

## Des histoires pour le cinéma

Jean-Pierre Lefebvre

Numéro 10, automne 1983

Littérature et cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21337ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

### ISSN

0823-2490 (imprimé)

1923-3191 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Lefebvre, J.-P. (1983). Des histoires pour le cinéma. *Nuit blanche*, (10), 53–55.



Le procès, 1963

## Cinéma, adaptation, divertissement

En fait, il est curieux de constater l'étendue des possibilités d'adapter cinématographiquement le roman alors que peu de films s'y intéressent. Il est vrai que ce qui divertit préfère emprunter aux lieux communs plutôt que de questionner. Le propre du divertissement est de «détourner l'homme de penser aux problèmes essentiels qui devraient le préoccuper» (*Le petit Robert*).

La dichotomie bien/mal semble suffire à motiver ou à cautionner les moindres démarches esthétiques dans ce monde «en crise». De fait, l'anecdotique se résume à la question «Qui est le plus fort?» et le cinéma nous apprend à répondre «celui qui gagne». Nous laissons ainsi se refermer un ailleur qu'il aurait sans doute valu la peine d'essayer d'adapter.

Le «comme si c'était vrai du cinéma» (*Bernard*) dépasse tellement la réalité qu'afin d'y accéder nous inventons des claviers qui codent nos gains financiers comme s'il s'agissait de notre nature même. ●

Rita Zizka



# des histoires pour le cinéma

*Qualifié «du plus doué des réalisateurs du Québec» dans le dictionnaire des réalisateurs chez Robert Laffont, Jean-Pierre Lefebvre a déjà réalisé plus d'une quinzaine de films dont Les dernières fiançailles, Ce vieux pays où Rimbaud est mort, Avoir seize ans, Les fleurs sauvages... etc. Les écrivains sont-ils nécessairement de bons scénaristes? ... Une réponse où Jean-Pierre Lefebvre ne semble pas se conter d'histoire...!*

Scénariser: s'agit-il de chercher, et de trouver, des histoires? Mais lesquelles? J'imagine avec amusement Cézanne peignant en compagnie d'un scénariste. J'imagine Cartier-Bresson ou Robert Frank «conseillés» de la même manière avant de déclencher leur appareil photo.

Pourtant, il y en a des histoires extraordinaires dans les tableaux de Cézanne et les photos de Cartier-Bresson et Robert Frank. Et il y en a dans les films d'Alain Resnais, de Gilles Groulx, de Pierre Perrault. Ces histoires, toutefois, ne tiennent pas uniquement à leurs sujets-thèmes: ces histoires sont plus que des «photographies d'acteurs» (selon la définition ironique que Robert Bresson a déjà donnée du cinéma); ces histoires, en réalité, racontent une autre histoire, celle de leur propre forme qui, elle, témoigne d'une vision singulière. ♦



Le voleur de bicyclette, 1948

Par ailleurs, que nous écoutions Bach ou les Rolling Stones ou toute autre forme de musique, nous ne faisons pas grand cas des «histoires» qui y sont parfois racontées (et que dire de l'opéra!). Je veux en venir à ceci: scénariser, c'est fabriquer tout autant des histoires-récits que celles inhérentes à la façon de les raconter (pensez à Lafontaine, en oubliant «les morales»). Scénariser, c'est donc posséder une connaissance profonde du cinéma (et un amour encore plus grand), et, également, de la «vision» du réalisateur pour qui on écrit... Pensez au tandem De Sica-Zavattini, dont le travail conjoint et convergent a donné les plus grands films du néo-réalisme (*Sciucia*, *Le voleur de bicyclette*, *Umberto D* et *Miracle à Milan*).

Or, depuis le début des années 70, on ne cesse de claironner qu'il n'y a pas de scénaristes au Québec et que c'est là la cause de tous nos maux. Par scénaristes, on entend bien sûr des gens capables de pondre l'histoire et d'y faire rendre gorge tous ses conflits, ses «climax». Resterait simplement à trouver des réalisateurs-illustrateurs de talent qui, sous la gouverne d'un producteur qui a l'argent, pourrait pour sa part raconter avec brio l'histoire écrite si sensationnelle....

Cette «croyance» publique est inspirée par une totale méconnaissance des faits de l'histoire du cinéma qui démontrent clairement que tous les réalisateurs d'importance ont été ou sont ou leur propre scénariste ou participent toujours au scénario. Cette «croyance» a d'autre part entraîné chez nous un parachutage systématique d'écrivains reconnus — ou moins connus — dont les scénarios

se sont pour la plupart avérés intournables.

Loin de moi l'idée de blâmer ces écrivains... mais «près de moi» celle de rire du système qui recherche la pierre philosophale et l'onguent miracle en même temps, et celle de pleurer devant l'auto-censure et l'abdication de tellement de cinéastes qui se laissent conter des histoires pour lesquelles ils ne sont pas faits.

Car si j'ai une certaine théorie de la scénarisation, je dirais avant toute chose qu'il est impossible de dissocier un scénario du contexte dans lequel et pour lequel il est écrit. Il s'agit, banalement, de ne pas penser semer et récolter des cerises à la baie James sous prétexte que les gens qui y travaillent aiment les cerises qui leur proviennent de la Californie ou de la Colombie-Britannique. Il s'agit, banalement, de ne pas demander à Félix Leclerc de chanter en anglais et sans accent québécois sous prétexte que son public s'élargirait... et, conséquemment, l'image culturelle et politique que les institutions doivent entretenir, agrandir, si elles (et les individus qui la servent et s'en servent) veulent perdurer... Il s'agit de vivre en adéquation, en osmose, avec notre propre milieu. Et de un.

En second lieu, écrire un scénario, écrire pour le cinéma, suppose que l'on sache qu'il y a entre l'écrit et l'image en mouvement de réels antagonismes (dont malheureusement on se rend trop souvent compte par l'absurde: «Je comprends pas, le scénario était extraordinaire, le film est pourri... Je comprends pas, le scénario ne me disait rien, le film est formidable...»).

Miracle à Milan, 1951



## Démonstrons

«Et discontinu un mental écriture est temps l'abs-trait.» N'importe qui possédant une certaine connaissance pourra, à l'aide de la plus élémentaire logique, reconstituer dans l'ordre cette phrase ci-haut en désordre: «L'écriture est un temps mental abstrait et discontinu.» Du même coup, au reste, il aura fait une expérience réelle de ce temps mental et abstrait, en arrêtant la durée continue pour se référer aux connaissances acquises...

Mais imaginez maintenant que vous entendiez cette même phrase en désordre dans un film, et qu'elle ne soit ni répétée ni remise en ordre: elle a toutes les chances d'échapper à la presque totalité des gens. Le cinéma, pour sa part, est un temps concret mécanique et continu. Rien à faire pour l'arrêter, pour revenir en arrière, pour méditer une phrase, une impression. Rien à faire — ou si peu — pour échapper aux représentations visuelles et sonores imposées. Vous êtes en jet, vous dépendez du pilote qui lui dépend du trajet imposé et de l'ensemble des réalités économiques qui font que vous jouissez de la technologie de l'aéronautique (jamais dans ma vie je ne me suis senti plus captif qu'en visionnant un film en avion).

Et il y a plus. «Je peux écrire, disait Godard, au début des années 60, lors d'une interview que je cite de mémoire: Le train entre en gare. Il pleut. — ou: Il pleut. Le train entre en gare. — ou: Il pleuvait. Le train entra en gare. — ou: Le train entra en gare. Il avait plu... Ainsi de suite. Au cinéma, il pleut et le train entre en gare en même temps; simultanément, et cela *au présent*, même si l'action du film se déroule au passé.»

Le présent dont il s'agit est bien entendu celui du déroulement du film et de notre perception de ce déroulement. Et il va se reproduire inlassablement, partout, tout le temps (?), de la même manière.

Somme toute, le cinéma s'apparente essentiellement à la musique (temps, déroulement continu) et à l'architecture (représentation dans l'espace). C'est banal si l'on y réfléchit quelque peu, pourtant, il n'y a rien de moins évident quand l'on s'arrête aux tangentes empruntées par le cinéma depuis ses origines.

Au lieu d'une osmose entre l'œuvre et son milieu d'origine et de croissance, c'est la plus stricte standardisation des signes, surtout en raison de ce fameux «story line» dont la recette varie aussi peu que celle du Big Mac... Un exemple: le film que Visconti a tiré de *L'Étranger* d'Albert Camus s'ouvre par l'arrestation de Meursault, ce qui transforme le récit philosophique qu'est le roman en pur et simple récit policier... sans compter qu'il est difficile de croire à l'anonymat de Meursault derrière le visage du très célèbre Marcello Mastroianni.

Non seulement le cinéma pige gloutonnement à même la littérature, l'écrit, mais encore



L'Étranger, 1967

les trahit-il constamment, aussi bien pour les raisons théoriques explicitées plus haut que pour celles, qui en découlent, d'un imaginaire réduit à ses représentations coulées dans le béton de l'écran, du cadrage, des comédiens, du montage...

C'est peut-être parce que le cinéma n'a pas connu de période de maturation avant de devenir un commerce lucratif; qu'il est peureux et préfère le déjà acquis, les histoires connues et reconnaissables, transmises en mots devenus au siècle dernier l'étalon-or de la communication; que le sens, la «mystique» de l'acte de créer des images, et d'écrire, de scénariser ces mêmes images, se sont dissous dans nos modèles actuels de rentabilité sociale et économique; c'est peut-être pour cette raison que dans l'ensemble le cinéma me semble être essentiellement un outil de propagande ou d'antipropagande (c'est-à-dire transmettre les idées-dollars dominants, ou les combattre, mais de la même manière... pensez à toute l'œuvre d'Eisenstein, pensez au cinéma algérien depuis l'indépendance...).

Nous voilà à la fois loin et près de notre point de départ... Mais il s'agissait, pour moi aussi, de vous raconter des histoires, de tenter, par l'écrit, de parler de son antagonisme, le cinéma. Je m'excuse si je n'ai pas su être très «commercial». La prochaine fois, allez voir James Bond et amusez-vous à vos dépens... Excusez-la. ●

Jean-Pierre Lefebvre



Jean-Luc Godard