

Tangence

The logo for Tangence, featuring the word "Tangence" in a red, serif font, with a thin red line arching over the letters.

Paul-André Bourque, Pierre Héту, Marty Laforest et Vincent Nadeau (dir.), *Éditer des œuvres médiatiques*, Québec, Les Cahiers du CRELIQ, Nuit blanche éditeur, 1992, 146 p.

Carlo Lavoie

Numéro 38, décembre 1992

Fiction policière et roman actuel

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025744ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025744ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lavoie, C. (1992). Compte rendu de [Paul-André Bourque, Pierre Héту, Marty Laforest et Vincent Nadeau (dir.), *Éditer des œuvres médiatiques*, Québec, Les Cahiers du CRELIQ, Nuit blanche éditeur, 1992, 146 p.] *Tangence*, (38), 117–119. <https://doi.org/10.7202/025744ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

The logo for Érudit, featuring the word "Érudit" in a bold, red, sans-serif font.

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

LIRE

Paul-André Bourque, Pierre Héту, Marty Laforest et Vincent Nadeau (sous la direction de), *Éditer des œuvres médiatiques*, Québec, Les Cahiers du CRELIQ, Nuit blanche éditeur, 1992, 146 p.

Le XX^e siècle, grâce aux incessants progrès de la technologie, a vu naître un nouveau phénomène touchant de très près la production littéraire: la création d'œuvres destinées aux médias. Les écrivains ne se contentent plus seulement de l'écriture romanesque ou poétique, ils créent ou participent à la création de pièces radiophoniques, de téléthéâtres et de scénarios. Cette polyvalence suscite plusieurs questions au moment de la préparation de l'édition des œuvres complètes. Doit-on y inclure les pièces destinées aux médias ou les ignorer? Peut-on juger ces pièces comme étant littéraires ou non? De plus, comment traiter les textes qui ne constituent qu'une étape dans la préparation d'une œuvre médiatique collective?

C'est pour tenter d'éclairer la situation que le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval a organisé, les 9, 10 et 11 novembre 1988, un colloque intitulé «Théories et pratiques en matière d'édition critique d'œuvres littéraires destinées aux médias». Cette rencontre fut l'occasion pour chercheurs, écrivains et spécialistes des œuvres destinées aux médias de mettre en commun leurs instruments de travail et de réflexion. Les actes du colloque, publiés sous le titre *Éditer des œuvres médiatiques*, présentent la position de chacun des participants sur ces questions.

L'un des problèmes nous est exposé par Paul-André Bourque, qui décrit la démarche d'une équipe travaillant à l'édition critique

des œuvres d'Hubert Aquin. Il nous fait remarquer que tous les changements que subit un texte en cours de réalisation finissent par produire un nouveau texte signé par l'auteur mais également cosigné par le réalisateur et l'équipe de réalisation. Cette version « collective » constitue la dernière revue par l'auteur et la seule connue du public; l'équipe lui confère le statut d'édition originale et s'en sert pour axer sa réflexion sur un protocole de transcription qui lui permettra, le cas échéant, de devenir un objet d'analyse littéraire.

C'est dans le même ordre d'idée qu'Ian Lockerbie pose le problème de la transposition d'un texte écrit en film. À partir de la collaboration de l'écrivain Réjean Ducharme et du réalisateur Francis Mankiewicz lors de la réalisation des films *Les bons débarras* et *Les beaux souvenirs*, il démontre l'importance de la connaissance du code littéraire et du code filmique pour l'éditeur d'une œuvre médiatique. Selon Lockerbie, sans la connaissance de ces deux codes, un éditeur se trouverait dans l'impossibilité de rendre compte des écarts de sens séparant la version filmique de la version littéraire.

Ce croisement des codes littéraire et filmique est également à la base d'un questionnement portant sur la production d'éditions critiques. C'est ainsi qu'Arnaud Laster, éditeur critique des œuvres complètes du poète français Jacques Prévert, propose d'éditer les textes illustrant la contribution de ce dernier aux œuvres collectives médiatisées; il suggère de retenir, entre autres, les documents soumis par l'auteur au réalisateur du film *Notre-Dame de Paris*. Puisque trois versions du scénario des *Visiteurs du soir* ont été éditées, Danièle Gasiglia-Laster compare, pour sa part, ces trois versions « 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 » (p. 48).

D'un point de vue différent, Howard Fink et John Jackson choisissent d'établir une anthologie des dramatiques radiophoniques d'Andrew Allan, qui était réalisateur et non auteur. Un problème surgit néanmoins, celui de la transcription du radiophonique à l'écrit, dont la pertinence se voit confirmée par Claude Beylie, qui vient présenter la politique de la revue *L'avant-scène cinéma*, politique régissant l'établissement des textes des films plan par plan.

Il faut aussi se rendre compte qu'il n'y a pas que les éditeurs d'œuvres médiatisées qui s'intéressent aux œuvres médiatiques. Dans cette optique, Pierre-Yves Mocuais et Renald Bérubé constituent des exemples privilégiés. Éditeur d'une œuvre d'Hubert Aquin, le premier souligne les procédés de *Neige noire* (œuvre non destinée aux médias mais qui se présente comme un scénario) qui visent à contester «la possibilité de [toute] médiatisation tout en affichant tout au long [du] texte les signes de cette médiatisation» (p. 86). De son côté, également à propos d'Aquin, Bérubé s'intéresse à *Œdipe* et *Œdipe recommencé* (textes destinés à la médiatisation mais qui ne la connaissent jamais), comme à des exemples particuliers d'intertextualité se référant à notre héritage littéraire occidental.

L'édition de toutes les œuvres d'un auteur nous pousse cependant à nous interroger sur le caractère exhaustif des éditions critiques et à souligner l'importance de l'évaluation des textes littéraires qui y figurent. C'est en fait la question sur laquelle se penche Michel Gresset, traducteur et éditeur de William Faulkner, en prenant l'exemple du scénario écrit par Faulkner sur l'histoire de De Gaulle.

Après être entré en contact avec les points de vue de ces spécialistes, on lit le témoignage de Roger Lemelin, qui aborde le phénomène de la médiatisation des œuvres d'une façon tout à fait personnelle. Écrivain polygraphe dont l'œuvre romanesque fut adaptée à différents médias, il nous relate ses expériences d'écriture pour la radio, la télévision et le cinéma en nous faisant part de la valeur qu'il accorde à chacun de ces modes d'écriture.

Que l'on soit spécialiste d'œuvres médiatisées, éditeur critique ou simple lecteur, on peut constater que, malgré la publication des actes de ce colloque, plusieurs questions restent en suspens. La notion même d'auteur est appelée à se transformer. Elle n'implique plus seulement les producteurs de textes, elle se doit maintenant d'englober les réalisateurs médiatiques et leur équipe, car ces derniers nous font passer du texte écrit à un texte sonore ou visuel. Quoi qu'il en soit, la mise en commun des travaux de ces chercheurs aura servi à défricher un nouveau territoire sur lequel de nombreuses études restent encore à venir.

Carlo Lavoie