéma et de la littérature. C'est l'opposition entre les images toutes faites du cinéma et les images mentales flottantes de la littérature qui ne peuvent être plus riches que par ce que leur donne le lecteur. Plus ce dernier est imaginatif, plus il peut créer un univers mental dans lequel il se sent à l'aise sans avoir besoin du support alourdissant des images vraies. Les lecteurs de Réjean Ducharme sentent ce problème qui vient de la multiplicité des sens que peut épouser le discours. Malgré le fait qu'il existe un cinéma ou une télévision haut de gamme, le support visuel axé sur l'objectif de raconter des bonnes histoires pour un public large joue le rôle, en regard de la littérature, d'un puissant facteur d'analphabetisation.

En somme, le niveau de compréhension qu'exige la littérature est beaucoup plus abstrait que celui du cinéma. Le spectateur est encadré par les images, le lecteur est libéré par les mots. Du cinéma à la littérature, il y a une côte à monter. De la littérature au cinéma, le passage est bien plus périlleux. Les stéréotypes cinématographiques sont plus facilement sociaux que ceux de la littérature qui, eux, peuvent se dissoudre dans l'intimité de l'acte individuel de lecture. Le cinéma n'a pas ce pouvoir intrinsèque de renouvellement qui caractérise la littérature. Il vieillit parce que ce sont ses images qui commencent à dater, alors que les mots, eux, souvent sinon toujours, ont l'âge du lecteur. ●

D O S S I E R

L'IMAGE