

Prochainement sur vos écrans Entretien avec Pierre Turgeon

Thierry Horguelin

Number 55, Summer 1991

L'adaptation au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22811ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

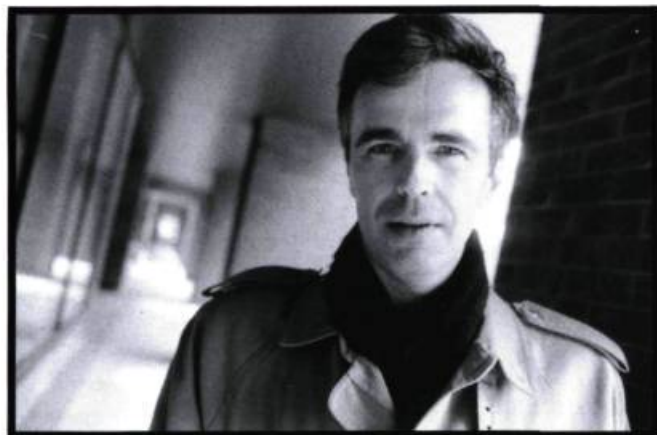
[Explore this journal](#)

Cite this document

Horguelin, T. (1991). Prochainement sur vos écrans : entretien avec Pierre Turgeon. *24 images*, (55), 30–33.

ENTRETIEN AVEC PIERRE TURGEON

PROPOS RECUEILLIS PAR THIERRY HORGUELIN



Pierre Turgeon

PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE

L'adaptation au cinéma de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin nous intéressait à plusieurs égards. En plus de constituer en soi un défi ambitieux, elle tranche dans le corpus habituel du «patrimoine littéraire» auquel les cinéastes québécois ont surtout puisé le prétexte à des images d'Épinal ou à des chromos nationaux éventuellement calibrés pour l'exportation. Par sa complexité narrative comme par sa charge politique qui n'a rien pour exalter le consensus ni la réconciliation, le roman d'Hubert Aquin reste sur ce point, espérons-le, irrécupérable.

Nous avons rencontré le romancier Pierre Turgeon (*Prochainement sur cet écran, La première personne*) au moment où il mettait la dernière main à la deuxième version d'un scénario que réalisera bientôt Francis Mankiewicz.

24 images: Comment s'y prend-on pour adapter un roman qui commence par: «Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses»?

Pierre Turgeon: C'est effectivement un défi. J'ai choisi d'écrire un premier jet délibérément très près du roman afin de voir ce qui fonctionnait cinématographiquement, puis d'essayer de trouver des solutions de remplacement pour ce qui ne fonctionnait pas, jusqu'à, petit à petit, m'écarter de plus en plus du roman. Cette transposition nécessaire se fait plus facilement quand on a déjà entre les mains une première version scénarisée, parce qu'alors ce n'est plus le roman qu'on «trahit»: c'est plutôt son propre scénario qu'on fait évoluer et qu'on améliore, et on a moins de scrupules à bousculer son propre travail.

C'est beaucoup de travail parce que *Prochain épisode* est un roman qui repose sur des techniques proprement littéraires maniées avec virtuosité, et dans lequel le récit est un prétexte, souvent assez invraisemblable sur le plan de l'action. Mais cette invraisemblance ne gêne pas le lecteur qui est conscient qu'il s'agit des fantasmes et des projections du narrateur, alors qu'elle peut devenir inacceptable au spectateur de cinéma qui n'y verra à tort que de l'arbitraire.

La difficulté majeure est de faire du «héros» un personnage d'écrivain crédible et de montrer comment il se met lui-même en jeu dans son écriture. Au fond, *Prochain épisode* raconte d'abord le drame d'un écrivain, et on ne peut pas imaginer le narrateur autrement que comme un écrivain. Pour cette raison, j'ai été amené à creuser la dimension très fortement autobiographique du roman: Aquin, qui était lui-même un personnage fascinant, dont la vie a été une suite d'aventures et de coups de théâtre, s'est largement représenté, en se transposant bien sûr, dans le personnage du narrateur. En retour, il m'est vite devenu nécessaire de réinjecter une charge biographique au scénario pour donner à l'écran du poids au narrateur et conserver dans le film les deux niveaux du roman.

Le roman pose le drame de la relation de l'écrivain avec son alter ego, c'est-à-dire avec son personnage. Cet alter ego n'est pas quelqu'un qu'il peut contrôler aussi facilement qu'on le croit et, à la limite, la créature se retourne contre le créateur: l'alter ego tue Aquin. Du coup, il n'est pas indifférent que l'action se passe au bord du lac Léman, à l'endroit exact où Mary Shelley a imaginé *Frankenstein*. Il est d'ailleurs question de Byron dans *Prochain épisode*, qui est un roman chargé de connotations; quand il descendait à Lausanne, Aquin occupait

même la chambre où vivait Byron au début du XIX^e siècle, à l'époque où celui-ci imaginait avec les Shelley le concours de romans gothiques d'où allait naître *Frankenstein*.

Il y a donc du *Frankenstein* dans *Prochain épisode*. Cela devient fascinant quand on découvre que H. de Heutz, le supposé espion que le narrateur a reçu l'ordre de tuer, est en fait lui-même. Au fond, c'est déjà l'idée du suicide qui est présente de la première à la dernière page. Le narrateur, enfermé dans cette clinique qui est une sorte de prison, écrit pour ne pas se suicider, parce qu'il sent bien que s'il laisse la réalité le rattraper, il est fini, mais en même temps il raconte l'histoire d'un suicide. C'est vraiment une course à la catastrophe et c'est un peu comme si, dans ce roman, Aquin avait pressenti et mis en scène sa propre mort, et qu'il ne pouvait pas échapper à cet univers d'autodestruction.

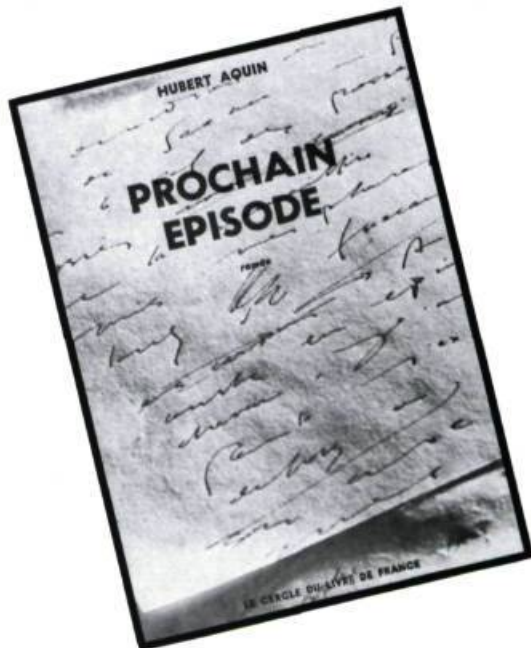
24 images : *La première mouture du scénario met effectivement l'accent sur les pulsions suicidaires du personnage, mais d'une manière un peu abstraite, au prix peut-être de l'évacuation du contexte politique, et au détriment du romantisme révolutionnaire assez désespéré qui est une autre dimension capitale du roman.*

P. Turgeon : C'est ce que j'ai travaillé dans la deuxième version, où l'action est située beaucoup plus précisément. On est au Québec au début des années 60. La première version commençait comme le roman à la clinique, où l'on revenait après chaque flash-back. Cette fois, on commence bien avant, au moment où Aquin, ou enfin le narrateur, qui s'appelle Hubert dans la deuxième version, annonce qu'il prend le maquis. Ce qu'a fait Aquin, de manière assez paradoxale : quand on prend le maquis en principe, on le fait le plus discrètement possible, mais lui a écrit une lettre au *Devoir* pour annoncer publiquement qu'il passait dans la clandestinité armée. Cet épisode préliminaire permet de situer le décor, le climat et les idées de l'époque. Ce n'est pas entièrement biographique, il y a une part de fiction, mais je me suis beaucoup inspiré de la vie d'Aquin : il avait créé un réseau du FLQ, il avait fait des vols d'armes et de voitures, et il semble qu'au moment de son arrestation il préparait un attentat politique. Il était obsédé par l'idée qu'il fallait nécessairement en passer par l'étape de la violence pour que le Québec accède à l'indépendance. C'est toute la question du passage à l'acte, qui est au cœur de *Prochain épisode* comme de la vie d'Aquin, que j'ai développée dans la deuxième version du scénario.

Je pense en même temps que ça va rendre le film plus

directement accessible aux spectateurs non québécois, qui ne sont pas nécessairement au courant du climat intellectuel et socio-politique du Québec de l'époque : les bombes qui sautaient, la foi que beaucoup plaçaient en la violence comme seule solution, les liens qu'on faisait entre le FLQ, le FLN et le mouvement de décolonisation dont était censée participer la libération du Québec. Sur ce point, le roman est très fortement connoté. Il y a par exemple toute cette histoire de fonds secrets du FLQ dans une banque suisse. Aquin l'a empruntée à un fait réel de 1962 qui concernait les fonds du FLN. Il a simplement remplacé, contre toute vraisemblance (le FLQ n'avait pas de fonds secrets, à la limite pas de fonds du tout), FLN par FLQ.

24 images : *Il y a tout un étagement dans le roman : la Suisse n'est pas que le pays des banques, c'est aussi celui de Rousseau ; Cuba, le FLN se superposent au FLQ qui se superpose à la Révolution qui se superpose à la Femme ; les Cantons de l'Est se confondent au Canton*



vaudois. Aquin opère une série de fondus. Et vous disiez plus tôt que Prochain épisode est un roman très littéraire : c'est vrai dans la mesure où la narration semble s'auto-engendrer et se nourrir d'elle-même. Mais la difficulté ne vient-elle pas aussi de ce que c'est un roman déjà «cinématographique», inspiré par les procédés du cinéma (fondus, flash-

backs et flash-forwards, parodie de films d'espionnage eux-mêmes parodiques des années 60, confusion des niveaux de réalité, etc.), ce qui est très difficile à retransposer à l'écran ?

P. Turgeon : Chaque fois que je le relis, j'ai des images et des séquences qui défilent, et c'est une des raisons pour lesquelles j'étais intéressé de relever le défi de l'adaptation, en sachant que c'était très casse-gueule mais que ça pouvait donner un film passionnant. Cela dit, ça pose des problèmes dont les plus insurmontables ne sont pas nécessairement les plus apparents. Le personnage doit comporter un certain degré de «réalisme», avec lequel on peut jouer bien sûr, mais il faut d'abord l'enraciner. Il faut que le public puisse se dire : «Oui, ce personnage est possible, il est peut-être singulier, mais j'adhère.»

24 images : *La question ne se pose pas dans le roman puisqu'il est écrit au «je» et qu'on se sent spontanément pris en charge par le mouvement de son soliloque...*

P. Turgeon : Alors qu'au cinéma on l'envisage de l'extérieur. D'où la nécessité de remonter avant l'épisode de la clinique, car il y avait là un piège : faire de la clinique le lieu-pivot du film comme dans le roman, en plus de donner un scénario un peu statique, pouvait laisser l'impression qu'on avait affaire à un cas psychiatrique, ce qui n'est pas du tout le cas. Mais comme la clinique aurait été le seul point de repère à peu près fixe, si encore une fois on s'en était tenu à la structure du roman, le spectateur se serait dit : «Bon, c'est un fou qui hallucine dans un asile.» Autrement dit, respecter la lettre du roman revenait sur ce point à commettre un contresens sur le fond. Dans la seconde version, la clinique devient simplement une étape, après laquelle le narrateur va continuer l'écriture de son roman en Suisse même. Là encore, je me suis servi de la personnalité d'Aquin pour nourrir et incarner le personnage. Aquin n'a pas écrit *Prochain épisode* en Suisse, mais si l'on se fie à son journal et à ce qu'il dit des rapports entre exil et création (pour vraiment écrire, il lui fallait être ailleurs, hors du Québec, dans un lieu qui le déconcerte), il est logique que le narrateur poursuive l'écriture de son roman sur les lieux mêmes de l'action. Ça permet aussi de transposer les jeux narratifs du roman et de faire interagir la «réalité» (l'écrivain Hubert à qui il arrive x choses) et la fiction (l'impact des événements vécus sur son récit d'espionnage).

Il fallait aussi développer le personnage de K, qui reste mystérieux et fuyant dans le roman. Et là, j'ai débordé un peu de *Prochain épisode* sur d'autres romans d'Aquin. Hubert dans le film aura un nom de famille, Magnan, qui vient de *Trou de mémoire*. Et K devient Christine, qui est le personnage féminin d'un autre roman d'Aquin, parce qu'on ne peut pas appeler un personnage K dans un film : dès la première ligne de dialogue, «Bonjour K», ça ne fonctionne plus. Il fallait aussi développer le personnage : Hubert a avec elle une relation déjà particulière dans la partie «réelle» du film, qui devient encore plus éclairante quand c'est transposé dans la partie fiction.

Quand j'avais adapté *La fleur aux dents*, j'avais rencontré le même genre de problèmes, de façon beaucoup plus simple parce que le roman de Gilles Archambault reste linéaire. Le roman était plein de personnages secondaires qui étaient mentionnés en passant ou faisaient de courtes apparitions. Mais dès qu'on passe au film, la moindre silhouette acquiert une présence objective, un poids disproportionné par rapport au

roman. Ces personnages parlent, ont une tête, une présence corporelle, leurs habits dénotent une appartenance sociale, etc. Et ça oblige constamment à être plus précis et à partir dans des directions qui ne sont pas nécessairement celles du roman. Donc, on retranche beaucoup quand on fait une adaptation, ça tout le monde s'en aperçoit, mais on ajoute beaucoup aussi, ce qui est moins évident, mais on est tenu de le faire : n'importe quelle scène se passe dans un lieu, les personnages doivent être situés physiquement, se déplacer dans un décor précis là où le romancier a pu s'en tenir à un nom de lieu.

24 images : *Le romancier peut s'abstenir de faire une description et cette abstention même sera signifiante. Le cinéaste est obligé de montrer.*

P. Turgeon : Pour ce qui est des différents niveaux dont on parlait tout à l'heure, ça pose là aussi une série de problèmes. Que la narration de *Prochain épisode* soit souvent télescopée ne veut pas dire qu'on peut la rendre par une structure «éclatée», parce qu'il y a une narrativité, un premier niveau de lecture, cette histoire d'espionnage qui, si schématique et trouée soit-elle, entraîne le lecteur. De même pour l'identité à tiroirs de H. de Heutz alias Von Rydt alias Saugy, et le fait que chaque fois que le narrateur croit le tenir, c'est l'autre qui le tient : il y a là tout un jeu qui est beaucoup plus facile à mettre en place par des procédés d'écriture. Parce qu'en fait, celui qui dit «je» dans le roman n'est certainement pas plus près d'Aquin que ce H. de Heutz qu'il poursuit sans relâche, et c'est très important dans le film de renverser à certains moments la perspective. Il faut qu'on comprenne qu'H. de Heutz est une projection d'Hubert, donc que H. de Heutz poursuivi par Hubert qui veut le tuer, c'est un peu Hubert qui est poursuivi par lui-même. Quand le narrateur tient de Heutz en joue dans le roman, il y a deux moments : le premier où il tire et le rate, et puis le fameux moment du «prochain épisode» qui, lui, se situera dans une révolution à venir. Et dans le film, ce moment deviendra l'année 1977, lorsque non plus le narrateur d'un roman d'espionnage tue son ennemi à cause d'une supposée révolution, mais où le «je» (l'écrivain cette fois) se tue lui-même. On montrera donc à la fin du film l'écrivain revenir à Montréal en 1963, et puis un intertitre (parce qu'on ne peut pas filmer le suicide d'Aquin, ce serait obscène) disant : «Hubert Aquin s'est tué en mars 1977.» Le film devient l'histoire d'un suicide différé, imaginé en 63 et exécuté en 77.

24 images : *Le personnage est dans un «double-bind» terrible : s'il tue H. de Heutz, la fiction d'espionnage, qu'il s'invente comme rempart à sa propre névrose, arrive au mot «fin» et n'a plus de raison d'être. Mais s'il ne le tue pas, il devient indigne de la révolution qui n'a pas eu lieu, et indigne de l'amour de K : dépossédé de l'Histoire, de la femme qu'il aime, et de sa névrose. Dans tous les cas, la logique imparable qu'il oppose au réel se retourne contre lui.*

P. Turgeon : Ce fameux personnage de K est chargé de signification. K = Québec, c'est au fond le Québec qui lui demande de tuer... C'est en ce sens que *Prochain épisode* est autobiographique, non sur le plan de l'anecdote, mais parce qu'il reflète bien le nœud de contradictions insolubles dans lequel s'était enfermé Aquin, et dont la seule issue pour lui a été le suicide. Et le film sera réussi si on sent que le piège armé par le narrateur est ouvert, et que ce n'est plus qu'une question de temps avant qu'il y mette le pied. ■



Visages d'Hubert Aquin (1975)
PHOTOS: KÉRO

