

« J'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que j'intervienne un peu, tu comprends ? »

Lise Gauvin and Michel Larouche

Volume 9, Number 2-3, Spring 1999

Les Scénarios fictifs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024786ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024786ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gauvin, L. & Larouche, M. (1999). « J'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que j'intervienne un peu, tu comprends ? ». *Cinémas*, 9(2-3), 53–66. <https://doi.org/10.7202/024786ar>

Article abstract

This article deals with the presence of "fictitious screenplays" in the novels *The Kiss of the Spider Woman* by Manuel Puig (1979) and *Une histoire de coeur* by Jacques Savoie (1988). Writing is approached here in the sense of a visual text addressed at a reader/spectator, as are screenplays and film criticism. At stake is the matrix of visual texts and what produces them : a febrile activity, bifocal in character, simultaneously evincing suggestion and absence, fulfillment and replacement, a dynamic of traces and memories.

« J'aime le scénario, mais comme
tu t'amuses à raconter, il faut bien
que j'intervienne un peu,
tu comprends ? »

Lise Gauvin et Michel Larouche

RÉSUMÉ

Cet article traite de la présence de « scénarios fictifs » dans les deux romans *Le Baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig (1979) et *Une histoire de cœur* de Jacques Savoie (1988). L'écriture est abordée ici dans le sens d'un texte visuel s'adressant à un lecteur/spectateur, à l'image du scénario et de la critique cinématographique. Une réflexion est développée sur la « matrice » de textes visuels : il s'agit d'une activité fébrile reposant sur un caractère bifocal exhibant suggestion et absence en même temps que comblement et remplacement, une dynamique des traces et des mémoires.

ABSTRACT

This article deals with the presence of "fictitious screenplays" in the novels *The Kiss of the Spider Woman* by Manuel Puig (1979) and *Une histoire de cœur* by Jacques Savoie (1988). Writing is approached here in the sense of a visual text addressed at a reader/spectator, as are screenplays and film criticism. At stake is the matrix of visual texts and what produces them: a febrile activity, bifocal in character, simultaneously evincing suggestion and absence, fulfillment and replacement, a dynamic of traces and memories.

— Mais dites-moi. Comment elle se termine, votre histoire? Le scénario qu'on m'a donné s'arrêtait à la page 93, au moment où l'hôtel part à la dérive.

J'étais sûr qu'elle me racontait des blagues. Jamais on n'avait vu cela, donner un scénario à des comédiens sans leur refiler les dernières pages.

— Je vous le jure, reprit-elle. John était tellement certain que tout changerait à la page 93 qu'il n'a pas fait imprimer les dernières scènes. Ça vous étonne?

Plus rien ne pouvait me surprendre à cette heure et l'idée de lui raconter la scène entre Maurice Renard et Léonard Balfour se mit à me chatouiller la langue.

— Je vais vous raconter le retour de Maurice Renard... après son voyage à Boothbay Harbour. C'est là que tout prend son sens, à mon avis. Vous allez voir (Savoie, p. 185-196).

— Je comprends pas trop. C'est très confus, de la façon dont tu racontes.

— C'est que là, la mémoire me lâche. Mais ça ne fait rien. Ce que dit Irena, ça je m'en souviens bien: c'est que des femmes panthères ont continué à naître dans la montagne. De toute façon, le soldat était déjà mort; mais un autre [...].

[...]

— Il est encore couché?

— Oui. Elle lui apporte son petit déjeuner au lit.

— Moi, je n'ai jamais aimé prendre mon petit déjeuner au lit, ce que j'aime d'abord et surtout c'est de me laver les dents. Mais vas-y, continue.

[...]

— Si tu te mets à rire, j'arrête; moi je raconte le film sérieusement, comme je l'aime. Et puis il y a autre chose que je ne peux pas te dire, qui fait que j'aime beaucoup ce film, vraiment.

— Dis quand même.

— J'allais y arriver, mais maintenant je vois que tu ris et moi ça me fait enrager: vérité vraie.

— Ce n'est pas ça, j'aime le scénario, mais comme tu t'amuses à raconter, il faut bien que moi aussi j'intervienne un peu, tu comprends? Je ne suis pas quelqu'un qui sait toujours écouter, tu saisis? Et voilà que, soudain, je dois t'écouter pendant des heures en silence (Puig, p. 17-20).



**Le Baiser de la femme-araignée
d'Hector Babenco (1984)**

Le premier passage est tiré du roman *Une histoire de cœur* de Jacques Savoie (1988), dans lequel le personnage principal est un scénariste qui parcourt le monde. Le second passage vient du roman *Le Baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig (1979). Il fait état de *Cat People* de Jacques Tourneur (1942), film jamais nommé et en même temps le plus important des six films dont il est question dans le roman. Dans les deux cas, on parle de scénario. Dans le premier, le mot scénario identifie un texte reconnu traditionnellement comme « texte transitoire ». Dans le second, il est utilisé dans un sens plus général : il renvoie à l'action d'un film. *Une histoire de cœur* fait partie des « romans-scénarios ». *Le Baiser de la femme-araignée*, des « ciné-romans ». On ne retrouve pas, dans *Le Baiser de la femme-araignée*, un langage propre au scénario qui caractérise de façon évidente *Une histoire de cœur*, identifié comme « simulacre de scénario » par Jacqueline Viswanathan (1997, p. 109). Dans les deux romans cependant, le scénario demeure un *scénario fictif* et qu'il soit identifié comme « outil de travail » ou qu'il renvoie au récit d'un film amène au même résultat en ce qui concerne son utilisation comme matrice de textes visuels : on retrouve en effet une

dynamique du transcodage semblable, non seulement sur le plan de la transécriture, mais aussi sur le plan de la transmédiation.

Une histoire de cœur

L'ensemble de l'œuvre de Jacques Savoie entretient des liens privilégiés avec l'univers cinématographique. Avant d'avoir écrit *Une histoire de cœur*, il réalisa en 1982, pour l'Office national du film du Canada, le film *Massabielle* à partir de son premier roman : *Raconte-moi Massabielle* (1979), qui eut le prix de l'Association francophone internationale en 1980. Son second roman, *Les Portes tournantes* (1984), coscénarisé avec Francis Mankiewicz, a été réalisé en film par ce dernier en 1988. Son troisième roman, *Le Récit du prince* (1986), présente un univers qui gravite du côté des gens qui fabriquent les émissions de télévision. Mais l'influence du cinéma apparaît évidente, d'œuvre en œuvre, au niveau même de l'écriture. Jacques Savoie n'hésite pas à affirmer : « Ma forme d'écriture est cinématographique » (Viau, p. 11). Cette caractéristique n'est pas sans effet sur l'intérêt d'adapter son œuvre.

Cinéma et littérature ont, depuis plusieurs années, évolué dans une relation d'interdépendance qui a profondément modifié les structures romanesques. Il n'est pas rare en effet de retrouver dans plusieurs romans modernes une économie d'effets et un style elliptique qui s'apparente au type d'écriture généralement attribué au scénario. Ces caractéristiques se remarquent dans la plupart des textes de Jacques Savoie, ceux-ci s'appuyant sur un constant va-et-vient entre le passé et le présent et faisant appel à un ensemble de procédés facilement identifiables : phrases nominales, style haché (peu de phrases complexes, de coordination entre les propositions), emploi du présent, absence de marques de l'énonciation (jamais de « je »), de signes d'affectivité ou d'expressivité. On peut aussi parler d'une écriture iconique qui mime certains aspects du cinéma : découpage, cadrage, longueur et rythme des plans et surtout, inclusion explicite du point de vue du spectateur, d'où l'omniprésence des verbes de perception : « on voit », « on distingue », etc.¹ « Ce que les romanciers empruntent au scénario, c'est cet effet de narration

simultanée qui empêche tout recul narratif», précise à ce sujet Jacqueline Viswanathan (1991, p. 15).

Ces caractéristiques de l'écriture scénarique, nous avons déjà eu l'occasion de les analyser plus en détail² dans *Les Portes tournantes*, roman qui de prime abord semble avoir été écrit pour mettre en évidence diverses utilisations possibles des médias et, en particulier, du cinéma. Par contre, nous avons pu voir également à quel point dans les différentes étapes du passage du roman au film, le texte du scénario se différencie du texte romanesque comme tel. Il s'agissait, somme toute, dans le cas du roman, d'un « effet de scénario » ou d'une hypothèse de lecture renforcée par la présence envahissante du cinéma dans le récit.

Une histoire de cœur, à nouveau, non seulement thématise le cinéma, mais propose explicitement, dès l'incipit, un double point de vue, à la fois interne et externe, qui permet d'englober dans un même champ la vision du narrateur et celle du lecteur-spectateur :

C'était comme au cinéma. Nous étions trois à faire la queue. Un grand qui me bloquait complètement la vue et un petit qui se cachait de l'autre côté. Plus loin, il y avait le douanier américain dans son kiosque. Il regardait vaguement les papiers qu'on lui présentait, donnait un coup de tampon, apposait ses initiales, tout cela sans jamais relever la tête. Quand vint mon tour, et pour je ne sais trop quelle raison, il sortit brusquement de sa torpeur (p. 9).

On remarque en effet que la vision subjective du narrateur se confond ici avec un œil-caméra dont l'objectif est de donner le plus d'informations possibles sur la scène à visualiser : écriture factuelle qui se remarque tout particulièrement dans les verbes choisis pour leur neutralité. Ce n'est qu'à la sixième phrase que le narrateur se permet une intervention personnelle : « [...] et pour je ne sais trop quelle raison. » Il appartient donc au lecteur de juger de la portée des gestes que l'on vient de lui énumérer. Ce lecteur avait été prévenu de manière non équivoque : « C'était comme au cinéma. »

La référence au cinéma opère ainsi tout au long du roman par une série d'indices thématiques : textualisation du scénario,

problèmes de *casting*, de production, allusions à des films déjà vus, etc. Mais elle apparaît surtout, dans le texte « cité », sous forme de traits stylistiques que le romancier adopte en se plaçant dans la situation de discours propre au scénario :

La caméra revient à la table d'honneur. Les mariés sont en train de découper le gâteau. Tout dans leurs gestes est maladroit, mais cela n'a aucune importance. Une armée de serveurs se dispersent alors dans la salle avec des tranches de gâteau qu'ils distribuent à gauche et à droite. Pour Élisabeth, c'est le signal. Elle se lève, rassemble ses affaires et murmure :
— Il faut que j'y aille, moi. Ça va être notre tour
(p. 17).

On remarque, dans cet extrait, l'usage systématique du présent (« revient », « sont ») et la désignation d'une gestuelle précise (« qu'ils distribuent à gauche et à droite », « Elle se lève ») qui sont comme des directives pour la réalisation. Ce qui n'empêche pas le narrateur de prendre des distances avec cette mise en scène fictive en ajoutant sous forme de commentaire : « Peut-être est-ce une façon étrange de commencer un film » (p. 18). Cette hyperconscience de la réalisation a comme conséquence que le roman oscille constamment d'un niveau de réel à un autre, de façon telle que la frontière entre le récit premier — celui du narrateur-scénariste — et le récit enchâssé — celui qui est constitué par le scénario dont on livre le contenu — est extrêmement floue et tend vers l'effacement du premier récit au profit du second. Le lecteur croit ainsi assister au visionnement d'un film déjà fait, film dont il est à la fois le spectateur et le critique, puisque le narrateur l'associe non seulement à ses propres hésitations et à ses doutes, mais aussi aux différentes réactions provoquées au cours du roman par des éléments du scénario.

Le Baiser de la femme-araignée

Manuel Puig a, lui aussi, développé des rapports étroits entre la littérature et le cinéma. Après des études dans son pays, en Argentine, sa passion pour le cinéma l'a conduit à Rome où il a étudié, dans les années cinquante, avec Rossellini et Zavattini. À partir de 1969, il créa de nombreux romans tournés vers l'image

et le récit à épisodes. *Le Baiser de la femme-araignée* est son roman le plus populaire, adapté à l'écran par le cinéaste Hector Babenco en 1984.

Le Baiser de la femme-araignée est constitué de films racontés le soir par Molina à Valentin, deux hommes en prison. Ces films unissent les deux condamnés. Il est question de six films. Bien que non identifié, on reconnaît aisément *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942). On fait référence à *The Enchanted Cottage* (John Cromwell, 1945) et à *I Walked With a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943). Plusieurs films sont aussi inventés : un film de propagande nazie identifié *Destin*, un autre basé sur la vie de Valentin et un dernier sur le cinéma populaire mexicain des années cinquante.

Ces films font partie de la série B. Ils développent tous un récit d'amour douloureux, orienté vers le mélodrame, qu'on pourrait facilement identifier de kitsch si on l'interprète selon un point de vue analogue à celui des mélodrames d'Europe ou des États-Unis. Ces derniers constituent en effet une sorte de tragédie avortée, les valeurs morales en présence (le bien et le mal, l'amour, la haine, l'ambition, la vérité et le mensonge, l'honneur et le déshonneur) n'arrivant pas à se hausser au-delà de la vie quotidienne et atteignant la caricature involontaire. Il faut revenir aux origines sémantiques de l'appellation pour comprendre le sens profond du mélodrame. Il se définit essentiellement comme un drame populaire, à l'origine accompagné de musique (mélo vient du grec *mélōs* qui signifie « chant ») et caractérisé par l'invraisemblance des situations et la multiplicité des épisodes, parce que sa structure repose sur la présence de conflits sociaux dramatisés dans des conflits passionnels et familiaux. Le constant passage de l'individuel au social favorise le pittoresque, la drôlerie anecdotique et le sentimentalisme. Ce genre permet de sauvegarder le relief d'une multitude de signes. Le mélodrame, genre profondément hybride, traite de l'omniprésence de la mort en gardant la possibilité d'en rire, sorte de conjuration qui constitue un effacement du tragique. Il s'inscrit donc aisément au sein d'une esthétique plus large, particulièrement ouverte sur le plan de l'expression, et qui favorise le mélange des genres. Un tel choix de la part de Molina, en amour

avec Valentin, crée un rapport étroit entre le réel et l'imaginaire. Molina raconte d'ailleurs les films au présent et insiste beaucoup sur les héroïnes (cinq films sur les six présentent une héroïne), jusqu'à s'identifier à celles-ci.

Son lien étroit avec l'imaginaire cinématographique déborde du contenu pour atteindre l'expression. Il raconte, au départ, selon un compte rendu objectif. Par la suite, il développe le mimétisme, ce qui a des retombées sur l'écriture même, tel qu'en témoigne cette discussion entre Molina et Valentin après que Molina ait parlé de *Cat People* :

— Tout ça, c'est de ton cru. Moi, qu'est-ce que j'en sais, si la maison était à sa mère? Je t'ai dit ça parce que l'appartement m'a beaucoup plu, et comme il était décoré à l'ancienne, j'ai dit qu'il pouvait être à sa mère, mais rien de plus. Si ça se trouve, il l'a loué meublé.

— Alors, tu m'inventes la moitié du film.

— J'invente pas, je te jure, mais il y a des choses que, pour les préciser, et que tu les vois comme tu les vois, eh bien! il faut que, d'une façon ou d'une autre, je te les explique. La maison, par exemple.

— Avoue que c'est la maison où tu aimerais vive, toi (p. 23).

Le compte rendu de Molina s'oriente vers la création d'une rhétorique bien particulière, correspondant à l'écriture de la critique cinématographique³, bien reconnue comme étant une « écriture mimétique ». En effet : « Le principal handicap de la critique de cinéma sur la critique littéraire est qu'elle ne peut jamais *citer* son objet. Citer, c'est reproduire tel(le) quel(le) — c'est-à-dire dans un système de signes identiques ou similaires — une partie d'un tout ou ce tout lui-même » (Noguez, p. 29). Compte tenu de ce vide à combler, la critique cinématographique a métamorphosé son handicap en avantage en ouvrant la porte au mimétisme. En effet, si mimer est moins que citer, c'est plus que décrire (Noguez, p. 30).

Molina parle des films avec une volonté de transmettre l'ébranlement d'un « événement », développant un système analogique où métaphores et comparaisons prennent une place déterminante. On se retrouve devant une forme d'écriture

correspondant totalement à la critique cinématographique, ne se présentant plus à un niveau secondaire, mais fonctionnant au premier degré, rejoignant ainsi le scénario ; une écriture tellement performative qu'elle devient l'objet d'une critique du lecteur : « Alors, tu m'inventes la moitié du film », dit Valentin à Molina.

Molina s'approprie même les techniques cinématographiques. Ainsi, lorsqu'il décrit les danseuses de music-hall dans le film nazi :

— Bon. Soudain on voit un théâtre parisien terrible, le luxe, tout tapissé de velours sombre, avec des barreaux chromés aux loges, des escaliers et des rampes chromés pareil. C'est un music-hall : un numéro avec des girls au corps somptueux, jamais je n'oublierai ça : parce que d'un côté, elles sont maquillées de noir, et quand elles dansent en se tenant par la taille et que la caméra les prend sous cet angle-là, elles semblent des négresses avec juste une jupette toute en bananes ; et puis quand les cymbales frappent un coup, elles se montrent de l'autre côté, et là elles sont blondes, avec au lieu des bananes rien que des lanières de strass, comme une arabesque de strass (p. 52).

On reconnaît, dans cet extrait, une écriture semblable à *Une histoire de cœur* : vision du narrateur orientée vers un œil-caméra, traits stylistiques correspondant au discours du scénario. Il n'est pas étonnant que Valentin réponde : « [...] j'aime le scénario » (p. 20).

Si l'écriture d'*Une histoire de cœur* est scénarique et présente des traits reliés à l'écriture de la critique cinématographique, l'écriture du *Baiser de la femme-araignée* est très orientée vers la critique cinématographique tout en utilisant des caractéristiques du scénario. Les deux modes d'écriture se rejoignent. Cette particularité n'est pas propre à ces deux romans, mais témoigne du lien regroupant « romans-scénarios » et « ciné-romans ». Les deux écritures se côtoient, s'entrecroisent, relevant d'une même matrice.

Une matrice de textes visuels

Si tout texte peut revendiquer un statut d'intermédiaire, d'une expérience première de lecture qui transporte avec elle les traces d'un objet qui font signe à un lecteur second, la critique cinématographique et le scénario procèdent par le biais d'une écriture qui s'adresse à un lecteur/spectateur⁴. L'intégration dans le roman d'une telle écriture nous amène à réfléchir plus en profondeur sur les différences et ressemblances entre littérature et cinéma.

En littérature, « [...] la fiction est écriture, mais l'écriture est la découverte de la fiction, dans l'aventure de la langue » (Neefs, p. 68). Au cinéma, il n'y a plus écriture scripturale articulée, mais narration qui associe images et sons et procède par ellipses, sous-entendus, associations d'idées. Un roman présentant un langage cinématographique développe donc une dynamique de transmédiatisation qui détermine à la fois la dimension esthétique d'une œuvre à créer en même temps que certains paramètres de sa réception.

Raconter l'histoire d'un film ne repose pas uniquement sur une recherche d'écriture fondée sur l'imitation, mais sur la capacité à relancer chez le lecteur le travail d'appropriation d'une œuvre et de production de sens.

Un lien se crée entre lecture et spectature, dans lequel nous reconnaissons la description que donne Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, du texte littéraire : « [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] [qui] veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...]. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » (p. 34). Opération similaire à la dynamique de la « spectature » : « Voir du cinéma, c'est se livrer enchaîné au spectacle de la caverne en sachant que la lisibilité me permet de voir l'en-deçà comme l'au-delà de l'image qui, dans la noirceur du lieu, m'envahit » (Thérien, p. 121).

Sous une apparence fort simple, une telle rhétorique est une forme d'une grande complexité. Se situant entre le signe abstrait (au sens peircien) — le mot — et le signe iconique — l'image —, cette rhétorique constitue une forme mixte qui intériorise une altérité, génère des figures hybrides. Elle présente une anticipation, une capacité de suggérer, d'intégrer ou même de

programmer un avenir médiatique. « Texte porteur d'un autre état » comme dit Carrière à propos du scénario (p. 77), elle est vouée à un devenir. Elle constitue donc une zone de création entre littérature et cinéma, un « choc » de la transécriture.

Il s'agit d'un caractère bifocal qui exhibe la suggestion et l'absence, ouvrant la porte à une activité fébrile de remplacement, une écriture déclenchée par une absence. Nous nous retrouvons devant la dynamique des traces et des mémoires⁵. Les traces, en effet, sans redoubler l'objet, renvoient, par un effet d'attribution à un référent, à ce qui n'est plus là. Elles constituent le passage répété d'une énergie. Elles remettent en cause la notion de présence pleine, d'objet fermé sur lui-même qui précéderait à toute reprise, tout rappel. L'évolution de traces nécessite en effet de l'activité mémorielle. Retenant de l'objet non pas la pleine image, mais le « souvenir conceptuel » pour reprendre les propos de Freud, l'activité mémorielle constitue une activité sélective, d'interprétation et de distribution. Les études traditionnelles la relèguent au second plan. Les études récentes, dont la réflexion se fait dans l'esprit de la transformation, tiennent compte des mémoires mouvantes à l'œuvre. Ce faisant, elles se voient ramenées à l'essence même du langage, ce dernier constituant le principe même de la transmédiation. En effet :

Mais si le double est dans la langue, comme déjà dans l'écriture, alors il n'y a pas de langue propre, et pas non plus de texte original : faisant reculer l'horizon de la seconde main, la citation [le tracement] atteint le texte propre du film [...] (Ropars-Wuilleumier, p. 196).

Sous les traces se cache en effet le travail même d'écriture, compris ici comme un travail de la mémoire, activité au cœur même de la problématique des « scénarios fictifs » et qui explique toute l'énergie déployée, tant dans les ciné-romans que dans les romans-scénarios, pour « maîtriser » un film virtuel.

L'imaginaire inscrite dans cette matrice de textes visuels explique la difficulté à ouvrir de telles œuvres à l'adaptation filmique. Si on pense spontanément à l'adaptation filmique, compte tenu de la place du cinéma dans ces romans, il faut cependant réaliser qu'une écriture trop scénarique bloque

toute forme d'adaptation. Il n'est pas étonnant qu'*Une histoire de cœur* n'ait pas été tourné, contrairement au *Baiser de la femme-araignée*. Les romans inscrivant un profond langage cinématographique n'ont jamais pu être adaptés de façon satisfaisante.

Ainsi, ses romans naturalistes ayant une qualité d'écriture « scénarique⁶ » étonnante, Zola est un des écrivains qui a le plus été adapté au cinéma. Or le travail d'adaptation des romans de Zola fut considéré dans son ensemble difficile et « pitoyable dans ses résultats » (Mitterand, p. 68). Cette situation s'expliquerait par le fait que l'écriture de Zola, « [...] au lieu de s'ouvrir indéfiniment à une explication surenrichissante, se clôt en sa propre nécessité et transparence » (Hamon, p. 391). Une étude de l'adaptation filmique *Les Portes tournantes* de Francis Mankiewicz (1988), à partir du roman de Jacques Savoie (1984), mène à une conclusion semblable. En effet, en lisant le roman, on a parfois l'impression de lire un scénario de film : phrases courtes, claires, au présent, presque un découpage. Ce type d'écriture se manifeste dans tous les chapitres, excepté ceux consacrés au personnage de Céleste, où le style devient littéraire et romancé. Or ce sont ces chapitres présentant le personnage de Céleste, écrits au passé, qui ont le plus attiré Mankiewicz.

Il en est de même pour le scénario. La qualité « mimétique » de l'écriture ne constitue pas la propension à un processus d'adaptation. À ce sujet, parlant de la tentative d'élaboration d'un système d'écriture qui intègre un certain nombre de paramètres de l'expression filmique, Philippe Marion précise :

En croyant pouvoir programmer scripturalement toute l'expression filmique, on tend au scénario le miroir magique de la Reine jalouse de Blanche-Neige, le miroir narcissique de l'œuvre déjà accomplie où la production serait une simple duplication de l'« original » (p. 81) !

« Ce qui peut fonctionner dans un montage parallèle sur papier, c'est très rare que ça fonctionne à l'écran » (Bonneville, p. 19), dit Francis Mankiewicz. Ian Lockerbie, après une étude de l'adaptation à l'écran par le même cinéaste des scénarios *Les*

Bons Débarras (1980) et *Les Beaux Souvenirs* (1981) de Réjean Ducharme, en arrive aussi à une conclusion semblable⁷.

Une telle matrice de textes visuels inscrit, en elle-même, l'adaptation. Elle rejoint l'imaginaire du lecteur/spectateur. Elle permet de mieux comprendre l'intermédialité de plus en plus présente dans notre société contemporaine, l'exhibition des médias illustrant « le propre même du langage ».

Université de Montréal

NOTES

1 Jacqueline Viswanathan a longuement étudié les caractéristiques de l'écriture « scénarique », remettant en question les règles d'usage dans les manuels. Voir à ce sujet « Une histoire racontée en images? », « La littérature et les médias » (sous la responsabilité de Lise Gauvin), *Études françaises*, vol. 22, n° 3, 1987, p. 71-81 et « Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario », « Le scénario » (sous la responsabilité d'Esther Pelletier), *Cinémas*, vol. 2, n° 1, automne 1991, p. 7-26.

2 Voir à ce sujet Lise Gauvin et Michel Larouche, « La traversée des médias dans *Les Portes tournantes* de Jacques Savoie », *L'Adaptation dans tous ses états* (Québec : Nota Bene, à paraître).

3 Voir à ce sujet Michel Larouche et Serge Cardinal, « L'écriture de la critique », « La critique cinématographique » (sous la responsabilité de Michel Larouche et René Prédal), *Cinémas*, vol. 6, n° 2-3 (printemps 1996), p. 127-139.

4 Voir à ce sujet Isabelle Raynauld, « Le lecteur/spectateur du scénario », « Le scénario » (sous la responsabilité d'Esther Pelletier), *Cinémas*, vol. 2, n° 1 (1991), p. 27-41.

5 Pour plus d'informations à ce sujet, voir Michel Larouche, « L'adaptation filmique », « Sémiotique des mémoires au cinéma » (sous la responsabilité de Lucie Roy), *Protée*, vol. 25, n° 1 (printemps 1997), p. 29-35.

6 Voir à ce sujet Michel Larouche et Serge Cardinal, « Une écriture "scénarique" », dans Paul Warren (direction), *Zola et le cinéma* (Sainte-Foy/Paris : Les Presses de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995), p. 3-16.

7 Voir à ce sujet Ian Lockerbie, « Au-delà du scénario : le cas de Réjean Ducharme », dans Paul-André Bourque, Pierre Héту, Marty Laforest et Vincent Nadeau (direction), *Éditer des œuvres médiatiques* (Québec : Nuit blanche, 1992), p. 17-30.

OUVRAGES CITÉS

Bonneville, Léo. « Interview. Francis Mankiewicz ». *Séquences*, n° 135-136 (septembre 1988), p. 15-21.

Carrière, Jean-Claude. « Réflexions d'un scénariste », *Autour du scénario*. Bruxelles : Ed. de l'Université de Bruxelles, 1986.

Eco, Umberto. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985.

- Hamon, Philippe. «Zola romancier de la transparence». *Europe*, 46^e année, n^o 468-469 (avril-mai 1968), p. 391.
- Marion, Philippe. «Scénario de bande dessinée. La différence par le média». *Études littéraires*, vol. 26, n^o 2 (1993), p. 77-88.
- Mitterand, Henri. *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris : Presses de l'Université de Montréal, 1987.
- Neefs, Jacques. «La projection du scénario». *Études françaises*, vol. 28, n^o 1 (1992), p. 67-82.
- Noguez, Dominique. *Le Cinéma, autrement*. Paris : Union générale d'éditeurs, 1977.
- Puig, Manuel. *Le Baiser de la femme-araignée*. Paris : Seuil, 1979.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. «Totalité et fragmentaire : la réécriture selon Godard». *Hors cadre*, n^o 6 (1987), p. 193-207.
- Savoie, Jacques. *Une histoire de cœur*. Montréal : Boréal, 1988.
- Thérien, Gilles. «La lisibilité au cinéma», dans Jürgen E. Müller et Denise Pérusse (direction), «Cinéma et réception». *Cinémas*, vol. 2, n^o 2-3, p. 107-122.
- Viau, Robert. «Jacques Savoie, *Une histoire de cœur*» (entretien). *Lettres québécoises*, n^o 62 (été 1991), p. 9-11.
- Viswanathan, Jacqueline. «Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario», dans Esther Pelletier (direction), «Le scénario». *Cinémas*, vol. 2, n^o 1, automne 1991, p. 7-26.
- Viswanathan, Jacqueline. «L'imaginaire du cinéma dans trois romans québécois», dans G. Dupuis, C. Fratta, M. Riopel (direction), *Littérature et cinéma du Québec. Atti del Convegno di Bologna 18-21 maggio 1995*. Roma : Bulzoni, 1997, p. 103-116.