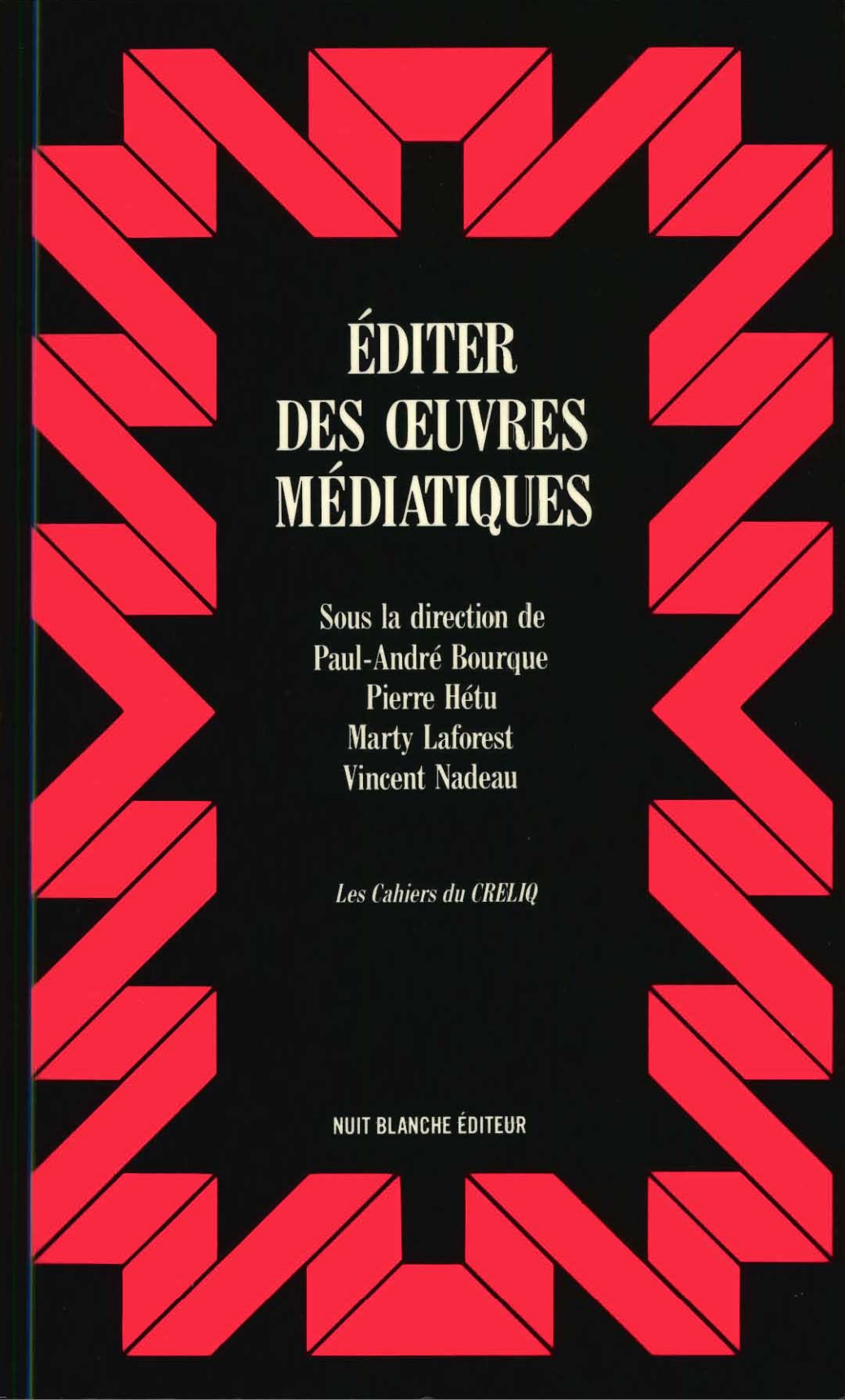




ÉDITER DES ŒUVRES MÉDIATIQUES

Sous la direction de
Paul-André Bourque
Pierre Hétu
Marty Laforest
Vincent Nadeau

Les Cahiers du CRELIQ

NUIT BLANCHE ÉDITEUR



Éditer des œuvres médiatiques

est le deuxième titre de la collection « Colloques »
des « Cahiers du Centre de recherche
en littérature québécoise ».

Les Cahiers du Centre de recherche en littérature
québécoise de l'Université Laval

Éditer des œuvres médiatiques

Sous la direction de

Paul-André Bourque

Pierre Héту

Marty Laforest

Vincent Nadeau

Québec
Nuit blanche éditeur
1992

Des subventions du Fonds FCAR, volet Centres de recherche ainsi que des subventions du CRSHC, programme d'Aide aux colloques savants du Canada et du Budget spécial de la recherche de la Faculté des lettres et du Vice-rectorat à l'enseignement et à la recherche de l'Université Laval ont permis la publication de cet ouvrage.

Éditeur délégué : Guy Champagne
Révision du manuscrit : Guy Champagne et Pierre Hétu
Correction d'épreuves : Jean-Pierre Asselin
Composition : Michèle Pontbriand
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Nuit blanche éditeur
1026, rue Saint-Jean, bureau 405, Québec (Québec) G1R 1R7

Diffusion pour le Québec : Dimédia
539, boul. Lebeau, Saint-Laurent (Québec) H4N 1S2
© Nuit blanche éditeur et le CRELIQ

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés
pour tous les pays

Dépôt légal, 2^e trimestre 1992
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-921053-08-X

Présentation

Le colloque international dont les actes sont publiés dans cet ouvrage s'est tenu à Québec les 9, 10 et 11 novembre 1988. Pour l'occasion, le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) a réuni des chercheurs d'Amérique et d'Europe, écrivains et spécialistes de l'édition critique, de la radio, de la télévision et du cinéma. Sous le titre général « Théories et pratiques en matière d'édition critique d'œuvres littéraires destinées aux médias », cette rencontre a permis à des praticiens et à des théoriciens qui travaillaient isolément sur ces questions nouvelles de se rencontrer pour une première fois dans le but de mettre en commun leurs instruments de travail et de réflexion.

À l'origine de cette rencontre se trouve la constatation d'une évidence : depuis le début du siècle, de plus en plus d'écrivains consacrent aux médias une part importante de leur œuvre, cependant que la critique dite savante boude encore trop souvent cette production, en partie parce qu'elle ne sait quel traitement lui accorder. D'une part, la production médiatique d'un écrivain est encore malheureusement jugée inférieure et parfois même indigne d'être intégrée à ses œuvres complètes ; elle n'a pas la place qui lui revient dans la littérature considérée comme science du texte. D'autre part, que faire de textes qui ne constituent qu'une étape dans le processus complexe de l'élaboration d'une œuvre médiatique par définition collective ? Que devient, dans ces conditions, le statut d'auteur, sacralisé au XIX^e siècle par la critique littéraire ? Au-delà des divers points de vue qui y ont été exprimés, ce colloque aura permis, plus que tout autre peut-être, de montrer à quel point la recherche est question de paradigme, à quel point elle est tributaire d'un système de valeurs duquel nous avons beaucoup de mal à nous extraire. Or le corpus dont nous voulons rendre compte, appelle par sa nouveauté une remise en question du cadre conceptuel dominé par la notion d'originalité et d'auteur unique.

Nous n'aurons résolu pendant ces trois jours aucune question ; c'eût été beaucoup exiger d'une première manifestation universitaire dans ce champ de recherche. Pourtant, la mise en commun de nos travaux et de nos méthodologies a le mérite d'avoir balisé un territoire aux frontières incertaines. De l'ébauche de synopsis à l'œuvre médiatique achevée, en passant par le scénario jamais réalisé, l'adaptation libre et le simulacre d'écriture cinématographique, tous les types de textes qui posent le problème de l'autorat ont été soumis à l'examen, tous les traitements éditoriaux possibles envisagés.

Les contributions des participants ont été regroupées en fonction de l'état d'achèvement des textes dont elles rendent compte et de l'approche éditoriale privilégiée par l'éditeur critique.

D'entrée de jeu, Paul-André Bourque définit la problématique d'ensemble à laquelle nous sommes confrontés, en insistant sur la démarche de l'équipe engagée dans le projet d'édition critique des œuvres médiatiques d'Hubert Aquin. Les mutations subies par le texte écrit, en cours de réalisation, donnent un « nouveau » texte signé par l'auteur au générique et cosigné par le réalisateur et son équipe de production. Surgissent alors les questions suivantes, qui se posent à tous : parmi les multiples états que connaît le texte du projet initial à son achèvement, quelle version choisir comme texte de base ? Que devient la notion d'autorat ? Quel support convient le mieux à une telle édition critique ? L'équipe a résolu ces problèmes en désignant la version médiatisée (lorsqu'elle existe) comme texte de base. Bien que cette version pose des problèmes d'attribution, elle demeure le dernier état du texte revu par l'auteur et la seule connue du public, ce qui lui confère le statut d'édition originale. Ce choix entraîne toute une réflexion sur le protocole de transcription de cette version afin d'en faire un objet d'analyse lisible et comparable aux états antérieurs du texte. C'est à cette épineuse question que sera d'ailleurs consacrée la contribution de Vincent Nadeau.

Dans cet ordre d'idées, Ian Lockerbie, à partir de la collaboration de l'écrivain Réjean Ducharme et du cinéaste Francis Mankiewicz à la réalisation des films *Les bons débarras* et *Les beaux souvenirs*, pose de façon très explicite le problème de la transposition du code littéraire au code filmique. Il souligne la nécessité, pour l'éditeur d'une telle œuvre, d'une parfaite connaissance

des deux codes sans laquelle il ne pourra rendre compte des écarts de sens qui séparent l'une et l'autre version.

On connaît l'apport inestimable du poète Jacques Prévert au cinéma français. Il s'agit d'un cas exemplaire : tantôt scénariste original, tantôt adaptateur de romans, Prévert reste indissociable des films auxquels il a collaboré. Arnaud Laster et Danièle Gasiglia-Laster, éditeurs critiques de ses œuvres complètes, sont confrontés à cette part collective de Prévert. À partir de deux films : *Notre-Dame de Paris* et *Les visiteurs du soir*, ils tentent de montrer jusqu'à quel point la tradition textologique peut être ici étendue ; c'est dire qu'ils sont guidés avant tout par le souci de n'éditer que la contribution du poète à ces œuvres collectives. Dans le premier cas, Arnaud Laster propose de s'en tenir aux documents soumis par Prévert à Delannoy. Dans le second, Danièle Gasiglia-Laster compare les trois éditions parues du scénario de Prévert et Laroche, et évalue leur fiabilité par rapport à la réalisation filmique de Marcel Carné.

Le point de vue de Howard Fink et de John Jackson est tout à fait différent. Plus préoccupés par la volonté de montrer l'unité qui caractérise la production radiophonique de CBC entre les années quarante et soixante que par la carrière littéraire d'un auteur en particulier, ils ont choisi de fonder leur anthologie des dramatiques radiophoniques sur un réalisateur, Andrew Allan ; ils justifient ce choix par le contrôle qu'exerçait Allan sur l'ensemble du processus collectif de création des œuvres qu'il mettait en ondes. Fink et Jackson sont donc eux aussi confrontés à des problèmes de transcription du radiophonique à l'écrit. À cet égard, l'expérience de *l'Avant-Scène Cinéma* confirme la pertinence de telles transcriptions. Claude Beylie, rédacteur en chef, présente la politique de cette revue dont les textes sont établis par le décryptage *in extenso*, plan par plan, des films tels que présentés sur les écrans.

Pierre-Yves Mocquais et Renald Bérubé sont tous les deux éditeurs d'une œuvre d'Hubert Aquin. S'ils s'intéressent aux œuvres médiatiques, c'est indirectement et pour cause : *Neige noire* est un roman qui se présente formellement comme un scénario ; *Edipe* et *Edipe recommencé* sont des textes qui n'ont jamais connu la réalisation télévisuelle à laquelle ils étaient destinés. P.-Y. Mocquais démontre le pouvoir subversif de *Neige noire* qui, en empruntant une forme cinématographique, repousse le genre romanesque au-delà de ses limites. Quant à Bérubé, il est aux prises

avec un texte – *Œdipe recommencé* – qui dépend pour sa compréhension de l'avant-texte *Œdipe* dont il est pourtant une version augmentée. Ces deux versions d'un même projet constituent un cas particulièrement pervers d'intertextualité par leur référence constante à la figure de Hamlet et à l'héritage littéraire occidental.

Michel Gresset, traducteur et éditeur critique de Faulkner, partage les préoccupations des éditeurs de Prévert. Sa position, qui découle d'une conception très stricte de l'auteur comme producteur de sens, est cependant beaucoup plus restrictive que la leur. Prenant pour exemple le cas limite du scénario rédigé par Faulkner à Hollywood sur l'histoire de De Gaulle, il critique le principe même de l'exhaustivité des éditions critiques en soulignant la nécessité d'une évaluation de la valeur littéraire des textes colligés.

L'ouvrage s'achève sur le témoignage d'un écrivain polygraphe, qui a adapté son œuvre romanesque à différents médias. Roger Lemelin relate et compare ces expériences en apportant sa vision de la valeur relative qu'il accorde à chacune de ses pratiques d'écriture.

Comme le lecteur de cet ouvrage sera en mesure de le constater, nos invités ont emprunté les avenues textuelles les plus diverses en les éclairant d'une approche scientifique rigoureuse. Nous souhaitons que la qualité de leurs prestations ait une certaine influence sur les éditeurs critiques qui aborderont les œuvres complètes d'auteurs contemporains. Pour encadrer les discussions et animer les débats, le dynamisme et la compétence des présidents de séance auront donné à la rencontre une orientation propice à la réflexion. Nous sommes reconnaissants à Messieurs Jacques Allard, Roméo Arbour, Jean Bellemine-Noël et Denis Saint-Jacques qui se sont acquittés de cette tâche avec brio. Sans la participation financière du CRSHC, l'organisation de ce colloque n'aurait pas été possible et nous l'en remercions. Soulignons également l'appui que nous ont accordé la Faculté des lettres et le Département des littératures de l'Université Laval. Finalement, la collaboration et la disponibilité du personnel du CRELIQ ont contribué à la bonne marche, au succès du colloque et à la qualité du présent ouvrage. Qu'il nous soit permis d'exprimer notre gratitude à Mesdames Michèle Pontbriand et Andrée Careau, et à Monsieur Guy Champagne, coordonnateur du Centre.

Pierre HÉTU
CRELIQ, Université Laval

Marty LAFOREST
CRELIQ, Université Laval

Introduction. Théories et pratiques en matière d'édition critique de textes médiatiques

Paul-André BOURQUE
CRELIQ, Université Laval

Peu de temps après la mort d'Hubert Aquin, à la suite de recherches préliminaires aux archives de la Société Radio-Canada, je soumettais à Pierre Turgeon, alors directeur des Éditions Quinze, un projet de publication des œuvres radiophoniques et télévisuelles d'Aquin dont j'avais trouvé trace ici et là. Je voulais remettre en circulation des textes qui, pour la plupart, exception faite de ceux publiés par Renald Bérubé dans *Voix et Images*, et par René Lapierre dans *Blocs erratiques*, n'avaient été connus que dans le temps de leur diffusion médiatique. L'éditeur, intéressé par mon projet, en discuta alors avec la légataire d'Hubert Aquin, Andrée Yanacopoulos, qui avait déjà en tête un plus vaste projet, soutenu par Renée Legris, celui d'une édition commentée des œuvres complètes d'Aquin. Dans les années qui suivirent, l'ÉDAQ vit le jour et sollicita la collaboration *urbi et orbi* d'éditeurs critiques. Vincent Nadeau nous réunit, François Baby, Renée Legris et moi, pour constituer un groupe de recherche spécialisé dans le médiatique et le théâtral. Nous étions tous les quatre intéressés à assumer cette tâche novatrice et immense, d'autant plus que nos pratiques professionnelles, tant académiques qu'extra-académiques, nous faisaient opter pour les œuvres écrites pour les médias. Dès le départ, se posait le problème de la spécificité de ces œuvres tout autant que celui de leur médiatisation. Pouvions-nous procéder à l'édition critique d'un téléthéâtre avec les mêmes instruments que

nous aurions utilisés pour éditer un roman ? Quel serait notre texte de base ? La version médiatisée ou le dactylogramme (parfois le tapuscrit) ? Étant parvenus à mettre la main sur des copies de trois téléthéâtres et sur une dramatique radiophonique, nous avons amorcé une réflexion qui nous amena rapidement à quelques conclusions qui allaient devenir nos hypothèses de recherche, à savoir :

- que l'histoire littéraire et la textologie ont trop longtemps jugé le texte dramatique à la même aune que le texte poétique ou narratif, surtout lorsque ces textes étaient écrits pour les médias électroniques ;
- que le texte dramatique, qu'il soit destiné à la scène, aux médias électroniques ou au cinéma, n'est qu'un des éléments signifiants de la représentation à laquelle il est *de natura* voué ;
- que le texte dramatique n'est qu'un « prétexte » ou prétexte, qu'un avant-projet, un texte en attente de sa mise en scène et de sa représentation scénique, médiatique ou filmique ; donc, finalement, qu'un « avant-texte », si la textologie nous permet d'utiliser cette expression dans le sens où nous le faisons ;
- que le texte dramatique n'existe véritablement que dans le lieu et le temps de sa représentation, alors que se conjugue à l'intention du destinataire (récepteur) la « polyphonie » de signes visuels et auditifs conçue par l' (les) auteur(s) en vue de la réalisation de son « avant-texte » par une équipe de production ;
- que la technologie moderne a permis, depuis au moins un demi-siècle, de fixer de façon « permanente », sur pellicule ou sur bande magnétique, les lieux et temps de la représentation de certains textes dramatiques ;
- que dans l'esprit des récepteurs, la notion d'œuvre en matière de téléromans, téléthéâtres, radoromans, radiothéâtres, correspond le plus souvent à la version médiatisée dont ils ont mémoire bien davantage qu'au scénario ou « avant-texte » qu'ils auront pu ou pourront lire.

C'est sur ces bases que mes collègues et moi avons élaboré un projet de recherche, qui poursuit les objectifs suivants :

1. Assurer l'édition critique de l'ensemble de l'œuvre médiatique et théâtrale d'Hubert Aquin, soit quelque vingt textes écrits pour la radio, la télévision, le cinéma et le théâtre à établir à partir d'une documentation écrite et d'une documentation audio-visuelle, parfois notre seule source documentaire (cinéma). Nous cherchons par ce biais à faire connaître par un plus vaste public, universitaire ou non, et à mettre à la disposition des chercheurs scientifiques une édition sûre d'une importante partie de l'œuvre aquinienne (autour de 35%) qui n'aura, le plus souvent, été connue que dans le temps de la diffusion, ou alors sous forme écrite mais par un public restreint, celui des lecteurs de revues spécialisées. Mise en lumière donc de plusieurs dimensions de l'activité créatrice d'Aquin, l'auteur, le coauteur, le scénariste, l'auteur dramatique, l'idéateur, le concepteur, le réalisateur (radio et cinéma), le producteur (cinéma). Cette mise en lumière devra permettre de faire ressortir non seulement l'importance de la production médiatique d'Aquin, mais encore l'influence de cette dernière sur ses romans.

2. Notre deuxième objectif découle du premier. En effet, nous sommes convaincus que l'établissement de l'édition critique d'une œuvre écrite pour les médias et dont le texte de base soit, lorsqu'elle existe, la version médiatisée, saura faire ressortir une problématique spécifique à ce type de production littéraire. L'édition critique de textes conçus et écrits pour les médias et la scène, corrigés, transformés, adaptés par des équipes de créateurs de toutes les disciplines de la scène, des studios d'enregistrement et des plateaux de tournage, pose des problèmes qui ont peu à voir avec la problématique habituelle de l'édition critique de textes dus le plus souvent à la plume d'un seul auteur.

Les mutations subies par le texte écrit en cours de réalisation donnent un « nouveau texte », signé par l'auteur au générique et consigné par le metteur en scène, le réalisateur, sa distribution et son équipe. Ici, manuscrits et dactylogrammes divers n'existent, somme toute, qu'en vue, qu'en attente d'une mise au monde électronique ou cinématographique, de la même manière que le tapuscrit d'un roman, par exemple, attend sa mise au monde sous forme de livre.

Face à cette problématique, nous avons tiré, quant aux œuvres médiatiques, les conclusions suivantes :

- il faut reconnaître aux œuvres écrites pour les médias un statut égal aux autres œuvres ;

- les textes médiatiques peuvent constituer un texte de base au même titre qu'un manuscrit, un dactylogramme ou un texte publié ;
- les versions médiatisées sont des œuvres collectives dont l'auteur du scénario, le coscénariste, l'idéateur, le concepteur, le réalisateur, le producteur sont les principaux signataires en tant que producteurs de sens.

Au cours des deux dernières années, nos démarches sur le plan méthodologique ont tout d'abord visé à compléter la **documentation de base** : textes édités, tapuscrits, manuscrits, éléments de correspondance, journal, « biographie », et documents audiovisuels (quatre téléthéâtres, deux dramatiques radiophoniques, une comédie musicale sur bande magnétique et tous les films auxquels Aquin a collaboré). La quête des **documents de base** manquants révèle des problèmes d'accessibilité, notamment dans les archives de Radio-Canada. Cela a signifié pour notre équipe de recherche des démarches auprès de particuliers (réalisateurs, comédiens, scriptes, etc.) associés de près ou de loin à la réalisation des textes médiatiques d'Aquin. Les possibilités de découvrir de nouveaux documents médiatisés semblent plutôt minces. De plus, cette enquête nous a apporté de nombreux témoignages qui ont servi à établir, hors de tout doute, l'*authorship* réel d'Aquin dans ces œuvres où plusieurs personnes interviennent dans l'instance de création.

La documentation de base ayant été rassemblée et le protocole d'édition mis sur pied, il faut maintenant continuer de préparer l'ÉDITION CRITIQUE. Rappelons qu'il s'agit d'abord, fondamentalement, d'établir le texte de base. Après déjà quelques années de réflexion, d'expérimentation, de visionnements et d'essais, nous sommes convaincus de la nécessité de **considérer la version médiatique comme texte de base**. Comme le définit le « Protocole d'édition critique » de l'ÉDAQ, « Le texte de base est la *réalisation concrète* [...] que l'on choisit comme fondement de l'établissement du texte à éditer. Comme c'est la pratique la plus courante, nous choisirons normalement, comme texte de base, *la dernière édition revue par l'auteur* » (p. 3-4). Il nous apparaît évident que la réalisation concrète d'une œuvre médiatique est sa version présentée à la radio, à la télévision ou à la scène, et que cette version est à la fois la première édition et la « dernière édition revue par l'auteur ». Ainsi deux critères, historique et moral, s'appliquent lorsque la version médiatisée existe. Elle constitue

alors notre texte de base même si cette version pose des problèmes de propriété intellectuelle et artistique. En effet, l'œuvre médiatisée est aussi celle d'un réalisateur et de toute son équipe qui donnent à l'œuvre écrite son *être-au-monde*. Mais en dépit de cette cosignature possible d'une œuvre médiatisée, le texte médiatique demeure l'œuvre de l'auteur, puisque celui-ci cautionne toujours, ne serait-ce qu'implicitement, l'intervention du réalisateur. Le dépouillement de la correspondance de même que l'analyse de certains états des textes médiatiques garantissent, le plus souvent, cette caution du travail de réalisation par l'auteur des textes.

L'édition critique devra porter une attention minutieuse à l'*autorat*. L'écriture pour les médias est affaire d'équipe où tous sont des créateurs, des signataires de l'œuvre produite. Correspondance, notes, carnets, entrevues, enquêtes s'avèrent utiles à l'éditeur dans l'attribution des « droits (moraux) d'auteur ».

L'établissement du texte de base d'une œuvre médiatisée pose des problèmes spécifiques, à savoir la transcription de la version médiatique, qu'elle soit télévisuelle ou radiophonique. Il s'agit en effet, pour l'éditeur du texte, de décrire avec le maximum d'objectivité, de précision, et selon une stratégie de transcription qui permette de donner un traitement comparable à toutes les œuvres médiatisées, l'objet d'analyse. La transcription de versions radio/télé est une tâche délicate. Une première phase dans la transcription voulait recueillir le plus grand nombre de signes, sans aller jusqu'au découpage technique. La transcription de ces signes s'est faite suivant un protocole précis, conforme aux résultats de notre recherche théorique sur l'édition critique de textes médiatiques. À la suite de cette première transcription, l'éditeur soumet son travail aux membres de l'équipe qui jugent de la pertinence des signes retenus par l'éditeur et établissent la version définitive du texte de base. En ce qui a trait à l'établissement des notes et variantes, l'éditeur compare les divers états du texte à son texte de base, rédige les notes et variantes et présente le tout à l'équipe pour approbation finale.

C'est ainsi qu'au cours des dernières années nous avons procédé à la transcription de quatre téléthéâtres (*Oraison funèbre*, *Double sens*, *Vingt-quatre heures de trop*, *Table tournante*), de deux œuvres cinématographiques (*Le temps des amours*, *La fin des étés*), d'une comédie musicale *Ne ratez pas l'espion*, de deux dramatiques radiophoniques (*Confession d'un héros* et *La toile*

d'araignée). Ces textes de base, tout comme leurs avant-textes, ont été saisis sur ordinateur en vue d'une mise en regard. Nous considérons que la publication de la mise en regard des avant-textes et des textes de base permettra au lecteur de notre édition critique de mesurer lui-même l'écart évident qui existe entre le projet aquinien, l'avant-texte et sa réalisation, le texte de base, transcription de la version médiatisée, et ainsi d'évaluer, du moins partiellement, la plus grande partie de l'appareil de variantes, d'une part, et, d'autre part, d'établir, avant considération de l'appareil de notes, la plus grande part de l'*authorship* d'Aquin.

Sur le plan pratique, nous croyons que l'édition critique de la totalité des œuvres médiatiques et théâtrales d'Aquin permettra, à tous ceux que l'œuvre connue de ce dernier a intéressés et intéressera, une lecture davantage plurielle permettant de mieux comprendre les interférences profondes entre son écriture romanesque et son écriture pour les médias.

Sur le plan scientifique, nous sommes convaincus que nos recherches en vue de l'établissement de l'édition critique des œuvres médiatiques d'Aquin seront d'un apport théorique considérable. À notre connaissance, il n'existe pas d'édition critique de textes médiatiques sur lesquels nous puissions baser notre recherche. En organisant ce colloque, nous étions d'avis que nos travaux, de même que les protocoles que nous avons fournis à nos éditeurs, sauraient intéresser les praticiens et les théoriciens, et provoquer des hypothèses de recherche nouvelles qui feraient avancer d'un nouveau cran la recherche théorique en textologie.

Finalement, sur le plan socio-culturel, notre recherche vise, entre autres objectifs, à sauvegarder cette part du patrimoine littéraire trop souvent perdue parce que les institutions de production médiatique n'ont pas un tel mandat. Nous croyons, en outre, que notre recherche saura montrer la polyvalence de l'un de nos plus importants créateurs en littérature. On aura surtout connu le romancier... On connaîtra dorénavant, outre le romancier, le dramaturge, le scénariste, le scripteur et, par le biais de l'annotation et des introductions, l'animateur radiophonique, l'interviewer, le réalisateur radio et cinéma, le producteur, enfin, l'Aquin polygraphe. Et on connaîtra infiniment mieux ses partenaires artistiques, en particulier le réalisateur, metteur en scène et écrivain Louis-Georges Carrier.

Au-delà du scénario : le cas de Réjean Ducharme

Ian LOCKERBIE
Université de Stirling, Écosse

Parmi les écrivains québécois qui ont travaillé pour le cinéma, Réjean Ducharme est, par la singularité de son talent, un cas exceptionnel. Les deux films qui ont résulté de sa collaboration avec le réalisateur Francis Mankiewicz, *Les bons débarras* et *Les beaux souvenirs*, demeurent des œuvres qui sortent de l'ordinaire. Si le second n'a pas rempli les promesses du premier – un des chefs-d'œuvre du cinéma québécois – les deux scénarios possèdent un caractère résolument original. Voilà ce qui les place au cœur du débat sur les textes médiatiques. Sommes-nous en présence d'œuvres authentiques de Ducharme véhiculées par un autre moyen d'expression¹ ou, les textes changent-ils de nature au cours de la médiatisation – et, auquel cas, quels sont les problèmes auxquels sera confronté l'éditeur éventuel ?

En lisant les scénarios² on reconnaît tout de suite l'écrivain de génie qu'est Ducharme. En comparant ces textes avec les films qui en ont été tirés, il arrive assez souvent qu'on trouve le langage verbal sur la page imprimée plus expressif que les images à l'écran : à ces moments-là, c'est un plaisir proprement littéraire que procurent les scénarios. Constitués en volumes à côté des autres œuvres de Ducharme, les textes se prêteront bien à une lecture qui ne décevrait pas.

Il n'empêche qu'à chaque page le lecteur se rend compte que ces textes ne portent pas leur finalité en eux-mêmes. Le propre d'un scénario est de donner à voir, donc de donner à imaginer selon un autre mode de représentation que la langue littéraire. Ducharme,

d'ailleurs, est le premier à en être conscient. Il est frappant de voir à quel point il s'efforce de plier son écriture aux lois de l'expression cinématographique. Plusieurs aspects des scénarios démontrent qu'il a une excellente compréhension du septième art : il sait d'abord qu'il faut réduire et simplifier la parole.

Si l'on compare les scénarios avec ses pièces écrites pour le théâtre, on note que le langage des pièces est dense et complexe, alors que celui des scénarios est souvent réduit à des petites phrases courtes de la vie quotidienne. Cela sans exclure complètement la verve ducharmienne très évidente dans certaines répliques des *Bons débarras*. Ducharme comprend qu'au cinéma les personnages s'expriment à travers leur comportement autant qu'en paroles. Il décrit avec beaucoup d'exactitude leurs gestes et expressions, prévoyant même, dans *Les beaux souvenirs*, une scène entièrement mimée ; il sait que le cinéma est un art d'implication, ayant systématiquement recours à un des grands procédés qui assurent cette implication : le montage ; il est sensible à la composition visuelle des images en décrivant souvent la position du spectateur par rapport à l'action – autrement dit, il indique implicitement la position de la caméra.

Tous ces efforts d'adaptation à l'écriture cinématographique ne font cependant que confirmer le statut précaire du scénario comme avant-texte. La logique même de la démarche de Ducharme amène constamment le lecteur à postuler, au-delà du scénario, un autre texte qu'il n'a pas sous les yeux et où la **substance même de l'expression est différente**. De là la nécessité d'une lecture bifocale. L'éditeur d'œuvres médiatiques doit nécessairement s'intéresser aux opérations de transcodage qu'elles subissent en passant d'un système de représentation à un autre. Et dès lors que le mode de fonctionnement des textes n'est plus le même, il ne peut éviter de s'interroger sur les mutations de sens qui peuvent être l'enjeu de cette aventure sémiotique.

Déjà au niveau de la forme générale des œuvres, on relève une discontinuité profonde entre les textes écrit et visuel. En comparant les scénarios de Ducharme avec les films, on constate d'emblée que l'ordre des scènes est quelquefois bouleversé et que de multiples suppressions y ont été pratiquées, non seulement au stade de la réalisation, mais à une étape antérieure aussi. On a beau avancer que coupures et modifications sont choses courantes dans tous les arts : ici les remaniements sont d'une ampleur qui serait

inconcevable s'il s'agissait d'écrits pour le théâtre ou pour n'importe quel autre genre littéraire.

En analysant les modifications, on s'aperçoit que c'est la notion de continuité dramatique qui est le plus souvent en jeu. Le scénariste compose très fréquemment des scènes pour expliquer les motivations des personnages et pour montrer le suivi logique de leurs actions. Ainsi dans *Les bons débarras*, si Manon accuse Maurice de l'avoir « touchée », c'est parce que, dans une scène précédente³, sa mère lui avait posé une question à ce sujet, mais à propos d'un autre personnage. Le lecteur du scénario reconnaît l'origine de la réaction de Manon et se compose une explication rationnelle de son comportement.

Dans le film, au contraire, la scène explicative a été supprimée, comme beaucoup d'autres du même genre. Dans *Les beaux souvenirs*, l'équipe de réalisation se permet même de supprimer celle⁴ qui non seulement donne l'explication de ce titre, mais encore fournit d'autres renseignements importants sur les personnages et nous laisse anticiper le suicide de la fin. À la lecture, on y verrait une des scènes clé qui aurait mérité un sort exceptionnel à la réalisation. Pourtant le contraire s'est produit, et ce n'est pas le seul exemple d'une grande scène sacrifiée de la sorte.

Si des détails indispensables à la lecture peuvent être supprimés sans que le spectateur, lui, n'ait la moindre impression de lacunes, cela prouve que la logique interne de l'œuvre cinématographique n'est pas celle du texte verbal. Malgré sa sensibilité visuelle, Ducharme reste tributaire d'une écriture articulée qui privilégie l'intelligible, alors qu'au cinéma le sensible et l'intuitif sont tout aussi importants pour l'organisation de l'œuvre. Le propre de la narration cinématographique est de procéder par ellipses, par sous-entendus, par simples associations et juxtapositions d'idées, négligeant les enchaînements auxquels, malgré tout, Ducharme reste fidèle.

C'est une autre conception de la cohérence qui préside à l'agencement du texte filmique : une conception où la notion de rythme d'ensemble joue un rôle important. C'est par ce rythme global que, très souvent, le spectateur saisit les motivations tacites des personnages et devient conscient de thèmes qui ne sont pas nécessairement annoncés en clair. Telle scène⁵ haute en couleur des *Bons débarras* semble disparaître parce que la confrontation entre les personnages y est explicitée, alors que, dans les séquences

suivantes, leur destin est figuré implicitement à travers leur mouvement physique et le rythme d'ensemble qui s'en dégage. À un ordre formel fondé sur les rebondissements dramatiques vient se substituer une continuité plus impalpable, perceptible seulement dans le déroulement des images à l'écran.

Ce qui est vrai pour l'organisation générale s'applique également au signifiant. Chacun sait que le cinéma se distingue de la littérature par une écriture qui lui est propre, où la parole est seulement un des éléments signifiants. À la parole viennent s'ajouter des éléments visuels, sonores et rythmiques qui sont tous porteurs de sens. Sans aucun doute, un des plus grands défis qui se présente à l'éditeur du texte médiatique est celui de rendre adéquatement compte des mutations qui surgissent dans l'avant-texte par la simple adoption de cette autre écriture.

Prenons un phénomène aussi simple mais aussi fondamental que le choix des plans. Le grand théoricien Jean Mitry nous rappelle que *La passion de Jeanne d'Arc*, tournée en plans moyens plutôt qu'en gros plans, ne serait plus le même film⁶. En effet, par sa très forte stylisation visuelle et par la façon dont il est inséré dans le récit, le gros plan crée un rapport intense avec le spectateur. Et c'est un rapport qui rompt avec la pensée articulée, puisque sa fonction est précisément de nous laisser découvrir les personnages au-delà de ce qu'ils disent.

Dans nos deux films, mais c'est surtout le cas dans *Les bons débarras*, le gros plan joue un rôle important dans ce sens. Le rapport du spectateur avec le personnage de Guy, qui prononce à peine quelques phrases tout au long du film, est établi surtout à travers des gros plans frappants où le physique du comédien est puissamment mis à contribution. Il en est de même du personnage de Michèle, jouée par Marie Tifo, qui est l'objet de nombreux gros plans extrêmement rapprochés. Dans les deux cas, ces effets semblent avoir été prévus par Ducharme qui, par des remarques comme « on est dans les yeux de Michèle », montre qu'il comprend l'expressivité de cette technique. C'est lui également qui choisit de terminer chacun des films par un gros plan sans paroles, précisant même, dans *Les bons débarras*, que l'image gèle.

Mais malgré tout Ducharme ne peut pas, par des indications verbales, définir toutes les qualités sensibles des images que nous voyons à l'écran. Ces images doivent leur expressivité essentiellement aux cinéastes et à leur travail sur l'éclairage, le cadrage et

les angles de prises de vues. D'ailleurs, sans que Ducharme fasse la moindre indication à ce sujet, les gros plans sont très différents pour chaque personnage. Pour Guy, les images sont angulaires et fortement structurées par un éclairage dramatique, ayant pour effet de souligner l'étrangeté du personnage et de tenir le spectateur à distance. Pour Michèle, l'image, par son extrême grosseur, est floue et imprécise, donnant l'impression de nous plonger dans sa conscience.

Dans les deux cas, la durée de l'image à l'écran lui donne son caractère, ce qui est impossible à la parole. Au cinéma, la signification de chacun des plans est soulignée en fonction du temps qu'ils demeurent à l'écran. La grande émotivité que dégagent ces gros plans est en partie attribuable à leur montage lent.

Il arrive que le scénariste se trompe sur cet aspect de la mise en images. Ainsi, dans la grande scène de nuit des *Bons débarras*⁷ où Michèle avoue à Manon qu'elle est enceinte, le scénario indique qu'on voit sa peine de près et qu'ensuite on la voit courir pour rattraper sa fille. Mais, dans le film, l'actrice reste immobile, car le type de rapport que crée le gros plan avec le spectateur est essentiellement un rapport d'intériorité qu'un changement de perspective et un mouvement trop brusque aurait détruit. Pour obtenir l'effet voulu par Ducharme, les règles du cinéma exigent plutôt un prolongement du plan à l'écran suivi d'un fondu au noir, et c'est ce qui arrive.

Plus généralement, l'utilisation qui est faite des gros plans entraîne une grande simplification de beaucoup de scènes telles qu'elles existent dans le scénario, allant même jusqu'à la suppression de tout dialogue⁸. Dans pareil cas, toute la puissance psychologique et dramatique que le scénariste avait investie dans les paroles passe dans l'image qui fonctionne comme une *gestalt*, communiquant son sens directement au spectateur.

La puissance expressive de l'image est multipliée quand on y ajoute le mouvement : celui des personnages, bien entendu, mais surtout celui de la caméra. C'est la mobilité de la caméra et le sens du mouvement donné par les changements de plans, les panoramiques, les travellings et les fondus enchaînés, qui transforment la représentation que le spectateur a sous les yeux en une expérience kinesthésique.

Les films introduisent un élément moins présent, et quelquefois même absent, dans les scénarios : l'espace. Tous les grands théoriciens ont insisté sur le rôle que joue la construction d'un espace dramatique dans l'art visuel et mobile qu'est le cinéma. La trame expressive de l'œuvre cinématographique est faite d'un va-et-vient parmi les formes sensibles du monde qui sont structurées par le regard pour créer un espace signifiant.

La séquence⁹ représentant l'arrivée de Viviane, la sœur infidèle, à la maison paternelle au début des *Beaux souvenirs* nous permet de voir l'imagination spatiale au travail. Le scénario évoque l'état d'esprit de Viviane à son arrivée comme étant un peu incertain, mais passe rapidement sur ce moment d'hésitation pour entamer l'action principale de la scène. À l'écran cependant cet épisode, somme toute fonctionnel, est transformé en une séquence mobile d'une grande beauté. La caméra se déplace avec le personnage et redécouvre la maison paternelle à travers ses yeux. C'est une scène de nuit, mais la lumière joue sur les feuillages pour créer une ambiance féérique. Le glissement de la caméra est rythmé par une belle musique de Mozart, entrecoupée du chant d'un oiseau de nuit.

Chacun de ces détails est important pour réussir cette expérience sensorielle qui devient en même temps un acte de perception. Une telle exploration de l'espace, rehaussée par un mouvement rythmique où le visuel et le sonore agissent simultanément, implique toujours le spectateur, l'amenant à transférer sur le personnage toutes les associations qu'il retire de cette expérience. Loin d'être un épisode peu marqué, comme c'est le cas dans le scénario, l'arrivée de Viviane devient ainsi un passage assez déterminant pour notre interprétation du récit. Il est probable que malgré les intentions de Ducharme, le spectateur remettra difficilement en question l'identification qu'il aura établie avec le personnage dès les premiers moments du film.

Et ce n'est pas un cas isolé. Chaque fois que le mouvement et la profondeur de champ sont mobilisés par l'imagination spatiale, ce qui est souvent un temps vide pour la parole devient un temps plein pour la caméra. La position des personnages dans l'espace, la manière dont ils se déplacent, les regards qu'ils échangent, tout ce dynamisme perceptif crée des significations absentes des scénarios, ce qui explique pourquoi, règle générale, les moments forts des

films coïncident si rarement avec les passages les plus expressifs des scénarios.

Le montage particulier de certaines séquences peut parfois être une exception partielle à cette règle. Nous avons dit qu'un des grands mérites des scénarios repose précisément sur leur structure très cinématographique où le sens visuel de Ducharme s'affirme avec une force qu'on peut apprécier aussi à la lecture. Dans les deux films, de nombreux exemples spécifiques de montage sont l'invention du scénariste, et c'est également grâce à lui que *Les beaux souvenirs* sont tout entiers organisés autour d'un des grands procédés du montage : le retour en arrière (*flash back*).

Notons toutefois que les réalisateurs ne sont pas toujours d'accord avec l'écrivain sur le détail de ce qu'il a imaginé et que – naturellement – ils sont mieux à même d'exploiter les possibilités du montage. Ainsi, dans *Les beaux souvenirs*, ils n'ont pas suivi l'écrivain dans la fragmentation excessive de certaines scènes¹⁰ et, dans *Les bons débarras*, le film plutôt que le scénario propose un effet de montage qui est un des moments clés de l'œuvre : celui où Manon, dans le camion de Gaétan, lui dit qu'elle adore aller vite. On coupe tout de suite pour montrer sa mère et son oncle pris avec leur camion à eux dans une ornière dont ils n'arrivent pas à sortir.

C'est la clé de toute une série d'images qui associent la mère et l'oncle avec l'enlèvement alors que Manon est associée au dynamisme. La réplique de Manon figure bien dans le scénario¹¹, mais après la scène d'enlèvement, ce qui met moins bien en relief le contraste avec sa mère. Il aura suffi d'un léger déplacement de la réplique pour faire d'une opposition à peine marquée une véritable perception structurante qui fonctionne selon les lois de l'écriture cinématographique. Ici, l'idée est déterminée par un rapport visuel/verbal où l'image fournit un contrepoint aux paroles du personnage.

On doit dire aussi que, si le scénariste peut bien imaginer des effets de montage, ce qui est réalisé à l'écran pour matérialiser ses intentions est d'un tout autre ordre. Dans le texte des *Beaux souvenirs*, par exemple, les retours en arrière ne sont guère plus qu'une notion abstraite et n'engagent pas particulièrement l'imagination du lecteur. C'est à l'écran, par tout un travail sur les mécanismes expressifs – cadrage, fondus enchaînés, son, mouvement – que les retours en arrière reçoivent la matérialisation qui

les transforme en images mentales. Rien que par la partition sonore et musicale – faite d'appels de corne de brume, de pleurs d'enfant et de chant d'oiseau – ils acquièrent une densité d'expression qu'on chercherait en vain dans le scénario.

Pour montrer la différence entre schéma et réalisation, on peut citer un exemple d'un intérêt particulier. Il faut rendre à Réjean Ducharme l'honneur d'avoir imaginé un des plus beaux exemples d'un certain type de montage cinématographique. Il s'agit d'une variation sur le procédé de la *voix off* où le personnage qui parle, au lieu d'être invisible, est présent à l'écran, mais à l'arrière-plan. Une disjonction psychologique est ainsi établie pour le spectateur entre une voix, pour lui très immédiate, et une image plus lointaine. Ducharme exploite brillamment cette disjonction pour faire valoir l'image par laquelle Manon exprime son amour pour sa mère :

On aurait un accident... un gros. On perdrait beaucoup de sang. Ton sang se mélangerait avec le mien... dans l'asphalte. Puis il pousserait une fleur – dans l'asphalte. Une nouvelle sorte – pas arrachable, pas cassable, pas écrapouissable ¹².

Ces paroles sont prononcées alors que l'on voit à l'écran l'image de la voiture où elle roule avec sa mère et qui disparaît dans un virage. Effet de distanciation qui donne une résonance remarquable à la poésie excentrique de cette image.

Soulignons que malgré la fidélité de cette séquence au texte du scénario, il est peu probable que le lecteur soit capable de reconstituer le dialectique complexe entre le son et l'image. Encore là, il s'agit d'un contrepoint entre le visuel et le verbal qui ne devient accessible à l'imagination qu'au moment où il est réalisé sous la forme d'une image mobile, sonore et spatiale.

Malgré tout, le montage en général, et cet exemple en particulier, sont un cas-limite du statut paradoxal du scénario vis-à-vis du film. Même quand le scénariste a imaginé et décrit avec exactitude ce qui doit être réalisé à l'écran, la réalisation transpose ce qu'il a imaginé en une forme et une substance si profondément autres qu'il y a solution de continuité, hiatus, entre les deux efforts de création, et la création cinématographique semble inévitablement l'emporter.

La conclusion s'impose : la création cinématographique jouit d'une grande autonomie par rapport à son avant-texte. Sur cette

base, peut-on encore dire que nos deux films restent fidèles aux intentions du scénariste, fût-ce dans un ordre différent ?

Pour le croire il faudrait être convaincu que la forme n'a aucun effet sur le fond, alors que nous savons tous que la forme est indissociable du fond, étant elle-même créatrice de sens. Quand on reprend une idée, un sujet, dans une autre matière sensible, on crée inévitablement de nouvelles significations. On ne s'étonne donc pas de voir que, dans certains détails importants comme dans leur signification générale, les deux films s'éloignent des scénarios.

Une première divergence se constate au niveau des personnages, qui sont presque tous représentés plus favorablement par les cinéastes que par le scénariste. Les nombreuses coupures qui ont été pratiquées dans les scénarios ont eu, entre autres résultats, celui d'éliminer ou d'atténuer les traits les plus négatifs qui leur étaient attribués.

Dans *Les beaux souvenirs*, Marie ne jette pas son dévolu sur le mari de sa sœur, comme ce fut le cas dans le scénario, et sa dépendance à la drogue ne donne plus l'impression d'être volontaire mais plutôt le résultat d'une violence exercée sur elle par son père. Quant au personnage de Viviane, le trait le plus négatif à disparaître dans son cas est celui de son dérèglement sexuel. Il serait inconcevable que, dans le film, Viviane puisse écrire la phrase scandaleuse qui lui est prêtée par le scénario : « Je crois en Dieu, en mon Sexe Tout Pissant¹³. »

Présentation plus favorable qui est renforcée par le jeu des comédiens. C'est là un autre facteur important dans l'autonomie du texte cinématographique. Un acteur ou une actrice apporte à son rôle non seulement une interprétation qui est dans une certaine mesure la sienne, mais aussi une image de marque personnelle accumulée au fil de ses rôles antérieurs. Ainsi le jeu de Julie Vincent (le choix même de cette actrice ?) semble conditionné en partie par le rôle de victime pitoyable qu'elle venait de jouer dans le film *Mourir à tue-tête*. Elle apporte au personnage de Viviane une douceur attachante qui la rend bien plus sympathique qu'elle ne l'est dans le scénario¹⁴.

Le cas de Madame Viau-Vachon des *Bons débarras* – pourtant satirisée deux fois par son nom – est tout aussi frappant. Non seulement les réalisateurs ont-ils supprimé quelques remarques désobligeantes à son propos¹⁵, mais aussi l'interprétation de Louise Marleau donne au personnage une noblesse qui annule presque

toute l'intention satirique du scénario. Sans l'anoblissement apporté par la comédienne, le personnage n'aurait pu remplir la fonction qui lui est dévolue dans la grande scène du suicide de Guy : celle d'être la figuration d'un idéal.

Pour ce qui est de Guy lui-même, le jeu de Germain Houde trahit moins la conception du personnage telle qu'elle ressort du scénario, mais les cinéastes n'en trouvent pas moins le moyen d'adoucir son image par des omissions habiles¹⁶ et par un détail de costume qui compte : dans le film, Guy ne porte jamais les lunettes noires qu'il affiche constamment dans le scénario. On connaît assez le symbolisme des lunettes noires au cinéma pour comprendre qu'un Guy sans lunettes, moins dur, peut plus facilement atteindre au pathétique.

Par ces différentes retouches, les films acquièrent un ton plus compatissant et plus optimiste que celui des scénarios. Tendance que viennent compléter d'autres interventions de la mise en scène. À la fin des *Beaux souvenirs*, par exemple, on ne trouve aucune trace de la référence à la mort qui, dans le texte de Ducharme, laisse planer une note sombre et ambiguë sur la conclusion. Dans le film, au contraire, toute l'attention du spectateur est concentrée sur le dernier gros plan prolongé de la jeune fille qui sourit dans la lumière du matin, nous laissant sur une note de fraîcheur et de renaissance.

C'est cependant la scène du suicide de Guy, dans *Les bons débarras*, qui illustre le mieux l'impressionnant écart entre le scénario et la mise en scène¹⁷. Ici, à grand renfort de moyens, la réalisation entoure la mort du personnage d'une compassion et d'un idéalisme qu'on trouverait difficilement dans le texte écrit. Si un sentiment de pitié n'est pas totalement absent dans la version écrite, c'est malgré tout dans des termes ambigus que ses derniers moments sont évoqués. Ce qu'il voit dans sa vision intérieure au moment de mourir, c'est Madame Viau-Vachon en train de « barboter dans son bain » ; s'il se lance dans une grande course c'est pour plonger dans la même piscine et « barboter » à ses côtés. La répétition par deux fois du verbe « barboter » semble réunir les deux personnages dans le même regard ironique, sans trahir la moindre volonté d'élever le ton.

Dans le film, tous les moyens sont mis en œuvre pour porter cette scène au sublime : le mouvement extatique des personnages l'un vers l'autre pour se prendre la main (reprenant, dans un sens

totalement opposé, la fuite apeurée de Guy dans une scène antérieure) ; l'utilisation du ralenti ; le symbolisme des couleurs et de la lumière du ciel ; le thème de la pitié exprimé ouvertement par le grand air de Puccini « O mio bambino caro¹⁸ » : tous ces éléments apportés par les réalisateurs concourent à présenter la mort du personnage non comme une fin pitoyable, mais comme une libération spirituelle.

Le fait que Guy fracasse son pare-brise à coups de hache et non à coups de caisse de bière, contribue également à cette signification. À l'acte d'un ivrogne est substitué le geste de quelqu'un qui cherche à se sauver d'un péril : mais le péril auquel il doit échapper c'est sa propre vie pour trouver son salut dans la mort. À la limite, la version cinématographique prêterait à une interprétation religieuse dont on peut croire qu'elle était étrangère à la pensée de Ducharme¹⁹.

Quoi qu'il en soit, si la signification cinématographique est construite de juxtapositions et d'associations d'idées, l'idéalisme indiscutable de cette avant-dernière séquence doit donc annoncer la dernière scène du film. Prise isolément, on pourrait la voir comme un exemple d'introversion, mais dans le contexte d'aspiration et de mouvement aérien de la séquence précédente²⁰, elle acquiert – comme la dernière scène des *Beaux souvenirs* – une certaine couleur d'optimisme. Dans les deux cas, les scénarios semblent construire un espace en vase clos où les personnages s'isolent du monde ; les films, eux, suggèrent plutôt un nouveau départ, une ouverture sur l'avenir.

Les interventions accumulées des cinéastes et des comédiens finissent donc par créer des textes filmiques qui exigent une interprétation qu'on pourrait difficilement faire des scénarios. Rien n'indique, cependant, que la dérive de sens qui se fait dans les films ait été consciemment voulue par les réalisateurs. À bien des points de vue, les films cherchent à rester fidèles au génie du scénariste, sans lequel ils n'auraient pas les grandes qualités qui les distinguent. C'est à Ducharme qu'on doit toute la matière thématique et humaine : les décors, les avatars du récit, la saveur de la langue, le comportement des personnages. S'il y a infidélité, on la devrait plutôt aux qualités propres à l'écriture cinématographique et à la logique interne des procédés employés.

C'est précisément ce qui rend la tâche d'un éditeur éventuel si délicate. Que l'objet de son travail soit le texte écrit ou le texte ci-

nématographique, il se trouvera confronté aux problèmes inhérents aux opérations de transcodage. Si le moindre message subit des mutations en s'adaptant à une autre langue, que dire d'une expérience esthétique issue de sensibilités complexes et utilisant des procédés d'expression d'un très grand raffinement ? La résolution de ces problèmes doit passer par une connaissance approfondie des deux codes et par l'établissement d'un appareil critique d'une grande finesse.

notes

1. C'est par exemple le point de vue de Diane Pavlovic dans un excellent article (« Réjean Ducharme scénariste : les p(l)ans de l'illusion », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 11 (hiver-printemps 1986) qui étudie les scénarios des deux films « un peu comme on étudierait une partition théâtrale sans tenir compte de la mise en scène qui en a été faite ». Tout en admirant l'excellent travail de Diane Pavlovic, notre étude prend le contrepied de la sienne.
2. Le scénario des *Bons débarras* est déposé à la Cinémathèque québécoise. Celui des *Beaux souvenirs* est la propriété de Téléfilm Canada qui a eu l'obligeance de le mettre à notre disposition.
3. Séquence 57 dans le scénario des *Bons débarras*.
4. Séquence 10 dans le scénario des *Beaux souvenirs*. En employant le terme « équipe de réalisation » (et ailleurs « les réalisateurs » ou « les cinéastes » au pluriel), nous voulons laisser de côté le débat sur le statut de l'auteur au cinéma, pour nous en tenir à l'étude de l'écriture cinématographique. Que l'auteur d'un film soit le seul metteur en scène ou l'équipe de réalisation collectivement, l'essentiel reste la différence dans le mode de fonctionnement d'un texte visuel par rapport à un texte écrit.
5. Séquence 133. C'est une scène qui précède la séquence à la patinoire qui elle-même est une préfiguration rythmique de la séquence du suicide de Guy. Voir note 20.
6. Jean MITRY, *La sémiologie en question*, Paris, les Éditions du Cerf, 1987, p. 79.
7. Séquence 56B.
8. C'est le cas de la séquence 26 des *Bons débarras* qui est réduite à une succession de gros plans sans paroles. Dans la longue scène 89/90 du même film, l'action est considérablement condensée pour mettre en relief les échanges de regards entre Manon et sa mère, rendant la présence des nombreux figurants presque superflue.
9. Séquence 12.

10. Les cinéastes ont réuni en une seule scène les séquences 20, 23, 27 et 29 du scénario.
11. Elle se trouve dans la séquence 29 du scénario et transférée par les cinéastes à la séquence 27.
12. Séquence 100.
13. Séquence 33 du scénario, supprimée dans le film.
14. Au point, d'ailleurs, de mettre en danger l'équilibre thématique du film. Elle rend son personnage si attachant qu'on est conduit à souhaiter plutôt la mort du père – qui, dans l'interprétation de Paul Hébert, est un personnage bien plus sombre et négatif – que celle de la sœur supposément dévergondée.
15. Dans les séquences 5 et 7 qui ont disparu du film.
16. Dans la scène où il rapporte le collier du chien à sa propriétaire, de nombreuses allusions à son état d'ivresse disparaissent du film (séquences 74, 76, 78) pour rendre sa déception plus pathétique.
17. Séquence 138.
18. Ducharme avait bien prévu un air de Puccini, tiré de *La bohème* : c'est l'élément principal qui indique une certaine ambiguïté de sa part. Cependant, le choix des réalisateurs exprime plus ouvertement un sentiment de compassion, notamment dans les derniers mots : « pietà, pietà... » (Ces mots coïncident avec le point culminant de la séquence.)
19. Pour une interprétation plus développée de la conclusion des *Bons débarras*, voir : Ian LOCKERBIE, « Quebec cinema as an allegory of nationhood – the example of *Les bons débarras* », dans *Image and Identity. Theatre and Cinema in Scotland and Quebec*, Stirling (Écosse), John Grierson Archive, University of Stirling, 1988.
20. Et aussi de la séquence de la patinoire, qui précède la scène du suicide. Les trois dernières séquences forment un ensemble fortement relié par le rythme sous-jacent.

De quoi pourrait se composer une édition critique des textes de Jacques Prévert pour le film *Notre-Dame de Paris* ?

Arnaud LASTER
Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

De quoi pourrait se composer une édition critique des textes de Jacques Prévert¹ pour le film *Notre-Dame de Paris* réalisé par Jean Delannoy en 1956. Difficile en effet de dire **du** texte, car il existe au moins trois documents dactylographiés antérieurs au film, dont deux sont assurément de Prévert seul² même si leur rédaction a pu être précédée de discussions avec Delannoy :

- le traitement (89 pages), qui est le développement du sujet à dominante narrative ;
- la continuité dialoguée (171 pages), répartie, comme il en avait l'habitude, en deux colonnes (images à gauche, paroles et sons à droite), selon la formule la plus commode pour faciliter au réalisateur le travail de découpage technique.

Au-delà, nous n'avons plus affaire à un texte de Prévert seul : le découpage technique (232 pages) est écrit par le réalisateur – Jean Delannoy l'a expressément souligné³, même si en dehors des indications techniques il reproduit largement le texte de Prévert.

Quant au film; il est, nous nous accordons tous là-dessus j'espère – et Prévert se plaisait à le répéter – une œuvre collective, celle d'une équipe et, si nous en écrivions une description, outre qu'elle ne serait littérairement pas de Prévert, il ne me semblerait pas juste de la publier sous son seul nom. Impossible cependant

de ne pas prendre en compte le film tourné car Prévert, entérinant en somme le travail du réalisateur, ne lui a pas refusé sa signature et peut être, tout autant que Delannoy et leurs collaborateurs, tenu pour responsable de son état final, coupures et additions comprises.

Dans le cas d'une adaptation de roman comme *Notre-Dame de Paris*, le traitement a l'intérêt de constituer :

- une « lecture » de l'œuvre adaptée, critique par elle-même, avec ses choix, ses citations, sa vision des personnages ou sa réflexion sur eux ;
- une transposition où le style de l'adaptateur se substitue à celui de l'auteur adapté ;
- une étape de la genèse, avec des éléments qui subsisteront jusqu'au bout, d'autres au contraire qui seront abandonnés ou modifiés.

Si, dès le traitement, certains personnages ou épisodes du roman ne sont pas conservés, parfois le texte même de Victor Hugo y est repris sans modification, signe probable que sa formulation a particulièrement séduit Jacques Prévert. Ainsi : « Le cardinal salue l'assistance avec ce sourire héréditaire des grands pour le peuple⁴ ». La comparaison de Jehan Frolo s'enfuyant, après avoir reçu sur la tête la bourse que lui a jetée son frère Claude, « comme un chien qu'on aurait lapidé avec un os à moelle⁵ » est transcrite telle quelle et mise seulement dans la bouche de Jehan. Il arrive enfin, exceptionnellement, que la citation soit appuyée : « le "pauvre prêtre" comme dit Hugo » surgit dans le refuge d'Esmeralda.

Le traitement est le lieu privilégié d'une réflexion sur les personnages tels que Prévert se les représente et/ou tel qu'il suggère aux producteurs, aux réalisateurs et aux interprètes de les représenter.

Esmeralda, c'est l'évidence même et la beauté de la joie de vivre sans cesse menacée. Et cette beauté est indéniable, mais sans canon : on ne sait plus d'où elle vient.

La voix du peuple, unanimement, la nomme belle [...] elle pourrait s'appeler mystère en toute simplicité.

[...] Tout ce qui lui passe par le corps, elle le danse. Tout ce qui lui passe par la tête, elle le dit. Tout ce qui lui passe par le cœur, elle le chante.

Elle le chante dans toutes les langues et ce qu'elle chante c'est l'amour, l'amour de tous les pays, l'amour d'hier et d'aujourd'hui.

De tout ce développement dont ces lignes ne sont que des extraits, il restera bien peu dans la continuité dialoguée et le découpage technique. Et il ne subsistera rien de ce que Prévert écrit, dans le traitement, à propos de Quasimodo :

Le monstre qui la regarde est triste et désolé, mais plein d'une immense bonne volonté.

C'est un être baroque mais jamais répugnant, à la démarche mouvementée d'un homme des bois ou des forêts. On le traite comme un animal, mais c'est un animal mystérieux, comme le sont tous les animaux qui ont pour habitude de s'appeler « des hommes », ces êtres dont Paul Valéry devait dire plus tard : « chaque homme c'est une quantité prodigieuse de choses qu'il ignore qu'il sait ».

Dans son œil de borgne, Quasimodo a un regard de voyant. L'archidiacre avec ses deux yeux un regard de voyeur et Phœbus, le séducteur, le très pauvre regard du possesseur.

Ailleurs on pourrait signaler une certaine spontanéité familière, voire argotique, du style qui actualise le texte mais aussi par laquelle Prévert se montre de plain-pied avec Hugo ; il arrive qu'elle passe à peu près intégralement dans la continuité dialoguée et même dans le découpage technique. Disparaît, au contraire, un élément thématique ou une image obsédante dont la potentialité de transposition visuelle était forte. Tout en frappant Quasimodo sur le pilori, « le bourreau jette un coup d'œil furtif sur un sablier noir dans lequel lentement, inexorablement coule du sable rouge ». Au cours du supplice, le sang sur les épaules du malheureux « coule rouge comme le sable du sablier ». Beaucoup plus loin, après l'entrevue de Frolo avec Esmeralda dans son cachot, « le sable rouge s'écoule dans le sablier noir ». Enfin, après la confession à Quasimodo de Frolo qui a revu Esmeralda réfugiée dans l'asile de la cathédrale : « Dans le sablier noir, le sable rouge doucement continue de couler ».

D'un point de vue génétique, plutôt que rappeler les épisodes du roman encore retenus par le traitement avant leur abandon ultérieur, je voudrais en souligner qui apparaissent d'emblée sous une forme particulièrement intéressante semblant résulter d'une élaboration poussée, et qui feront l'objet de remaniements significatifs.

Le traitement offre d'abord l'idée du prologue, dont la continuité dialoguée n'a pas conservé la trace mais que l'on retrouvera, modifiée, dans le découpage technique et dans le film. Si l'on ne possédait pas le traitement ou si on le négligeait, on risquerait de l'attribuer au réalisateur.

Ce prologue correspond en quelque sorte à la préface de Hugo. Celle-ci raconte la genèse mythique du roman : quelques années plus tôt, en furetant dans Notre-Dame, la découverte d'une inscription grecque gravée sur un mur 'ΑΝΆΓΚΗ et, à partir de là, la tentative de reconstitution de la destinée inconnue qu'elle résumait. « C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre », conclut Hugo.

Prévert, lui, fait précéder cette préface lue à haute voix d'une sorte de genèse au second degré :

Des estampes aux couleurs éclatantes, des manuscrits épars de sauvages et sombres dessins à la plume, tout un fouillis lyrique, gothique, frénétiquement enluminé.

Parmi ce grand désordre savamment orchestré une page blanche est posée sur laquelle une main achève de tracer et même de dessiner un mot : 'ΑΝΆΓΚΗ.

Et la main disparaît en même temps qu'une voix s'élève calme et tranquille, une voix chaleureuse, une voix de nos jours comme une voix d'autrefois.

Cette voix se promène comme chez elle parmi les images étalées qui laissent bientôt place à d'autres images évoquées par cette voix.

Prévert montre d'abord les matériaux ou les embrayeurs de la création, ceux de Hugo tels qu'il les imagine ; et on y retrouve le Hugo dessinateur, poète et romancier gothique et frénétique, sauvage et contrôlé, mais aussi le décor de la cellule de ce Claude Frollo qui sera le héros du roman et auquel Hugo attribuera l'inscription capitale⁶. Cependant le mot 'ΑΝΆΓΚΗ est écrit et dessiné sur une page blanche – et non gravé sur un mur – par une main qui est donc plutôt celle de l'auteur du roman (Hugo) relayée

par une voix anonyme comme celle d'un narrateur extra-temporel – Genette l'appellerait extra-diégétique –, capable de prendre du recul par rapport à l'auteur du livre, comme il est dit dans la préface, et qui pourrait aussi être, en plein accord ou en toute sympathie, celle de l'auteur du scénario.

Le découpage technique de Delannoy prévoit, avant et pendant la préface par une voix « jeune et chaleureuse, lucide et claire » – épithètes qui ont toute chance d'être de Prévert et qui renvoient peut-être à l'âge de Hugo à l'époque de *Notre-Dame de Paris* : 29 ans, mais aussi à l'appréciation qu'il a du roman –, d'illustrer le scénario qu'elle suggère par une promenade dans Notre-Dame, en remplaçant dans le texte « l'auteur de ce livre » par « Victor Hugo » et en montrant sa découverte de l'inscription. À quoi succède l'image d'une page blanche sur laquelle une main finit de tracer à la plume : « C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre », une autre voix ajoutant enfin : « C'est sur ce mot que nous avons fait ce film ».

Et ce qu'on entendra, en définitive, sur les images de la promenade, c'est ce début de la préface par la voix de Pierre Fresnay, célèbre – il est alors âgé de 59 ans – et anonyme car son nom ne figure pas au générique, ce qui, je l'admets, conserve au sujet de l'énonciation quelque chose de son mystère mais le vieillit un peu. **FATALITÉ** viendra se substituer en fondu enchaîné à **ANÁCKH** [sic] pour pallier peut-être (?) l'inculture supposée du spectateur mais aux dépens du mystère, et de la fin (tronquée) de la préface, suivie d'une date : février 1831⁷ et d'un fac-similé de la signature de Victor Hugo, imprimée sur la page d'un livre intitulée « Préface », conclura le prologue, figeant la démarche dans le rétrospectif, sans plus aucune allusion au processus créateur de l'œuvre et de l'adaptation.

L'évolution sans doute la plus spectaculaire concerne la mort de Claude Frollo. Dans le film, on mène au gibet le cadavre d'Esmeralda, tuée d'une flèche par un archer du roi. Du haut des tours de Notre-Dame, Quasimodo désespéré assiste à la scène. Frollo s'avance vers lui, assume d'un hochement de tête sa responsabilité dans la mort d'Esmeralda et s'offre de dos puis les bras en croix à la mort que lui inflige Quasimodo en le jetant par-dessus la balustrade. Modification considérable par rapport au roman qui décrit l'archidiacre, fasciné par la pendaison d'Esmeralda, « le cou tendu, l'œil hors de la tête » puis éclatant d'un rire de démon que

Quasimodo voit, à défaut de l'entendre, et qui lui inspire la décision de le pousser dans l'abîme. Le prêtre crie : « Damnation » et tombe. Une gouttière l'arrête dans sa chute mais malgré ses efforts il finit par s'écraser sur le pavé. Quasimodo au double spectacle de sa mort et de l'agonie d'Esmeralda s'exclame dans un sanglot « Oh ! tout ce que j'ai aimé ! »

Le traitement est assez fidèle au roman, non sans un infléchissement bien dans la manière de Prévert ; Frollo n'y est guère plus sympathique, peut-être pire même car moins dément :

Quasimodo pousse un soupir de bête frappée et détournant la tête laisse errer son pauvre regard sur l'archidiacre qui lui aussi a regardé la chose les yeux remplis de larmes mais soudain se redresse, secoue la tête, chasse ses larmes comme on chasse un mauvais rêve, ou comme quelqu'un qui pense tout simplement que, malgré tout, voilà une bonne chose de faite.

Il lève les yeux au ciel comme s'il remerciait ce ciel.

Comme il a sur les lèvres un imperceptible sourire extatique, et peut-être même un peu sceptique – c'est si peu de chose la vie ! – Quasimodo se précipite, le saisit, ne sait qu'en faire, tourne sur place et puis le jette, comme il en a jeté d'autres cette nuit, dans le vide.

Et, regardant l'archidiacre étendu sur le parvis, puis sur la place de Grève le gibet, il murmure lui aussi comme tant d'autres, désespéré :

– « Tout ce que j'ai aimé ! »

La continuité dialoguée enregistre des changements importants : Esmeralda tuée par la flèche d'un archer du roi, Frollo va au-devant de la mort. D'une voix « brisée et désespérée », il déclare : « Moi aussi je me suis jugé [...] jugé et condamné... et je sais où trouver mon bourreau », puis, lorsque Quasimodo découvre avec horreur qu'on traîne le corps d'Esmeralda, « délibérément » Frollo « s'avance vers lui ». Et comme à la question de sa responsabilité il répond oui, « Quasimodo le saisit et le jette dans le vide ».

Mais on est encore loin du luxe de détails et de nuances psychologiques dont le découpage technique gratifie Quasimodo et Frollo. Au « cri rauque [...] de bête blessée à mort » que poussait Quasimodo à la vue du corps d'Esmeralda traînée au gibet se subs-

titue un « visage inondé de larmes » et Frollo, ayant admis sa responsabilité, lui tourne ostensiblement le dos et, « sentant s'approcher Quasimodo, ferme les yeux avec une sorte d'apaisement. Alors tristement, sans haine, presque avec regret, Quasimodo saisit Frollo par les reins, l'élève au-dessus de sa tête comme un sac et le jette en avant ».

Sur les motifs qui ont pu déterminer une telle transformation – et parmi lesquels l'influence de groupes de pression américains n'est pas à exclure, s'agissant d'une coproduction – ce n'est pas le lieu de s'interroger⁸. Mais à partir du découpage technique on peut légitimement se demander quelle est la part de Prévert et celle de Delannoy. D'autant plus que c'est entre la continuité dialoguée et le découpage technique que le personnage de Frollo perd son titre d'archidiacre. Désigné comme tel une dizaine de fois dans le traitement, il l'est encore trois fois dans la continuité dialoguée, dont deux dans les dialogues, et plus du tout dans le découpage technique. À l'égard d'une allusion implicite, le processus d'occultation se poursuit, même dans le film. « Et de qui suis-je archidiacre ? » demandait Frollo à Louis XI dans la continuité dialoguée. « C'est juste... de Notre-Dame », répondait le roi. « De qui suis-je le serviteur ? », fait plus vaguement remarquer Frollo dans le découpage technique. Mais c'était encore trop, semble-t-il, puisque Frollo ne dit plus dans le film que ceci : « Notre-Dame, j'en suis sûr, veille sur mes recherches. » Il y reste tout de même deux traces de la condition ecclésiastique du personnage : une allusion au vœu de chasteté et, en une seule occasion, l'appellation de « révérend maître ».

Ce ne sont pas là les seules chutes de la continuité dialoguée imputables à diverses pressions extérieures ou à une autocensure obligée. Les coupes affectent aussi une certaine truculence rabelaisienne. Une remarque de Copenole : « De quoi pisser dans son froc » est raturée par une main inconnue dans la continuité dialoguée. Dans le découpage, Jehan Frollo (déguisé en diable) ne se définit plus à Claude ainsi : « Ton pauvre diable de frère qui se tire par la queue », plaisanterie que rendait plus équivoque encore l'indication : « Il joint le geste à la parole ».

Sort identique pour des images jugées sans doute trop « osées », comme on disait à l'époque : la continuité proposait, à la faveur d'un épisode carnavalesque, de montrer « une femme nue

au bras de la mort » ; le découpage ne la laisse que « quasi nue » et le film la rhabille tout à fait.

Plus caractéristique encore de la continuité dialoguée, une extraordinaire floraison de chansons se réduira à fort peu de choses dans le film. Une première version du découpage technique révèle une étape intermédiaire où des chansons espagnoles se substituent à celles écrites par Prévert, trace peut-être d'une négociation en cours avec l'interprète, Gina Lollobrigida. Plusieurs sont rétablies dans le découpage qui précède le tournage mais ce n'est qu'un sur-sis. La plupart disparaîtront du film et ne doivent d'être connues qu'à leur présence dans des recueils de textes de Prévert publiés ultérieurement⁹. L'une des rares qui subsistera : « Le malheur avait mis les habits du mensonge... » sera tronquée d'une dissonance aussi originale que significative : « Sa voix grinçait comme la poulie¹⁰. »

Les coupures, dans ce domaine, auront surtout pour effet, au détriment d'un réseau thématique minutieusement tissé par Prévert, de briser une sorte de cycle de la chanson ou de la poésie populaire par lequel était très ingénieusement mise en question la croyance en l'invention poétique individuelle et en l'originalité absolue des créateurs.

« Est-ce toi qui inventes les paroles ? » demande Gringoire à Esmeralda. – « Non répond-elle, personne n'invente. Tout est trouvé d'avance. Je n'ai qu'à appeler mes souvenirs et mes désirs aussi... ou bien mes ennuis et ma peine. » Et aussitôt elle lui chante une chanson¹¹ qu'elle désigne comme « la Chanson des menteurs ». Un peu plus tard, Gringoire la récite à Phœbus comme une nouvelle inspiration, puis Phœbus, qui en a obtenu copie, la débite à sa fiancée, Fleur de Lys, comme expression de la voix du cœur. La mère de la jeune fille admire : « on se demande vraiment où les hommes vont chercher tout cela ». Mais, simulant la simplicité, il la redit à Esmeralda qui la reconnaît, et pour cause... Dans le film, on ne l'entend que de la bouche de Phœbus qui apparaît donc seulement comme celui qui répète le même compliment à toutes les femmes.

Dernier exemple d'une séquence absente du film mais prévue par la continuité dialoguée et même encore par le découpage technique, le rêve d'Esmeralda pendant l'assaut de la cathédrale :

*Dans sa logette, Esmeralda
dort.*

*Au-dessus d'elle, la lune brille,
encadrée dans la lucarne.*

*Et l'écho assourdi d'un second
coup de bélier n'efface pas le
sourire qu'elle a aux lèvres en
dormant, en rêvant.*

*Cependant qu'on entend un air
joué à la guitare :*

*Et la logette disparaît, faisant
place à une forêt.*

Et la lune fait place au soleil.

*Esmeralda est couchée sur
l'herbe de cette forêt, comme
elle était couchée sur sa pail-
lasse dans la logette.*

*Près d'elle, un char de bohé-
miens dételé, un cheval qui
s'ébroue et Djali qui, dressée
sur ses pattes de derrière,
broute le feuillage d'un arbris-
seau.*

*Toute proche, familière et
tendre une voix s'élève et
Esmeralda sourit à cette voix.*

*C'est pourtant la voix sauvage
et insolite de Quasimodo.*

VOIX DE QUASIMODO :

*Vous aimez les fleurs...
Je sais que vous aimez les
fleurs...
...alors je vous apporte des
fleurs.*

*Et comme la voix s'approche,
apparaît Phæbus qui,*

*des fleurs dans les bras,
s'avance vers Esmeralda.*

*Il porte le même costume que
lors de la nuit chez la
Falourdel.*

*PHŒBUS (avec la voix de
Quasimodo) :*

*Ne regarde pas la figure, jeune
fille,
regarde le cœur ! ...*

*Il vient s'étendre sur l'herbe
auprès d'Esmeralda.*

*... ça ne te fait rien d'aimer un
homme si laid ?*

ESMERALDA :

*Tu n'es pas laid, Quasimodo !
Tu m'as défendue... tu m'as
sauvée.*

*Ils voulaient me pendre, me
changer en feuille sèche...*

(avec horreur)

Et cet homme noir !

PHŒBUS :

Tout ça, c'est mauvais rêves...

*Et souriant, il souffle sur son
doigt,
comme Quasimodo le faisait.*

ESMERALDA :

Mauvais rêves effacés.

Ils échangent un long baiser.

*Soudain, une immense et ter-
rible lueur.*

*Dans sa logette, Esmeralda se
réveille en sursaut, baignant*

*réellement dans cette lueur
et écoute le battement sourd du
bélier et les cris qui
l'accompagnent.*

L'idée était très belle, le travail du réalisateur largement préparé par Prévert et, dans le découpage technique qu'il n'est pas indispensable de reproduire ici, l'intervention de Jean Delannoy, d'ailleurs non sans raffinement, enrichira même le scénario de plusieurs indications séduisantes, prévoyant entre autres un changement de couleur de l'image et la transformation de la « forêt » de charpente « par simple enchaîné long » en véritable forêt. Et pourtant, si l'on s'en tenait au film tourné, rien ne resterait de tout cela.

Que l'on ne se méprenne pas : il se peut bien que cette séquence aurait nui au rythme purement dramatique du dénouement ; il se peut que sa suppression ait été décidée d'un commun accord par le scénariste et le réalisateur. Mais à partir du moment où l'on publie le texte comme œuvre de Prévert et non pas comme simple étape d'un projet dont le film est l'aboutissement définitif, elle peut être considérée comme victime d'un choix circonstanciel de mise en scène et récupérable par un autre réalisateur.

Est-ce à dire que le découpage technique ne porte la trace que du travail du réalisateur et que, publiant l'œuvre de Prévert, on peut faire l'économie de sa prise en compte ? Ce serait négliger le fait qu'il contient des textes si incontestablement de Prévert qu'il les a publiés ensuite ailleurs. Ainsi en est-il de deux chansons d'Esmeralda : « Quand la vie est un collier... », qui paraîtra dans *Adonides*¹² et « Si c'est un berceau... », qui prendra place dans *Arbres*¹³.

Reste à évoquer le dernier avatar du scénario : le film lui-même qui compose aux yeux des filmologues purs et durs le seul texte à analyser et même à prendre en considération. Aux yeux des filmologues mais non à ceux d'un réalisateur comme Jean Delannoy qui, interrogé par une étudiante qui travaillait sous ma direction sur un aspect de la réception du film dans la presse, récusait la continuité dialoguée comme objet d'intérêt possible au profit du découpage « seule représentation du film – la seule valable – parce qu'il en est la vision détaillée, écrite **par le réalisateur** ». S'il s'agit bien, comme cela paraît évident, du découpage avant tournage, on peut admettre qu'il est, pour reprendre les

termes de Jean Delannoy, la « vision détaillée » du film – je dirais la prévision détaillée –, mais, en ce cas, moins que jamais la représentation. Car, après comparaison, l'écart entre le film réalisé et le découpage technique me paraît encore plus grand que celui qui séparait le découpage technique de la continuité dialoguée.

Qu'est-ce donc qui disparaît ou qui change du découpage technique au film ? Dans le même sens que la décléricalisation déjà signalée de Claude Frollo, on constate une atténuation de la mise en cause du clergé et de l'Église. Des détails « osés » qui étaient passés dans le découpage ne sont pas représentés : le débouclage de la ceinture d'Esmeralda, son corsage écarté, la caresse de Phœbus sur ses épaules nues, la position allongée de la jeune fille au moment où Frollo poignarde Phœbus. Des manifestations de la violence de Quasimodo sont supprimées : sur le parvis de Notre-Dame à l'égard d'un homme qui l'a bousculé ; au pilori, le jet de la cruche dans la foule. Phœbus lui-même ne porte plus à Quasimodo le « vigoureux coup de botte » du traitement ni le « formidable coup de pied » de la continuité qui perdait déjà sa qualification dans le découpage. Quasimodo se trouve seulement renversé par son départ à cheval. Toujours dans ce registre de la violence, le meurtre de Guillaume Rousseau, coupable de s'être vanté d'avoir couché avec Esmeralda, est éliminé, de même que sa vantardise. Le sang aussi est moins répandu ; en paroles comme en images : sang que Clopin, roi des Truands, rêve de faire couler du corps de celui qui épouserait Esmeralda, sang ruisselant du torse et des épaules de Quasimodo, sang perdu par Phœbus sous forme de tache qui s'étend ou de flaque. Chez Esmeralda, apparaissent une pointe d'ironie – peut-être pour compenser, un peu maladroitement, la disparition du rire dont les éclats parsemaient la continuité dialoguée – et une affirmation d'indépendance exprimée, dans des termes qui pourraient bien être de Prévert, à propos de Gringoire : « Je ne suis pas sa femme. Je lui ai sauvé la vie mais je ne lui ai pas donné la mienne. Elle est à moi ma vie, je la garde pour celui que j'aime. »

On voit que de la part de Prévert le découpage technique nous révèle peu et que le film paraît sur bien des points en retrait par rapport à la continuité dialoguée pour laquelle je revendique le statut de texte littéraire publiable comme tel.

Si nous nous situons dans une perspective génétique et critique et dans le cadre d'une édition de l'œuvre de Prévert et non de

celle de Jean Delannoy ou du film, si nous adoptons donc un point de vue plus littéraire que cinématographique, si enfin il faut choisir, j'opterais en priorité pour la publication et du traitement et de la continuité dialoguée.

Les pratiques de Prévert lui-même en matière d'édition de ses textes destinés au cinéma seraient d'ailleurs de nature à nous conforter dans ce choix : des deux qu'il a publiés, *Les visiteurs du soir* ne se présentent-ils pas comme une continuité dialoguée et *Les amants de Vérone* comme un traitement¹⁴ ?

S'il fallait encore être plus sélectif et désigner un texte de base, ce serait, lorsqu'elle a été conservée, la continuité dialoguée, phase ultime de son travail avant que le réalisateur n'assume la responsabilité principale. On n'y perdrait rien, bien au contraire, cet état du texte comportant presque toujours des scènes non tournées ou coupées au montage, et dans le cas de *Notre-Dame de Paris* en particulier. Or, à l'époque des vidéo-cassettes, publier des textes destinés au cinéma se justifiera d'autant mieux qu'ils offriront plus au lecteur que la simple vision du film ou sa description, si minutieuse soit-elle, et dont je ne prétends nullement nier ici l'intérêt en tant qu'instrument de travail pour l'analyse.

Faut-il pour autant se contenter de citer comme « variantes » des éléments du traitement, du découpage technique et du film ? Un souci de rigueur pour la terminologie devrait d'abord interdire de les désigner comme variantes, puisqu'ils appartiennent à d'autres étapes bien distinctes, antérieures ou postérieures à la continuité dialoguée ; à d'autres genres, serait-on même en droit d'affirmer, qui ont chacun leur fonctionnement propre. De celui du traitement, plus proche du récit que du théâtre, ne pourrait-on d'ailleurs entreprendre une typologie si on en publiait in extenso un certain nombre, de divers scénaristes ?

Je plaide donc pour une édition vraiment critique qui inclurait aussi largement que possible les avant-textes et, dans le cas qui m'a servi d'exemple, pour la publication intégrale du traitement. Au-delà de la continuité dialoguée, la complexité et l'hétérogénéité des procédures de transformation ultérieures rendent ardue la tâche de l'éditeur critique du texte littéraire qui servira à la réalisation. En rendre compte autant que possible sans espoir d'exhaustivité ni d'infailibilité devrait rester cependant sa visée. Dans cette perspective, la reproduction imprimée du découpage technique et vidéo-graphique du film constituerait un complément aussi souhaitable

et peut-être indispensable que l'est celle des avant-textes pour l'édition critique du film.

notes

1. Jean Aurenche, cosignataire de l'adaptation et des dialogues, a indiqué dans une lettre adressée à Isabelle Grosz, qui préparait sous ma direction un mémoire de maîtrise sur la réception du scénario dans la presse, que Jacques Prévert l'avait écrit « tout seul » à Antibes.
2. Jacques Prévert les a conservés et sa femme Janine m'a aimablement autorisé – dans le cadre de cette communication – à en reproduire des extraits, ce dont je lui suis très reconnaissant.
3. Dans un texte adressé au Directeur des *Lettres françaises* et publié par l'hebdomadaire le 10 janvier 1987.
4. Livre premier, chapitre III.
5. Livre dixième, chapitre II (« avec des os à moelle »).
6. Voir livre septième, chapitre IV.
7. Le traitement donne la date exacte : mars 1831.
8. Cette question est au nombre de celles auxquelles a essayé de répondre Isabelle Grosz dans un mémoire de maîtrise préparé sous ma direction, soutenu en 1986 à l'Institut de littérature française de la Sorbonne Nouvelle (Université de Paris III) et intitulé : « De "l'archidiacre" à "l'alchimiste" ou le Personnage de Claude Frolo et la "censure" dans *Notre-Dame de Paris* [...] Histoire d'une polémique de presse et tentative d'explication. »
9. Principalement dans *Adonides*, illustré par Miró, qui ne sera publié par Maeght qu'en 1978, après la mort de Prévert, mais dont la quasi-totalité des textes figure dès 1966 dans *Fatras* (Paris, Gallimard, collection le Point du jour). Ceux qui proviennent de *Notre-Dame de Paris* sont : « Un seul oiseau en cage... » (édition citée, p. 139) et « Ce n'est pas moi qui chante... » (p. 143). « Je m'endors... » se trouve dans *Soleil de nuit*, posthume (Paris, Gallimard, 1980).
10. Version intégrale dans *Soleil de nuit*, p. 101.
11. « Si j'avais une sœur... » On la retrouvera dans *Fatras op. cit.*, « Adonides », p. 123.
12. *Ibid.*, p. 107.
13. En 1968, édition de la Galerie d'Orsay, puis chez Gallimard en 1976, p. 61.

14. Avec Pierre Laroche, La Nouvelle Édition de Paris, 1947 ; avec André Cayatte, La Nouvelle Édition, 1949. Il convient cependant de se montrer prudent, ces publications étant postérieures à la sortie des films, et les textes pouvant hériter d'éléments des découpages techniques ou décrire des scènes des films.

Trois éditions des *Visiteurs du soir* : étude comparative

Danièle GASIGLIA-LASTER
Écrivain

« Ce que le théâtre raconte par des paroles, le cinéma le raconte par des images », déclaraient en 1959 Robert Claude et Victor Bachy dans un ouvrage intitulé *Panoramique sur le 7^e art*¹. Malgré l'ouverture de plus en plus grande des sémiologues à toutes les dimensions du texte filmique, c'est là une idée encore assez répandue, même chez les professionnels du cinéma et chez les cinéphiles. Il est vrai que – contrairement au théâtre où nos regards peuvent se poser sur tel ou tel lieu de l'espace scénique (même s'il est restreint) – le cinéma nous impose une focalisation. Si le réalisateur choisit de nous montrer seulement des pieds, ou seulement des jambes, nous ne verrons rien d'autre.

Mais réduire le cinéma parlant à l'image, c'est nier le pouvoir de tout l'univers sonore du film, celui de la musique, celui des mots. C'est refuser d'admettre que les mots nous désignent eux aussi des images, et qu'ils sont porteurs de signes. De la même façon, réduire le théâtre à des paroles, c'est nier que le théâtre est spectacle, nier l'importance de la gestuelle, de l'utilisation de l'espace, des objets, des couleurs, des costumes...

En faisant d'un film l'œuvre d'un seul homme, le réalisateur (quand ce réalisateur n'en est ni le scénariste ni le dialoguiste), on s'engage souvent dans des analyses de type thématique totalement erronées, surtout lorsque le scénariste est quelqu'un comme Jacques Prévert à qui on ne fait pas dire ce qu'il ne souhaite pas dire (ou alors il ne signe pas) et qui produit des scénarios très souvent plus révélateurs de sa personnalité que de celle du réalisateur lui-même.

Dans un film auquel Prévert a collaboré, on reconnaît un style, des thèmes, semblables à ceux qui parcourent le reste de son œuvre. De plus, il imagine dans son scénario des décors, des atmosphères ; il le nourrit d'indications qui ne se substituent certes pas au travail du réalisateur mais qui dessinent déjà les principaux éléments de l'image filmique. Et je n'emploie pas le verbe dessiner dans un sens uniquement métaphorique. Quiconque a déjà vu les premières esquisses de Prévert en vue d'un film sait qu'il s'agit de notations diverses parsemées de dessins représentant les personnages ou les lieux auxquels il donne vie peu à peu comme s'il avait besoin de les visualiser, même sommairement.

Très souvent, il est l'auteur du traitement et de la continuité dialoguée. Lorsqu'il n'est pas à l'origine absolue du scénario (comme par exemple dans *Le jour se lève* ou dans *Quai des brumes*), il finit par modeler de telle sorte la matière dont il se sert qu'il en fait une œuvre personnelle. Ses adaptations de romans sont souvent très loin de l'original.

Certains des textes de Prévert pour le cinéma nous sont connus, pour le moment, sous forme imprimée, par des éditions qui diffèrent sensiblement les unes des autres. Plutôt que de passer en revue assez superficiellement ces différentes publications, j'ai préféré regarder de près ce que proposent trois éditions d'un même titre : *Les visiteurs du soir* (scénario et dialogues de Jacques Prévert et Pierre Laroche, réalisation de Marcel Carné), afin de voir ce qu'elles offrent, si elles répondent à leurs objectifs, quels sont leurs avantages et leurs inconvénients, et si elles apportent des éléments pouvant servir à l'établissement d'une édition critique.

La première date de 1947 et a été publiée par la Nouvelle édition, dans la collection « Classiques du cinéma français, Bibliothèque du cinéma ». La page de titre donne comme auteurs du texte Jacques Prévert et Pierre Laroche. Marcel Carné n'est mentionné que sur la page qui donne le générique du film, en tant que réalisateur. On peut supposer que Prévert et Laroche ont contrôlé cette édition² et qu'il s'agit de la continuité dialoguée, c'est-à-dire de leur travail final, avant que le réalisateur soit intervenu. (La part de Laroche est d'ailleurs difficile à déterminer. Je ne tenterai pas de le faire ici ; ce n'est pas mon propos.) Il est toutefois regrettable que rien n'indique comment le texte a été établi, ni à quoi il correspond. La dactylographie du découpage avant tournage conservée par la Bibliothèque de l'Institut des hautes études cinématographiques (I.D.H.E.C.) en diffère surtout par l'addition

des indications techniques³. Mais le film proprement dit comporte par rapport à ces deux textes des dissemblances non négligeables.

L'intérêt du document publié par la Nouvelle édition est évident. Il peut être étudié comme un texte autonome, ayant sa structure et ses fonctions propres, mais aussi comme un avant-texte qui prélude au film.

Entreprendre un relevé exhaustif des différences que l'on peut constater entre cette continuité dialoguée et le film me prendrait beaucoup plus de temps qu'il ne m'en est imparti ici. Je voudrais tout de même souligner les principaux écarts entre le texte de la Nouvelle édition (que j'appellerai par commodité « le texte original » tout en ayant conscience du flou de la formulation) et le film tourné, et ce que ces écarts révèlent.

Les dialogues ne présentent pas beaucoup de variantes par rapport aux dialogues définitifs : Prévert a l'habitude du langage parlé et sait ce qui convient aux acteurs (il tient compte d'ailleurs de la personnalité de l'acteur choisi pour chaque rôle). On note cependant dans le film une tendance au resserrement, le dialogue étant ainsi ramené à l'essentiel. Ce qui n'est pas suffisamment informatif (au théâtre on dirait performatif) ou qui peut paraître répétitif sans qu'il y ait une évidente nécessité à cela est souvent écarté. Lorsque Gilles est libéré par le diable qui lui a ôté la mémoire, il n'est pas, par exemple, indispensable qu'il dise : « Je ne sais pas qui je suis, d'où je viens et pourquoi je suis ici, mais je m'en moque éperdument... Je marche... » : le spectateur le sait.

Quant aux chansons, elles sont la plupart du temps abrégées pour ne pas rompre la continuité de l'histoire (mais les coupures qu'elles subissent, on le verra plus loin, peuvent avoir d'autres objectifs) à moins qu'elles fassent corps avec l'action et la situation, comme c'est le cas pour les deux premières, chantées par Gilles (« Démon et merveilles » et « Le dangereux visage de l'amour ») qui sont destinées à envoûter la jeune châtelaine.

C'est en effet surtout par des coupures que vont se manifester, dans le film, les changements par rapport au texte original, et non pas par des additions et des transformations de l'intrigue ou du sens, ou par des remaniements de type stylistique. Ces suppressions ont souvent des finalités bien précises : un certain nombre d'entre elles tendent à édulcorer les scènes d'amour, à limiter les allusions à des rapports charnels entre les couples. Aussi, lorsque

Gilles et Anne se promènent pour la première fois dans le jardin du château, ils n'auront pas droit – comme prévu – à un premier baiser. Un peu plus tard, leurs premiers ébats amoureux subiront une ellipse discrète. « Anne s'abandonne » disait le texte original, mais cet abandon ne sera que suggéré.

D'autres suppressions tendent à l'atténuation d'un thème cher à Prévert : les cœurs des amants qui battent à l'unisson et qui séduisait moins Carné que le poète. Le réalisateur regrettait en effet la fin des *Visiteurs du soir* qu'il jugeait être une facilité et qu'il aurait supprimée s'il avait pu refaire le film⁴.

Ainsi, dans une scène qui a été coupée, Gilles s'apercevait que son amour pour Anne avait permis à son cœur mort de se remettre à battre. Mais l'important, c'était peut-être que les cœurs de Gilles et d'Anne se mettent à battre simultanément. Dans le film, Anne parle d'une chanson dont elle a pris connaissance autrefois par sa nourrice et où il est question de fées. Le diable lui coupe la parole, car il a, dit-il, « horreur des fées ». Elle chante alors un refrain que le diable interrompt à nouveau, après le deuxième vers. Or le texte original nous apprend que les fées avaient chanté cette chanson autour du berceau de la jeune fille. En voici la version intégrale :

*Quand les cœurs des deux amants
Battront en même temps
La licorne apparaîtra
Et le diable s'en ira
Dans la nuit des temps.*

Gilles et Anne étaient donc prédestinés à vaincre le diable et cette prédestination n'était pas divine mais féérique : Prévert enlevait ainsi au diable tout caractère mystique.

Certaines digressions dans l'intrigue principale ont disparu. L'histoire de Louison et du page Guillaume l'Agneau, par exemple, est considérablement réduite. Rappelons que Gilles transforme la malheureuse servante, d'une laideur repoussante, en une ravissante jeune fille. Il veut faire plaisir à Anne, attristée de savoir qu'elle ne peut pas plaire à celui qu'elle aime : Guillaume l'Agneau. Le film nous laisse sur cette vision fantastique du visage de la jeune servante transfigurée, mais le scénario donnait une suite tragique à cet incident : à son arrivée, le diable reprenait à la

jeune fille sa beauté (ce n'était que « la beauté du diable ») et celle-ci, désespérée, partait se jeter au fond d'un puits.

Si les suppressions sont révélatrices, il n'est pas moins intéressant de remarquer que la réalisation est le plus souvent fidèle au texte original. Celui-ci prépare le travail du réalisateur en lui proposant des effets visuels. On a beaucoup remarqué la scène du bal, où un ralentissement progressif des gestes traduit l'arrêt magique des danseurs et de toutes les personnes présentes dans la salle : cet arrêt progressif était prévu dans le scénario ; l'idée de montrer le duel entre le chevalier Renaud et le baron Hugues dans la vasque de la fontaine que le diable présente à Gilles et Anne comme sur un écran y a également son origine.

Cette édition de 1947 a donc le grand mérite de nous faire découvrir de nombreuses scènes disparues du film, mais témoigne aussi de l'importance accordée par Prévert (assisté ici de Laroche) au langage des images.

Les deux éditions des *Visiteurs du soir* qui ont suivi se sont intéressées au film tourné. Ce type d'édition se doit de tenir compte du langage cinématographique proprement dit et peut même choisir de le privilégier. Je crois cependant que ce dernier choix s'impose uniquement si l'édition proposée est destinée à un public spécialisé. Une édition de ce genre a certes de nombreux avantages, mais a tendance, trop souvent, à négliger non seulement le découpage technique avant tournage (qui montre que les projets du réalisateur n'aboutissent pas tous ou se modifient pendant le tournage), mais aussi cette partie de l'évolution du texte filmique que constitue l'élaboration du scénario. À défaut, ou en complément d'une vidéo-cassette, une description minutieuse du film achevé pourrait cependant – en offrant un terme de comparaison imprimé – faciliter le stade final d'une étude de genèse – et s'imposerait même, si l'on ne disposait d'aucun document antérieur.

Bien que les éditeurs de *L'Avant-Scène Cinéma* aient longtemps refusé d'encombrer les textes qu'ils offraient d'annotations trop techniques (ce qui leur a été d'ailleurs quelquefois reproché), c'est bien une édition de type descriptif qu'ils proposent, du moins si l'on en croit les indications données sur la nature des textes publiés. Leur édition des *Visiteurs du soir* (datée de février 1962) est présentée comme un « découpage (d'après montage définitif) et dialogue in extenso ». Dans celle des *Enfants du paradis* établie en

1967⁵, des précisions sont apportées sur la méthode habituellement adoptée :

Pour répondre à certaines questions que se posent – et que nous posent – nos lecteurs, nous pensons qu'il est nécessaire de souligner que pour tous les films sélectionnés par L'Avant-Scène Cinéma les textes publiés [découpage et dialogue] sont minutieusement écrits à partir du texte définitif en passant celui-ci à la visionneuse plan par plan.

À regarder de près l'édition qui nous concerne, on s'aperçoit que l'on est bien loin de la rigueur promise. La plupart des plans décrits ne correspondent pas aux plans du film, les dialogues ne sont pas les dialogues définitifs, et certaines scènes coupées au montage ou non tournées ne sont pas annoncées comme telles. Bref, on se demande devant quel étrange collage on se trouve (mais on est certain en tout cas qu'il ne s'agit pas d'un collage de Prévert).

Les dialogues correspondent en réalité à ceux de l'édition de 1947. Les indications techniques ne sont pas celles du découpage conservé par la bibliothèque de l'I.D.H.E.C. (qui est un découpage avant tournage), mais sont également rédigées à partir du texte de la Nouvelle édition, augmenté d'une description des images et de certains plans, souvent inexacte.

Prenons par exemple un extrait de la scène intitulée « La chambre du baron Hugues » tel qu'il se présente dans *L'Avant-Scène Cinéma* :

DOMINIQUE : J'ai tout quitté pour échapper à un avenir impossible et néfaste..., mais je suis encore dans le trouble..., j'ai besoin d'aide, de conseils...

HUGUES : Que puis-je pour vous, moi qui vis dans le passé..., dans les souvenirs ?

Dominique, simulant parfaitement une émotion dont ne peut être sensible que le baron [sic], s'agenouille à ses pieds.

[Or c'est au moment où elle dit « J'ai tout quitté » que Dominique s'agenouille et pas après.]

DOMINIQUE : Ce n'est pas bon de vivre dans les souvenirs... Moi, j'essaie de tout oublier... Hélas ! mon frère n'est que mon frère et je suis si seule.

Le baron prend les mains de Dominique et l'aide à se relever [plongée flash]. Leurs mains restent un instant liées. Puis le baron s'écarte et se tourne vers un portrait au mur : sa femme.

En réalité, le baron a relevé Dominique au moment où elle a dit : « J'ai besoin d'aide, de conseils » et c'est à ce moment-là qu'il a pris ses mains. Le portrait de la baronne Berthe est apparu sur l'écran en gros plan à l'instant où le baron a prononcé le mot « passé » et Dominique, en disant « ce n'est pas bon de vivre dans les souvenirs » est venue se mettre devant le portrait, comme si elle voulait le cacher et s'y substituer. Il y a donc là un langage bien perceptible de l'image, complètement brouillé dans la description de *L'Avant-Scène Cinéma* qui apparemment ne s'inspire pas de l'image filmique.

Un grand nombre de passages coupés ou non tournés sont indiqués comme faisant partie du film. Par exemple, à la page 8, après que les deux cavaliers ont redescendu la crête, devait apparaître, est-il-dit, un lézard : « Un lézard de taille imposante [gros plan] sort d'un trou creusé dans le sol et "suit" du regard cet étrange "couple" qui s'éloigne. » Mais ce lézard n'a finalement pas été engagé pour le rôle...

La scène du baiser coupé, que j'ai évoquée, est donnée comme une scène du film. L'histoire de Guillaume l'Agneau et de Louison dont j'ai également parlé est offerte dans son intégralité comme si elle était ainsi dans le film. Les chansons qui ont été modifiées sont présentées dans leur texte d'origine.

Nous ne pouvons donc que rejeter cette édition qui n'est pas, comme il est annoncé, une description du film, mais qui n'est pas non plus la continuité dialoguée ou le découpage avant tournage. Bien entendu, il ne s'agit pas de faire le procès de *L'Avant-Scène Cinéma* en général, qui a beaucoup évolué au cours des années et dont les responsables de publication ont changé. En ce qui concerne les films qui ont eu Prévert pour scénariste, le sérieux de leur édition augmente au fur et à mesure que l'on avance dans le temps⁶.

Balland, dans la « Bibliothèque des classiques du cinéma », a publié en 1974 les dialogues des *Visiteurs du soir*. « Pour établir le texte qui accompagne les photos de ce récit cinématographique, est-il précisé en "Avertissement", nous avons utilisé, et uniquement, la bande-son de la version définitive des *Visiteurs du soir*. Ainsi, nous avons pu respecter les changements apportés, en cours de tournage, au texte original de Prévert et Laroche, et par le metteur en scène et par les acteurs eux-mêmes. »

Le principe de cette édition est de donner, en effet, les dialogues du film, accompagnés de photogrammes de certains plans correspondant à ces dialogues, un peu comme dans un roman-photo. Mais il est dommage que les photogrammes qui figurent au-dessus des dialogues soient quelquefois en décalage avec ces dialogues. Il est vrai qu'au moment où des personnages échangent quelques paroles, peuvent se dérouler sous nos yeux un grand nombre de plans et qu'il est donc difficile – voire impossible – de faire correspondre une image figée à des paroles. Il faudrait donner le photogramme de chaque plan, ce qui aurait l'inconvénient de coûter très cher à l'éditeur. Je crois cependant qu'un peu plus d'harmonie entre le plan sélectionné et le dialogue était possible, d'autant plus que dans bien des cas j'ai observé qu'une simple inversion des photogrammes, ou le remplacement d'un photogramme par un autre eût suffi à rétablir le rapport texte-image. Un décalage au cours de la scène qui se déroule dans « la Chambre du baron Hugues » se calque si bien sur la description erronée que j'ai indiquée pour le même passage dans *L'Avant-Scène Cinéma* qu'on en reste perplexe.

Ce manque d'adéquation entre dialogues et photogrammes est assez gênant mais, de toute façon, une telle édition – même plus rigoureuse dans son principe – a des inconvénients que Michel Marie a fait remarquer :

La continuité photogrammatique est [...] très précieuse, surtout si elle couvre la totalité du film. Mais l'absence totale de toute notation technique (les plans ne sont même pas distingués les uns des autres) empêche toute analyse de l'écriture du film. Tout au contraire, cette imprécision entraîne une fausse continuité, celle qui, justement, programme la lecture des photos-romans ⁷.

Ces réserves étant faites, cette édition a quelques avantages : celui, d'abord, de permettre de vérifier assez vite un détail vestimentaire,

un décor. Elle sert d'embrayeur à la mémoire. Les dialogues sont reproduits assez fidèlement (à l'exception de quelques légères coquilles ou erreurs de transcription sans gravité) et on a donc cette fois un texte qui peut être utilisé avec confiance, même s'il est limité aux paroles prononcées par les acteurs.

Il me semble donc que le scénario dans son état de continuité dialoguée, avant que le réalisateur n'y ait apporté sa touche personnelle, pourrait être (à condition qu'il ait été conservé) un bon texte de base, surtout si ce texte est destiné à entrer dans le cadre d'une publication des œuvres de Prévert. Il devrait être accompagné, dans l'idéal, d'une vidéo-cassette et d'une description détaillée du film, ou – à défaut – d'un appareil critique comportant notes et appendices signalant tous les écarts du film tourné. Cet appareil critique devrait faire également une large place à toutes les étapes de l'élaboration du scénario (voire au découpage technique avant tournage). Des additions prévues par Prévert aux dialogues des *Visiteurs du soir* mais qui n'ont pas été prises en compte mériteraient qu'on leur fasse une place.

Mettre en évidence autant que possible quel est l'apport du scénariste-dialoguiste et celui du réalisateur pourrait satisfaire non seulement les lecteurs de l'œuvre de Prévert mais aussi – en partie du moins – ceux qu'intéresse le langage cinématographique.

Enfin, il serait utile à bien des égards de replacer les textes de Prévert pour le cinéma à l'intérieur de son œuvre. On aurait peut-être moins discuté de la signification de la fin des *Visiteurs du soir* (projetés pour la première fois sur les écrans en décembre 1942), cette fin que Carné eût aimé supprimer et qui fait entendre les cœurs toujours vivants des amants figés en statues par le diable, si l'on avait eu en mémoire la fin d'un texte de Prévert écrit en 1936 et intitulé « La crosse en l'air⁸ » qui se termine par une évocation de la guerre civile espagnole et d'une jeune fille, incarnation de la liberté :

*sous son sein gauche son cœur battait
et tout le monde l'entendait battre
le cœur de la révolution
ce cœur que rien ne peut empêcher de battre
que rien... personne ne peut empêcher d'abattre ceux qui
veulent l'empêcher de battre... de se battre... de battre...
de battre...*

Le diable des *Visiteurs du soir*, en écoutant le bruit que font entendre les statues, s'écrie : « Mais c'est leur cœur que j'entends... Leur cœur qui bat... qui ne cesse de battre... Leur cœur qui bat... qui bat... qui bat... qui bat... qui bat... »

notes

1. Éditions universitaires.
2. André Heinrich (« Une vie dans le cinéma », *Premier plan*, n° 14, novembre 1960) laisse entendre que c'est Laroche qui se serait occupé de la préparation du livre. Si c'est le cas, il me paraît impossible qu'il l'ait fait sans l'accord et l'approbation de Prévert.
3. L'éventualité que l'édition de 1947 ait été faite à partir de ce découpage – ce que suggère la remarque d'Heinrich (voir article cité à la note précédente) : « Laroche n'avait pas sous la main le scénario original » – ne change rien au fait que le texte publié est signé Prévert et Laroche : on peut considérer qu'ils en sont les seuls auteurs.
4. Voir par exemple Robert CHAZAL, *Marcel Carné*, Paris, Éditions Seghers, 1969, p. 44. (Coll. Cinéma d'aujourd'hui, n° 35.)
5. *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 72-73, 1967.
6. Le texte du *Jour se lève* (1965) est publié avec la même désinvolture que celui des *Visiteurs du soir* ; celui des *Enfants du Paradis* (1967) comporte encore des approximations et des erreurs, mais celui de *Drôle de drame* (1969) est établi correctement. Quant à celui du *Quai des brumes* (1979), il est presque exemplaire par la précision avec laquelle il décrit le film et par la fidélité aux dialogues définitifs.
7. Michel MARIE, « Description/Analyse. Propositions méthodologiques pour la description des textes filmiques », *Ça Cinéma*, mai 1975, p. 129.
8. Voir *Paroles*, Paris, Gallimard, 1949, p. 165 (Coll. le Point du Jour.)

La Paternité du texte : édition du théâtre radiophonique d'Andrew Allan

*par John JACKSON et Howard FINK
Centre d'étude en radio-télévision
Université Concordia*

Nous nous proposons, par l'examen de nos travaux, et en particulier l'anthologie critique du théâtre radiophonique canadien de langue anglaise d'Andrew Allan, d'exposer en détail les décisions liées à la transcription fidèle d'œuvres médiatisées. La résolution des problèmes posés va au-delà de la simple publication, car elle suppose l'établissement d'un **texte** à des fins d'analyse. Nous poursuivons depuis dix ans l'analyse critique du théâtre radiophonique de langue anglaise, de ses débuts dans les années vingt à nos jours. Un de nos objectifs est l'édition d'anthologies critiques de dramatiques représentatives de cette période. Aux fins de notre propos, nous utiliserons l'anthologie consacrée aux dramatiques radiophoniques qu'Andrew Allan a réalisées à la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) de 1942 à 1961.

Les questions de fond en matière d'édition critique

Pour l'essentiel, les tâches éditoriales se résument à :

- attribuer une valeur aux documents en général ;
- choisir la partie du corpus sur laquelle portera finalement la sélection ;
- définir les critères de sélection d'un nombre précis de textes, et enfin ;

- sélectionner parmi les différentes versions l'objet matériel de l'analyse, soit l'artefact, soit l'œuvre. S'agira-t-il de la bande sonore de l'émission ? du texte dramatique ? ou des deux ? Si l'on retient le texte, sera-ce le manuscrit de l'auteur dramatique ? le script de production annoté par le réalisateur ? ou les deux ? Le choix n'est pas simple puisqu'il demande une justification théorique, laquelle débouche sur une autre question : « À qui attribuer la paternité de la dramatique ? » En cherchant à y répondre, nous avons achoppé sur une tâche préliminaire : l'accès aux documents.

Les archives

Nous efforçant d'étudier les documents, nous avons tôt fait de découvrir qu'il n'existait aucune collection organisée de textes et de bandes sonores de langue anglaise (alors que Pierre Pagé et Renée Legris avaient recueilli et indexé les réalisations de langue française). Une partie des documents convoités se trouvait dans les archives de la CBC disséminées à travers le pays, mais ils n'avaient fait l'objet d'aucun inventaire ni d'aucune indexation systématique. La division des archives audio-visuelles des Archives nationales du Canada, à Ottawa, diverses archives provinciales et plusieurs universités, notamment l'Université de Calgary et l'Université McMaster, possédaient également des collections modestes de textes et de bandes sonores. Sans compter les documents demeurés en la possession des artisans de ces émissions. Ajoutons que, faute d'espace, la CBC s'était départie, au début des années soixante-dix, de bon nombre de ses documents antérieurs à 1965. En clair, pour progresser, il nous fallait sauvegarder les vestiges de la collection de la CBC, les conserver en lieu sûr, les rendre aisément accessibles aux chercheurs, procurer à ces derniers des copies des collections partielles éparses et établir un index assurant la rapidité d'accès exigée par nos objectifs de recherche. C'est ainsi que les Archives de dramatiques radiophoniques de Concordia ont vu le jour. Créées en 1978, elles donneront à leur tour naissance au Centre d'étude en radio-télévision, en 1982.

Dans ces archives, nous avons versé quelque 14 000 textes d'émissions de théâtre radiophonique de langue anglaise, ainsi que les documents des services dramatiques national et régionaux de la CBC (notes de production, correspondance et contrats). Nous y

avons ajouté des doubles de tous les textes épargnés qui manquaient à notre collection de documents de la célèbre maison. Nous avons ensuite procédé au tri, à l'inventaire et à l'indexation des textes. Puis nous avons établi une *Bibliographie des dramatiques radiophoniques de langue anglaise* enrichie d'annotations pour tous les textes et bandes sonores des émissions réalisées de 1925 à nos jours. Le tome premier, consacré à la période 1925-1961, est paru aux Presses de l'Université de Toronto en 1983 (Fink et Morrison). Il est à remarquer que, même si la collection de l'Université Concordia est constituée essentiellement d'écrits, notre bibliographie recense toutes les bandes sonores des dramatiques de la CBC conservées aux Archives nationales. Les chercheurs peuvent donc y accéder rapidement.

Les deux bibliographies de l'Université Concordia répertorient toutes les émissions de théâtre radiophonique de la CBC et de ses deux ancêtres (CRBC et CN Radio), des séries hebdomadaires aux feuilletons, ainsi que les dossiers y afférents. Elles comprennent un index des réalisateurs de séries, ainsi que des listes alphabétique et chronologique des séries et dramatiques. Ce sont de véritables chronographies annotées de ce qui s'est joué sur la scène radiophonique canadienne. Chaque titre est assorti, à la suite des noms de l'auteur dramatique et du réalisateur : d'une note indiquant la forme des documents conservés (manuscrit de l'auteur dramatique, script de production, bande sonore ou documents accessoires), et leur localisation dans les grandes archives du Canada, de Grande-Bretagne et de France ; d'informations sur l'émission proprement dite (date, durée, ville et réseau) ; et d'indications bibliographiques sur chaque texte comprenant une brève description du type et du contenu de chaque dramatique originale.

Ces bibliographies sont disponibles sous forme imprimée et sous forme de microfiches. Elles sont également accessibles par ordinateur au Centre même. Aussi le repérage de textes à des fins d'information et de sélection s'en trouve-t-il facilité. Par exemple, il est possible de sélectionner un réalisateur donné, de séparer les adaptations des créations originales canadiennes et, ensuite, de regrouper ces dernières par auteur, genre, date de diffusion, réseau et lieu de réalisation. Pour ce qui est de faciliter la recherche dans une masse de documents, la *Bibliographie des dramatiques radiophoniques* a fait, ces dernières années, la preuve de son efficacité.

La justification principes : la dramatique radiophonique et le théâtre national au Canada

Les travaux archivistiques effectués, nous avons orienté notre recherche vers la toile de fond sur laquelle s'est joué le théâtre radiophonique canadien et vers la justification de son édition. L'intérêt que nous portons au théâtre radiophonique en soi a enrichi celui que nous vouons à l'élucidation du processus de production culturelle dans le contexte du projet nationaliste du Canada anglais. Le rôle important qu'y a joué ce théâtre est ressorti de façon manifeste en début de recherche. Le mandat d'affirmation nationale de la CRBC, puis de la CBC, est bien connu. Mais celui du service radiophonique du chemin de fer Canadien national l'est peut-être moins. C'est pourtant en vertu de ce mandat que, en 1931, le CNR a confié à Tyrone Guthrie la réalisation de *The Romance of Canada*, série dramatique constituée de biographies romancées de héros historiques de notre pays. Les hautes instances du service ont délibérément conçu des dramatiques et d'autres émissions culturelles pour éveiller chez nos compatriotes le sens de l'identité canadienne.

Le théâtre radiophonique a par conséquent eu partie liée avec le projet nationaliste du Canada anglais. Dans les années quarante et cinquante, ce théâtre est bien établi à la CBC, dont le mandat nationaliste se trouve renforcé par les nouvelles pressions en faveur de l'identité et du patriotisme canadiens que crée la Seconde Guerre mondiale. Nommé directeur national du service dramatique en 1943, Andrew Allan réalise, de 1943 à 1955, la prestigieuse série *Stage*. Connue sous l'appellation *The Report on the State of Canadian Drama* (le rapport sur la condition du théâtre canadien), cette série était diffusée sur les ondes nationales tous les dimanches soirs. Elle est devenue, comme nous l'avons constaté, notre premier théâtre national canadien de langue anglaise. Avec les grandes séries régionales diffusées de Montréal, Vancouver, Edmonton, Winnipeg et Halifax, elle a assuré l'essentiel de la formation de base de centaines d'artistes (auteurs dramatiques, acteurs, réalisateurs et musiciens) qui, dans les années soixante et soixante-dix, créeront la culture canadienne. Les séries dramatiques de la CBC ont également joué un rôle vital dans le développement du théâtre canadien en initiant des millions d'auditeurs à l'art dramatique. La valeur de nos documents semble clairement établie. Mais leur technicité a apporté une justification supplémentaire à nos travaux.

La seconde justification : la dramatique radiophonique en tant qu'outil critique

Pour avoir une idée précise du poids du théâtre radiophonique à la CBC en son temps, il faut envisager la relation particulière existant entre la forme dramatique radiophonique et les formes littéraires et théâtrales classiques. La technique radiophonique permet au moment dramatique de pénétrer dans l'imagination de l'auditeur presque sans autre médiation que celle de l'auteur dramatique, de l'interprète et du réalisateur. L'absence de scène interdit les effets spéciaux : il n'y a donc d'effets que sonores. L'interprète ne peut tirer d'images visuelles de la maîtrise de son art : il n'y a par conséquent d'images que sonores. Enfin, l'auditoire ne dispose d'aucun texte : les signaux sur le lieu et le déroulement de l'action ne peuvent être, de ce fait, que sonores. L'acte de recevoir et d'imaginer est immédiat et concret. La relation créateur/récepteur est par conséquent plus intime, immédiate et directe qu'au théâtre traditionnel. En outre, elle est plus directe du point de vue de la théâtralité et plus convaincante du point de vue du réalisme que dans la fiction. Selon Mikhael Bakhtine, ce caractère direct et cette immédiateté permettent un « contact optimal avec le présent (la réalité contemporaine) dans toute son indétermination » (Holquist, 1981 : 11).

Poursuivant sur la lancée de Bakhtine, ajoutons que, si le « romancé » (le fait d'en écrire comme d'en lire) pêche contre les canons des systèmes littéraires, le théâtre radiophonique pêche contre les canons de la tradition scénique (Holquist, 1981 : xxxi). Cette dérogation aux canons – cette **indétermination** de la dramatique radiophonique – offre un potentiel énorme à la stratification du discours. Et cette stratification suggère des couches ou voix parlant la langue et exprimant les pensées des classes, des générations, des affiliations ethniques, des hommes et des femmes, etc., interagissant en dialogue pour accéder immédiatement à l'imagination du récepteur. Le théâtre radiophonique s'est donc avéré un outil critique d'un potentiel énorme dont Andrew Allan a su tirer plein parti :

Ses idéaux et sa conscience sociale lui ont permis de s'opposer à l'idéologie dominante douze saisons durant. Et pourtant son nationalisme éclairé a joué un rôle non seulement important dans l'émergence d'un théâtre national canadien authentique, mais central dans la promotion d'une

conscience sociale canadienne forte qui s'est démarquée des conceptions qu'Américains et Britanniques se faisaient du Canada (Fink et Jackson, 1987).

Étant donné nos intérêts, les motifs qui nous ont fait retenir l'œuvre d'Andrew Allan comme sujet de notre première anthologie sont clairs. La question qui se pose, c'est pourquoi centrer cette anthologie sur le réalisateur plutôt que sur l'auteur dramatique ?

Les décisions initiales : le réalisateur et l'œuvre collective

D'un point de vue théorique, le problème de la paternité d'une œuvre est complexe. La production de toute œuvre littéraire implique un écrivain, un éditeur (y compris ses réviseurs) et un lecteur qui introduisent, chacun avec plus ou moins d'autorité, du sens dans le texte. La focalisation étroite sur l'écrit entraîne logiquement la désignation de l'écrivain comme auteur. Mais le glissement de cette focalisation du texte au processus, de l'artefact – dans lequel le sens est à jamais figé – au processus de production de sens, fait alors de la notion de paternité collective du texte une prémisse nécessaire. La complexité de la création collective de l'œuvre radiophonique nous a conduits à centrer nos travaux (d'édition et de recherche) sur le processus, sans perdre de vue que le **texte** est le produit de ce processus.

Abstraction faite de la créativité de l'auditeur, la paternité d'une dramatique radiophonique doit s'envisager en tant que collective. L'auteur dramatique, le scripteur, le producteur-réalisateur, les interprètes acteurs et musiciens, le compositeur, les techniciens, tous concourent à la création de l'émission. Il suffit de mesurer l'apport de chaque créateur pour prendre la mesure du rôle prépondérant du producteur-réalisateur. Ce dernier commande, accepte ou rejette les textes, supervise le scripteur et apporte au script corrections initiales et retouches ultimes ; distribue les rôles ; commande la musique ; et, en bout de ligne, réalise la dramatique. C'est encore lui qui monte la bande sonore de l'émission. À l'âge d'or de la diffusion en direct qui a duré jusqu'au début des années soixante, il en orchestrait véritablement toutes les composantes.

Centrer une dramatique radiophonique sur son réalisateur, c'est à la fois élaborer une typologie (voir Foucault, 1984) pour pouvoir appréhender l'ensemble du processus, et porter un juge-

ment quant au poids des décisions du réalisateur dans ce processus. Loin de nous l'idée qu'il faille écarter du revers de la main l'équipe des auteurs en tant que groupe. À un niveau du processus, nous ne pouvons pas ne pas attribuer la paternité de la dramatique à l'auteur du texte (voir à ce propos *The Devil's Instrument* par W.O. Mitchell, ou *Man With a bucket of Ashes* par Len Peterson), ou à son adaptateur (à preuve *M. Arcularis*, que Gerald Noxon a tiré d'une histoire de Conrad Aiken). À un autre niveau, nous ne pouvons davantage nier le rôle du compositeur, des interprètes et des techniciens. L'édition d'un théâtre radiophonique consacre l'apport de tous les membres de l'équipe à la création de chaque dramatique. Emboîtant le pas à Raymond Williams (1981) et à Robert Escarpit (1968), nous avons mis l'accent sur l'« équipe » (Escarpit) ou la « formation » créatrice (Williams) en tant qu'auteur ultime.

Face à la nécessité de choisir une figure centrale, nous avons résolu d'axer l'anthologie sur l'œuvre du réalisateur. Pour justifier cette décision, il suffit d'envisager la différence de perspective qui résulterait de l'édition d'un théâtre radiophonique centrée sur l'auteur dramatique. Axée sur le réalisateur, la typologie lie le processus de création à l'organisation de la production (en l'occurrence la CBC en tant qu'administration étatique) et tous les créateurs entre eux. Mais axée sur l'auteur dramatique, elle recentre le processus de création en dissociant l'auteur de l'équipe et de l'organisation de la production, pour approfondir la vie et l'œuvre de cet auteur en tant que figure littéraire. Le texte devient alors un document littéraire plus que dramatique.

Nous n'avons rien contre le fait de tenir compte de l'auteur et de la valeur littéraire des textes dramatiques dans une anthologie consacrée à l'œuvre d'un réalisateur. En deuxième étape, la sélection se fait par auteur dramatique. C'est-à-dire que l'anthologie illustre l'œuvre des auteurs dramatiques qu'a privilégiés le réalisateur, mais en les envisageant néanmoins en tant qu'éléments du contexte formé par le réalisateur, l'équipe de production, le cadre administratif et, au-delà, le cadre social. Ces décisions concernant la nature et la création du théâtre radiophonique ont été cruciales. Non seulement elles ont déterminé nos procédures éditoriales mais, ce qui est non moins important, elles ont facilité la structuration de la recherche critique des documents.

Sélection des dramatiques

Le choix d'une stratégie axée sur l'œuvre d'un réalisateur nous a inévitablement conduits au choix des dramatiques à publier. On doit à Andrew Allan, maître réalisateur de l'âge d'or du théâtre radiophonique à la CBC, plus de 400 dramatiques canadiennes originales. Nous avons centré nos travaux sur ces créations. Les principaux éditeurs de l'anthologie se sont donné pour tâche première de lire et d'écouter une vaste sélection des dramatiques d'Allan, s'échelonnant sur plusieurs années, afin de se familiariser tant avec les documents qu'avec la nature des radiothéâtres. A suivi une évaluation préliminaire de chaque émission par le chercheur qui l'avait décrite pour la bibliographie. Ces chercheurs, pour la plupart de formation littéraire, ont travaillé sous la direction de Howard Fink, qui a défini les critères littéraires et « radiodramatiques ». Dans le cadre d'une analyse de contenu sociologique, John Jackson a dirigé une seconde évaluation d'un échantillon de 150 dramatiques en fonction du genre et de la période de réalisation. Les évaluateurs étaient cette fois des étudiants en sociologie. Ensuite les éditeurs ont relu l'ensemble des dramatiques retenues. Nous avons identifié les meilleurs auteurs dramatiques de l'écurie Allen, en rattachant l'information obtenue à chacune des qualités **radiodramatiques** et sociales relevées plus tôt. Mais nous avons également tenu compte, pour chaque auteur, de sa réputation littéraire dans les années quarante et cinquante et de l'opinion d'Allan, dont témoigne la fréquence avec laquelle il choisissait de présenter les œuvres des uns ou des autres aux heures d'écoute maximum à l'échelle nationale. Nous espérons ainsi refléter fidèlement le phénomène culturel et social qu'a constitué l'œuvre d'Allan en son temps.

Après avoir relu et écouté à nouveau chacune des productions originales des auteurs fétiches d'Allan, nous en avons retenu la ou les deux meilleures, en fonction de critères fondés sur nos préoccupations littéraires, dramatiques et sociologiques, et sur la pertinence de la thématique de ces créations par rapport au contexte canadien de l'époque. Il n'y a rien d'étonnant, par exemple, à ce que les dramatiques datant de l'immédiat après-guerre, non seulement soient marquées au coin de l'excellence littéraire, de l'originalité et de l'ingéniosité dans l'utilisation des techniques radiophoniques, mais expriment aussi les grandes préoccupations sociales des Canadiens de l'époque : reconstruction économique, morale et sociale ; critique des pouvoirs établis et du rôle subalterne des

femmes ; crainte de l'holocauste atomique ; et sens croissant de l'identité nationale et régionale du Canada.

Enfin, par suite de contraintes d'espace et de coût, nous avons ramené les quinze dramatiques signées par treize auteurs à onze, à raison d'une par auteur, que nous avons fait figurer à l'anthologie selon l'ordre chronologique.

L'artefact : l'authenticité du texte

Restait à choisir le texte le plus authentique pour publication. Le chercheur se trouve alors face au manuscrit de l'auteur dramatique, au script de production et, souvent, à la bande sonore de l'émission. Pourtant, ce qu'il fera figurer dans l'anthologie, c'est un autre objet, un autre artefact, qu'il lui faut élaborer. Tout bien considéré, nous avons décidé que la version la plus authentique de la dramatique était l'émission telle qu'elle avait été diffusée. Émission ne pouvant figurer dans une anthologie, sauf sous la forme de mots couchés sur le papier. Aussi, pour disposer de la transcription la plus fidèle possible, nous avons utilisé le **script de production** et, lorsqu'elle existait, la bande sonore de la première diffusion. Le script de production – en particulier l'exemplaire du réalisateur (et presque tous ceux d'Allan ont été conservés) – contient les conceptions originales de l'auteur, dont les indications concernant la musique et les effets sonores, ainsi que les retouches effectuées en cours de réalisation. Il contient également pratiquement toutes les modifications apportées par le réalisateur, tant au dialogue qu'aux indications. C'est donc le document qui se rapproche le plus de l'émission diffusée. Enfin, nous avons corrélé notre texte à cette émission. Nous avons écouté la bande sonore lorsqu'elle existait pour biffer de notre transcription tous les détails qu'omettait l'émission diffusée et y ajouter tous les nouveaux qu'elle révélait. En guise d'apparat critique de l'anthologie, nous avons inclus dans l'introduction générale des définitions détaillées des techniques de théâtre radiophonique et des méthodes de réalisation d'Andrew Allan, une biographie de ce réalisateur et une histoire du théâtre radiophonique canadien de même qu'un sommaire de ces implications sociologiques. Il suffisait d'enrichir chaque dramatique de préfaces à caractère biographique et critique pour compléter le cadre de référence.

En conclusion, nous avons élaboré l'anthologie critique de l'œuvre d'Allan en visant les objectifs suivants :

- rendre compte de l'ampleur et de l'évolution, tant technique que thématique, du théâtre radiophonique de ce réalisateur ;
- illustrer le plus fidèlement possible l'œuvre de ses auteurs dramatiques fétiches, ainsi que l'étendue et l'évolution de leurs techniques ;
- témoigner des grandes préoccupations politiques et sociales des Canadiens, de 1939 à 1961, période au cours de laquelle Allan a réalisé ses œuvres les plus accomplies en tant que directeur national du théâtre radiophonique à la CBC ;
- exposer les critiques et solutions aux problèmes moraux et sociaux du temps qu'ont formulées Allan et son équipe de répertoire de la série *Stage*, en tant que témoins de la société et que leaders d'opinion.

Les objectifs que nous nous sommes fixés peuvent sembler fort ambitieux par rapport au petit nombre de dramatiques effectivement publiées. Néanmoins notre raisonnement se défend. Nous ne pouvions prétendre à moins, étant donné l'extrême importance culturelle et sociale du rôle du théâtre radiophonique de langue anglaise – comme de langue française – sur les réseaux national et régionaux du Canada. Qui plus est, cette importance est sans commune mesure avec l'indigence du contenu des émissions disponibles jusqu'à ces tout derniers temps pour la recherche. Ce fait, auquel s'ajoutent les obstacles à l'accès aux documents conservés, a découragé l'utilisation normale des documents radiophoniques comme objets de recherche et de publication. Nous estimons avoir accompli un travail nécessaire en éditant une anthologie d'un théâtre radiophonique authentique et significatif, car les œuvres que nous y avons enchâssées constitueront pendant encore un certain temps les seules dramatiques signées Andrew Allan accessibles au vaste public.

BIBLIOGRAPHIE

- ESCARPIT, Robert (1964), *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 127 p. (Collection « Que sais-je ? » n° 777.)
- FINK, Howard et Brian MORRISON (1983), *Canadian National Theatre on the Air CBC, CRBC, CNR Radio Drama/A Descriptive Bibliography and Union Catalogue 1925-1961*, Toronto, University of Toronto Press, ix, 48 p.
- FINK, Howard et John JACKSON [éditeurs] (1987), *All the Bright Company : Radio Drama Produced by Andrew Allan*, Kingston et Toronto, Quarry Press et CBC Enterprises, xvi, 336 p.
- FOUCAULT, Michel (1984), « What is an Author ? », dans Paul RABINON [éditeur], *The Foucault Reader*, New York, Pantheon.
- HOLQUIST, Michael [ed.] (1981), *The Dialogic Imagination : Four Essays by M.M. Bakhtine*, Austin, University of Texas Press, xxxiv, 444 p.
- WILLIAMS, Raymond (1981), *Culture*, London, Fontana.

Rendre l'image lisible : gestuelle et mimique de l'acteur dans l'édition critique de textes dramatiques médiatisés

*Vincent NADEAU
CRELIQ, Université Laval*

Fournissons d'abord quelques données contextuelles qui marqueront l'ampleur et les limites des recherches actuelles de notre équipe sur les principes généraux de l'édition critique de textes dramatiques médiatisés. Pour mettre à l'épreuve théories, principes et protocoles de description, nous nous sommes donné pour le moment un corpus multiforme et très riche, celui de l'ensemble des œuvres médiatiques et théâtrales d'Hubert Aquin, polygraphe québécois du troisième quart du vingtième siècle, dont par ailleurs un regroupement d'autres chercheurs prépare parallèlement l'édition critique d'une grande partie des autres productions écrites : romans, etc. Naturellement, nous souhaitons mettre à la disposition de tous les aquinistes des textes sûrs, convenablement présentés et annotés, et qui puissent être mis en relation avec le reste des œuvres. Notre champ d'application n'est donc pas purement hypothétique ou exemplaire : il s'agit bien de publier aussi des éditions critiques. Si, d'une part, la légataire des textes d'Hubert Aquin, madame Andrée Yanacopoulo, et l'Université du Québec à Montréal, n'avaient pris l'heureuse initiative de rendre accessible aux chercheurs une importante documentation de base et si, d'autre part, la société Radio-Canada et l'Office national du film du Canada n'avaient conservé et rendu accessibles quelques inestimables documents audio-visuels, et si enfin de nombreux témoins, coauteurs ou collaborateurs d'Aquin ne nous avaient gracieusement

prêté leur concours, notre entreprise se serait avérée pratiquement impensable. Que les personnes et les organisations trouvent ici l'expression de notre infinie reconnaissance. Il va sans dire que notre travail trouverait son couronnement si, quelque jour, les dramatiques radiophoniques ou télévisuelles, ainsi que les films, signés ou cosignés Aquin, connaissaient de leur côté une reproduction de type diplomatique afin de permettre au vaste appareil critique que nous aurons constitué de prendre tout son sens.

Nous avons expliqué ailleurs¹ les raisons qui motivent notre décision d'adopter comme texte de base, chaque fois que cela est possible, la version finale médiatisée, tout en permettant une lecture critique comparative des textes de scénarios mis en regard. Nous avons également proposé², et amélioré depuis, des critères d'établissement des dialogues. Nous avons encore mis au point des procédures de description de l'image qui ont été appliquées à plusieurs heures de télévision ou de film.

Or, à la veille de commencer à livrer à la communauté scientifique la partie appliquée de nos travaux, nous aimerions nous interroger avec vous sur l'équilibre qu'il convient de rechercher entre texte sonore et texte visuel, et sur la part que doivent prendre, dans la description de l'image, les analyses consacrées à l'expression corporelle – au jeu des acteurs – par rapport à celles qui portent sur les cadrages et sur les plans. Effectuant un énième retour critique sur nos protocoles et sur nos façons de les appliquer, il a pu nous sembler que, sans doute entre autres pour des raisons de rigueur, de compatibilité et de comparabilité, et avec le réflexe peut-être louable d'éliminer le maximum d'incertitudes ou d'idiosyncrasies d'analyste, nous avons eu tendance à réduire, parfois presque à rien, la gestuelle et la mimique au bénéfice des déplacements, en apparence plus objectifs. Exacerbée, cette tendance aurait pu nous mener à négliger deux éléments constitutifs sur trois de l'expression corporelle. Et pourtant, la dramaturgie télévisuelle ou cinématographique ne peut généralement s'en passer. À bien y réfléchir en effet, si par exemple dans une scène à deux personnages le premier affirme quelque chose au second et si un *reaction shot* montre alors le second, il ne suffira pas de lire « plan moyen de trois-quarts face » pour imaginer ce qui se passe et identifier à coup sûr cet élément de l'œuvre. S'il y a moue dubitative, on veut le savoir. Mais si le personnage reste de glace, c'est nettement plus délicat, non ? Car n'a-t-il pas pu être impassible, indifférent, frappé d'une colère rentrée, ou bien même brusquement frappé de surdité ? À

l'analyste d'arrêter son choix, s'il croit pouvoir le partager avec les autres « lecteurs » de l'œuvre, ou à lui d'expliquer en note les raisons de son incertitude.

Mais n'est-il pas vrai qu'une tradition dramatique plus que millénaire peut peser lourd sur l'analyste et lui faire considérer comme secondaire ou négligeable ce qui, au théâtre, ne passerait pas la rampe mais qui, à la télévision ou au cinéma, devient hautement chargé de sens du fait de la caméra et des choix de réalisation ?

Alors, que retenir de la mimique et de la gestuelle, surtout dans cet environnement médiatique où d'assez infimes détails peuvent devenir significatifs ? Même sans tomber dans la frénésie d'exhaustivité que nous avons dû, pour des raisons de lisibilité, de faisabilité et de financement, éviter dans le cas des dialogues, faut-il donc raffiner à l'extrême et attacher à chaque ride de Liv Ullman vue en gros plan dans un film d'Ingmar Bergman un analyste prêt à défendre féroce^{ment} son territoire d'observation ? Tout tentés que vous puissiez être de dire oui, nous attendons de vous la réponse « non ». Allons, soyez raisonnables, vous comprenez que l'analyste, même d'un seul photogramme, peut s'y abîmer à jamais ! N'est-ce pas depuis 1956 que la désormais célèbre « Scène de la cigarette », d'une durée de dix-huit secondes, monopolise les compétences scientifiques, l'ingéniosité et les énergies d'analystes aussi chevronnés que Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Henry Brosin, Charles Hockett, Norman A. McQuown et Frieda Fromm-Reichmann³ ?

D'ailleurs, dans leur captivante synthèse⁴ des recherches passées et présentes sur le geste, après avoir successivement examiné les apports de l'éthologie, de la sociobiologie, de l'anthropologie, de la sociologie, de la sémiologie, de la psychanalyse et de la psychologie expérimentale, Pierre Feyereisen et Jacques-Dominique de Lannoy, dans une partie finale consacrée à « La méthodologie de l'éthologie humaine », signalent les obstacles que doit encore aujourd'hui affronter la recherche : à qui souhaite continuer d'explorer le répertoire non verbal incombe toujours de justifier une segmentation en unités et un choix de critères de description tenant compte des limites à l'exhaustivité ; comme de recourir à des classifications fonctionnelles ou à des descriptions analytiques, de déterminer l'échantillonnage et de réduire au minimum les sources d'éventuels désaccords inter-observateurs.

Ainsi, et pour les seules expressions faciales, plusieurs auteurs ont proposé un codage

*à partir du découpage du visage en différentes zones. Kendon et Ex (1969), suivis par d'autres, distinguent trois régions : les yeux (7 unités), les sourcils (5 unités) et la bouche (16 unités). Grant (1969) décrit 47 expressions faciales différentes ; McGrew (1972) – qui s'intéresse plus particulièrement au comportement agressif de l'enfant de 3 à 5 ans – en identifie seize, tandis que Branningan et Humphries (1972) comptent septante [sic] expressions différentes. [...] Young et Gouin-Décarie (1977) proposent un catalogue de 42 expressions faciales considérées respectivement comme positives, neutres ou négatives*⁵.

Ces dernières qualifications montrent que, pour s'y retrouver, les psychologues aussi ressentent le besoin de simplifier leurs systèmes.

En ce qui concerne postures et mouvements, comme en phonétique, les meilleures descriptions analytiques deviennent vite impossibles à lire, sauf par les spécialistes de chaque méthode ou de chaque aspect. C'est le cas de la micro et de la macrokinétique de Birdwhistell⁶ ; c'est aussi le cas de la méthode quasi anatomique de S. Frey, qui

*considère le mouvement comme une succession de positions au cours du temps [...] Huit « secteurs comportementaux » sont distingués, relativement à la tête, au tronc, aux épaules, aux bras, aux mains, aux jambes, aux pieds et à la position sur le siège. Chacun de ces secteurs est caractérisé par un nombre de dimensions allant de deux à neuf. La combinaison des différents secteurs et des différentes dimensions aboutit à caractériser plusieurs milliers de comportements différents [...]*⁷.

Heureusement, le jeu de l'acteur peut être vu comme une suite, de comportements certes, mais circonscrits dans un contexte fini, celui de l'œuvre. Et puisque la psychologie expérimentale finit par admettre, comme tant d'autres sciences, que « [c]'est le problème étudié qui déterminera le choix de l'une ou l'autre méthode⁸ », force nous est de revenir aux objectifs fondamentaux de l'édition critique, qui sont de procurer, de présenter et d'annoter un texte authentique et lisible pour un public donné.

Pour pouvoir mieux réfléchir avec nous, nous vous proposons d'examiner quelques principes, et ensuite un spécimen de description de la gestuelle et de la mimique intégré dans la description d'ensemble.

1. Si les déplacements (ou mouvements) doivent être notés, la gestuelle et la mimique, qui sont des mouvements ou des postures d'une partie du corps, lui-même en déplacement ou non, doivent l'être aussi.
2. On ne retiendra, compte tenu du contexte de l'œuvre, que ce qui apparaîtra le plus significatif. Par exemple, le clin d'œil l'emportera sur l'abaissement du sourcil en cause. Et si le clin d'œil est complice, on ne se privera pas de le dire.
3. On recherchera systématiquement la formulation la plus précise et la plus courte. Ainsi, on ne répétera pas à chaque apparition que tel personnage a constamment un tic : on le dira une fois pour toutes.
4. La notation des gestes et des mimiques devra faire sens. Même si l'expression pêche par imprécision, on préférera « geste de dénégation » à « l'index pointé, il agite l'avant-bras droit ».
5. Outre la lisibilité verticale du texte établi sur les enregistrements médiatiques, on cherchera constamment à maintenir la lisibilité transversale entre le texte et ses avant-textes.

Voici maintenant, en guise de spécimen, la transcription, effectuée par Marty Laforest selon le protocole adopté par notre équipe de recherche, du tout début d'une dramatique télévisuelle intitulée *Oraison funèbre*.

**SCENE I - UN SALON FUNÉRAIRE -
INTÉRIEUR JOUR**

(01'21")

UNE GRANDE PIÈCE AU SOL CLAIR. MURS SOMBRES. LE LONG DE CEUX-CI, DANS LA MOITIÉ DROITE DE L'IMAGE, QUELQUES FAUTEUILS. SUR LE MUR DU FOND, UNE APPLIQUE DONNE UN PEU DE LUMIÈRE. À GAUCHE, TOUJOURS CONTRE LE MUR DU FOND, UNE BANQUETTE. DERRIÈRE, UNE PLANTE VERTE. À GAUCHE DE CELLE-CI SE TROUVE PROBABLEMENT LE CERCUEIL QU'ON NE VOIT PAS. À DROITE, UN GRAND RIDEAU. DU MÊME CÔTÉ, AU

PREMIER PLAN, SUSPENDU À UN PAN DE MUR QUI MÈNE À LA GRANDE PIÈCE, UN PETIT TABLEAU D’AFFICHAGE SUR LEQUEL ON LIT : GUY ST PIERRE [SIC]. ENTRE CE TABLEAU ET LE RIDEAU, UN PUPITRE SUR LEQUEL EST POSÉ UN REGISTRE.

DEUX FEMMES, [CHARLES], [M. LEBEL], [MME LEBEL], [MME ROLIN], [BENOÎT], [GILBERT], [MARCEL], [MME HARVEY], [JOUBERT], [LUCILE], LE DIRECTEUR DES POMPES FUNÈBRES ET SIX PORTEURS.

LA PREMIÈRE DES DEUX FEMMES EST D’UN CERTAIN ÂGE, CHEVEUX CLAIRS, COURTS ET BOUCLÉS, ÉTOLE DE FOURRURE SUR ROBE SOMBRE À LARGE COL DE DENTELLE BLANCHE. TOQUE D’ÉTOFFE NOIRE DRAPÉE. GANTS MI-LONGS FONCÉS.

LA DEUXIÈME, PLUS JEUNE, A LES CHEVEUX COURTS, BOUCLÉS ET FONCÉS. TAILLEUR SOMBRE. PETIT CHAPEAU NOIR. UN CHAPELET ENTRE SES MAINS GANTÉES. PRÈS D’ELLE SUR LA BANQUETTE, UN SAC NOIR DONT LA POIGNÉE EST PASSÉE À SON BRAS.

TOUS LES HOMMES SONT EN COMPLET SOMBRE. CHEMISE BLANCHE. CRAVATE SOMBRE. [CHARLES], [GILBERT], [MARCEL], [JOUBERT] ET LE DIRECTEUR DES POMPES FUNÈBRES ARBORENT UNE POCHETTE BLANCHE. LE DIRECTEUR DES POMPES FUNÈBRES PORTE UN HAUT-DE-FORME SUR LE BRAS. [MME LEBEL], ROBE NOIRE AUX MANCHES LONGUES ET ÉTROITES, COUVRANT LE GENOU, ET LARGEMENT DÉCOLLETÉE EN V. ÉTOLE DE FOURRURE, PETIT CHAPEAU NOIR. GANTS BLANCS À LA MAIN.

[MME ROLIN], ROBE NOIRE DE LA MÊME LONGUEUR, SERRÉE À LA TAILLE. TRÈS LARGE COL. CHÂLE À RAYURES NOIRES ET BLANCHES. PETITE TOQUE PÂLE À VOILETTE. GANTS BLANCS. POCHETTE À LA MAIN.

[MME HARVEY], TAILLEUR SOMBRE. JUPE DROITE AU GENOU. VESTE COURTE À MANCHES TROIS QUARTS. PETIT CHAPEAU NOIR. GANTS MI-LONGS, PLUS CLAIRS. UN COLLIER.

[LUCILE], ROBE SOMBRE, STRICTE. COLLIER AU COU. GANTS ET PETIT SAC NOIR. UN NEUD DE RUBAN PIQUÉ DANS LA CHEVELURE. UN COLLIER.

00'00"	1) FONDU À L’IMAGE. PRT , DEUX FEMMES ASSI- SES DE BIAIS SUR LA BAN- QUETTE, LES MAINS JOINTES SUR LES CUISSSES, YEUX BAISSÉS	TOUS EN CHEUR (TON MONOCOR- DE, ARTICULATION FAI- BLE) Sainte Marie mère de Dieu priez pour nous pécheurs maintenant et à l’heure de notre mort ainsi soit-il.
--------	---	---

TRAV ARR ET TRAV CIRC G-D POUR PRB, [CHARLES], TROIS QUARTS FACE, PROFIL GAUCHE, À GENOUX AU PREMIER PLAN À GAUCHE, AVEC LE RESTE DE L'ASSISTANCE AU SECOND PLAN À DROITE. TOUS ONT L'AIR RECUEILLI, LES MAINS JOINTES (SAUF GILBERT QUI APPUIE LE FRONT SUR SA MAIN GAUCHE AVANT DE CROISER LES BRAS). **TRAV AV SUR L'ASSISTANCE.** ASSIS AU PREMIER RANG, [M. LEBEL] À GAUCHE ET [BENOÎT] À DROITE, UN GENOU EN TERRE. AU SECOND RANG, DANS LA MÊME POSITION, [GILBERT] À GAUCHE ET [MARCEL] À DROITE. DERRIÈRE EUX, À GENOUX, [MME LEBEL] À GAUCHE ET [MME ROLIN] À DROITE.

PIV D-G PUIS TRAV ARR.

FIN TRAV ARR, PRT, [JOUBERT], PROFIL GAUCHE, DEBOUT AU PREMIER PLAN. IL SE TIENT UN PEU À

[CHARLES]

(PREMIERS MOTS H.-CH., TON MONOCORDE)

Je vous salue Marie pleine de grâce le Seigneur est avec vous vous êtes bénie entre toutes les femmes et Jésus le fruit de vos entrailles est béni.

TOUS EN CHŒUR

(TON MONOCORDE, ARTICULATION FAIBLE)

Sainte Marie mère de Dieu priez pour nous pécheurs maintenant et à l'heure de notre mort ainsi soit-il.

[CHARLES]

(H.-CH., TON MONOCORDE)

Je vous salue Marie pleine de grâce le Seigneur est avec vous vous êtes bénie entre toutes les femmes et Jésus le fruit de vos entrailles est béni.

TOUS EN CHŒUR

(TON MONOCORDE, ARTICULATION FAIBLE)

Sainte Marie mère de Dieu priez pour nous pécheurs maintenant et à l'heure de notre mort ainsi soit-il.

[CHARLES]

(TON MONOCORDE)

Je vous salue Marie pleine de grâce le Seigneur est avec vous vous êtes bénie entre toutes les femmes et Jésus le fruit de vos entrailles est béni.

L'ÉCART DES AUTRES, À L'EXTRÊME DROITE. IL RES-TE MUET. AU SECOND PLAN, DE GAUCHE À DROITE, [MARCEL] ET [GILBERT], [MME LEBEL], [MME HARVEY] ET, PRESQUE ENTIÈREMENT CACHÉE PAR CELLE-CI, [MME ROLIN]. TOUS DE PROFIL SAUF [MME LEBEL], DE TROIS QUARTS FACE, PROFIL GAUCHE.

00'28" 2) PRB, [JOUBERT].
DERRIÈRE LUI, LE RIDEAU.
IL SE TIENT DROIT, VISAGE
IMPASSIBLE, TOUJOURS
MUET.

TOUS EN CHŒUR
(SAUF [M. JOUBERT])
(TON MONOCOR-
DE, ARTICULATION FAI-
BLE)

Sainte Marie...

(H.-CH.) mère de Dieu
priez pour nous pécheurs
maintenant et à l'heure de
notre mort ainsi soit-il.

[CHARLES]

(H.-CH., TON MO-
NOCORDE)
Gloire soit au Père au Fils
et au Saint-Esprit.

TOUS EN CHŒUR
(H.-CH., TON MO-
NOCORDE, ARTICULA-
TION FAIBLE)

Comme il était au com-
mencement comme il est
maintenant et comme il
sera dans les siècles des
siècles.

[CHARLES]

(H.-CH., TON MO-
NOCORDE)
Que les âmes des fidèles
défunts reposent en paix.

TOUS EN CHŒUR
(H.-CH., TON
MONOCORDE)
Par la miséricorde de Dieu
ainsi soit-il.*

*MUSIQUE DRAMA-
TIQUE. CUIVRES ET
CORDES.

00'43" 3) PRP DOS DE QUATRE DES SIX PORTEURS, EN
RANGS DE DEUX, AU PREMIER PLAN DROIT.
MUSIQUE : SOUTENUE. DEVANT EUX ET DE DOS

ÉGALEMENT, LE DIRECTEUR DES POMPES FUNÈBRES. IL TIENT SON HAUT-DE-FORME DE LA MAIN GAUCHE. À L'ARRIÈRE-PLAN, DE PROFIL, [BENOÎT] SE LÈVE APRÈS AVOIR FAIT LE SIGNE DE CROIX. LES AUTRES EN FONT AUTANT PENDANT QUE [BENOÎT] SORT DE L'IMAGE PAR LA GAUCHE. EN PM, [JOUBERT] AVANCE EN DIRECTION DE LA CAMÉRA ET SORT DE L'IMAGE PAR LA GAUCHE AU PREMIER PLAN. LE DIRECTEUR DES POMPES FUNÈBRES SE DIRIGE VERS LE FOND GAUCHE DE L'IMAGE. EN SUPER :

Oraison funèbre

LETTRE MODERNE, BLANC. L'ASSISTANCE S'APPRÊTE À PARTIR, EN S'AVANÇANT EN DIRECTION DE LA CAMÉRA POUR SORTIR PAR LE BAS GAUCHE DE L'IMAGE, À L'INSTAR DE [JOUBERT]. FIN DU SUPER. [MME HARVEY] SORT D'ABORD, PRÉCÉDANT DE PEU SON MARI QUI LA TIENT PAR LE COUDE. À L'ARRIÈRE-PLAN, [BENOÎT] ENTRE DE NOUVEAU DANS L'IMAGE PAR LA GAUCHE POUR REJOINDRE [LUCILE]. EN SUPER :

texte

HUBERT AQUIN

SORTENT ENSUITE [MMES LEBEL ET ROLIN], PUIS [MARCEL], [BENOÎT] ET [LUCILE]. FIN DU SUPER.

SORTENT ENFIN LES DEUX FEMMES QUI ÉTAIENT ASSISES SUR LA BANQUETTE, ET [CHARLES]. EN SUPER :

une émission de
AIMÉ FORGET

DU FOND GAUCHE DE L'IMAGE, EN PM, LE DIRECTEUR DES POMPES FUNÈBRES INVITE D'UN GESTE DE LA MAIN DROITE LES SIX PORTEURS À S'AVANCER. IL TIENT TOUJOURS SON CHAPEAU DE L'AUTRE MAIN. FIN DU SUPER. **TRAV AV PUIS PIV G-D, À NOUVEAU TRAV AV ET PAN H-B POUR PR DU TABLEAU D'AFFICHAGE. ÉCLAIRAGE ASSEZ CONTRASTÉ PROJETANT SUR LE PAN DE MUR UNE OMBRE BIEN DÉCOUPÉE DU TABLEAU FAISANT UN ANGLE DE 45 DEGRÉS AVEC CELUI-CI, OÙ L'ON PEUT LIRE « GUY ST PIERRE » [SIC]. MUSIQUE : FONDU AU SILENCE.**

FONDU ENCHAÎNÉ

SCENE II - L'ANTICHAMBRE DU SERVICE -
INTÉRIEUR JOUR

(00'38")

UN COULOIR ET UNE GRANDE PIÈCE OÙ TRAVAILLENT LES SECRÉTAIRES ET SUR LAQUELLE DONNENT LES BUREAUX PRIVÉS. SOL ET MURS CLAIRS. AU PLAFOND, DES LUMINAIRES À TUBES FLUORESCENTS SUSPENDUS. SUR LE MUR DU FOND, DEVANT UNE FENÊTRE FERMÉE PAR UN STORE VÉNITIEN, LE BUREAU DE LA SECRÉTAIRE DE [M. LEBEL]. PERPENDICULAIREMENT AU BUREAU, UNE MACHINE À ÉCRIRE SUR SA TABLE BASSE. À GAUCHE, TROIS CLASSEURS AU-DESSUS DESQUELS EST AFFICHÉ UN CALENDRIER. À DROITE DE LA MACHINE À ÉCRIRE, TOUJOURS CONTRE LE MUR DU FOND, UNE CHAISE, UNE FONTAINE DISTRIBUTRICE D'EAU POTABLE ET UNE AUTRE MACHINE À ÉCRIRE SUR UNE TABLE BASSE. ENCORE PLUS À DROITE, UNE PORTE. SUR LE MUR DE GAUCHE, DU PREMIER PLAN EN DIRECTION DU FOND DE L'IMAGE : LE COULOIR, LA PORTE DU BUREAU DE [JOUBERT] (IDENTIFIÉ PAR UNE PLAQUE FIXÉE AU MUR, À GAUCHE DE LA PORTE), UN TABLEAU D'AFFICHAGE, UNE HORLOGE, LES PORTES DES BUREAUX DE GUY SAINT-PIERRE (ÉGALEMENT IDENTIFIÉ PAR UNE PLAQUE), ET DE [M. LEBEL]. LA PORTE À CAISSONS DU BUREAU DE [M. LEBEL] EST PLUS LARGE QUE LES AUTRES. À COTÉ DE CETTE PORTE, PRÈS DES CLASSEURS, UNE CHAISE. EN FACE DU BUREAU DE SAINT-PIERRE, À PEU PRÈS VIS-À-VIS LE BUREAU DE LA SECRÉTAIRE DE [M. LEBEL], LES BUREAUX DE TRAVAIL DE [JANINE] ET DE [LUCILE], ISOLÉS PAR UNE CLOISON AMOVIBLE FORMANT COIN ET CONTRE LAQUELLE SE TROUVENT DEUX CLASSEURS. PRÈS DU BUREAU DE [LUCILE], UNE MACHINE À ÉCRIRE SUR SA TABLE BASSE.

PLUS LOIN, DANS LE COULOIR, LA PORTE DU BUREAU DE [CHARLES], IDENTIFIÉ PAR UNE PLAQUE.

[JANINE], LA SECRÉTAIRE DE [M. LEBEL], [M. LEBEL].

[JANINE], JUPE DROITE AU GENOU, DE COULEUR SOMBRE. CORSAGE À MANCHES TROIS-QUARTS, AU FIN MOTIF IMPRIMÉ DE TEINTE CLAIRE. LA SECRÉTAIRE DE [M. LEBEL], TAILLEUR SOMBRE À BOUTONS BLANCS SUR UN CORSAGE BLANC À PETIT COL.

01'26" 4) *PR D'UNE PARTIE DE LA PORTE DU BUREAU DE GUY SAINT-PIERRE ET DE LA PLAQUE QUI L'IDENTIFIE, À GAUCHE. [JANINE] ENTRE DANS L'IMAGE PAR LA GAUCHE, EN GP, PROFIL DROIT, ET SE DIRIGE VERS LA DROITE. PAN ACC PUIS LÉGER TRAV AV POUR PRG DE [JANINE], DE DOS, DEVANT LE BUREAU DE LA SECRÉTAIRE DE [M. LEBEL], QUI LÈVE LA TÊTE À SON ARRIVÉE. [JANINE] TIENT UN DOSSIER À LA MAIN DROITE.

*MUSIQUE : FONDU AU SILENCE.

[JANINE]
(BAS)

Bonjour

LA SECRÉTAIRE DE
[M. LEBEL]

Bonjour Janine.

JANINE
(BAS)

LA SECRÉTAIRE RANGE SUR SON SUPPORT LE STYLO QU'ELLE TENAIT À LA MAIN. JANINE POSE LE DOSSIER SUR LE COIN DU BUREAU.

C'est l(e) dossier d(e) monsieur Saint-Pierre.

LA SECRÉTAIRE DE
[M. LEBEL]

Oh merci beaucoup.

ELLE ACQUIESCE, PUIS SE DIRIGE VERS LA FONTAINE, À DROITE. TRAV ACC. ELLE SE SERT UN GOBELET. LE TÉLÉPHONE SONNE. AU MÊME MOMENT, [M. LEBEL] SORT DE LA PIÈCE QUI SE TROUVE À DROITE DE LA FONTAINE.

(H.-CH.)

Bureau d(e) monsieur Lebel.

JANINE
(BAS, SIMULTANÉMENT)

Bonjour monsieur Lebel.

M. LEBEL
Bonjour mademoiselle.

IL SE DIRIGE À GAUCHE VERS LE BUREAU DE SA SECRÉTAIRE.

TRAV ACC. LA SECRÉ-
TAIRE EST TOUJOURS AU
TÉLÉPHONE. PORTANT AT-
TENTION AUX MOTS PRO-
NONCÉS PAR CELLE-CI, M.
LEBEL S'ARRÊTE DEVANT
ELLE, EN PRP DE TROIS
QUARTS DOS. ELLE RAC-
CROCHE.

ELLE ACQUIESCE D'UN
SIGNE.

ELLE REMET À SON PATRON
LE DOSSIER DE SAINT-
PIERRE. IL FRONCE LES
SOURCILS.

M. LEBEL SE TOURNE À
GAUCHE ET MARCHE VERS
SON BUREAU. TRAV ACC.
IL OUVRE LA PORTE ET
ENTRE.

LA SECRÉTAIRE DE
M. LEBEL

Certainement monsieur
Joubert je lui dirai. Au
r(e)voir monsieur.

M. LEBEL
Encore lui ?

LA SECRÉTAIRE DE
M. LEBEL

Il dit qu(e) c'est urgent.

M. LEBEL
(AGACÉ)
Urgent urgent...

notes

1. Vincent NADEAU, « Vers une théorie du texte de base dans l'édition critique d'œuvres médiatiques audio-visuelles », dans *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 10 (été-automne 1985), p. 57-60.
2. Vincent NADEAU, « L'établissement du dialogue des œuvres médiatiques audio-visuelles », dans *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 14 (été-automne 1987), p. 347-353.
3. Voir Ray L. BIRDWHISTELL, *Kinesics and Context, Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970, p. 227-250.
4. Dans *Psychologie du geste*, Bruxelles, Pierre Mardaga, éditeur, 1985, 364 p. (Coll. Psychologie et sciences humaines).
5. Roy L. BIRDWHISTELL, *op. cit.*, p. 263.
6. Voir *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, Washington, (D.C.), Foreign Service Institute, 1952, p. 35-72.
7. *Psychologie du geste*, p. 272. On y lira aussi comment Frey et ses collaborateurs proposent de décrire les mouvements de la main.
8. *Ibid.*, p. 273.

L'effigie distordue. *Neige noire* : de la médiatisation escamotée à une esthétique du simulacre

Pierre-Yves MOCQUAIS
Université de Régina

Préambule

Traiter de l'édition critique de *Neige noire* d'Hubert Aquin, dans le cadre d'une réflexion sur les « théories et les pratiques en matière d'édition critique d'œuvres littéraires destinées aux médias » peut sembler de prime abord un paradoxe sinon une contradiction. Paradoxe d'abord car *Neige noire*, bien qu'il affiche une forme cinématographique, n'est ni une œuvre destinée à la médiatisation, ni même – encore que d'aucuns pourraient le contester – une œuvre médiatisable, puisqu'elle subvertit de l'intérieur la possibilité d'une médiatisation. Contradiction ensuite, car il nous semble possible d'envisager qu'au-delà de la subversion *Neige noire* puisse être, en fait, un simulacre de subversion de l'écriture cinématographique.

Introduction

L'édition critique de *Neige noire* s'inscrit dans le cadre du projet Édition critique des œuvres complètes d'Hubert Aquin (ÉDAQ), projet considérable, puisqu'il représente la plus grande entreprise d'édition critique jamais envisagée au Québec sur un seul auteur¹.

Neige noire est le quatrième et dernier roman d'Hubert Aquin, paru en 1974 et réédité en 1977 peu après le suicide de l'auteur². Si Aquin est surtout connu du grand public pour ses romans, et plus particulièrement pour le premier, *Prochain Épisode*³, il est essentiel de souligner que son œuvre est largement dominée par des textes non romanesques et, en particulier, par des textes dramatiques destinés aux médias : radiothéâtres, téléthéâtres, scénarios de film, réalisation de films et d'émissions de radio et de télévision⁴. Par conséquent, que la facture de *Neige noire* soit de nature cinématographique, que le roman possède, au niveau scriptural, les signes et la codification d'un scénario et que son renvoi ainsi que son support intertextuel en soit *Hamlet*, semblent refléter de prime abord les préoccupations esthétiques de l'écrivain. Faut-il pour autant ne voir en *Neige noire* qu'une réflexion sur les affinités entre les écritures romanesques et filmiques, une tentative de transposer au niveau scriptural certaines techniques cinématographiques ?

Nombre de procédés dénoncent en effet de l'intérieur même du texte la structure du roman comme illusion cinématographique, voire comme simulacre cinématographique. *Neige noire* se présente comme un paradoxe en ce qu'il conteste la possibilité de sa propre médiatisation tout en affichant tout au long de son texte les signes de cette médiatisation.

C'est ce paradoxe qui, dans le cadre d'une édition critique, pose la question fondamentale de l'intégration des phénomènes cinématographiques dans le roman et inscrit ce travail sur *Neige noire* dans le sens de la présente réflexion. Comment en effet rendre compte de tels procédés ? Recourir à de simples notes explicatives reviendrait à conférer au roman une réalité cinématographique qu'il ne possède pas et à entraîner le lecteur sur une fausse piste. Par contre, décrire ces mêmes phénomènes dans la perspective du trompe-l'œil cinématographique que ce roman proclame tout au long de ses pages, ne serait-ce pas sombrer dans une étude interprétative inacceptable dans le cadre d'une édition critique, puisqu'elle risquerait d'entraîner le lecteur sur une piste interprétative unique ?

Où se trouve la réponse ? *Neige noire* pose à l'extrême le problème du lecteur virtuel et de sa relation aux masques du récit. Le texte du roman affirme sans ambages la manipulation du « spectateur » (*Nn*, p. 172). Or, précisément, où se trouve ici la ligne de démarcation entre le lecteur qui ouvre le roman, le lit et le

repose, et le spectateur en puissance qui se trouve sollicité au détour de chaque page et qui tend à se laisser bercer par l'illusion ? L'édition critique doit-elle rendre compte de cette manipulation ou, au contraire, ne risque-t-elle pas d'agir comme révélateur et ainsi de priver le lecteur... de la joie de se faire manipuler ?

Il est bon de faire d'abord une rapide description de la structure cinématographique de *Neige noire*. Une étude des révélateurs de la subversion nous amènera ensuite à poser certains des problèmes inhérents à l'édition critique de ce roman (liens avec le manuscrit, problèmes liés à la genèse du texte, classification des données, etc.). Nous envisagerons enfin quelques hypothèses de lecture destinées à nous prémunir contre les pièges tendus par le narrateur, de manière à ne pas y entraîner le lecteur par mégarde.

***Neige noire* ou le pseudo-scénario – La structure cinématographique et les embrayeurs de l'illusion référentielle.**

Neige noire comporte trois niveaux d'écriture : des dialogues, une narration qui se compose principalement d'indications cinématographiques assimilables à des didascalies et, enfin, des parenthèses.

En fait, la structure du roman peut se résumer à deux grands ensembles narratifs d'égale importance puisque tous deux divisés en cinquante-neuf segments métaphoriquement assimilables tantôt à un avant-texte, tantôt à un après-texte cinématographique : d'une part, une continuité dialoguée accompagnée d'indications de régie ; d'autre part, les parenthèses qui représentent la marque typographique des interventions d'une *voix off* qui commente le déroulement du scénario. Ces

*parenthèses se divisent en trois catégories distinctes : une série de réflexions sur les rapports entre le visuel et le nominal, une analyse des problèmes inhérents à la représentation et à l'évocation cinématographique du temps et enfin une série de mises au point sur le déroulement même de la diégèse*⁵.

Métaphore d'un scénario, *Neige noire* en possède la présentation typographique, celle du moins qui ne distinguerait pas entre avant-texte et après-texte d'un film supposé, mais au contraire brouillerait opportunément les cartes, prolongeant ainsi une illusion fondée sur une lecture superficielle, ou si l'on préfère naïve,

du roman. Aquin, on le sait, est friand de tels jeux de masques ou de miroirs, de ces supercheries qui n'en sont pas tout en étant et qui entraînent le lecteur sur de multiples fausses pistes. Sur le plan de la présentation livresque, si l'on compare *Neige noire* à la plupart des scénarios disponibles sous format ciné-roman – qu'ils en portent ou non l'appellation – ceux de Duras, de Robbe-Grillet et de Faulkner en particulier, il est difficile d'opérer une distinction entre ce qui est scénario et ce qui est roman.

Ainsi, de même que *L'année dernière à Marienbad*⁶ publié avec en sous-titre : ciné-roman, *Neige noire* se présente typographiquement comme une structure ininterrompue d'où sont absentes toute division du texte, que ce soit en parties comme dans *Hiroshima mon amour*⁷ de Marguerite Duras ; que ce soit en séquences comme dans *Glissements progressifs du plaisir*⁸ d'Alain Robbe-Grillet (où l'on dénombre entre 45 et 111 séquences suivant le découpage) ; ou que ce soit en plans de montage numérotés comme dans *Glissements progressifs du plaisir* (626 plans avec indication de durée en secondes pour chacun).

La similarité dans la présentation typographique est encore plus grande avec certains scénarios de William Faulkner. Ainsi *War Birds*⁹ présente, comme *Neige noire*, une suite ininterrompue (du moins par des titres ou par des indications numériques) de dialogues, d'indications techniques ou scéniques et de parenthèses (dont le contenu, incidemment, n'a rien à voir avec celui des parenthèses de *Neige noire*).

Afin de compléter le trompe-l'œil, toute une codification cinématographique s'ajoute à cette pseudo-structure filmique. L'illusion référentielle est véhiculée par une série de renvois indirects aux cinq matières de l'expression qui, comme le rappelle Christian Metz dans *Langage et cinéma*¹⁰, caractérisent le film : mentions écrites, image mouvante, paroles, bruits et musique¹¹. Judicieusement réparties à travers le texte de *Neige noire*, de telles allusions, de pair avec la simple présentation typographique du roman, finissent par créer l'illusion puissante que le lecteur se trouve bien en face d'un scénario de film dont la médiatisation est imminente sinon déjà en train de se faire.

Lorsque le lecteur ouvre pour la première fois *Neige noire*, il se trouve confronté à une composition typographique qui ne répond pas aux critères usuels de ce qu'il attend d'un roman, mais qui correspond par contre à l'idée qu'il peut se faire de la présentation

typographique d'un scénario : morcellement du texte ; dialogues clairement indiqués par le nom du personnage, écrit en majuscules et placé en milieu de page avant chaque réplique ; indications scéniques et techniques placées en retrait de la marge (quatre espaces) et séparées des dialogues et des parenthèses par des blancs importants (quadruple interligne).

Les renvois aux techniques filmiques constituent ce que nous pourrions appeler les embrayeurs de la référentialisation cinématographique et peuvent se diviser en deux grandes classes : tout d'abord le vocabulaire filmique abondant¹² (pléthorique même, nous en verrons plus loin la raison) ; ensuite le recours à ce que la mystérieuse voix off des parenthèses de *Neige noire* appelle la « scénarisation indirecte » (*Nn*, p. 81) qui, en fait, brouille les pistes (une fois de plus !) entre l'ordre du visuel et celui du nominal. Le « commentateur » des parenthèses justifie en effet la nécessité d'« avoir recours à l'imagerie descriptive de type littéraire » par « la difficulté de rendre les images projetées[...] au stade du scénario[...] en attendant que cette manière indirecte soit purement et simplement abolie par la suprématie des images réalisées (*Nn*, p. 81) ».

Cette scénarisation indirecte consiste principalement en trois formules empruntées à la technique de l'image. L'**insertion**, qui est l'introduction d'images étrangères à la séquence en cours, ou l'alternance rapide de séquences sans liens apparents : ainsi les allusions à la relation incestueuse entre Sylvie et son père ou l'énigme des muscles du chagrin. La **surimpression**, qui consiste en un recouvrement ou en un emboîtement d'images dans le cadre d'une même séquence ou d'un même plan : ainsi le recouvrement Sylvie-Linda et l'évocation du voyage dans le Svalbard ; la superposition d'images soit de Nicolas et d'Éva, soit de Sylvie et d'Éva. Enfin, la **répétition** d'une même séquence en plusieurs points du scénario : les images du Svalbard et les évocations de Natchez-under-the-Hill ; la séquence de parodie sacrificielle répétée cinq fois ; la scène du pendentif et celle de la castration symbolique de Nicolas.

Du scénario, *Neige noire* possède enfin certains traits stylistiques. Trois temps verbaux dominent le texte du roman : le présent, temps focal ; le futur, temps de la prospection ; le passé composé, temps de la rétrospection. Le système des pronoms est caractérisé par l'absence de la première personne du singulier et de la deuxième personne du singulier et du pluriel (sauf dans les dia-

logues et dans la dernière parenthèse où surgit la première personne) ainsi que par l'omniprésence de la troisième personne narrative avec, occasionnellement, le recours au « nous » et au « on » assimilé à la première personne du pluriel¹³.

La structure cinématographique et sa subversion – Les révélateurs de l'illusion

Si l'illusion cinématographique est puissante, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit bien d'un subterfuge dont les révélateurs, nombreux, sont véhiculés par le vecteur même de l'illusion : l'écriture.

En effet, même si le lecteur, pour le seul plaisir de la lecture, accepte de se laisser emporter par l'illusion cinématographique, il n'en demeure pas moins qu'il a entre les mains un livre qu'il peut refermer quand bon lui semble, un livre qui comporte de surcroît, en couverture, l'appellation « roman » et non celle de « ciné-roman » (comme c'est le cas pour *L'année dernière à Marienbad* et pour *Glissements progressifs du plaisir*) ou de « scénario et dialogue » (comme c'est le cas pour *Hiroshima mon amour*). Le lecteur sait donc d'emblée qu'il se trouve en face d'un roman et que le jeu anamorphotique ne peut être créé que par l'écriture.

Ainsi, alors même que l'écriture bâtit l'illusion, elle la remet immédiatement en question. La subversion de la structure cinématographique se fait précisément grâce à ces procédés décrits plus haut par lesquels se propage l'illusion référentielle. Le pseudo-scénario véhicule tantôt les signes de la continuité dialoguée et de la scénarisation d'un film à faire¹⁴, et décrit tantôt, plan par plan, un film qui serait en projection¹⁵. Dans le cas des insertions, des surimpressions et des répétitions, l'écriture souligne l'absence de la visualisation précisément là où la présence subséquente de l'image rendrait une telle opération superflue. En d'autres termes, le texte se remet sans cesse en question pour être tour à tour et à la fois construction et déconstruction. Alors que *Neige noire* semble rejeter le romanesque, il ne cesse en fait de réaffirmer avec éclat la prééminence de l'écriture et donne à l'acte de lecture une nouvelle dimension.

Un véritable scénario (qu'il s'agisse d'un avant-texte ou d'un après-texte) se soucie peu de visualisation, puisqu'il n'aspire pas à se substituer au film. Dans leur forme écrite, le scénario ou le ciné-roman se présentent sans ambages avec toutes les insuffi-

sances que leur genre suppose sur le plan littéraire, insuffisances qui appellent à la visualisation du film dont le scénario n'est en fait qu'un des supports. Dans *Neige noire*, au contraire, l'effort de visualisation est extrême, allant jusqu'à la création d'un phénomène de fausse visualisation dont l'ironie ne fait que renforcer la toute-puissance du scriptural. La pléthore de termes techniques finit par déboucher sur une mise à nu des procédés cinématographiques. Le recours fréquent à la prétérition visuelle laisse libre cours à une réflexion en forme de clin d'œil ironique sur l'écriture¹⁶. Les descriptions, superflues dans un scénario, sont ici abondantes, mais contrairement à celles du roman traditionnel qui permettent au lecteur de faire jouer son imagination, celles-ci résistent à la visualisation. Le pendentif de Sylvie par exemple, évoqué avec un luxe de détails¹⁷, est irréprésentable, et les descriptions géographiques sont en fait plus symboliques, oniriques, exotiques ou fantastiques que réalistes¹⁸. La récurrence de la couleur rouge ne vaut que par la diversité sémantique de ses occurrences et par la recherche à laquelle s'est livré Aquin, recherche dont on retrouve les traces dans l'un des nombreux dossiers préparés par l'auteur avant la composition de *Neige noire*. Dans le dossier intitulé « À citer », Aquin donne en effet une liste de 21 rouges différents¹⁹.

Une telle fascination pour l'écriture n'est pas nouvelle chez Aquin. Que ce soit sur le plan thématique²⁰ ou sur le plan de la préoccupation esthétique²¹, *Neige noire* s'inscrit incontestablement dans la lignée des autres romans et trouve clairement sa place au sein de la logique propre à l'œuvre entière. Cette filiation est encore plus nette sur le plan de l'écriture, car, dans une large mesure, *Neige noire* représente l'aboutissement de la recherche scripturale entamée par Aquin dès les années cinquante. De surcroît, qu'Hubert Aquin, fasciné par le cinéma et lui-même auteur prolifique de dramatiques télévisuelles et autres œuvres destinées aux médias, s'essaye à une écriture romanesque puisant à la source même du septième art, n'a rien de vraiment surprenant. C'est cette filiation, vite évidente à qui lit l'ensemble des romans d'Aquin, qui constitue un révélateur puissant de la supercherie cinématographique.

Les signes de cette recherche scripturale peuvent se regrouper en trois catégories : une réflexion sur le double principe de l'œuvre dans l'œuvre et de l'œuvre en train de se faire mais ne pouvant s'achever ; un travail sur les principes de la production narrative, plus particulièrement sur la superposition des instances tem-

poelles, sur les questions de voix (superposition des narrateurs) et sur les catégories sémantiques ; une constante dialectique de l'ouverture et de la clôture du texte (chaque roman pris individuellement) et de l'œuvre (en l'occurrence les quatre romans publiés) fondée sur les rapports qu'entretiennent les éléments constitutifs de la textualité : le récit, la narration et l'écriture²².

Problèmes éditoriaux – De la genèse au traitement des données.

Texte ambigu, qui à la fois affiche une recherche scripturale au sein de laquelle le cinéma joue un rôle central et subvertit de l'intérieur toute possibilité d'identification du texte à un scénario, *Neige noire* pose certains problèmes éditoriaux qui lui sont propres en ce qu'ils se distinguent aussi bien de ceux posés par l'édition d'un roman que de ceux posés par l'édition critique d'une œuvre médiatique. *Neige noire* n'en demeure pas moins un texte littéraire dont l'édition va par conséquent se faire en fonction de principes établis et intégrer des paramètres connus.

À ce point du travail, il est encore difficile de déterminer précisément ce qui a pu motiver le choix de la structure cinématographique de même que sa subversion. La bio-chronologie d'Aquin, préparée par Guylaine Massoutre dans le cadre du projet ÉDAQ, fournit de précieux renseignements à ce sujet. Certains recoupements ainsi que de nombreux documents consultés au siège de l'ÉDAQ permettent toutefois de se faire dès maintenant une idée du cheminement d'Aquin dans ce qui fut la genèse de son dernier roman publié.

On sait, par exemple, qu'Aquin a travaillé à l'Office national du film et pour Radio-Canada, et qu'il a collaboré jusqu'à la fin de sa vie avec Louis-Georges Carrier à de nombreux projets de cinéma et de télévision. Plus particulièrement, on sait qu'entre janvier 1971 et janvier 1972 Aquin a couché sur le papier plusieurs projets dramatiques ayant pour thème central le mythe d'Œdipe²³, projets dont la réalisation devait être confiée à Louis-Georges Carrier. Or, c'est durant cette même période qu'Hubert Aquin envisage avec Pierre Tisseyre la publication d'un nouveau roman. L'évidente filiation œdipienne de *Neige noire* s'inscrit donc dans le sens d'une réflexion qui traduit une des préoccupations constantes de l'œuvre. Un autre téléthéâtre d'Aquin, intitulé *Double sens*, réalisé par Carrier en 1971 et diffusé le 30 janvier 1972 à la télévi-

sion de Radio-Canada dans le cadre de l'émission *Les beaux dimanches*, présente de troublantes similarités avec *Neige noire* : prénom de l'héroïne (Sylvie), lieu de l'action (Montréal), motif central (le double), motifs secondaires (sexualité perversie, meurtre de la femme par l'homme, la femme à la fois objet de violence et rédemptrice). Enfin, en août 1973, Aquin signe un contrat de six mois avec le *Magazine MacLean* pour un roman par épisodes, à raison d'un épisode par mois. Le roman doit s'appeler *Découpage*, et la seule trace qu'il en reste consiste en les 18 premières pages du manuscrit de *Neige noire* qui, contrairement au reste du texte, sont dactylographiées et portent le titre prévu dans le cadre de la publication mensuelle. Cependant, en octobre 1973, *MacLean* annule le contrat.

De manière moins évidente peut-être, d'autres projets, envisagés ou réalisés au cours des années qui ont précédé la rédaction de *Neige noire*, ont vraisemblablement joué un rôle non négligeable dans la réflexion aquinienne et donc dans la gestation du roman. Ainsi *Anarkit*, aussi intitulé *Histoire de l'anarchie* ou peut-être *Double double*²⁴, projet de film à réaliser avec Jacques Godbout, qui date vraisemblablement de l'automne de 1970 et dont l'élément central aurait été un dialogue à deux voix, sorte de schéma contrapunctique dans lequel Aquin aurait eu un rôle central, « film sériel discontinu, film portant sur sa propre confection, film intégrant son propre inachèvement », comme le remarque Marie-Claire Ropars-Wuilleumier²⁵.

Si l'étude de la genèse comporte encore des blancs ou des zones floues, la recension des différents états du texte est au contraire précise. Du manuscrit à l'édition posthume de 1978, *Neige noire* ne comporte pas moins de six états de texte : le manuscrit, composé de 1 329 pages dont les 18 premières sont dactylographiées ; le tapuscrit, qui se démarque considérablement du texte manuscrit et compte 282 pages de format 11" sur 8,5" ; les placards d'imprimerie corrigés par l'auteur et au nombre de 30, soit 120 pages de format 17" sur 11" ; l'édition *La Presse* de 1974, qui comporte 254 pages ; les modifications apportées par l'auteur à son texte sur une copie de l'édition *La Presse* ; l'édition Pierre Tisseyre Cercle du livre de France de 1978, qui compte 264 pages.

Le choix du texte de base ne fut pas dès l'abord évident. La dernière édition du roman, bien que posthume, puisqu'elle entérinait les modifications voulues par l'auteur²⁶, représentait a priori l'option la plus logique. D'un autre côté, le manuscrit, qui compte

presque exactement deux fois plus de pages que l'édition Pierre Tisseyre et présente un intérêt incontestable, ne pouvait pas ne pas être pris en considération²⁷. Il fut donc décidé que ces deux états seraient publiés selon une formule éditoriale qui reste encore à déterminer (textes présentés en regard ou présentés séparément, etc.) et qui aura un impact considérable sur le travail ultime de collation. En effet, si du tapuscrit à l'édition Pierre Tisseyre le nombre des variantes est limité, il n'en va pas de même en ce qui concerne le manuscrit qui présente d'abondantes ratures, voire des réécritures, tout spécialement au sein des parenthèses.

Une telle constatation et l'examen attentif du manuscrit se révèlent d'une importance capitale, car ils permettent, du moins en partie, de répondre aux questions posées par la structure pseudo-cinématographique du texte ainsi que par la nature des rapports qu'entretiennent la « continuité dialoguée » et les interventions du « commentateur ». Dans une des plus longues parenthèses du roman, le commentateur définit en ces termes la relation d'enchâssement qui lie les deux composantes du texte :

Si ce commentaire prend fin et quand il prend fin, cela ne veut pas dire que le scénario cesse pour autant d'être encadré par lui. Le lecteur sait désormais que le scénario est imbriqué dans un commentaire qu'on ne peut interrompre (Nn, p. 205).

Cette affirmation demeurerait pour le moins mystérieuse si l'examen des deux premiers états du texte (le manuscrit et le tapuscrit) ne fournissait pas certains éléments de réponse. Le tapuscrit est identique, à quelques détails près, à la première édition du roman. Or, nous l'avons déjà indiqué, le manuscrit est au contraire un texte beaucoup plus ample, tant par sa longueur que par sa portée. Si les raisons qui ont amené Aquin à le réduire radicalement demeurent inconnues, les modalités des amputations effectuées sont par contre apparentes.

Plusieurs constatations s'imposent immédiatement. Il est dès l'abord évident que, par rapport à la version qu'a finalement adoptée l'auteur, le manuscrit accentue l'effet cinématographique et c'est précisément cet effet qui se trouve atténué lors du passage du manuscrit au tapuscrit. Cette atténuation va de pair avec une altération (une sorte de gommage) des marques du réalisme auxquelles se trouvent substituées les marques du fantastique et de l'onirique²⁸. Les parenthèses demeurent par contre quasi inchan-

gées, non amputées lors de la contraction du texte, mais au contraire très travaillées, comme en témoignent les ratures abondantes, particulièrement au sein de celles qui traitent du temps. Le texte principal du roman, celui qui encadre ou enchâsse l'autre, est bien celui des parenthèses, confirmant ainsi la déclaration insolite du narrateur/commentateur citée plus haut.

Plutôt que de brouiller les cartes, l'étude comparative des différents états du texte, si superficielle puisse-t-elle être à cette étape du travail d'édition, tend au contraire à dissiper les malentendus quant à son identité. *Neige noire* s'affirme sans ambiguïté, dans la genèse même de son processus créateur, comme une nouvelle étape d'une recherche scripturale qui serait à la fois l'aboutissement et le véhicule de la réflexion globale entamée par Hubert Aquin dès ses premiers articles et qui aurait pour objet les modalités d'acquisition de la connaissance, la relation de l'homme à la connaissance et, plus globalement encore, à la culture. Que ce soit le voyage de Nicolas et de Sylvie, qu'il s'agisse du scénario que Nicolas est en train d'écrire, qu'il s'agisse du roman lui-même avec ses multiples jeux de miroirs en trompe-l'œil, tout, en fait, n'est qu'une vaste mise en abyme anamorphotique d'une méditation fondamentale sur l'œuvre et sur la notion de chef-d'œuvre, sur le processus créateur et sur la relation de l'auteur à son œuvre et de celle-ci au lecteur.

Écriture, ludisme et quête du sens

Pourquoi donc le recours à la structure cinématographique ? Bien des hypothèses peuvent sans doute être envisagées. Nous voudrions ici en suggérer trois qui se complètent et présentent le mérite de prendre *Neige noire* en compte dans le sens d'une globalité signifiante, celle de l'œuvre entière.

Une des facettes de l'œuvre d'Aquin est son caractère ludique, dont la manifestation principale est le jeu de et sur l'écriture. Dans chacun des romans d'Aquin, le narrateur se joue du lecteur en l'obligeant à constamment remettre sa lecture en question. Superposition des instances narratives, multiplication ou dédoublement des narrateurs, recours au métadiscours contribuent à la création d'un univers narratif complexe dont la sophistication est encore intensifiée par l'utilisation de systèmes de signes non linguistiques auxquels s'identifie métaphoriquement l'écriture : architecture, peinture (et plus spécialement l'art de l'anamorphose), mu-

sique, médecine et enfin, cinéma. La structure pseudo-cinématographique de *Neige noire* s'inscrirait donc dans une logique et serait un aboutissement naturel pour Hubert Aquin, à la fois homme de plume et homme de télévision et de cinéma.

Si l'on doit envisager une telle hypothèse, elle se révèle toutefois insuffisante pour rendre compte de la complexité du système narratif de *Neige noire*. Elle ne pose en effet la lecture du roman qu'en termes d'imitation, ce qui signifie qu'elle ne porte que sur les parties du texte assimilables à un scénario et néglige toute la partie du roman qui figure entre parenthèses, ou la réduit à un simple commentaire, à une grille d'interprétation du pseudo-scénario. Or, comme nous l'avons vu précédemment, le texte entre parenthèses est le plus important, puisqu'il « enchâsse » l'autre.

Dans un article paru en 1987, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier pose la question en ces termes : « S'agit-il d'un scénario dont on pourrait localiser les occurrences, ou bien d'un système global qui en ce cas serait co-extensif au texte lui-même²⁹ ? » La notion de « système global [...] co-extensif au texte » est ici fondamentale, car elle présente la question de la structure formelle de *Neige noire* non plus seulement en termes d'imitation, mais en termes de simulacre. Pour Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, la lecture de *Neige noire* doit être nietzschéenne au sens où « le simulacre se définit moins comme un faux que comme une puissance du faux, ruinant la délimitation de la vérité et du mensonge³⁰ », autrement dit où il devient impossible de distinguer entre le modèle et la copie :

[Le simulacre] informera la totalité du texte où il inscrit la marque d'une imitation sans objet, donc co-extensive au texte lui-même dont l'identité se trouve ébranlée par ce dédoublement sans double matérialisable³¹.

Neige noire se déclare donc comme texte en récusant le prétexte cinématographique qui le fonde. « Texte-film sans film localisable », *Neige noire* semble aussi être un « texte-film » sans « texte récupérable [...] où le film, loin d'intervenir là où il s'affiche, c'est-à-dire dans le scénario, régirait en fait l'ensemble du dispositif textuel, scènes et parenthèses également saisies dans un montage alterné³² ».

L'hypothèse présentée par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier intéresse notre propos, non seulement en ce qu'elle propose une nouvelle lecture de *Neige noire*, mais surtout en ce qu'elle renvoie

à la genèse du texte et avance certaines théories interprétatives qui mériteraient une investigation plus approfondie. Pour elle « l'expérience filmique d'Aquin, et paradoxalement son caractère négatif, [...] invitent à penser que pour Hubert Aquin le film pourrait bien se réaliser ailleurs qu'au cinéma³³ ». Aquin aurait retiré de son activité dans le monde du cinéma « l'expérience d'une expropriation de l'auteur » de même qu'il avait subi une « expropriation culturelle³⁴ », comme en témoigne « la fatigue culturelle du Canada français³⁵ ». Au sein de l'incessant jeu de miroirs qu'est l'œuvre d'Aquin *Neige noire* serait une nouvelle variation sur l'œuvre dans l'œuvre et l'œuvre sur l'œuvre, sur l'achevé, l'inachevé et l'inachèvement, sur l'incapacité à dire et l'exigence de dire, sur l'impossibilité de cesser de créer et sur les limitations du langage des mots comme de celui de l'image :

Le paradoxe tient donc en ceci que la visée cinématographique finalement infirmée imprégnait la textualité du livre au point d'en altérer la forme textuelle ; et que ce texte non-texte ne peut retrouver sa dignité livresque qu'en renonçant à un pré-texte qui s'était si bien érigé en texte que c'est en fait à soi-même que le texte se voit contraint de renoncer pour s'affirmer³⁶.

En fait, il est possible de dire que la réflexion aquinienne dont Marie-Claire Ropars-Wuilleumier relève les signes dans *Neige noire* participe d'une méditation plus large, à la dimension de l'œuvre entière, sur la notion de chef-d'œuvre, méditation qui elle-même ne trouve son véritable sens que dans le cadre d'une réévaluation globale des rapports que l'homme entretient avec la connaissance. Ces deux notions sont inséparables d'une troisième : celle de somme, et en particulier de la plus célèbre d'entre elles, la *Somme* de saint Thomas d'Aquin. Esprit cultivé passionné par les questions de culture et les périodes de transition conceptuelle et de bouleversement mystique, mais aussi esprit ludique, Aquin ne pouvait qu'être fasciné par son illustre homonyme – qu'il nomme l'Aquinate dans *L'antiphonaire* – ainsi que par sa pensée.

De l'entreprise thomiste, l'œuvre d'Aquin possède effet les caractéristiques tant conceptuelles que formelles. Les premières peuvent se résumer en trois grandes interrogations à la fois philosophiques et théologiques : quelles relations entretiennent le savoir et la foi ? Peut-on parvenir à Dieu par des étapes raisonnées ?

Quels sont les rapports entre le temps humain, caractérisé par la fugacité, et le temps divin, caractérisé par l'éternité ?

Les secondes s'articulent autour de la notion de chef-d'œuvre, principe directeur de la composition de l'œuvre romanesque d'Aquin et dont *L'antiphonaire* donne une définition :

*Le vrai chef-d'œuvre (opus consummatum) est celui qui dans les formes parfaites transpose toute la profondeur des « sciences quadriviales »*³⁷.

Les quatre sciences quadriviales sont l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie. Les correspondances avec les quatre romans publiés du vivant d'Aquin³⁸ s'établissent aisément. À *Prochain épisode*, variation sur la linéarité, correspond l'arithmétique ; à *Trou de mémoire*, variation sur la profondeur dominée par la scénographie baroque, l'art de la perspective fuyante et l'anamorphose, correspond la géométrie ; à *L'antiphonaire*, variation sur le temps dominée par un schéma contrapunctique, correspond la musique ; enfin à *Neige noire*, variation sur la totalité, correspond l'astronomie. Chacun des romans correspondrait ainsi à une problématique, à une vision du monde, à une forme d'écriture. Mais là n'est cependant pas l'essentiel. L'essentiel résiderait dans la correspondance totale, au niveau formel, de chacune des œuvres avec une des quatre sciences ; autrement dit que les principes propres à chacune des sciences soient propres à chacune des œuvres.

Dans le cas de *Neige noire*, il nous semble possible d'avancer que les principes de la double subversion et du simulacre qui sont propres au roman correspondent aux principes qui gouvernent l'astronomie : impossibilité de concevoir l'univers et le caractère infini de ses dimensions, puisqu'il est seulement perceptible par un jeu de miroirs paraboliques.

* * *

Neige noire est une œuvre difficile à éditer, car ses contours flottants renvoient constamment dans le miroir une image déformée d'elle-même. Éditer *Neige noire* au premier degré, c'est-à-dire comme un texte romanesque affublé d'une pseudo-structure cinématographique, sans en reconnaître toute la dimension de subversion et sans prendre en compte la possibilité du simulacre nous

semblerait aussi dangereux que de traiter l'œuvre comme si elle était le scénario d'un film à venir. Toute la question de l'édition critique de *Neige noire* revient en fait à ne pas perdre de vue les destinataires de l'édition et à respecter certains principes sans lesquels un tel travail deviendrait vite stérile.

Au-delà de la discipline et de la minutie qui doivent présider à la préparation d'une édition critique, le principe essentiel qui nous semble devoir gouverner une telle entreprise est celui de l'équilibre. Équilibre entre les volontés de l'auteur, la pulsion propre à l'œuvre éditée et les choix que doit nécessairement effectuer l'éditeur. Équilibre aussi entre la nécessité d'une objectivité face à l'œuvre – de manière à ne pas imposer au lecteur une interprétation univoque – et celle d'une fausse innocence ; autrement dit, l'obligation de connaître aussi parfaitement que possible l'œuvre éditée (ainsi que la production entière de l'auteur) afin de ne pas attirer, par ignorance, le lecteur sur de fausses pistes, tout en ne cédant pas à la tentation de la glose pontifiante. Une édition critique doit être en effet un instrument de travail mis au service du public et non une lecture d'une œuvre.

notes

1. Placé sous la direction d'un comité éditorial au sein duquel figurent, entre autres, Andrée Yanacopoulo, veuve d'Hubert Aquin et détentrice du Fonds Hubert Aquin, Bernard Beugnot et Jacques Allard, l'équipe de l'ÉDAQ comprend une quinzaine de co-éditeurs et de collaborateurs. L'ensemble du projet est, depuis ses débuts, financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSHC).
2. *Neige noire* fut d'abord publié aux Éditions *La Presse*, puis, quelques mois après la mort de l'auteur, le 15 mars 1977, aux Éditions Pierre Tisseyre. Les références à *Neige noire* marquées dans le texte sous l'abréviation *Nn*, suivie de la pagination proviennent de la seconde édition.
3. *Prochain Épisode* fut publié en 1965 au Cercle du livre de France.
4. La « Bibliographie analytique d'Hubert Aquin » compilée par Jacinthe Martel et parue dans la *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français* (n° 7, hiver-printemps 1984, p. 79-229) constitue la meilleure source d'information bibliographique sur l'œuvre d'Aquin. À titre d'exemple, on y dénombre 14 entrées sous la rubrique « Romans, recueils de textes, récits », 16 sous la rubrique « Nouvelles originales » et 54 pour les œuvres destinées aux médias, toutes catégories confondues (œuvres dramatiques originales, adaptations, films, réalisations d'émissions de radio ou de télévision, scénarios, etc.).
5. Pierre-Yves MOCQUAIS, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1985, p. 172.
6. Alain ROBBE-GRILLET, *L'année dernière à Marienbad*. Ciné-roman, Paris, les Éditions de Minuit, 1961, 172 p.
7. Marguerite DURAS, *Hiroshima mon amour*. Scénario et dialogues, Paris, Gallimard, 1960, 157 p. (Coll. Folio, n° 9.)
8. Alain ROBBE-GRILLET, *Glissements progressifs du plaisir*. Ciné-roman, Paris, les Éditions de Minuit, 1974, 221 p.
9. William FAULKNER, *War Birds*, dans Bruce F. KAWIN [éditeur], *Faulkner's MGM Screenplays*, Knoxville, the University of Tennessee Press, 1982, p. 257-420.

10. Christian METZ, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, 283 p. (Coll. Ça/Cinéma.)
11. Un exemple de la « bande sonore » de *Neige noire* se trouve à la page 80 du roman : « quand ce ne sont pas les grondements des glaces friables qu'on entend sous la coque, c'est le tintement mélodique des glaces qui se percutent les unes contre les autres... c'est l'accumulation ininterrompue de ces frictions, tamponnements, grincements... Jour et nuit, la mer s'accorde comme pour attaquer les premières mesures d'une symphonie ».
12. Par exemple : gros plan, *flash back*, fondu enchaîné, *traveling de translation*, plan américain, *switch pan*, plan contre-plongée, *zoom back*, etc.
13. Ainsi p. 18 : « On distingue des paysages bleutés » et p. 80 : « les grondements[...] qu'on entend sous la coque ».
14. Par exemple, p. 23 : « Finir la séquence sur Nicolas endormi. »
15. Par exemple, p. 12 et 13 : « Flash back : Gros plan de Nicolas ; on le voit lever la tête. »
16. Ainsi p. 12 : « La souffrance de Nicolas le mine. Les cernes sous les yeux, la fatigue, le manque de tonus, l'infatigable découragement, cela se voit ; il est donc superflu de vouloir le décrire. Et ce qui est visible à l'écran équivaut en fin de compte à l'indicible élocutoire. »
17. Voir p. 44 : « Très gros plan du pendentif. L'objet ne figure rien, sinon la contre-image d'un plexus bombé aux nombreuses tiges qui relient ce noyau éruptif et ambigu à sa couronne. » Voir aussi p. 48, où le texte parle des « fossettes communicantes du pendentif » et où se trouve la phrase suivante : « On distingue bien l'hyacinthe de Compostelle qui est le cœur obscur de cet ostensorio. »
18. Voir en particulier les évocations du voyage nautique vers l'archipel du Svalbard, p. 80, 94 et 95.
19. Citons-en quelques-uns des plus insolites : cinabre, garance, nacarat, purpurin, purpuracé, ponceau, tolium, sang de dragon, etc.
20. Parmi les récurrences thématiques, citons entre autres : l'érotisme, le conflit homme/femme, la volonté de suicide, le mysticisme, la fuite du temps, la Renaissance italienne.
21. Parmi les préoccupations esthétiques qui dominent l'œuvre, citons : les relations entre l'art, la science, la littérature et la philosophie ; la dialectique de l'art et de l'action ; le rôle et la place de la culture ; les rapports de l'homme avec la connaissance, avec l'histoire et avec le temps ; les rapports de l'homme avec Dieu.

22. Dans « Scénario et fiction : *Neige noire* » (*Voix et images*, vol. II, n° 3 (avril 1977), p. 431), Christiane Houde envisage ainsi cette circularité de l'écriture qui, selon elle, trouve sa consécration dans *Neige noire* avec l'adoption du schéma narratif du scénario : « D'un roman à l'autre, un terme de la fiction sert de transition. Ainsi dans *Trou de mémoire*, on conserve un terme du roman précédent, la narration, pour le confronter à des problèmes d'écriture. On retrouve la triple relation narration-écriture-récit, où l'écriture fait le relais entre la narration et le récit. *Neige noire* reprend finalement la problématique du dernier roman et revient à la question du récit. Ce qui était latent à la fin de *Prochain épisode* – refus du récit, ébauche d'un scénario comme au futur antérieur – se matérialise dans le dernier roman avec le scénario. L'apparition de ce dernier terme est donc l'aboutissement d'une recherche de l'écriture, et pas seulement un hasard de l'aventure romanesque. »
23. C'est Renald Bérubé, professeur à l'Université du Québec à Rimouski et collaborateur du projet ÉDAQ, qui effectue l'édition critique des différents *Édipe*.
24. Les trois titres figurent dans les notes de l'auteur.
25. Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, « Le spectateur masqué – Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », dans *Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly*, vol. LVII, n° 2 (avril-juin 1987), p. 79-95.
26. Sur la page de garde du volume de l'édition *La Presse*, qui comporte les modifications apportées à son texte par Aquin, se trouvent les mots suivants adressés à sa femme : « Ce livre contient toutes les corrections à effectuer dès la seconde édition. Si jamais je disparaissais accidentellement, tu peux les faire exécuter en mon lieu et place ».
27. Il s'agit ici de pages normalisées. À raison de 2 400 signes par page, le texte de l'édition Pierre Tisseyre compte 192 pages alors que le texte du manuscrit en compte 387.
28. Ainsi la suppression de détails descriptifs et de liens événementiels logiques. Le voyage nautique à bord du *Nordnorge* entre Tromsø et le Svalbard passe ainsi d'une description presque photographique, qui doit beaucoup au *Guide bleu des pays scandinaves* et à *L'odyssée des Vikings* de Magdeleine Cluzel, à la métaphorisation confinante à l'onirisme de ce même voyage.
29. Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, *op. cit.*, p. 79.
30. *Ibid.*, p. 80-81.
31. *Ibid.*, p. 81.
32. *Ibid.*, p. 82.
33. *Ibid.*, p. 83.
34. *Ibid.*

35. « La fatigue culturelle du Canada français » date de 1962 et figure dans *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, 1977, p. 69-103. (Coll. Prose entière.)
36. Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, *op. cit.*, p. 81.
37. Hubert Aquin, *L'antiphonaire*, Montréal, Cercle du livre de France, 1969, p. 203.
38. On pourrait objecter que ces quatre romans ne sont pas les seuls écrits par l'auteur. Il nous paraît toutefois essentiel d'admettre qu'ils forment un ensemble et que si Aquin écrit *L'invention de la mort* et *Les rédempteurs* avant *Prochain épisode*, *Trou de mémoire*, *L'antiphonaire* et *Neige noire*, Marcel Proust écrit *Jean Santeuil* avant *À la recherche du temps perdu* et Balzac, qu'Aquin admirait tant, écrit, entre autres, *Clotilde de Lusignan* (sous le pseudonyme de lord R'Hoone) avant de se lancer dans *La comédie humaine*.

***Œdipe et Œdipe recommencé* d'Hubert
Aquin : de l'avant-texte I à l'avant-texte
II/texte de base, en passant par les
annotations manuscrites du réalisateur-
destinataire**

Renald BÉRUBÉ
Université du Québec à Rimouski

pour Louise et Maximilien Laroche

*Une invariance cruelle régit la production sérielle des
variantes qu'on a accoutumé de nommer des œuvres
originales. L'histoire décalque, elle aussi. L'originalité
y est aussi impossible qu'en littérature. L'originalité
n'existe pas, c'est un leurre.*

Hubert AQUIN, *Point de fuite*, p. 49

[...] *faisant Œdipe Roi* [...] Sophocle signait une
variante, pas un original [...]

Hubert AQUIN, interview,
le Québec littéraire, n° 2, p. 145

Parle-moi de la télévision.

Hubert AQUIN à Louis-Georges Carrier,
en 1951
Point de fuite, p. 119

Dans le texte précédent, Pierre-Yves Mocquais traite de *Neige
noire* – roman dont le titre sait mettre l'oxymore à l'honneur et à

l'affiche –, ce qui présente le paradoxe de l'étude d'un roman dans le cadre d'un colloque qui porte sur « l'édition critique de textes littéraires destinés aux médias ». C'est que, bien sûr, *Neige noire* prend, entre autres formes, celle d'un scénario ou d'un pseudo-scénario. Le chemin étant déjà un peu tracé, il faut sans doute savoir ne pas s'arrêter en si bonne voie ; s'agissant de textes d'un écrivain qui utilisait le paradoxe avec tant de virtuosité et de plaisir, il faut bien, d'emblée, souligner le statut paradoxal des textes dont il va être question : *Œdipe* et *Œdipe recommencé*, datés l'un et l'autre de 1971, sont deux versions consécutives d'un même projet de téléthéâtre de 90 minutes qui, finalement, ne sera jamais réalisé. Médiatique dans sa destination, le projet n'a pas connu la médiatisation télévisée à laquelle il était destiné. Pour ajouter au paradoxe : si *Œdipe recommencé* a été écrit après et d'après *Œdipe*, qui fut d'abord un texte, puis devint un avant-texte ; si *Œdipe recommencé*, dernière version connue du projet, doit constituer le texte de base de l'édition critique, il n'en reste pas moins que ce texte de base, transformation et augmentation d'*Œdipe* son avant-texte, demeure en quelque sorte moins autonome que ce dernier, dont il dépend parfois, sinon souvent, pour sa bonne compréhension. L'intelligence du texte de base, ici, est largement tributaire de la connaissance de l'avant-texte le plus immédiat. Ce qui explique, ainsi que nous en discuterons tout à l'heure, que nous avons choisi d'éditer les deux versions en regard l'une de l'autre.

Troisième et dernier paradoxe que nous retiendrons : à l'origine des *Œdipe* d'Aquin se trouve un *Hamlet*, projet avorté d'un téléthéâtre de 90 minutes destiné, comme les *Œdipe*, à être produit par la télévision de Radio-Canada, dans une réalisation de Louis-Georges Carrier, vieil ami et vieux complice d'Aquin. Contrairement au projet *Œdipe*, le projet *Hamlet* ne donnera pas lieu à la rédaction d'un scénario par Aquin – le projet en restera à ce stade. Mais compte tenu de l'utilisation du *Hamlet* de Shakespeare dans *Neige noire*, il faut peut-être admettre le paradoxe final suivant : que *Neige noire*, roman, constitue la réalisation textuelle, écrite, d'un projet qui, dans son intention hamletienne première, puis dans ses versions œdippiennes, ne fut jamais réalisé à la télévision. Comme si Aquin, seul et par les seuls moyens de l'écriture romanesque, éclatée autant que faire se peut, avait réussi à réaliser ce qui, au point de départ, avait été conçu comme devant faire appel aussi à l'écriture télévisuelle d'un réalisateur.

À ce stade-ci, on me permettra d'une part d'évoquer Freud, pour rappeler que sa découverte de l'œdipe est aussi liée au *Hamlet* de Shakespeare¹, et de citer d'autre part Alfred Döblin qui écrit à peu près, dans son *Hamlet ou la longue nuit prend fin* – dont le titre est déjà, comme *Œdipe recommencé*, un pacte-ès-palimpseste² –, qu'il vaut mieux raconter que discuter, étant bien entendu par ailleurs que le récit polyphonique selon Döblin implique déjà en lui-même interprétation et discussion.

* * *

Les trois, alors, formaient trio. Ils s'appelaient, selon l'ordre alphabétique, Hubert Aquin, Louis-Georges Carrier et Jacques Languirand. C'était la fin des années 1940 puis les années 1950. Pour parler comme Hamlet, *the play is the thing* qui les avait réunis. Aquin et Carrier étudiaient au collège Sainte-Marie ; Carrier y avait fondé sa propre troupe, les Comédiens routiers³, et avait monté, durant l'année scolaire 1947-1948, son adaptation d'*Œdipe roi* de Sophocle dans laquelle jouait Aquin. Comme il devait jouer aussi, vers la même époque, dans le *Hamlet* (version de Gide) monté par le père d'Auteuil au même collège Sainte-Marie. Languirand, quant à lui, était associé aux jeunes Compagnons de Saint-Laurent du père Paul-Émile Legault – troupe qui, ne disposant pas d'une salle, donnait ses représentations à la salle du Gesù, au collège Sainte-Marie. Ce qui avait permis à Languirand de prendre connaissance de la version Carrier d'*Œdipe* et d'assister aux répétitions de celle-ci⁴. Bientôt, Languirand puis Aquin se retrouveront en Europe ; à la fin d'une lettre datée de « Paris, le 25 novembre 1951 », où il est surtout question de théâtre, Aquin demande à Carrier de lui parler de la télévision⁵ – la télévision de Radio-Canada allait voir le jour, si l'expression est appropriée, en 1952. La première pièce de Languirand, *Les insolites*, créée en 1956, est dédiée à Hubert Aquin⁶ ; et cette même année verra la création à la télévision de Radio-Canada de *Hamlet, adaptation d'après Thomas Kyd*, de Jacques Languirand, réalisé par Louis-Georges Carrier. Il y a pourtant là un hic insolite : car si l'on sait qu'un *Hamlet* attribué à Kyd fut joué à Londres plus d'une dizaine d'années avant celui de Shakespeare, le texte de cette pièce est depuis longtemps perdu. De fait, le duo Carrier-Languirand présentait une adaptation du *Fratricide puni*, version allemande abâtardie de ce qu'aurait pu être, selon les exégètes, le *Hamlet* de Kyd ou la première version, appelée Q1 ou mauvais quarto, de celui de Shakespeare⁷. Jacques Languirand, que j'encourageais fortement à

publier le texte de son *Hamlet*, m'a d'abord répondu oui – nous avons même trouvé un éditeur –, puis non : amputé des images de Carrier, son texte lui semblait difficile à reconnaître, incomplet. Sans les images de la représentation télévisée, son œuvre n'avait plus sa vitalité ni son allant – ce qui constitue un hommage considérable à l'écriture télévisuelle du réalisateur. Qui travaillait, pour ce que j'en sais, de la même façon avec Aquin qu'avec Languirand.

Carrier dit, parlant d'Aquin : « Depuis le collège, il y avait le projet d'écrire et de monter ensemble notre *Œdipe roi*. Au cours de sa vie, Hubert a accumulé des milliers de notes sur *Œdipe roi*, et finalement, au printemps '71, il m'a remis un *Œdipe roi*, mais le projet n'aboutira pas⁸. » Et pourquoi n'a-t-il pas abouti ?

Au printemps '71, il m'apporte son Œdipe. C'était une es-pèce de rébus, presque un plagiat, une farce, c'est-à-dire qu'il avait pigé à travers l'œuvre d'écrivains à partir des Grecs jusqu'à nos jours. Il était allé chercher des extraits de phrase dans chacun des auteurs les plus connus et il avait gauchi toutes ces vérités pour en faire un Œdipe roi. Son Œdipe roi avait pour titre Œdipe recommencé, c'était vraiment étrange. Je disais : « On va se faire accuser de plagiat », il disait : « Mais non, ils ne trouveront pas. » Je disais : « Tu es fou, Hubert, on ne peut pas faire ça », d'autant plus que son personnage d'Œdipe n'évolue pas. Il était mort dès le début de la pièce. Il y avait une histoire, mais son Œdipe roi ne nous intéressait pas parce qu'il n'y avait pas cette es-pèce de ligne de progression qui permet d'assister à un commencement et à une fin⁹.

Fin du récit de la genèse plus lointaine des *Œdipe* d'Aquin, et début de l'étude plus immédiate de celle-ci, c'est-à-dire de la chronologie, des notes et méthodes de travail d'Aquin, de l'état des manuscrits et des remarques de Carrier inscrites à la main sur ceux-ci.

* * *

La chronologie d'abord. Le projet *Hamlet* se situe en mars-avril 1970 et se fonde sur la traduction/adaptation par Vercors de l'œuvre de Shakespeare, se rappelle Carrier¹⁰. De fait, la Librairie académique Perrin a publié, en un même livre au 1^{er} trimestre 1970 – l'achèvement d'imprimer est du 5 janvier –, sous le titre *Destin ou liberté* ?¹¹, une traduction/adaptation par Vercors et du

Hamlet de Shakespeare et de l'*Œdipe roi* de Sophocle, chacun des deux textes étant précédé d'une étude du traducteur/adaptateur. Le projet *Hamlet* en restera à ce stade ; Aquin travaillera ensuite, avec Carrier toujours, à *Double sens*, téléthéâtre qui sera présenté à la télévision de Radio-Canada le 30 janvier 1972. Simultanément, en mars 1971 selon les documents laissés par Aquin, Carrier et lui discutent d'un projet *Œdipe* ; Aquin écrit, dans une note datée du 9 avril 1971 : « Utiliser à mort les insertions prévues pour *Hamlet*. » Et pour affermir la mémoire de Carrier, ajoutons qu'*Œdipe* est daté du 26 avril 1971, *Œdipe recommencé* de 1971 sans plus, tout en étant précédé d'un feuillet de notes prises par Aquin, daté du 18 janvier 1972, qui semble marquer la fin du projet.

Pour l'écriture de son *Hamlet/Œdipe*, Aquin avait colligé une documentation impressionnante constituée de notes de lecture de deux ordres : celles qui proviennent d'ouvrages qui étudient le sujet qu'il va aborder ; par exemple, *Œdipe ou la légende du conquérant* de Marie Delcourt, *Hamlet et Œdipe* d'Ernest Jones, *Un œil en trop (le complexe d'Œdipe dans la tragédie)* d'André Green, la « section Hamlet » de l'*Ulysse* de Joyce. Il y a aussi ces autres notes de lecture qui constituent, dans les faits, un véritable recueil de citations de divers auteurs, de Sophocle à Claudel et Breton en passant par Nietzsche et Blanchot ; citations très souvent de seconde main, puisées dans les travaux d'Albert Béguin et de Jean Rousset par exemple. Citations que l'on trouve dans le dossier intitulé « Hamlet (1970) » (mais dont les entrées portent plus souvent le nom d'Œdipe que celui d'Hamlet), et qui deviendront des répliques dites par les personnages dans les *Œdipe*, au point de donner à certaines pages de ceux-ci l'allure de véritables centons ; citations, il faut l'ajouter, dont on retrouve aussi la trace dans *Neige noire*. Voilà ce que peut signifier « Utiliser à mort les insertions prévues pour *Hamlet* », voilà ce qui peut rendre compte du « rébus presque plagiaire » qui a pu faire hésiter le réalisateur Louis-Georges Carrier.

* * *

Dès mars 1971, il semble clair entre Carrier et Aquin que l'*Œdipe* de Gide allait servir de texte tuteur au texte d'Aquin et que ce dernier allait employer à peu près tous les procédés de ce que nous appelons, depuis Genette, la transtextualité et l'hyper-textualité. Que le chœur en serait l'élément majeur. Or il n'y a pas

de chœur dans l'*Œdipe* d'Aquin ; on le retrouve dans *Œdipe recommencé*, entretenant des ressemblances tout à la fois avec celui de Gide, et avec celui qu'avait jadis monté Carrier au Collège Sainte-Marie¹². Linéaire et étonnamment peu enclin aux ruptures mystifiantes qu'aime pratiquer Aquin, son *Œdipe* se lit bien, facilement ; ce manuscrit contient d'autre part des annotations manuscrites de Carrier qu'*Œdipe recommencé* prendra largement en compte. Ainsi, la blessure aux pieds d'*Œdipe* deviendra blessure aux yeux, le motif du collier qui se casse sera introduit ; c'est une enquête journalistique qui a obligé la réouverture du procès consécutif à la mort de Laïos – de toute évidence, l'auteur et le réalisateur ont travaillé ensemble. De même, *Œdipe recommencé* contient des annotations manuscrites de Carrier – sauf que leur devenir reste lettre inconnue dans la mesure où Aquin ne *re-recommencera pas Œdipe*, ne recommencera pas *Œdipe recommencé*. Et si *Œdipe* se lisait aisément, *Œdipe recommencé* ressemble parfois, si l'on ne connaît pas son avant-texte, non pas à un « rébus presque plagiaire » – la trans- ou l'inter- ou l'hypertextualité a quand même ses droits – mais plutôt à un rébus littéraire du énième et non pas seulement du second degré. Ce qui nous ramène au paradoxe que nous évoquions au début : si *Œdipe recommencé* a été écrit après et d'après *Œdipe*, ce dont témoigne, évidence matérielle, la repagination, souvent multiple, des feuillets de l'avant-texte utilisés dans la production de la version recommencée, le texte de base, ici, demeure moins autonome que son avant-texte.

Œdipe, malgré ses imperfections et ses hésitations, que soulignent les annotations de Carrier, est un texte fini, en ce sens qu'il peut se lire seul ; plus élaboré qu'*Œdipe*, le texte de base demeure néanmoins plus inachevé dans sa forme matérielle (Aquin, par exemple, oublie d'enlever des éléments qui renvoient à la diégèse première) et dans la structuration de ses éléments. Composé (composite ?) d'emprunts à la version antérieure qui a laissé sur eux des empreintes, et d'ajouts qui visent à donner une nouvelle orientation au texte, *Œdipe recommencé* ressemble à une mosaïque incertaine de ses intentions, à un essai de montage – et la repagination multiple de certains feuillets montre qu'il y en eut d'autres – cherchant à assurer au texte, dans ses ellipses et ses ruptures, une sorte de cohérence implicite que le travail du réalisateur pourrait mettre à jour, expliciter. D'*Œdipe* à *Œdipe recommencé*, la « ligne de progression » du texte, pour reprendre l'expression du réalisateur, devient tout à fait éclatée ; comme si, aux prises avec

sa version antérieure accompagnée des annotations de Carrier, aux prises aussi avec toutes les « variantes » du mythe thébain de même qu'avec les nombreuses lectures et interprétations dont il a fait l'objet, aux prises enfin avec le travail des insertions, *Œdipe recommencé* ne réussissait pas à trouver un centre organisateur à tant d'intentions.

Paradoxe, donc, d'un texte de base moins « achevé », moins « autonome » que son avant-texte, d'après lequel il a été écrit. Paradoxe textologique qui nous semble justifier l'édition, en regard l'un de l'autre, de l'un et de l'autre. Étant donné l'état du manuscrit, *Œdipe recommencé* demande la connaissance de son avant-texte : parce que ce dernier a laissé dans la version recommencée des traces incompréhensibles à qui ne la connaît pas, parce que les annotations de Carrier sur cet avant-texte deviennent partie intégrante de celui-ci dans la mesure où elles sont prises en compte par *Œdipe recommencé* – le texte de base est aussi le fruit d'un travail effectué en collaboration. Et si la textologie a ses exigences, il y a aussi celles, proches parentes, mais de naissance plus récente, de la textualité, de la génétique textuelle. (Je pense ici aux travaux de Raymonde Debray Genette¹³.) Parenté que souligne déjà l'utilisation des termes « texte de base », qui renvoie à la textologie, et « avant-texte », qui renvoie davantage aux études textuelles. Du point de vue de la critique génétique, l'édition critique en parallèle de l'avant-texte et du texte offre un avantage certain : elle permet de suivre, d'un manuscrit à l'autre, le travail de l'écriture aquinienne ; elle permet de voir, si on nous permet le jeu de mots, l'écriture à l'œuvre.

* * *

Ce qui frappe, à la lecture des notes colligées par Aquin en vue de la rédaction d'*Œdipe*, c'est à la fois leur ampleur et leur minutie – surtout si l'on tient compte du temps bref qu'il se donnait pour rédiger un téléthéâtre : moins d'un mois dans le cas du projet *Hamlet*. Comme si Aquin voulait écrire tous les *Œdipe* possibles à la fois et écrire tout d'*Œdipe* ; et ramener à *Œdipe* de multiples phrases écrites par d'autres auteurs dans de tout autres contextes. Quitte à laisser à Carrier, *alter ego*, le soin de l'écriture médiatique. Écrivant pour la télévision, Aquin produit un scénario : la somptuosité ou la fulgurance de l'écriture finale, telle la prose de ses romans, il la laisse aux bons soins des images de Carrier. Andrée Yanacopoulos dit :

*Il y a des téléthéâtres que Hubert a fait en collaboration avec Louis-Georges Carrier. C'est ensemble qu'ils trouvaient un sujet et essayaient de voir comment le traiter. Hubert participait à la réalisation et Louis-Georges à l'écriture*¹⁴.

Repenser ici à ce que disait Jacques Languirand en regard de la publication de son *Hamlet*. Même si les insertions non identifiées pouvaient poser un problème délicat au réalisateur, elles n'allaient pas, à elles seules, empêcher le réalisateur du *Hamlet*, d'après Thomas Kyd de mettre en images et de télédiffuser un texte d'Aquin. Les vraies raisons ont davantage à voir, me semble-t-il, avec « la ligne de progression » dont parle Carrier. Réalisateur-destinataire du scénario d'Aquin, Carrier joue un rôle qui peut ressembler à celui de l'éditeur – sauf que nous sommes à la télévision, et que l'éditeur, ici, est le réalisateur des images qui assureront l'émission. Même si (et parce que) le projet *Œdipe* n'a finalement pas été réalisé, il faut que l'édition critique du texte porte la trace du travail conjoint auteur-réalisateur.

D'*Œdipe* à *Œdipe recommencé*, l'énigme de la Sphinx – Aquin insistait sur cet emploi du féminin – se transforme ; elle se lit finalement ainsi : « Je fus demain, je serai hier... Qui suis-je ? » On peut lire, au verso d'un feuillet du dossier « *Hamlet* (1970) », où sont colligées les insertions, l'inscription suivante, écrite de la main de Carrier : « Je fus Demain – /je serai hier/Demain », ce dernier mot, réponse à l'énigme selon *Œdipe recommencé*, étant encadré. Comme si Carrier avait lui-même tenté de comprendre l'énigme ; s'il ne se souvient pas du moment ni des circonstances de cette inscription, cette dernière témoigne de la connaissance qu'il avait du dossier qui contenait, pourrait-on dire, les énigmes qu'Aquin inscrivait dans son texte pour les soumettre aux téléspectateurs devenus de nouveaux *Œdipe*. Pour boucler la boucle : sous la forme « J'étais demain, je serai hier », l'énigme de la Sphinx se retrouvera dans *Neige noire* où la question temporelle revêt une très grande importance : « Demain », peut-on y lire, « relève de la mémoire¹⁵. » Et l'on se souvient que ce roman est aussi un scénario dans lequel on joue *Hamlet* et en discute...

Si le titre *Neige noire* sait mettre l'oxymore à l'honneur, *Œdipe recommencé* sait jouer de la double isotopie : il s'agit bien d'une version recommencée d'*Œdipe* l'avant-texte, mais il s'agit aussi de l'*Œdipe* qui, éternellement, recommence. On sait ce que

raconter une histoire veut dire, et l'on sait que l'Histoire, comme la littérature, décalque, récrivant sans cesse des variantes. Aquin en tout cas s'en doutait bien, dont le narrateur écrivait déjà en 1959, dans un roman resté inédit jusqu'en 1991, *L'invention de la mort* :

Je sais bien que ces mots qui me traversent l'esprit, ont une explication freudienne. Oui, j'avance à mon tour sur la route de Thèbes et je marche hésitant sur des traces archaïques. Ce schéma est tellement éculé qu'il doit être vrai, mais tellement vrai aussi que je dois le revivre à mon tour, que j'aie les yeux ouverts ou crevés ¹⁶.

Paraphrasons : l'édition critique de textes littéraires destinés aux médias doit forcément emprunter des chemins plus archaïques, ceux des pratiques textologiques convenues, et ceux, plus neufs, de la textualité et des pratiques liées à la prolifération récente des médias. Nous pouvons encore savoir comment travaillaient Aquin et Carrier – cela est précieux et il faut le noter. Car au fait, comment donc travaillait l'auteur anglais – lequel ? – d'*Hamlet* avec les autres membres de sa troupe ?

notes

1. Lire à ce sujet la préface de Jean STAROBINSKI intitulée « *Hamlet et Freud* » qui accompagne le livre d'Ernest JONES, *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, 1980, p. VII-XL. (Coll. Tel, n° 50.)
2. Alfred DOBLIN, *Hamlet ou la longue nuit prend fin*. Traduit de l'allemand par Élisabeth et René Wintzen, Paris, Fayard, 1988, p. 36. (Coll. Littérature étrangère.)
3. Ce renseignement biographique et d'autres qui suivent se trouvent dans le livre de Françoise MACCABÉE-IQBAL, *Desafinado, otobiographie de Hubert Aquin*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 83 ss.
4. Renseignement fourni par Jacques Languirand lors d'une conversation téléphonique le 24 octobre 1988.
5. Hubert AQUIN, « Lettres à Louis-Georges Carrier », *Point de fuite*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1971, p. 119.
6. Jacques LANGUIRAND, *Les insolites et Les violons de l'automne*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1962, p. 11.
7. Sur cette question de la genèse du *Hamlet* de Languirand, nous avons présenté une communication à l'Université de Guelph (Ontario) le 6 juin 1984 lors du colloque de l'APFUCC (Association des professeurs de français des universités et collèges canadiens) tenu dans le cadre du Congrès annuel des Sociétés savantes du Canada. Le texte de cette communication a été publié dans *Voix et images* vol. XV, n° 2 (hiver 1990), p. 248-259.
8. Cité par Françoise MACCABÉE-IQBAL, *op. cit.*, p. 89.
9. *Ibid.*, p. 307.
10. Renseignement fourni lors d'une rencontre à son bureau de Radio-Canada, le 17 mars 1988.
11. VERCORS, *Destin ou liberté? Œdipe d'après Sophocle/Hamlet d'après Shakespeare*, Paris, Librairie académique Perrin, 1970. [Le *Destin ou liberté?* de la jaquette devient *Liberté ou fatalité?* dans les pages intérieures du livre.]
12. Voir les détails fournis par André Bédard – qui jouait le rôle d'Œdipe dans la représentation montée par Carrier – dans le livre de Françoise MACCABÉE-IQBAL, *op. cit.*, p. 89.

13. Raymonde DEBRAY GENETTE, *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988. (Coll. Poétique.)
14. Cité par Françoise MACCABÉE-IQBAL, *op. cit.*, p. 101.
15. Hubert AQUIN, *Neige noire*, Montréal, la Presse, 1974, p. 118 et 149.
16. Hubert AQUIN, *L'invention de la mort*, Montréal, Leméac, 1991, 152 p. (Préface de Bernard Beugnot.)

The De Gaulle Story : **Traduction et édition d'un scénario** **de William Faulkner**

Michel GRESSET
Institut d'anglais Charles V
Université Paris VII

Avant d'aborder les questions théoriques qui motivent le regroupement des textes de ce recueil, comme il serait dommage de ne pas parler de contenu, je décrirai rapidement *The De Gaulle Story* (*De Gaulle : Scénario*). Et d'abord, les faits concernant ce scénario.

L'année 1942 marque peut-être le nadir de la réputation de Faulkner aux États-Unis. (Comme le fera bientôt remarquer Malcolm Cowley, seul *Sanctuary* (*Sanctuaire*) était encore en librairie à la fin de la guerre.) Lorsqu'il arrive à Burbank, aux studios de la Warner, le 27 juillet, Faulkner vient (en mai), avec son treizième roman, de publier l'un de ses plus grands livres, *Descends, Moïse*. C'est la huitième fois qu'il vient à Los Angeles. Il espère un contrat d'un an : il va devoir signer pour sept ans – une simple formalité, lui explique-t-on. Il ne connaîtra pas moins les pires difficultés pour se libérer de ce contrat léonin. On lui confie tout de suite *The De Gaulle Story*, sur laquelle il va passer le reste de l'été et une partie de l'automne.

Tel que j'en ai établi la version française intégrale avec deux amis, Didier Coupaye et Philippe Mikriammos, publiée chez Gallimard, *The De Gaulle Story* (*De Gaulle : Scénario*)¹, comprend très exactement :

1. un synopsis de neuf pages intitulé « Voyage vers l'aube », achevé le 28 juillet 1942, en deux parties, l'une historique, l'autre romanesque, avec pour seul dialogue cet échange entre sir Winston Churchill et Charles de Gaulle : « Du sang, de la sueur et des larmes. Mais vous n'avez jamais parlé de l'espoir », dit le premier. Et le second de rétorquer : « Je n'ai pas davantage parlé du souffle de la vie. » ;
2. un « traitement » de 79 pages, intitulé « La France libre », daté du 4 septembre 1942, qui contient certes quelques passages dialogués, mais en portion très congrue ; c'est apparemment ce « traitement » qui fut soumis pour avis à Adrien Tixier, représentant de la France libre à Washington. Ses critiques furent résumées par Robert Buckner, producteur à la Warner, à l'usage de Faulkner dans un mémorandum de quatre pages ;
3. une première version – celle de Faulkner, la plus intéressante de mon point de vue – du scénario complet, de 153 pages, datée du 30 octobre 1942 ;
4. une seconde version dudit scénario, également de 153 pages, datée du 19 novembre 1942. Cette version fut établie après que la première eut été soumise à Henri Diamant-Berger, cinéaste, qui représentait la France libre à Hollywood, et qui la soumit sans ménagement à une critique en règle ; et après que Faulkner lui-même, quelque peu dépité mais non découragé, eut écrit (le 19 novembre 1942) : « Passons-nous de de Gaulle ... » [je citerai plus loin la suite de cette phrase] ; puis ceci – qui est la dernière phrase du livre :

À mon avis, un Français ne peut qu'être heureux de nous aider dans cette tâche, non pas en lançant d'obscurs oukases ou exclusives, mais en nous fournissant des conseils lorsque nous leur en demanderons.

Qu'en pensez-vous ?

La question était posée à Robert Buckner. C'était lui qui, en juillet 1942, avait demandé à Faulkner le scénario du film dont son patron, Jack Warner, avait apparemment reçu commande d'un ami personnel et puissant – Franklin Delano Roosevelt en personne.

(Le projet, engendré par des raisons politiques [de Gaulle valait la propagande en tant qu'allié prospectif], capotera pour des raisons également politiques [de Gaulle était vite devenu un allié quelque peu encombrant, dont Churchill lui-même avait peut-être pris ombrage]. Surtout, fin 42-début 43, la Warner fut occupée par un autre projet hautement politique [et encore plus idéologiquement marqué] qui, lui, fut mené à terme : c'est *Mission to Moscow* (*Mission à Moscou*)².)

En un sens, Buckner avait bien choisi son scénariste, à qui le sujet ne pouvait guère déplaire. En effet, comme je l'ai montré dans un article intitulé « Faulkner's War with War », depuis longtemps déjà – d'une part depuis la Première Guerre mondiale (qu'il n'a pas faite, je le rappelle), d'autre part depuis 1925 et les six mois qu'il a passés en France à visiter notamment les champs de bataille de la Somme – Faulkner a « été le foyer d'une double fascination : celle de la guerre et celle de la France ». De cette double fascination, les effets vont se conjuguer d'abord, en 1942, dans le scénario sur de Gaulle, mais surtout, à terme, en 1954, dans *A Fable* (*Parabole*). Dans l'un comme dans l'autre, la France apparaît nettement comme une terre privilégiée par l'histoire. Or cette simple proposition appelle deux remarques, d'ailleurs apparemment contradictoires : d'une part, en effet, il n'y avait rien là de bien original : à la même époque, par exemple, Charles Morgan écrivait une « Ode to France » dont le sentiment n'est pas très éloigné de ceux manifestés par Faulkner (et par bien d'autres francophiles, n'en doutons pas) ; d'autre part, cette France, Faulkner l'imagine évidemment à partir du Sud tel qu'il le dépeint dans son livre le plus tragique depuis *The Sound and the Fury* (*Le bruit et la fureur*) et *Absalom, Absalom !*, lequel, comme nous l'avons vu, vient précisément d'être publié : *Go Down, Moses* (*Descends, Moïse*).

Pour Faulkner – sa correspondance en apporte la preuve, notamment une lettre du 5 octobre 1940 où il constate que « le monde [paraît] voué à la destruction » – la chute de la France, en 1940, avait été un véritable drame, qu'il vécut en ex-aviateur inapte à reprendre « ses ailes » pour aller combattre dans le ciel de France (éventuellement y mourir, comme l'un de ses premiers héros, John Sartoris). Et ce drame, je n'hésiterai pas à dire qu'il vint le confirmer dans une conviction de sudiste (et en particulier d'arrière-petit-fils d'un vaillant colonel de l'armée confédérée), à savoir qu'il n'existe de cause valable que déjà perdue. Il n'est pas sans

intérêt d'observer que c'était déjà, pour Quentin Compson dans *The Sound and the Fury*, le cas de la virginité de sa sœur Caddy. Mais, depuis la fin du roman précédent, *Sartoris*, c'est aussi le cas, éminemment prestigieux, du combat sans espoir de Roland à Roncevaux.

Il y a donc quelque chose de faulknérien dans la situation de de Gaulle en juin 1940, lorsqu'il dit NON à la défaite et commence, de Londres, à organiser la Résistance. Il a éminemment quelque chose d'un vaincu, et cela fascine Faulkner, dont on peut presque dire qu'il fut un gaullien sinon de la première, du moins de la deuxième heure.

Lorsqu'il sollicite Faulkner, Buckner a donc visé juste – et Faulkner se met immédiatement au travail. Le 28 juillet 1942, il a achevé son synopsis en deux parties dont il dira qu'elles forment le chant et le contrechant : l'une, historique et « haute » (pour parler comme Aristote), peint la situation de la France au moment de la débâcle ; l'autre, romanesque, est centrée sur Georges, qui « incarne l'individualisme français tout comme de Gaulle incarne l'idée de la France ».

En août, il écrit un premier « traitement » en s'appuyant sur le *Charles de Gaulle* de Philippe Barrès, livre paru aux États-Unis en 1941³. Le personnage nommé Georges dans le synopsis devient Charles Mornet, et surtout il se dédouble : il y a Jean, officier, aviateur, conservateur et pétainiste, et Georges, soldat des blindés et admirateur inconditionnel de de Gaulle. Ce sont des Bretons, et la Bretagne de Faulkner est étonnante, il faut l'avouer : c'est une transposition du vieux Sud. La ferme des Mornet évoque une plantation, la vieille domestique pourrait être une nounou noire, etc.

Le double mérite de Louis D. Brodsky, grâce à qui nous disposons maintenant de tous ces états du scénario, est d'avoir acquis – et publié – non seulement les archives Faulkner de Warner Bros., mais également 132 pages de textes divers ayant trait au *de Gaulle*, qu'il a trouvées chez un ami de Hollywood dont la maison servait alors de foyer à Faulkner. C'est dans ces pages qu'on trouve un résumé du projet, aussi bref qu'intéressant :

Ceci relate l'histoire de la France libre vue à l'échelle d'un village breton : l'effondrement de la France, les espoirs, la lutte pour une régénération – tout cela vu par les yeux des villa-

geois, et mettant en scène des personnages du village qui constituent le dénominateur commun de la France.

Le 4 septembre 1942, Faulkner avait commencé à faire dactylographier son traitement lorsque Buckner s'avisait qu'il serait peut-être bon de consulter Adrien Tixier, dont l'avis fut résumé par lui dans une note de quatre pages où on lit par exemple : « Impossible d'imaginer l'existence d'une cuisinière dans un village breton ; c'est certainement madame Mornet qui fait la cuisine, et même si le village est un bourg, la servante n'est qu'une bonne à tout faire », ou bien : « Les mots "la France, ce n'est pas la Bretagne" sont une insulte à l'égard des Bretons, qui sont parmi les patriotes les plus ardents », ou encore : « En France, dans les cafés, on ne joue pas aux dominos, mais aux cartes et au billard. »

Faulkner se remit donc docilement au travail : il accrût le rôle de la Résistance, etc., si bien qu'il crut pouvoir écrire, le 19 septembre, à sa belle-fille : « le scénario a reçu le visa officiel du représentant de de Gaulle et du Département d'État, et je n'ai plus qu'à écrire les dialogues ». Et, le 30 octobre, il avait achevé son scénario de 153 pages dactylographiées.

Malheureusement, Faulkner allait avoir de nouveaux ennuis — cette fois avec Henri Diamant-Berger, producteur et réalisateur, devenu le représentant de la France libre à Hollywood. « Le général de Gaulle disparaît pratiquement après le premier tiers, et le Mouvement de la France libre avec lui. C'est l'objection principale qu'on a faite à Londres », écrivait Diamant-Berger, qui poursuivait : « de Gaulle n'insiste pas pour voir son rôle accru, mais il lui semble qu'il ne peut laisser utiliser son nom et sa personnalité qu'à un film qui montre ce qu'a accompli son mouvement et qui s'inspire au moins spirituellement de ses activités ».

Et Faulkner se remit encore au travail. Il élimina le rôle prêté à madame de Portes, la maîtresse de Reynaud, que Diamant-Berger trouvait ridicule ; il fit de Jean un agent de Vichy, et non de l'Allemagne, etc. Le 18 novembre 1942, il avait réuni 69 pages de son nouveau scénario, et il était apparemment prêt à continuer — mais le projet fut relégué, définitivement, dans les placards de la Warner.

Que s'était-il passé ? On ne peut, comme Brodsky, qu'avancer plusieurs hypothèses :

1. le scénario n'avait pas été jugé bon en haut lieu ; il est vrai qu'outre un certain statisme, Faulkner s'y montre assez conventionnel, un peu guindé même. La raison en est, à mon avis, qu'il était terriblement gêné, non seulement par le fait qu'il avait affaire à l'histoire, et à l'histoire en train de se faire, mais – lui qui ne l'avait jamais rencontré – par de Gaulle lui-même, en tant que personnage déjà historique, certes, mais aussi en tant que produit de sa propre imagination, toujours fascinée par l'homme historique ;
2. des difficultés de tournage étaient à prévoir, notamment quant au choix d'un acteur pour jouer le rôle de de Gaulle ;
3. Enfin et surtout (d'après le biographe Joseph Blotner⁴, ce fut la raison déterminante), il y eut des raisons politiques : il n'y avait plus lieu d'essayer de promouvoir, par le cinéma, la cause de la France libre, soit parce que de Gaulle n'était plus considéré comme une valeur prioritaire, soit parce qu'il y avait plus important pour la Warner : *Mission à Moscou*.

À la date du 19 novembre, une note de Faulkner à Buckner confirme que l'intérêt (très grand, à l'origine) de Faulkner pour le scénario avait complètement (et peut-être utilement ?) changé de nature :

Passons-nous du général de Gaulle, de sa présence physique dans le film.

[...]

Tout personnage historique, ange ou scélérat, n'est en son temps qu'une figure de proue. Il n'est que la somme de ses actes, la somme des individus obscurs qu'il a massacrés ou régénérés, qu'il a asservis ou libérés [...] Racontons ce qu'il a fait par des moyens poétiques, en présentant des êtres humains, des gens humbles, pris dans des rapports humains qu'un public peut comprendre, dont la vie et la destinée n'ont pas été modelées par de Gaulle lui-même, mais par la foi qui a fait de lui de Gaulle.

Déjà, on le voit, Faulkner préparait *Parabole*. Mais c'est là une autre histoire, qui allait durer 12 ans, avant d'aboutir, en 1954,

à ce qu'il devait appeler – sans doute avec une certaine dose d'illusion – son **magnum opus**.

* * *

Le premier problème théorique que j'aimerais poser va surprendre, voire choquer certains : faut-il considérer le *De Gaulle* comme : a – une œuvre littéraire à part entière, b – faisant partie du corpus des œuvres de Faulkner ? Ceci n'est pas une question de pure forme. Je suis personnellement tenté de répondre non à la première question et oui à la seconde. 1 – Faulkner, en effet, n'a pas eu lui-même l'idée du sujet ; celui-ci, après tout, lui a été imposé. Or son œuvre romanesque prouve, d'une part, qu'il n'aurait probablement jamais entrepris de camper un personnage historique, de l'autre, qu'à cette date de 1942, il ne pouvait pas songer encore (comme il le fit près de dix ans plus tard, dans *Requiem for a Nun* (*Requiem pour une nonne*)) à s'exprimer dans et par la forme dramatique. 2 – En outre, le scénario, dans sa version originale ou dans sa version révisée, reste un produit inachevé : c'est le film, après tout (au moins théoriquement), qu'il aurait fallu pouvoir juger, comme on peut le faire avec *The Big Sleep* (*Le grand sommeil*) ou avec *To Have and Have Not* (*Le port de l'angoisse*). Il est vrai que déterminer la part de ce qui dans ces films revient en propre à Faulkner pose des problèmes quasi insurmontables. Ce n'est pas le cas du scénario, surtout dans la première version. C'est pourquoi il ne fait guère de doute qu'un jour, le *De Gaulle*, dont on sait qu'il est intégralement de la main de Faulkner, devra prendre place dans le cadre d'une édition intégrale de ses œuvres en traduction française. Je ne souhaite pas moins souligner que Faulkner lui-même, lorsqu'on l'interrogeait sur son travail pour le cinéma, répondait qu'il n'avait pas le sentiment de s'y rendre justice – ce qui est exactement ce qu'écrit Roger Lemelin de son travail pour la télévision. Et pour cause : placés devant un travail par définition collectif, nous sommes placés devant le contraire de l'œuvre littéraire.

On devrait, en fait, affiner le jugement, et distinguer entre 1 – la collaboration (rare) de Faulkner aux films, généralement exécrables, qu'on a tirés de certaines de ses œuvres ; 2 – les rares adaptations qu'il a faites de ses propres œuvres – comme la nouvelle « *The Brooch* » pour la radio et la partie « *Old Man* » des *Wild Palms* (*Palmiers sauvages*) pour la télévision. Ces adaptations devraient naturellement figurer dans l'apparat critique d'une

édition savante des œuvres ; 3 – a fortiori, les scénarios dont on peut lui imputer la paternité, comme *Country Lawyer*, qui vient d'être publié, ou le traitement de 51 pages qui, sous le titre *Who ?* (*Qui ?*), est à l'origine de *Parabole* ; 4 – les scénarios qui, comme *The Big Sleep*, sont l'impur produit d'une activité collective, dans laquelle il est désormais impossible de faire la part de chacun. Comment peut-on les attribuer à quiconque, sinon au chef d'orchestre, Howard Hawks ?

Quant au *de Gaulle*, il pose encore d'autres problèmes. Outre ce que j'ai déjà dit, à savoir qu'on ne peut nier que le scénario fait partie du corpus faulknérien, mais qu'on peut douter qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire à part entière, quel statut accorder, par exemple, au scénario dûment révisé par Faulkner après les critiques d'Adrien Tixier et d'Henri Diamant-Berger ? Personnellement, je respecte trop l'auteur (surtout Faulkner, si délibéré, si conscient de ce qu'il écrit, en dépit de la légende) pour ne pas penser que c'est son scénario avant révision qui est le bon. Mais l'école américaine nous donnerait au contraire à penser que c'est *le dernier état du texte vu par l'auteur* : c'est alors le second scénario qu'il faudrait considérer pour l'édition.

En tout état de cause, les différences entre les deux états n'ont trait qu'aux événements et aux personnages du récit – surtout, on s'en doute, ceux du récit historique. Il ne s'agit ni des indications scéniques (qui, soit dit en passant, ne sont guère de nature à satisfaire un réalisateur) ni du dialogue (généralement économique, malgré quelques tirades patriotiques d'ailleurs brèves, mais évidemment assez statiques) ni même de l'écriture en général. Je vais peut-être encore choquer en disant d'ailleurs, à ce sujet, qu'il ne me paraît pas y avoir d'écriture faulknérienne à proprement parler dans ce scénario : ni ses célèbres phrases longues, à incises nombreuses et à « charge » métaphorique maximale, ni même son lexique caractéristique : par exemple, on ne trouve ici aucun de ses adjectifs favoris. Qu'est-ce à dire, puisqu'il y a bel et bien une écriture, et qu'elle n'est signée de nul autre que de Faulkner ? Certes, mais c'est justement ici qu'on mesure à quel point le romancier, une fois à Hollywood, savait « débrayer » de son œuvre, si je puis dire. D'autant qu'après tout, comme je l'ai suggéré plus haut, il savait qu'il ne faisait pas œuvre littéraire, mais un travail strictement utilitaire destiné à être dépassé, et même rendu caduc, par un film. Pourquoi n'aurait-il pas adopté le seul médium convenable, à savoir une langue facile, commode, neutre, dont le

moindre mérite n'était pas de ne poser aucun problème ? Après tout, Faulkner commençait à connaître Hollywood.

C'est d'ailleurs pourquoi mes cotraducteurs et moi-même avons choisi de ne rien annoter du tout. Si nous avions commencé, il nous aurait fallu consacrer des notes : a – aux erreurs historiques qui subsistent ; b – aux naïvetés dont Faulkner fait preuve, par exemple en mettant en scène la vie d'un village breton ; c – aux rapports qu'on peut établir entre tel ou tel détail du scénario et tel ou tel passage de l'œuvre, soit antérieure, soit postérieure, etc.

En revanche, nous avons été très attentifs aux récurrences des mêmes passages d'une version à l'autre, prenant bien soin de n'en pas varier la traduction lorsque la leçon de l'original ne variait pas elle-même, cela afin de préserver les vraies variantes. (Faute de quoi on aurait pu reprocher aux traducteurs de prêter leurs propres caprices à l'auteur.) Par ailleurs, on peut dire que la qualité d'un texte original ne doit pas affecter la qualité de la traduction, surtout lorsqu'il s'agit d'un classique, comme c'est le cas de Faulkner. Bien qu'à certains égards il soit bel et bien le premier lecteur de l'œuvre, il ne revient pas au traducteur, mais au lecteur, d'en juger. Il faut en tout cas qu'il distingue en lui entre celui qui juge et celui qui traduit, la traduction la plus juste me paraissant toujours être celle qui ferme le moins de portes possibles à l'interprétation. Critère négatif (ce qui n'est pas surprenant en matière de traduction), mais critère tout de même.

* * *

Il n'en reste pas moins que c'est d'être publié sous les couvertures d'un livre, d'abord dans l'original puis dans notre traduction, que le « dossier de Gaulle » (comme on devrait l'appeler puisqu'il s'agit des états successifs d'un même texte, ainsi que des documents afférents) doit d'être un livre. N'en va-t-il pas ainsi de tout manuscrit ? Certes, mais il me semble à moi qu'en la matière, l'intention de l'auteur ne peut ni ne doit être tenue pour nulle et non avenue. Le cas de ce que l'auteur destinait à la publication, même si le temps ou les occasions ne lui ont pas été donnés de le faire, me paraît différent du cas de ce qu'il n'a jamais destiné à la publication. En l'occurrence, nous nous trouvons devant un ensemble de textes dont je serais tenté de définir le caractère comme étant bâtard – c'est-à-dire sinon « engendré sur le bât »

(étymologie hypothétique), moins encore hors mariage, mais plutôt « qui n'est pas de race pure », « qui tient de deux genres différents ou qui n'a point de caractère nettement déterminé ». Mais, ce faisant, je me rends peut-être coupable de racisme bibliographique ?

Il n'est tout de même pas illégitime de se demander s'il était bien nécessaire de publier tout cet ensemble. En fait, la question se dédouble d'elle-même : fallait-il publier ? Fallait-il publier tout ? Le point de vue de Louis Daniel Brodsky, le collectionneur-introducteur du volume paru aux Presses de l'Université du Mississippi, on n'a aucun mal à le comprendre, du moment qu'il s'agit, comme je l'ai suggéré plus haut, a – d'un auteur dont le statut est désormais celui d'un classique, b – d'un ensemble de textes parfaitement cohérent, dont l'intérêt est génétique, puisqu'il permet de comprendre comment Faulkner fonctionnait à Hollywood. Soit. Mais en va-t-il de même de la traduction française ? J'en suis moins sûr, et je sais que certains, chez Gallimard, ne sont pas loin de penser qu'il aurait suffi de publier les deux derniers états aboutis de chaque version (avant et après intervention des représentants de la France libre). Il semble bien que l'éditeur français a eu la main forcée par l'éditeur américain.

Ce qui a été publié en septembre 1989 est donc un véritable « dossier de Gaulle », et l'on peut se demander s'il n'y a pas risque de malentendu avec le public dans la mesure où celui-ci pourra s'imaginer qu'il y a là-dedans autant de de Gaulle que de Faulkner. Il n'en est rien, évidemment, puisque l'intérêt historique du scénario est nul. Le gros volume n'intéresse donc pas les gaulleux, encore moins les gaullistes. Il n'intéresse pas non plus tous les faulknériens – certains, surtout en France, écartant a priori, comme tout à fait mineure, l'œuvre cinématographique du romancier. Il intéresse cependant les cinéphiles, et en particulier les inconditionnels du cinéma américain, qui sont nombreux en France.

Concluons sur deux notes, d'ailleurs proches l'une de l'autre. Il y a d'abord la réflexion, un peu amère, que m'inspire ce qui précède : dans une certaine proportion, une traduction comme celle du *De Gaulle* de Faulkner ne s'est vendue en France que dans la mesure où il est difficile de s'y procurer l'original.

Ma seconde et dernière réflexion porte sur le public. Or, on a parfois l'impression qu'on publie sans le moindre souci du public. Si l'on publiait pour publier, comme on peut faire de l'art pour

l'art, ce serait bel et bien pour faire accéder certains textes au statut d'œuvres (littéraires, si possible). Mais n'est-ce pas précisément la raison qui, au fond d'eux-mêmes et malgré la justification officielle (les rendre accessibles au grand public), motive ceux et celles qui travaillent à publier les œuvres médiatiques à l'intérieur de deux bonnes vieilles couvertures ?

notes

1. William FAULKNER, *De Gaulle : Scénario*. Édition préparée par Louis Daniel Brodsky et Robert W. Hamblin. Traduit de l'anglais par Didier Coupaye, Michel Gresset et Philippe Mikriammos, Paris, Gallimard, 1989, 431 p. (Coll. : Du monde entier.)
2. Pour plus d'information sur ce film, voir David Culbert *Mission to Moscow*, Madison, University of Wisconsin Press, 1980, p. 11-41.
3. Philippe BARRÈS, *Charles de Gaulle*, Paris, Plon, 1941 et, également en français, New York, Brentano's, 1941. En anglais : Garden City, Doubleday, Doran & Co., 1941.
4. Joseph BLATNER, *Faulkner ; a Biography*, New York, Random House, 1974. 2 volumes.

***L'Avant-Scène,* mémoire du cinéma**

*Claude BEYLIE, rédacteur en chef,
L'Avant-Scène Cinéma*

Créée en 1961 par la même équipe dirigeante que celle de *L'Avant-Scène Théâtre* (Robert Chandeau et Jacques Charrière), *L'Avant-Scène Cinéma*, a affirmé d'emblée sa spécificité par rapport aux autres revues de cinéma, françaises ou étrangères, en s'interdisant toute orientation étroitement « critique ». Sa vocation était, et cela reste, l'édition de découpages complets de films, de longs et courts métrages, comportant non seulement l'intégralité des dialogues ou du commentaire, mais la restitution aussi exacte que possible, séquence par séquence, plan par plan, de tout le descriptif technique – décors, accessoires, ambiances, mouvements d'appareil, effets sonores, etc. Bref, tout ce qu'il y a à voir et à entendre sur l'écran, fidèlement retranscrit. Cette recension, il faut insister, ne saurait se limiter à la reproduction pure et simple du script d'origine, comme cela s'était fait jusqu'alors et se fait encore quelquefois¹ ; elle tient aussi compte du montage final, au besoin après confrontation attentive avec le script (on sait que la plupart des metteurs en scène modifient leur découpage au moment du tournage) et intègre éventuellement les séquences écrites et non tournées, ou tournées mais non montées². Le dialogue des films étrangers fait l'objet d'une traduction particulière, laquelle ne recoupe pas nécessairement le sous-titrage ou le doublage, souvent approximatifs. Depuis 1988, *L'Avant-Scène Cinéma* publie en regard le texte original des films étrangers (anglais, italiens et espagnols), afin de faciliter la compréhension de ses lecteurs bilingues.

On peut dire, sans exagération, que *L'Avant-Scène Cinéma* offre une véritable spectrographie de l'œuvre cinématographique,

préalable à toute exégèse critique, et favorisant à l'évidence celle-ci. La rigueur structurale de cette méthode pourra être discutée : en effet, une intervention minimale du décrypteur s'avère inévitable, comme aussi un certain allègement des données. Il y a mille et une manières de « voir » et de « lire » un film, et il importe de choisir la plus abordable, sans schématisation ni extrapolation abusives : la revue est aussi faite pour être lue, par des étudiants, des chercheurs, mais également par de simples cinéphiles qui ne sont pas forcément experts en sémiologie. Un décortiquage exhaustif de tous les éléments qui constituent le film, tel qu'il a pu être tenté ici ou là à titre expérimental³, serait d'ailleurs, à la longue, fastidieux. Nous sommes loin, en tout cas, des « récits complets » d'autrefois, qui se bornaient à résumer le film de façon parfois hautement fantaisiste⁴, et loin même de la formule de la « novelisation » pratiquée encore aujourd'hui.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, l'équipe rédactionnelle de *L'Avant-Scène Cinéma* est très réduite. Elle se limite, pour l'essentiel, à un rédacteur en chef, une rédactrice en chef adjointe, qui assume en outre les fonctions de correctrice d'épreuves, de secrétaire de rédaction et de maquettiste (Catherine Schapira), et un « décrypteur », ce dernier pouvant naturellement varier d'un numéro à l'autre – encore que le caractère excessivement délicat de ce travail ait conduit à une professionnalisation progressive du poste. Parmi les collaborateurs réguliers auxquels incombe cette tâche spécifique, on citera Dominique Haas, Annie et Abraham Segal, Olivier Eyquem, Carmen Fernandez, en n'oubliant pas Jacques G. Perret, qui s'en est chargé quasiment seul jusqu'à sa mort, survenue en 1977 ; parmi les collaborateurs occasionnels – et prestigieux –, notons Volker Schlöndorff (*M. le Maudit*), Eric Rohmer (*Faust*), Vincent Pinel (*Les dames du bois de Boulogne*), Jean-Paul Török (*Pandora*). Des équipes d'étudiants, issus d'universités où est dispensé un enseignement de cinéma (Paris I et Paris III en particulier), des spécialistes étrangers, des revues amies (*Les Cahiers de la cinémathèque*) sont parfois appelés en renfort. Leur travail à tous consiste en un visionnement systématique et intensif de la copie du film considérée (35mm ou 16mm), sur table de montage (ou moritane), d'où sera tiré le texte à publier, sorte de post-découpage ou de duplicata littéraire de l'œuvre filmée. La confrontation de plusieurs copies est parfois nécessaire si l'on veut parvenir à un résultat tout à fait satisfaisant. Il va de soi que, chaque fois que cela est possible, l'auteur du film est invité à relire

et, s'il le souhaite, à commenter le travail ainsi effectué : Alain Resnais, Michel Deville, Eric Rohmer, Jean-Charles Tacchella, parmi bien d'autres, se sont volontiers prêtés à cette « contre-expertise » de leurs œuvres.

Pour accompagner la publication de ces « découpages plan à plan », on trouve dans chaque numéro de *L'Avant-Scène Cinéma* : une présentation approfondie du film, qui ne se veut pas une critique parmi d'autres, mais une sorte d'anatomie descriptive et topographique de l'œuvre préparant le lecteur à sa découverte, cette introduction pouvant prendre la forme, ou être assortie d'un entretien avec le cinéaste ; un générique ultra-complet, nourri de notes et de commentaires divers ; un dossier de presse, qui tient compte des jugements positifs, mais aussi négatifs, que le film a suscités ; des renseignements annexes, tels que : évocation de l'époque ou du genre auxquels l'œuvre se rattache, témoignages des collaborateurs de création, plans de travail, maquettes de décors, etc. ; enfin et surtout, une iconographie de première main, celle-ci méritant un développement particulier.

La plupart des revues de cinéma se contentent de proposer, en marge ou en complément de leurs analyses, un nombre limité de « photos de tournage », fournies obligeamment par les producteurs et qui ne sauraient donner qu'un vague aperçu du film – si luxueuses soient-elles. On sait que ces documents sont en général l'œuvre de techniciens spécialisés, et parfois de grand talent, les photographes de plateau, qui choisissent librement quelques séquences jugées caractéristiques ou spectaculaires (il en est de magnifiques, quand ils sont signés Roger Corbeau ou Raymond Voinquel) ; un simple examen permet d'affirmer qu'ils diffèrent sensiblement des plans du film qu'ils sont censés illustrer. Parfois aussi, il faut le dire, les revues doivent se contenter de vulgaires *close-up* qui leur sont fournis avec parcimonie par la firme productrice. Dès sa création, *L'Avant-Scène Cinéma* a opté pour une formule radicalement différente. La nécessité d'une plus vaste iconographie, qui couvrirait l'ensemble du film et non seulement quelques « clous » privilégiés, impliquait qu'il soit fait appel à une autre source. Cette source, c'est tout simplement le film lui-même dont, rappelons-le, une copie, généralement neuve, est mise à notre disposition pour la durée du décriptage. Dédaignant les photos de plateau, sinon à titre de « documents de tournage », *L'Avant-Scène Cinéma* prélève autant de photogrammes que nécessaire, directement sur la pellicule – par un procédé de labora-

toire mûrement mis au point. Les menues imperfections qui peuvent être relevées (grain de l'image, flou de certaines scènes) sont la rançon de cette fidélité à l'œuvre originelle. Chaque numéro se trouve ainsi enrichi d'un grand nombre de documents inédits, variant de sept à huit pour un court métrage à une soixantaine pour un long métrage – le record ayant été atteint avec *Le dernier des hommes*, dont nous avons publié 500 photogrammes, autant dire la « continuité photographique » intégrale. Cette méthode a l'avantage inestimable de nous libérer des servitudes de la « course à la photo » que nos confrères connaissent bien.

Quels sont les critères de nos choix ? La question nous est souvent posée, et il n'est pas facile d'y répondre. Le premier est évidemment celui de la qualité – certaine ou présumée – du film qui va être publié. Notre équipe n'est pas infaillible ; il est peu de domaines aussi mouvants à cet égard que celui du cinéma et il nous arrive d'envier la tranquillité d'esprit de nos homologues de *L'Avant-Scène Opéra*. Nous sommes parfois obligés de prendre des paris, en éditant un film qui vient tout juste de sortir⁵ : il y a eu des erreurs commises, nous en sommes tout à fait conscients. Quelle revue peut s'en dire à l'abri ? Mais cet inconvénient tombe dès qu'il s'agit d'ouvrages « classiques » qui ont fait date dans l'histoire du cinéma ; et c'est heureusement l'essentiel du répertoire de *L'Avant-Scène Cinéma* – la proportion étant d'un peu plus de 2/3 de « classiques » pour 1/3 de films récents. Mais il existe un autre critère non moins contraignant : les droits de publication. Que l'on n'aille pas s'imaginer que nous pouvons nous permettre de publier n'importe quoi : rien ne peut se faire sans l'accord exprès, dûment paraphé, du réalisateur, du scénariste et/ou du dialoguiste, parfois même du producteur et du distributeur ! Tous ne sont pas également coopératifs, loin de là. La course au contrat ainsi imposée peut prendre des mois, sinon des années (Alfred Hitchcock ne l'a signé qu'*in extremis* !). Cela explique des lacunes flagrantes, que nous sommes les premiers à déplorer, dans le répertoire de *L'Avant-Scène Cinéma*. Les producteurs américains, en particulier, sont très réticents à lâcher les droits de publication, préférant se tourner vers le marché de la vidéocassette. Un troisième critère, qui concerne surtout les films anciens, tient à la disponibilité des copies : nous devons souvent faire appel aux cinémathèques, de France ou de l'étranger, si nous ne voulons pas être en panne de matériel. La difficulté d'accès à un film récent n'est pas moindre dans la mesure où son immobilisation, même temporaire, peut porter préjudice à son exploitation. On peut, certes,

contourner la difficulté en opérant sur cassette (si on nous y autorise), mais ce n'est là une commodité qu'en apparence : il est impossible, par exemple, de tirer de bons photogrammes à partir d'une image magnétique. Dernier critère : l'obligation de nous en tenir aux films qui comportent un minimum de dialogues si l'on veut que la lecture n'en soit pas trop aride. Les films de Jacques Tati, par exemple, ont peu de chances d'être jamais publiés à *L'Avant-Scène Cinéma*. Ni *La petite bande*, de Michel Deville. Et nous aimons pourtant beaucoup l'un et l'autre.

À côté de ces découpages proprement dits, qui constituent le pivot de son activité (et dont il n'existe pas d'équivalent, ni en France ni à l'étranger), *L'Avant-Scène Cinéma* offre à ses lecteurs d'autres modes d'approche du septième art, toujours conçus comme autant d'outils de travail, comme une « mémoire du cinéma » plutôt que sous la forme de critiques traditionnelles. C'est bien là, semble-t-il, son image de marque, à laquelle elle doit se tenir, bon gré mal gré.

Il faudrait décrire longuement les travaux annexes de la revue, mais je me bornerai à les énumérer succinctement. Il y a d'abord « l'Anthologie du cinéma », série de monographies consacrées à des réalisateurs ou acteurs ; entreprise en 1965, cette collection est provisoirement interrompue. Elle a publié, en quinze ans, 110 fascicules, de *S.M. Eisenstein* à *Alfred Hitchcock*, tous rédigés par des spécialistes. Son originalité principale était de s'être limitée à des créateurs dont la carrière était close, ne pouvant donc faire l'objet de retouches ultérieures. Ces fascicules ont été réunis en volumes, par série de dix.

On citera ensuite les *Encarts Cinémathèque*, qui sont des dossiers thématiques inclus dans le corps de certains numéros et qui traitent de sujets très divers : analyse de thèmes ou d'écoles nationales, évocation de personnalités méconnues, reproduction de numéros d'archives, etc. Ces dossiers, qui constituent une mise à jour permanente de l'histoire du cinéma, sont illustrés de documents parfois rarissimes. C'est dans cette série que se place le *reprint* d'un choix d'articles significatifs de la revue *Cinémagazine* datant de 1930 : ils ont été réunis en un volume.

On citera encore l'édition d'*Albums diapositives*, luxueux coffrets qui présentent l'œuvre, complète ou partielle, d'un grand metteur en scène sous forme de 120 photogrammes en noir et blanc et couleurs, choisis et commentés par un critique spécialisé (ont paru

à ce jour : Renoir, Eisenstein, Bergman, Bunuel, etc.) ; la *Revue internationale d'histoire du cinéma* sur microfiches, à diffusion restreinte ; l'édition de posters et d'affiches pour les ciné-clubs.

On n'aura garde, enfin, d'oublier les chroniques régulières qui constituent – surtout depuis 1980 – le tribut payé chaque mois par *L'Avant-Scène Cinéma* à l'actualité cinématographique : comptes rendus de festivals, bibliographies, analyses de films, etc. Là encore, il importe de préciser que *L'Avant-Scène Cinéma* n'entend pas se substituer aux revues qui ont pour mission de « couvrir », en tout ou en partie, l'actualité, artistique ou économique du cinéma ; elle s'en tient à son rôle de gardienne du patrimoine, de mémorial pour l'avenir ; elle espère que ses lecteurs lui en sauront gré⁶.

notes

1. Notamment dans la série des « Classiques du cinéma français », Paris, la Nouvelle Édition, 1948, ou dans certaines collection italiennes ou américaines.
2. Exceptionnellement, *L'Avant-Scène Cinéma* a publié, conjointement, le script original et le découpage intégral après montage : pour *L'aurore*, de Murnau, notamment (*L'Avant-Scène Cinéma*, n° 148, juin 1974).
3. Voir par exemple : *Octobre*, continuité photogrammatique intégrale, Paris, Cinémathèque universitaire, DERCAV, Université de Paris III, 1980.
4. À titre indicatif, *L'Avant-Scène Cinéma* en a reproduit quelques échantillons savoureux : *La Bandera*, *Le tigre du Bengale* et *Le tombeau hindou* (de Richard Eichberg), par exemple.
5. Il nous est même arrivé parfois de publier un film à *L'Avant-Scène en même temps* qu'il paraissait sur les écrans : cas de *Perceval le Gallois* et d'*Un amour de Swann*, par exemple. On n'imagine pas les difficultés soulevées par de telles initiatives – pour un bénéfice hautement discutable.
6. Pour de plus amples détails sur les conditions de fabrication de *L'Avant-Scène Cinéma* et ses difficultés de fonctionnement, on pourra consulter Claude BEYLIE, « Dans les coulisses de *L'Avant-Scène* », dans *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 262, 15 février 1981, p. 71.

Les parcours littéraires et médiatiques : du roman au scénario en passant par le téléroman

Roger LEMELIN
*Écrivain, membre de
l'Académie Goncourt*¹

Je ne vous parlerai pas en exégète de la polygraphie, mais en écrivain qui a vécu l'expérience de ses diverses facettes. Ce ne seront pas paroles d'évangile mais elles vous sont présentées à titre de réflexion.

Je me permets d'entrer de plain-pied dans mon sujet. En 1940, lorsque j'ai écrit mon premier roman *Au pied de la pente douce*, la télé n'existait pas ; le journalisme, la radio m'apparaissaient comme des ennemis de la création littéraire et le cinéma comme une reproduction en images des pièces de théâtre.

À vingt ans donc, lors de l'écriture de ce premier roman, je vivais un rêve absolu, intransigeant quant à toute autre forme d'expression de cet univers qui grouillait en moi, où le milieu sociologique décrit jouait un rôle encore plus important que les personnages qui s'y agitaient. J'étais étourdi par une sorte d'extase, ridicule ou pas, qui me donnait l'impression de vivre une aventure inouïe où j'établissais les bases de ma sévère religion de littérateur.

Mais une phrase d'Alain m'avait contaminé du virus du doute : « Il est facile d'être un amateur brillant, ou de génie, il est plus difficile d'être un honnête artisan. » Jusque-là, je prétextais volontiers une myopie de l'esprit afin d'observer, sans me mouiller, le monde environnant, derrière les lunettes aux verres épais de

ma soi-disant indépendance et de mon imperméabilité. Ce premier roman eut un succès retentissant pour toutes sortes de raisons que je n'énumérerai pas ici. Mais je découvris alors qu'un premier livre à succès vous jette dans la gueule de l'Hydre à sept têtes dont parle Alfred de Vigny. À partir de ce moment vous avez alors à compter avec les autres. Leurs interprétations vous choquent, détruisent l'idéal que votre livre voulait communiquer. J'ai passé des mois à défendre mes personnages, à essayer de convaincre mes lecteurs de la pureté de mes intentions. À mon deuxième roman, *Les Plouffe*, j'étais déjà un homme changé. Les critiques et les observations diverses m'avaient rendu plus cartésien, plus technicien, plus architecte.

Je réussis à m'en secouer et à me jeter dans la rédaction de nouvelles plutôt hermétiques, sous l'influence directe de Mallarmé et de Valéry ; celui-ci n'a-t-il pas déclaré, un jour, qu'il ne pourrait écrire un roman commençant par les mots « La marquise sortit à cinq heures, etc. ». Inutile de mentionner que, dans ce type d'écriture, les dialogues tenaient peu de place et n'étaient permis que s'ils étaient indispensables. J'essayais de faire parler le silence, quelquefois. Ensuite, j'écrivis un roman, *Pierre le Magnifique*, sous l'influence du *Rouge et le Noir* de Stendhal où, là aussi, les dialogues se faisaient rares. Et puis soudain, les nécessités matérielles qui confrontaient de plus en plus le jeune papa jadis tellement idéaliste me forcèrent à accepter un contrat de continuité radiophonique, d'un quart d'heure par jour, cinq fois la semaine, où je feignais d'adapter mon roman *les Plouffe* paru en 1948. En vérité, je n'acceptais pas de prêter mes vrais personnages à un commanditaire prestigieux et au commerce du bavardage éhonté d'un dialogue interminable. C'est du bout des doigts et comme à distance que je m'adonnais à cet exercice du dialogue, comme un pianiste à des arpèges. On me donnait de beaux chèques, puisque j'atteignais le sommet dans les cotes d'écoute ; car, dans ce fastidieux exercice, je laissais se déchaîner mon imagination dans des pirouettes parfois invraisemblables qui n'eussent pas trouvé place dans une œuvre littéraire dont on rêve qu'à sa naissance elle sera le plus pur, le plus beau et le plus parfait des nouveaux-nés. Le destin ne permit pas que je me perde dans ce métier de dialogueur radiophonique.

La télévision, qui débutait à Montréal, à la Société Radio-Canada, en 1952, m'en détacha. On me demanda de créer une demi-heure par semaine, utilisant les mêmes personnages dans une his-

toire complète. Mes personnages, comme au temps d'Ulysse, bifurquèrent vers un nouveau média. Une frousse profonde me saisit, qui devait s'avérer justifiée. Cette fois, ma source, l'œuvre littéraire, le roman, se voyait réellement menacée. À la radio, à travers une voix, on pouvait encore imaginer à son gré le contour physique des personnages. À la télé, ils étaient là en chair et en os, représentés par des acteurs. Cette limitation, si elle a l'avantage d'apporter un élément d'affection et d'identification pour et avec l'auteur, s'avère à la longue presque fatale pour le personnage du roman. On a quelques fois essayé de reprendre la trilogie de Pagnol avec une autre distribution que celle dominée par Raimu, mais avec un tiède résultat : les acteurs vous volent petit à petit votre personnage littéraire. Leur exposition de semaine en semaine, pendant des mois et des années, les vide de leur suc véritable et épuise inévitablement leur auteur. À la télévision, qui est un art domestique, votre imagination, votre fantaisie sont soumises à de nombreuses contraintes. Vous êtes limité à un décor, à un budget, au désir du commanditaire et à de multiples impondérables. L'intrigue doit être bien menée et ne pas tomber dans l'invraisemblable. L'exigence d'un dialogue brillant est presque impossible à satisfaire et vous fait retomber dans le bavardage et les concessions faites à une troupe d'acteurs identifiés aux personnages et dont vous êtes prisonnier l'année durant. Vous devez créer des histoires où, sur une période de 39 semaines, chaque acteur a l'occasion de satisfaire son *ego* si vous désirez le garder dans l'année qui suit. Il arrive qu'un acteur obtienne une formidable faveur du public : vous devez réagir en conséquence et l'utiliser en fonction de la ferveur dont il est l'objet. Qu'on est loin alors, comme écrivain, de la pureté de création qui vous fit écrire un roman dont les personnages vous reprochent de les avoir trahis. Au début de mon métier de scénariste pour la télévision, l'enthousiasme me portait jusqu'au ciel. Un jour que je déjeunais avec Jean de La Varenne – l'auteur du *Nez de cuir* – au moment où ses livres ne jouissaient plus de la faveur du public – je lui décrivais l'extase que procure un texte, une histoire écoutée et vue par des millions de personnes rivées au petit écran. Ces millions de spectateurs vivant dans le monde de votre imagination et passant par les émotions que vous leur avez imposées. Il me dit en soupirant « que ne fais-je moi aussi de la télévision ». Je ne lui dirais pas cela aujourd'hui. Comme Faust, je ne troquerais plus mon âme pour une forme de fallacieuse jeunesse.

Puis un jour, après avoir écrit pour la télé l'équivalent de 100 pièces de théâtre en trois actes, je tournai le dos à ce média, absolument épuisé. Je ne brûlerai pas ce que j'ai adoré. La télé est un média extraordinaire où la nouvelle, l'événement sportif, le documentaire, les débats de toutes sortes voient leur dimension multipliée. Dès qu'on touche aux arts, comme une pièce de théâtre, un orchestre, un opéra, un film, on a l'impression que le petit écran ramène l'œuvre à sa dimension, l'amaigrit. On a le vague sentiment que quelque chose manque. Même les textes remarquables produits pour la télé sentent la miniature et ne tiendraient sans doute pas le coup dans la salle obscure. Et que dire des sonneries de téléphone et des mille interventions qui vous distraient du spectacle !

Revenu à mes premières amours, le roman, je me rendis compte de mon drame. Je ne retrouvais plus ce rythme spécial qui me faisait jadis écrire mes romans. Car il y a des rythmes pour chaque média. Pour la télé (un voisin m'observait par la fenêtre et s'amusait fort), tout en tapant comme un déchaîné, je chantais, je pleurais, je riaais, je gesticulais, et parfois je me levais en faisant du *shadow-boxing* contre un personnage agressif. À l'époque des romans, mon pouls se mariait au tic-tac de la machine à écrire et le bonheur de leur ménage à deux berçait ma phrase, où je découvrais la source même d'images et de détails enfouis dans ma mémoire et qui, dans ma nouvelle respiration, se voyaient transposés. J'étais émerveillé par ce phénomène et j'en étais d'autant plus heureux que j'étais seul à le savoir. Plus tard, mon comportement d'éditorialiste me fera écrire les dents serrées au point où elles commençaient à se déraciner. Je pus les garder, car je m'enfuis dans le cinéma où j'exerçai un goût de la rigueur qu'il me fut impossible d'imposer à la télé.

Non, parti de la télévision, je me sentais impuissant à écrire un roman. Vidé de toute substance dans l'expression, je déambulais comme un zombi dans les allées du cimetière de mon vocabulaire décédé, bordées d'innombrables épitaphes composées de ces mots français merveilleux qui avaient illuminé ma vie. Pour plaire à un public qui, chaque année, en redemandait toujours davantage, j'avais donné ma jeunesse, ma musique intérieure, ma vie intellectuelle, mes seules richesses. Faust du Québec, j'avais vendu mon âme. Je me révoltai. Pareil à une locomotive crachant la vapeur, égarée dans un chassé-croisé de rails moqueurs, cherchant une gare qu'un ingénieur maléfique aurait dissimulée dans une lointaine fo-

rêt, je me lançai dans une série de voyages où je cherchai en vain ce qu'une voix intérieure, m'incitant à persévérer, me poussait à retrouver : mes bonheurs d'écrivain. Pour m'excuser j'évoquai Malraux, Mauriac, qui, vers la fin de leur carrière avaient dit : il y a un âge pour l'écriture d'un roman : celui de la virilité physique, celui de la fureur des sens. Les circonstances m'amènèrent à tâter du grand reportage à la Joseph Kessel, en Grèce et en Russie, reportages truffés de considérations politiques qui me conduisirent, étrange fantaisie du sort, à devenir le patron et rédacteur en chef du grand journal *La Presse* de Montréal. Les reportages ne m'y étaient plus permis et j'enviais, de mon bureau de p. d.-g., le simple reporter qui, par le biais de ses textes-nouvelles, pouvait donner une description de son milieu. Pour moi, les journalistes étaient des êtres privilégiés, des grands prêtres chargés de tenir le livre de bord de la société. Je me voyais relégué au poste de commentateur officiel des grandes tendances politiques au Canada. J'étais fait pour une certaine délinquance, pour une tempête de mots. On attendait de moi des encycliques au texte dépouillé de toute image littéraire ou d'adjectifs susceptibles d'éroder le soi-disant granit de mes textes.

Heureusement, le destin me plongea dans une mer nouvelle, le cinéma. On me demanda de faire une fresque cinématographique de mon roman *Les Plouffe*, qui m'avait servi de prétexte à la saga de la télévision 25 ans auparavant.

Quelles joies j'ai connues là ! Le cinéma m'apparaissait comme le mode d'expression artistique le plus complet à la portée de l'écrivain, du scénariste qui possède les dispositions requises pour s'en servir. Je m'explique.

Dans la salle obscure, vous être retranché de la tempête du quotidien. Une complicité marquée de défi vous unit au grand écran. Vous vous plongez dans un monde nouveau. Pour le romancier qui voit son œuvre à l'écran du cinéma, si elle y est honnêtement traitée et transposée par le cinéaste, c'est le paradis. Le cinéma donne à l'œuvre des dimensions insoupçonnées aptes à lancer l'auteur dans une quatrième dimension. Tout y est, la profondeur (on peut voir passer un piéton au bout d'une rue), on entend les vrais bruits, on touche presque à la peau des femmes, par le regard, et par les yeux on respire presque l'odeur de deux œufs, tels deux petits soleils, qui crépitent dans la poêle. Et les dialogues ! Ils sont à peine nécessaires, et ainsi dépouillée, quoique encore

plus communicative, votre œuvre dévoile ce qu'elle a d'essentiel. J'irais jusqu'à dire que le roman est au cinéma ce que la nouvelle est au poème.

Aujourd'hui, des auteurs choisissent de s'exprimer directement au cinéma. Et c'est tant mieux. On en voit la preuve en comparant certains bons films de cinéma d'auteur à des adaptations de bons romans. Il me semble que l'auteur de son film est plus libre de créer, moins soumis aux contraintes du roman d'un autre. C'est un grand art nouveau. Il est à peine exploité.

Le cinéma m'a beaucoup appris et a comme décuplé ma capacité de penser en des images où tous mes sens sont engagés. Garcia Marquez, Faulkner l'ont fait remarquer bien avant moi. Julien Gracq, parlant du *Rouge et le Noir* porté à l'écran, où Gérard Philippe incarnait Julien Sorel, fait remarquer que Gérard Philippe était, pour lui, devenu le vrai Julien, pour un temps, mais qu'à la longue le héros littéraire de Stendhal l'avait délogé et avait récupéré son identité littéraire.

Je suis maintenant retourné à mes premières amours, l'écriture littéraire. C'est là que je suis complètement libre de toutes contraintes. Ayant tâté de presque tous les moyens de communication, où je devais constamment compter sur les autres, je préfère maintenant m'exprimer par la nouvelle, le conte et le roman, par la prose, quoi ! Cette prose qui est, dans l'étourdissant concert des divers médias, ce que le piano est à l'orchestre.

note

1. Alors que nous en étions aux derniers préparatifs du manuscrit, monsieur Roger Lemelin est décédé des suites d'une fulgurante maladie. Nous tenons à exprimer ici notre admiration à cet écrivain qui, parmi les premiers, a porté notre littérature nationale au petit écran. (Note de l'éditeur.)

Table des matières

Présentation

Pierre HÉTU et Marty LAFOREST 7

Introduction. Théories et pratiques en matière d'édition critique de textes médiatiques

Paul-André BOURQUE 11

Au-delà du scénario : le cas de Réjean Ducharme

Ian LOCKERBIE 17

De quoi pourrait se composer une édition critique des textes de Jacques Prévert pour le film *Notre-Dame de Paris* ?

Arnaud LASTER 31

Trois éditions des *Visiteurs du soir* : étude comparative

Danièle GASICLIA-LASTER 47

La Paternité du texte : édition du théâtre radiophonique d'Andrew Allan

John JACKSON et Howard FINK 59

Rendre l'image lisible : gestuelle et mimique de l'acteur dans l'édition critique de textes dramatiques médiatisés

Vincent NADEAU 71

L'effigie distordue. *Neige noire* : de la médiatisation escamotée à une esthétique du simulacre

Pierre-Yves MOCQUAIS 85

Œdipe et Œdipe recommencé d'Hubert Aquin : de l'avant-texte I à l'avant-texte II/texte de base, en passant par les annotations manuscrites du réalisateur-destinataire

Renald BÉRUBÉ 105

The De Gaulle Story : Traduction et édition d'un scénario de William Faulkner

Michel GRESSET 117

L'Avant-Scène, mémoire du cinéma

Claude BEYLIE 129

Les parcours littéraires et médiatiques : du roman au scénario en passant par le téléroman

Roger LEMELIN 137

AUTRES TITRES DISPONIBLES

AU CATALOGUE DE

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Collection «Littératures», sous la direction de Hans-Jügen Greif.

Arts et littérature.

Avec des textes de : Michel BUTOR, Gilles PELLERIN, Irène BRISSON, Raymond JOLY, Jean-Marcel PAQUETTE, Paul-André BOURQUE et Jacques DESAUTELS.

173 p.

ISBN 2-920949-00-4

Le risque de lire.

Avec des textes de : Louise MILOT, Denise JARDON, Maurice ÉMOND, Irène PERELLI-CONTOS, Denis SAINT-JACQUES, André DAVIAULT, Hans-Jügen GREIF et Elliott MOORE.

175 p.

ISBN 2-920949-01-2

Collection «Terre américaine»

Alain BEAULIEU, *Convertir les fils de Caïn. Jésuites et amérindiens nomades en Nouvelle-France, 1632-1642.* Avec une préface de Denys Delâge, Illustrations.

177 p.

ISBN 2-921053-04-7

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
(CRELIQ) DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

Collection «Anthologies»

Louise MILOT, Aurise DESCHAMPS et Madeleine GODIN, *Le cœur à l'aventure.*

Neuf aventures mettant en vedette : Le sergent Colette UZ-16, l'as femme détective canadienne-française ; la belle Françoise AC-12,

l'incomparable espionne canadienne-française ; Diane, la belle aventurière.

373 p.

ISBN 2-920801-20-1

Collection « Bibliographies »

Aurélien BOIVIN, Maurice ÉMOND et Michel LORD, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*.

579 p.

ISBN 2-291053-07-1

Collection « Colloques »

François DUMONT et France FORTIER, *Littérature québécoise : la recherche en émergence*.

Actes du deuxième colloque interuniversitaire des jeunes chercheur(e)s en littérature québécoise, tenu les 13,14 et 15 juin 1990 au Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval.

244 p.

ISBN 2-921053-06-3

Collection « Séminaires »

Jacques BLAIS, *Analyse génétique d'un épisode de Menaud, maître-draveur : la mort de Joson*.

71 p.

ISBN 2-921053-02-0

Jacques BLAIS, *Le dossier épistolaire de Menaud, maître-draveur : 1937-1938*.

59 p.

ISBN 2-921053-03-9

Maurice ÉMOND, *Les voix du fantastique québécois*.

246 p.

ISBN 2-921053-05-5

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN MAI 1992 SUR LES PRESSES
DES ATELIERS GRAPHIQUES MARC VEILLEUX INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
POUR LE COMPTE DE NUTT BLANCHE ÉDITEUR





À l'origine de ce recueil de textes se trouve la constatation d'une évidence : depuis le début du siècle, de plus en plus d'écrivains consacrent aux médias une part importante de leur œuvre, cependant que la critique dite savante boude encore trop souvent cette production, en partie parce qu'elle ne sait quel traitement lui accorder. D'une part, la production médiatique d'un écrivain est encore malheureusement jugée inférieure et parfois même indigne d'être intégrée à ses œuvres complètes ; elle n'a pas la place qui lui revient dans la littérature considérée comme science du texte. D'autre part, que faire de textes qui ne constituent qu'une étape dans le processus complexe de l'élaboration d'une œuvre médiatique par définition collective ? Que devient, dans ces conditions, le statut d'auteur, sacralisé au XIX^e siècle par la critique littéraire ? Au delà des divers points de vue qui y ont été exprimés, ce collectif montre à quel point la recherche est question de paradigme, à quel point elle est tributaire d'un système de valeurs duquel nous avons beaucoup de mal à nous extraire. Or le corpus dont nous rendons compte, appelle par sa nouveauté une remise en question du cadre conceptuel dominé par la notion d'originalité et d'auteur unique.



CENTRE DE
RECHERCHE EN
LITTÉRATURE
QUÉBÉCOISE