

«Le vieillard et l'enfant»: le scénario de Gabrielle Roy*

par

Michel Larouche
Université de Montréal
Montréal (Québec)

RÉSUMÉ

Cet article étudie l'adaptation à l'écran, par Claude Grenier, de la nouvelle «Le vieillard et l'enfant» de Gabrielle Roy, en tenant compte de l'étape-clé du «processus transformationnel», le scénario de Clément Perron. Il s'attarde longuement aussi à l'étude du scénario inédit écrit par Gabrielle Roy elle-même, développant une réflexion sur les rapports entre littérature et cinéma et le problème de la «transmédiatisation».

ABSTRACT

This article studies Claude Grenier's film adaptation of "Le vieillard et l'enfant", the short story by Gabrielle Roy, including the key stage of the "transformational process", namely Clément Perron's screenplay. The article also examines in more detail the unpublished screenplay written by Gabrielle Roy herself and reflects on the

* Nous remercions Myrna Delson-Karan, de la Délégation générale du Québec à New York, de nous avoir sensibilisé à ce sujet et de nous avoir informé de l'existence d'un scénario *Le vieillard et l'enfant*, écrit par Gabrielle Roy elle-même, de même que Serge Cardinal, Michèle Garneau et Christiane Robitaille, étudiants à l'Université de Montréal, pour leur travail relatif à la cueillette de données, au repérage et à l'élaboration de pistes de réflexion sur le sujet. Une première version de ce texte, orientée vers l'adaptation filmique du «Vieillard et l'enfant», a fait l'objet d'une conférence lors d'un colloque à Bologne (Italie), en juin 1995 («"Le vieillard et l'enfant" de Gabrielle Roy: de la nouvelle au film»). Après un travail plus approfondi sur le scénario de Gabrielle Roy, une seconde version a fait l'objet d'une conférence lors du congrès annuel du Conseil international d'études francophones (CIEF) qui a eu lieu à Gosier (Guadeloupe) du 10 au 17 mai 1997.

relationship between literature and film, as well as the whole question of “transmediatization”.

«Le vieillard et l'enfant» de Gabrielle Roy constitue le deuxième chapitre de *La route d'Altamont*, ouvrage publié en 1966.

[...] Dans ce livre présenté à tort comme “roman” (bien qu'il y ait un certain lien organique entre les nouvelles du recueil, on ne saurait proprement parler de roman), [Gabrielle Roy] revient à la nouvelle, qui semble devoir s'imposer comme son meilleur moyen d'expression [...]
(Gaulin, 1966, p. 27)

André Belleau ajoute ultérieurement: «*La Route d'Altamont*, fait de quatre récits distincts, est curieusement appelé “roman”» (Belleau, 1980, p. 43). Contrairement aux trois autres parties de *La route d'Altamont* («Ma grand-mère toute-puissante»¹, «Le déménagement», «La route d'Altamont»), l'«entreprise» de transmédiation qui a suivi «Le vieillard et l'enfant» a particularisé ce récit, coupant de la sorte le «lien organique» qui le relie aux autres et accentuant davantage son appartenance à ce genre littéraire qu'est la nouvelle.

En ce qui a trait à cette «entreprise» de transmédiation de la nouvelle «Le vieillard et l'enfant», on pense spontanément au film du même nom du cinéaste Claude Grenier, réalisé en 1985 pour souligner le dixième anniversaire de la Régionalisation Ouest de l'Office national du film du Canada (coproduction avec la Société Radio-Canada) et au scénario de Clément Perron (cinéaste qui avait écrit le scénario de *Mon oncle Antoine*) utilisé pour l'adaptation. Mais il y a davantage encore: il s'agit du scénario de Gabrielle Roy elle-même, dont il existe trois versions dans le Fonds Gabrielle Roy de la Bibliothèque nationale à Ottawa – textes inédits dont Clément Perron et Claude Grenier ignoraient totalement l'existence². Dès 1963, avant même la publication de *La route d'Altamont*, Gabrielle Roy avait en effet déjà écrit un scénario à partir du «Vieillard et l'enfant», en vue d'un film qui devait être réalisé par Louis-Georges Carrier et produit conjointement par la compagnie Delta et la Société Radio-Canada. Mais le projet avorta. Avant son décès, elle donna son accord à Claude Grenier, en 1983, pour l'adaptation du «Vieillard et l'enfant», sans mentionner l'existence de son scénario. Claude Grenier s'est voulu d'une

grande fidélité à l'œuvre littéraire, et son film fut reçu comme tel. «J'essayais de me laisser porter par la nouvelle, c'est ce qui m'a guidé tout au long du tournage»³, affirme-t-il.

L'étude d'une telle recherche d'équivalences entre la littérature et le cinéma, entourant «Le vieillard et l'enfant», permet d'approfondir la nature du travail d'écriture de Gabrielle Roy tout en favorisant l'étude des limites entre littérature et cinéma. Alain Garcia disait: «[...] l'adaptation trop soumise au texte "trahit" le cinéma, l'adaptation trop libre "trahit" la littérature, seule la "transposition" [...] ne trahit ni l'un ni l'autre en se situant aux confins de deux formes d'expression artistique» (Garcia, 1990, p. 203). Or, il ne s'agit pas ici d'une «transposition», d'une volonté d'«instauration d'une écriture de la différence» (Calle-Gruber et Hamm, 1993, p. 7), mais de transcodages, de rapports d'adéquation. Toutefois, cette adéquation ne concerne pas tant ici un texte premier, l'original, et le film mais deux scénarios émanant d'un même texte, deux films aux visées semblables mais dont l'un est virtuel, l'adaptation *pensée* par Gabrielle Roy et l'autre réel, celle *réalisée* par Clément Perron et Claude Grenier. Cette situation particulière fait en sorte que «Le vieillard et l'enfant» devient un objet médiatique tout à fait singulier.

LA NOUVELLE ET LE SCÉNARIO DE GABRIELLE ROY

La nouvelle de Gabrielle Roy raconte l'histoire d'une petite fille de huit ans, Christine (bien que tous les textes publiés sur le sujet mentionnent son nom, il n'est toutefois jamais mentionné dans la nouvelle elle-même, mais plutôt dans les trois autres nouvelles du recueil, ce qui singularise encore davantage cette nouvelle par rapport aux autres), qui développe une amitié avec un vieux monsieur français, M. Saint-Hilaire. Lors d'un été torride, les deux amis entreprennent une excursion en train au lac Winnipeg. Il s'agit donc d'un récit initiatique, en quelque sorte marqué par un processus d'acceptation de la condition humaine (thèmes de l'amour, du cycle de la vie et des rapports entre générations, de la mort). C'est aussi une réflexion sur l'amour entre une mère et sa fille, «amour médiatisé par la présence de ce vieillard qui permet à l'enfant de quitter momentanément le féminin-maternel-nourricier pour aller vers un masculin-paternel-guide validant son désir sans pour cela qu'elle ait à renoncer à l'amour pour sa mère»⁴. Le récit est

simple et dépouillé, marqué par la «qualité méditative» (Delson-Karan, 1987, p. 209), la «rêverie prolongée» (Delson-Karan, 1987, p. 209), «une préoccupation toute proustienne du temps» (Gaulin, 1966, p. 36), ainsi que par le déploiement d'une poésie du sonore et des grands espaces.

Les personnages sont représentés tant d'un point de vue extérieur qu'intérieur, ce qui leur donne une dimension psychologique très profonde. Ainsi, Christine donne des personnages des descriptions détaillées qui possèdent une «extraordinaire pouvoir d'observation [permettant] au lecteur d'imaginer l'aspect physique des personnages et de concevoir leur personnalité» (Delson-Karan, 1987, p. 213). Elle émet aussi des propos réflexifs qui éclairent les conversations:

– Ça fait mal d'être vieux?

Il fit alors semblant de rire de moi, mais cacha sa main derrière son dos.

– Qu'est-ce qui te fait penser une chose pareille?

Et il ajouta, ce qui me parut le comble du mystère:

– On n'est pas tellement plus mal vieux que jeune, tu sais.

Regarde, toi, tous les petits tracas que tu te fais!

[...]

– Et toi, me dit-il, en vieillissant tu en sauras encore plus.

Mais je ne voulais pas vieillir, je voulais tout savoir sans vieillir; mais surtout, j'imagine, je ne voulais pas voir vieillir autour de moi [...] (Roy, 1993, p. 81)

Mais ce qui caractérise de façon particulière cette nouvelle, c'est le double point de vue: Christine est à la fois actrice et observatrice, ce qui amalgame des perceptions innocentes relatives à l'enfance et des perceptions d'adulte:

Je m'en allais toute dolente retrouver le vieillard. J'étais ces jours-là sans imagination pour les jeux. Mes pensées dans ma tête étaient comme les petites feuilles aux arbres de cet été immobile; aucune ne frémissait, ne palpait. Plus tard dans ma vie, assez souvent j'ai connu cette misère, et rien peut-être ne m'a été plus franchement intolérable; même le chagrin m'a moins accablée que cette insensibilité, ne pourrait-on pas dire: cette indifférence à l'égard de notre propre pensée (Roy, 1993, p. 49).

Ce caractère bifocal, ajouté à l'importance de la langue et du savoir livresque, crée un va-et-vient entre l'auteur narré de l'enfance, révélatrice d'un secret qu'il ignore, et l'auteur narrant de l'âge adulte qui avoue sa condition d'écrivain, ce qui fait en

sorte que «l'éclosion de la vocation d'écrivain est explicitement donnée comme liée à la découverte du monde» (Belleau, 1980, p. 47). «L'auteur-narrateur nous signale ainsi par la fiction de son enfance, et l'attitude qu'il a envers elle, les difficultés et les limites de son écriture *présente*, de toute écriture peut-être» (Belleau, 1980, p. 49).

Gabrielle Roy a rédigé trois versions de son scénario. Les différences d'une version à l'autre demeurent toutefois très minimales (certains changements d'un mot pour un autre, modifications de quelques tournures de phrase). Mentionnons toutefois le titre d'une version: *Le phare dans la plaine ou Un jour au Grand Lac Winnipeg...*⁵. Cette référence au phare dans la plaine concorde avec un épisode ajouté à la fin du scénario où le vieillard, après avoir parlé du pays de l'amour, parle du souvenir de l'amour: «[...] Même tout seul, au bout de la vie, il nous revient de ce temps-là quelque chose comme le pinceau d'un phare qui se promène à travers l'obscur...» (Roy, 1963, p. 59). Christine verra vraiment briller un phare sur le lac avant le départ du lac Winnipeg, comme si la parole du vieillard se matérialisait. Cet épisode reste présent dans les deux autres versions du scénario qui ont pour titre *Le vieillard et l'enfant*. Il n'est pas sans rappeler le roman de Virginia Woolf, *La promenade au phare*, où sont évoqués l'enfance de l'auteur et le souvenir de sa mère. Un tel écart d'avec la nouvelle montre la conscience qu'a Gabrielle Roy du caractère singulier de ce récit scriptural qu'est le scénario.

Bien que la nouvelle possède déjà, à travers des descriptions détaillées, une importante dimension visuelle, Gabrielle Roy a manifestement voulu rendre sa nouvelle plus visuelle encore. Elle a ajouté des séquences et des dialogues afin de mieux illustrer la relation entre la mère et la fille, de rendre plus explicite l'entente entre le vieillard et la mère, et de permettre de suivre plus clairement l'évolution de la relation entre le vieillard et l'enfant. Le scénario débute d'ailleurs par une partie narrativo-descriptive dont l'importance du détail visuel démontre de façon éloquente la maîtrise de l'art scénarique:

SÉQUENCE 1

Dans une petite ville, une courte rue aux maisons de bois, comme écrasée sous la chaleur. Il y règne un soleil lourd.

La rue est sans mouvement, claquemurée. On n'y voit personne, sauf, au bout, un vieillard assis sur une chaise au milieu d'une pauvre pelouse entourée d'une clôture basse. Il est dans l'ombre chiche d'un petit arbre – le seul arbre en cette rue. C'est un vieillard mis avec un soin méticuleux, très propre, portant un panama et une belle barbe blanche. Il s'évente de la main ou de son journal plié. Il baille, paraît s'ennuyer, regarde autour de lui avec un peu de lassitude. Puis, portant les yeux vers l'extrême droite, s'anime, se penche, suit avec intérêt et amusement un spectacle – pour quelques instants invisible à la caméra. Le vieillard par sa mimique semble y participer, le seconder quelque peu. Enfin paraît une petite fille (environ 8 ans) montée sur des échasses et qui avance maladroitement. Elle s'approche [...] (Roy, 1963, p. 1)

On constate ici la capacité de l'écriture, à travers sa dimension iconique et son renvoi à un «lecteur / spectateur» (Viswanathan, 1987, 1991; Raynauld, 1991), à programmer un avenir médiatique.

Ce qui ressort aussi de l'écriture du scénario, c'est le *déploiement* du dialogue, inscrit dans la nouvelle sous un mode direct ou potentiel, favorisant de la sorte les références à la langue et à la littérature:

CHRISTINE

(elle prend des poignées de terre, réduite en poussière, entre ses doigts, la laisse s'écouler) Il paraît qu'en Saskatchewan c'est pire qu'ici. Paraît que la Saskatchewan va devenir un désert... Qu'est-ce que c'est: un désert?

LE VIEILLARD

Une étendue stérile où rien ne pousse.

CHRISTINE

Et qu'est-ce que ça veut dire: la terre qui poudroie (Roy, 1963, p. 13)?

CHRISTINE

Le monde est jeune? Pourquoi alors ils disent tout le temps: vieux comme le monde?

LE VIEILLARD

Ils disent cela; on dit ça. On dit beaucoup de faussetés.

CHRISTINE

On dit des faussetés? Même dans les livres?

LE VIEILLARD

Énormément de faussetés... surtout dans les livres.

CHRISTINE

Ah, je savais pas cela!... mais dis-moi comment il est le lac Winnipeg... Il a une super...cifie?

LE VIEILLARD

Une superficielle! Ah, je pense bien! Dans son plus long, il doit atteindre près de trois cents milles (Roy, 1963, p. 25).

Certaines didascalies précisent même le mode d'énonciation:

CHRISTINE

(Elle vient examiner les revers du veston de près) Non... C'est pas taché, c'est propre. (Elle part au trot, enflant la voix.) Des melons. Des beaux gros melons. Pas chers... Vingt-cinq cents la pièce... Des melons juteux... (Elle prononce ce dernier mot avec la passion des enfants pour des expressions qu'ils viennent d'apprendre et qu'ils aiment.) (Roy, 1963, p. 4-5).

Comme dans la nouvelle, l'écrivain est donc pointé dans le scénario, à travers la petite fille, et en tenant compte de la différence entre les deux systèmes textuels que sont la littérature et le cinéma. Ainsi, le regard est constamment évoqué, ce qui lie, en fait, l'écrivain au cinéma:

CHRISTINE

Vous, vous avez une belle barbe. Vous la peignez avec un peigne à grosses dents, hein?

LE VIEILLARD

Comment vois-tu cela?

CHRISTINE

(elle désigne du doigt des traces dans la barbe) Là, là, là....

LE VIEILLARD

(la félicitant) Tu observes toutes sortes de petites choses. T'as une petite tête qui travaille, hein! (Roy, 1963, p. 29)

Gabrielle Roy a donc développé un scénario en continuité avec sa nouvelle. Celle-ci constituait déjà, à l'image du scénario, un «texte porteur d'un autre état» (Carrière, 1986, p. 77). Elle possédait une anticipation qu'on retrouve, en général, dans les formes mixtes, les avant-textes, une capacité de suggérer,

intégrer ou même programmer un avenir médiatique. Le scénario, en réfractant la nouvelle dont il s'inspire, permet de réfléchir le caractère cinématographique de l'écriture de Gabrielle Roy au sein même de sa nouvelle. On comprend alors qu'on ait, spontanément par la suite, voulu adapter ce récit singulier qu'est «Le vieillard et l'enfant».

LE TRAVAIL DE CLÉMENT PERRON ET DE CLAUDE GRENIER

Si, en général, l'adaptation filmique de récits romanesques entraîne la nécessité de la coupe et du raccourci – ce qui a contribué à développer un modèle de l'adaptation comme réduction –, l'adaptation de nouvelles implique les opérations inverses: ajouts, compléments, dilatations. Or, le scénario de Clément Perron et le film de Claude Grenier restent très près de la nouvelle de Gabrielle Roy. L'option d'un moyen métrage rendait possible ce choix esthétique d'un récit caractérisé par un contenu lacunaire, un schéma dramatique lâche, des procédures de réflexivité.

Dès la sortie du film, François Ricard, responsable du Fonds Gabrielle Roy, a écrit au cinéaste que Gabrielle Roy aurait certainement été très heureuse de l'adaptation de sa nouvelle⁶. Marie Cardinal a fait l'éloge du film:

Et le film, à propos! J'écris de Gabrielle Roy, de son talent, de son écriture, de son univers, et pourtant c'est d'un film que j'ai envie d'écrire, pas particulièrement de la nouvelle dont il est tiré. C'est que le prodige a au lieu, le fait exceptionnel: une parfaite communication entre l'auteur et le réalisateur, entre Gabrielle Roy et Claude Grenier. Ça peut s'appeler une communion, une osmose, un échange, une correspondance... en tout cas c'est un acte d'amour peu commun (Cardinal, 1986, p. 158).

Le film a remporté le prix spécial du jury au Festival de Yorkton, les prix Gémeaux de la meilleure dramatique et de la meilleure cinématographie (travail de Thomas Vamos) et fut finaliste pour la meilleure musique (travail de Normand Roger). Il a, cependant, rebuté de nombreux critiques qui lui ont reproché «un climat d'ennui faussement romantique»⁷.

Un travail serré de repérage des particularités du scénario par rapport à la nouvelle et des écarts entre le film et le scénario

permet cependant de mieux comprendre le travail de transcodage qui a été effectué afin de circonscrire les objectifs esthético-idéologiques qui étaient en jeu au moment de l'élaboration du travail de création. Travail d'autant plus nécessaire que le film adopte, dans l'ensemble, la position du scénario de Clément Perron par rapport à la nouvelle de Gabrielle Roy et que le scénario de Clément Perron est *très différent* du scénario de Gabrielle Roy. Sur quoi repose donc cette «fidélité» dont on parle?

Le caractère des personnages a, en fait, été légèrement modifié: la fillette apparaît davantage espiègle, hardie et rêveuse que fabulatrice et méditative, amoureuse des mots; le vieillard devient plus nostalgique que source de sagesse et de mystère. On ne retrouve pas la présence aussi marquée des grands espaces, notamment du lac; au début, la plaine de l'Ouest ou les bois mystérieux de la campagne ne résonnent plus avec l'état d'âme de la fillette, ils servent plutôt de cadre pour situer le Manitoba ou de scène de rêve. Il apparaît difficile de retracer, comme dans la nouvelle, l'insuffisance de la parole à cerner ce qui échappe au discours: le destin, la logique du vivant; les vœux et les réponses sont plus précis, les dialogues qui fonctionnent beaucoup, dans la nouvelle, selon les relais des questions / réponses (comme ceux de Socrate) ne sont pas souvent repris. Il n'y a plus renvoi à l'écrivain à travers les dialogues. Il y a cependant l'ajout d'une voix *off*, présente de façon très marquée (quoique moindre dans le film que dans le scénario). Elle commente l'action, traduisant un écart entre le voir et l'entendre.

Comme pour l'adaptation (plus libre dans ce cas) du roman philosophique *L'aventure ambiguë* du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane (1961) par le Français Jacques Champreux (1984), la voix *off* constitue la clé de la transmédiation (Gauvin et Larouche, 1995). L'introduction de la voix *off* répond à cette difficulté du jeu de l'actrice et des dialogues à donner à voir et à entendre ce qui se passe dans la pensée de l'enfant. Identifiée à la «voix de Gabrielle», racontant à la première personne du singulier en utilisant l'imparfait et le passé simple, elle constitue une analogie cinématographique de ce double palier inscrit dans la nouvelle, fondé sur les commentaires de la narratrice enchâssant la naïveté de la fillette dans une réflexion

avantageusement décalée, donnant toute la profonde humanité au dialogue.

Selon Christian Metz, l'utilisation de la voix *off* représente un choix esthétique d'autant plus justifié que cette voix favorise la participation du spectateur:

Cette voix, qui justement est *off*, qui est en dehors du champ, figure le rempart de l'incroyance [...] Par la distance qu'elle met entre l'action et nous, elle conforte notre sentiment de n'être pas dupes de cette action; ainsi rassurés (derrière le rempart), nous pouvons nous permettre d'en être un peu plus dupes (c'est le propre des distanciations naïves de se résoudre en alibis) (Metz, 1977, p. 100-101).

Le scénariste Clément Perron et le réalisateur Claude Grenier ont voulu préserver le caractère intimiste de la nouvelle tout en cherchant à mettre en scène les éléments requis afin d'assurer la vraisemblance d'un récit à la fois simple et complexe à cause de sa profondeur philosophique. Ils ont donc atténué la dimension initiatique du récit au profit d'un resserrement de l'action, situant la relation entre le vieillard et l'enfant véritablement à la limite de la cohérence psychologique et, pour les critiques qui n'ont pas prisé le film, en deçà:

En d'autres termes, ce que la plume de Gabrielle Roy a su rendre avec tellement de poésie se retrouve, derrière l'œil de la caméra, privé de son souffle et dépouillé de son âme [...]

[...] Les paroles qu'on a glissées dans la bouche de la jeune Lucie Laurier font l'effet de douches froides. Des mots et des formules inadéquates qui jaillissent comme des vaccins anti-rêve. Et dans ce cas, même un Jean Duceppe, avec tout le talent qu'on lui connaît, n'est parvenu à redresser un tuteur émasculé⁷.

DE LA LITTÉRATURE AU CINÉMA

Afin de comprendre le processus de transformation filmique qui a été opéré, un retour au scénario de Gabrielle Roy s'impose. Tel que précisé précédemment, l'écriture scénarique de Gabrielle Roy est impeccable. Le scénario est très visuel, il traduit toute la profondeur de la nouvelle et ne présente aucune voix *off*. Dans le texte de Clément Perron, par contre, les considérations techniques abondent, le scénariste ayant de la difficulté à oublier sa profession de réalisateur. Le début commence ainsi:

SÉQUENCE 1 – EXT. JOUR. PETIT MATIN. LA PLAINE MANITOBAINE.

Image exprimant la spécificité du pays rural manitobain, laissant sentir la chaleur étouffante de l'été.

La caméra est au ras du sol, à l'orée d'un champ de blés (hors foyer). Mise au foyer avec Crane-up. Nous découvrons l'immensité de la prairie. Une voiture passe en diagonale au milieu de l'image et laisse une traînée de poussière. La caméra ZOOM sur un silo sur lequel tombe le soleil levant (Perron, 1984, p. 2).

Le scénario de Clément Perron contient aussi plusieurs commentaires en formes de maximes sur la vérité de la relation vieillard-enfant, souvent en paraphrasant Gabrielle Roy:

Two shot. Le vieillard est entré dans le cadre. Il aide la petite à se relever. Penché, il examine coudes et genoux. Sourit. Se redresse. («Il montre de la sollicitude mais pas trop, c'est le courage qu'il apprécie.») (Perron, 1984, p. 9). Les yeux de Christine se remplissent de reconnaissance pour son nouvel ami. («Ainsi il avait reconnu qu'elle était en voyage.»). Il pouvait décoder ses yeux! La petite s'active pour bien démontrer qu'ils participent au même entendement (Perron, 1984, p. 10).

Or, de façon paradoxale, le scénario de Gabrielle Roy n'a pas été réalisé en film, et il apparaît difficile d'imaginer une esthétique filmique (en dehors d'un film imaginaire) qui réponde à ses paramètres. Si les dialogues socratiques semblent facilement transcodables au sein d'une continuité dialoguée, il en va tout autrement de leur intégration au sein d'un système de représentation autre qu'est le cinéma. L'espace scriptural, homogène et abstrait, dans lequel «[l]a fiction est écriture, mais l'écriture est découverte de la fiction, dans l'aventure de la langue» (Neefs, 1992, p. 68), est abandonné au cinéma au profit d'une *mimesis* analogique et autres attributs qui définissent sa nature: mouvement, temporalité, prégnance des visages, voix, etc. Peut-être, à la manière de Satyajit Ray, qui fait passer l'idée de la mort des parents d'Apu dans son adaptation (1955) du roman *Pather Panchali* de Bannerji, peut-on envisager une mise en scène à partir du scénario de Gabrielle Roy. Il aurait fallu toutefois diminuer l'importance des dialogues, mettre davantage l'accent sur l'ellipse et le montage. Et une telle recherche esthétique était impensable dans un Québec des années soixante et l'est encore moins aujourd'hui. Toute

adaptation filmique suppose en effet un processus d'appropriation, l'entreprise de production demeurant étroitement liée à un transfert socioculturel.

Contrairement à ce que l'on peut penser spontanément, la qualité scénarique ne constitue pas la propension à un processus d'adaptation. L'écriture doit laisser place, en effet, au choc de la transécriture. Le scénario constitue en lui-même une adaptation qui doit s'ouvrir à une seconde adaptation. Les romans naturalistes de Zola avaient une qualité d'écriture scénarique étonnante (Larouche et Cardinal, 1995). Zola est l'écrivain 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, 1987, 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, 1968, 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. Cette écriture scénarique 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 Francis Mankiewicz.

De la même façon, la nouvelle de Gabrielle Roy possédait déjà les propriétés d'un scénario. L'écriture scénarique, rédigée par la suite, a en quelque sorte figé la logique cinématographique, emprisonnant cette dernière. Trop scénarique, elle a entravé le processus d'une nouvelle transformation permettant de dépasser l'écriture scripturale articulée pour aborder le propre de la narration cinématographique qui est de procéder par ellipses, par sous-entendus, par simples associations d'idées selon des critères reliés bien souvent au sensible et à l'intuition. On peut cependant l'étudier comme une œuvre authentique, «un peu comme on étudierait une partition théâtrale sans tenir compte de la mise en scène qui en a été faite» (Pavlovic, 1986, p. 85-86), à la façon de Diane Pavlovic qui a étudié certains scénarios de Réjean Ducharme.

Sous une apparence fort simple, les scénarios sont des formes mixtes d'une grande complexité. Se situant entre le signe abstrait (au sens peircien), le mot, et le signe iconique, l'image, ils constituent l'étape-clé du «processus transformationnel» du texte littéraire en texte filmique et, par le fait même, le point nodal de la réflexion théorique sur l'adaptation.

L'«entreprise» *Le vieillard et l'enfant* permet de mettre en valeur l'intérêt d'un tel travail comparatif, en même temps que la nécessité de se consacrer davantage à l'étude des scénarios considérés comme genre littéraire. C'est le point de vue de Jacqueline van Nypelseer qui n'hésite pas à affirmer:

Mais une phase intermédiaire est-elle d'office l'indication que l'objet en question n'est pas acceptable comme une œuvre à part entière? Que dit-on à ce propos des esquisses des peintres et des plans des architectes? Que dit-on par ailleurs des états intermédiaires voulus comme but en soi, ce qui est devenu pratique courante dans l'art moderne?

Et si une justification semble encore nécessaire pour octroyer au scénario ses titres de noblesse, nous dirons avec Todorov (*Les Genres du discours*) que "les genres du passé réapparaissent transformés" et que le scénario n'est guère qu'une version modifiée par l'introduction de l'audiovisuel du texte de théâtre, lui aussi à la fois outil et livre (Nypelseer, 1991, p. 94).

NOTES

1. «Ma grand-mère toute-puissante» avait fait l'objet d'une première version publiée en français et en anglais dans *Châtelaine* (Roy, 1960). Voir à ce sujet Ricard (1991, p. 35-36) et Harvey (1993, p. 147).
2. Ces informations proviennent d'une conversation téléphonique avec Clément Perron et Claude Grenier, le 10 avril 1995.
3. Propos émis lors de la conversation téléphonique, le 10 avril 1995.
4. Propos de Christiane Robitaille dans un texte à paraître. Selon cette dernière, l'importance de la mère est cruciale au sein de la nouvelle. Elle aurait malheureusement été sous-évaluée. Christiane Robitaille se propose de publier un article sur l'adaptation de cette nouvelle en mettant davantage l'accent sur cet aspect et en focalisant sur la différence entre une écriture féminine et une écriture masculine.
5. Dans son livre *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Carol J. Harvey précise: «[...] quant à la nouvelle, *Le vieillard et l'enfant*, l'auteure

l'envisage même avant sa publication comme film et en tire un scénario et des dialogues» (Harvey, 1993, p. 147). Elle ajoute en note: «Le manuscrit conservé au Fonds Gabrielle-Roy date de 1963. Il indique que l'auteure a donné au scénario deux titres différents, *Un jour au grand lac Winnipeg* et *Le phare dans la plaine*. Le film réalisé par Claude Grenier pour l'Office national du film en 1985 porte le même titre que la nouvelle, *Le vieillard et l'enfant*. Le scénario est de Clément Perron» (Harvey, 1993, p. 147). *L'Inventaire des archives personnelles de Gabrielle Roy* identifie deux scénarios dont le titre est *Le vieillard et l'enfant* et un autre scénario dont le titre est *Le phare dans la plaine ou Un jour au Grand Lac Winnipeg...* (Ricard, 1991, p. 35).

6. Propos émis lors de la conversation téléphonique, le 10 avril 1995.
7. «*Le Vieillard et l'enfant* interminable et faussement romantique», *Le Journal de Montréal* (23 novembre 1985).

BIBLIOGRAPHIE

- BELLEAU, André (1980) *Le romancier fictif: essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 155 p.
- CALLE-GRUBER, Mireille et HAMM, Jean-Jacques (1993) «Présentation», *Cinémas*, vol. 4, n° 1, p. 7-9.
- CARDINAL, Marie (1986) «Gabrielle Roy à la télé», *Châtelaine*, vol. 27, n° 3, p. 154-156, 158.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (1986) «Réflexions d'un scénariste», dans PEETERS, Benoît (dir.) *Autour du scénario*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 77-88.
- DELSON-KARAN, Myrna (1987) «L'esthétique de Gabrielle Roy: *Le vieillard et l'enfant*», *Bulletin de la société des professeurs de français en Amérique*, p. 209-218.
- GARCIA, Alain (1990) *L'adaptation du roman au film*, Paris, I.F. Diffusion-Dujarric, 291 p.
- GAULIN, Michel (1966) «*La route d'Altamont* de Gabrielle Roy», *Incidences*, n° 10, p. 27-38.
- GAUVIN, Lise et LAROUCHE, Michel (1995) «*L'aventure ambiguë*: de la parole romanesque au récit filmique», *Études françaises*, vol. 31, n° 1, p. 85-93.
- HAMON, Philippe (1968) «Zola romancier de la transparence», *Europe*, vol. 46, nos 468-469, p. 385-391.
- HARVEY, Carol J. (1993) *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 273 p.

- LAROUCHE, Michel et CARDINAL, Serge (1995) «Une écriture "scénarique"», dans WARREN, Paul (dir.) *Zola et le cinéma*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 3-16.
- METZ, Christian (1977) *Le signifiant imaginaire*, Paris, Union générale d'éditions, 370 p.
- MITTERAND, Henri (1987) *Le regard et le signe: poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, 291 p.
- NEEFS, Jacques (1992) «La projection du scénario», *Études françaises*, vol. 28, n° 1, p. 67-82.
- NYPELSEER, Jacqueline van (1991) «La littérature de scénario», *Cinémas*, vol. 2, n° 1, p. 93-119.
- PAVLOVIC, Diane (1986) «Réjean Ducharme scénariste: les p(l)ans de l'illusion», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 11, p. 85-92.
- PERRON, Clément (1984) *Le vieillard et l'enfant*, scénario inspiré d'une nouvelle de Gabrielle Roy (non publié).
- RAYNAULD, Isabelle (1991) «Le lecteur / spectateur du scénario», *Cinémas*, vol. 2, n° 1, p. 27-41.
- RICARD, François (dir.) (1991) *Inventaire des archives personnelles de Gabrielle Roy conservées à la Bibliothèque nationale du Canada*, Montréal, Boréal, 203 p.
- ROY, Gabrielle (1960) «Grand-mère et la poupée», *Châtelaine*, vol. 1, n° 10, p. 25, 44-46, 48-49. [la version anglaise «Grandmother and the Doll» est publiée dans le même numéro, p. 44-45, 82-86]
- _____ (1963) *Le vieillard et l'enfant*, scénario et dialogues de film d'après une nouvelle du même auteur, Ottawa, Fonds Gabrielle Roy.
- _____ (1993) *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 163 p.
- SAVOIE, Jacques (1984) *Les portes tournantes*, Montréal, Boréal, 159 p.
- VISWANATHAN, Jacqueline (1987) «Une histoire racontée en images?», *Études françaises*, vol. 22, n° 3, p. 71-81.
- _____ (1991) «Action: les passages narrativo-descriptifs du scénario», *Cinémas*, vol. 2, n° 1, p. 7-26.