

JOSIANE OUELLET

**LES NOUVEAUX FAUX-MONNAYEURS
(ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE) ;
SUIVI DE ESSAI SUR LA TRANSPOSITION D'UNE MISE EN ABYME**

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran
pour l'obtention du grade maître ès arts (M.A.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

FÉVRIER 2006



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-17836-2
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-17836-2

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

Le présent mémoire se divise en deux parties : l'une consacrée à la création, comprenant la présentation de mon adaptation cinématographique libre du roman *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide (Chapitre 1) ainsi que mon scénario intitulé *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs* (Chapitre 2), et l'autre dévolue à la réflexion, se divisant en un tour d'horizon de la question de l'adaptation (Chapitre 3) ainsi qu'en une analyse comparative des mises en abyme du roman et du film, intitulée *Essai sur la transposition d'une mise en abyme* (Chapitre 4). Cette étude, s'appuyant, tout comme l'ensemble de la partie création, sur la méthodologie d'Esther Pelletier, mais aussi, sur la typologie de la mise en abyme filmique de Sébastien Fevry de même que sur la définition de la mise en abyme selon André Gide, mettra en parallèle les deux réflexions spéculaires, sur le plan du fond comme de la forme.

REMERCIEMENTS

J'aimerais profiter de l'occasion pour remercier ma directrice de mémoire, Esther Pelletier, pour son enthousiasme et sa générosité, de même que mes proches, dont le soutien ne s'est jamais démenti.

TABLE DES MATIÈRES

	<u>Page</u>
RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v-vii
CHAPITRE I - LES NOUVEAUX FAUX-MONNAYEURS : PRÉSENTATION	
1.1 Motivations thématiques	2
1.2 Situation contextuelle	3
1.3 Sujet	3
1.4 Présentation des personnages	
1.4.1 Trame du roman	4
1.4.2 Trame d'André Gide	11
1.4.3 Trame de Mathilde François	14
1.4.4 Trame du cinéma	15
1.5 Relations entre les personnages	15

	<u>Page</u>
1.6 Description du milieu	
1.6.1 Milieu social	18
1.6.2 Milieu historique	18
1.6.3 Milieu psychologique	18
1.7 Indications spatiotemporelles	
1.7.1 Lieux	20
1.7.2 Chronologie	27
1.7.3 Chronométrie	27
1.8 Synopsis	27
1.9 Traitement cinématographique	37
CHAPITRE 2 - LES NOUVEAUX FAUX-MONNAYEURS : SCÉNARIO	39
CHAPITRE 3 - LA QUESTION DE L'ADAPTATION	
3.1 Adaptation et cinéma	194
3.2 Du roman au film	196
3.3 Les typologies	200
3.4 L'approche intertextuelle	202
3.5 L'approche pratique	204
3.6 Étude d'un passage	205
CHAPITRE 4 - ESSAI SUR LA TRANSPOSITION D'UNE MISE EN ABYME	
4.1 Introduction	207
4.2 La mise en abyme filmique selon Sébastien Fevry	209
4.3 La typologie de Sébastien Fevry	211
4.4 La mise en abyme selon André Gide	214
4.5 Recherche d'équivalence	214

	<u>Page</u>
4.5 Le modèle d'Esther Pelletier	215
4.6 La mise en abyme du roman <i>Les Faux-Monnayeurs</i>	216
4.7 La mise en abyme du scénario <i>Les Nouveaux Faux-Monnayeurs</i>	217
4.8 Analyse comparative	221
4.9 Conclusion	223
CONCLUSION GÉNÉRALE	225
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	226
ANNEXE A : Tableau des typologies	232
ANNEXE B : Modèle de développement et d'analyse du scénario d'Esther Pelletier	234
ANNEXE C : Patterns du roman <i>Les Faux-Monnayeurs</i>	236
ANNEXE D : Patterns du scénario <i>Les Nouveaux Faux-Monnayeurs</i>	237
ANNEXE E : Tableau d'analyse de la mise en abyme du roman <i>Les Faux-Monnayeurs</i>	238
ANNEXE F : Tableau analytique des œuvres en présence dans le scénario <i>Les Nouveaux Faux-Monnayeurs</i>	239
ANNEXE G : Tableau analytique des films en présence dans le scénario <i>Les Nouveaux Faux-Monnayeurs</i>	240

CHAPITRE 1
LES NOUVEAUX FAUX-MONNAYEURS : PRÉSENTATION

« En réalité, au cinéma, tout est adaptation. »

- Jean-Claude Carrière

(Garcia : 7)

« Cette histoire d'adaptation et d'œuvre originale est une querelle complètement scolaire. Je pense qu'il s'agit du même travail, que l'on adapte toujours quelque chose, que ce soit des souvenirs, un fait divers ou un livre. »

- Bertrand Tavernier

(Cucca : 45)

1.1 Motivations thématiques

L'écriture, la création s'affirme comme un des thèmes centraux des *Nouveaux Faux-Monnayeurs*. D'abord, comme sens à la vie, comme gage d'immortalité pour Mathilde, une scénariste mourante qui veut terminer son adaptation des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide avant de mettre fin à ses jours, puis comme outils d'analyse, comme regard sur sa propre existence pour André Gide, qui se rappelle les gens lui ayant inspiré les personnages de son roman, et enfin, comme idéal utopique, comme défi intellectuel pour Édouard, un auteur qui prépare la rédaction d'un livre mettant en scène une scénariste en train d'adapter *Les Faux-Monnayeurs* et présentant, d'une part, diverses réalités (roman, journaux, etc.) et, d'autre part, son effort pour les styliser. Mais dans ce jeu de miroir, on comprend que ce qui est vrai pour les uns l'est aussi pour les autres, alors qu'ils partagent la même quête, avec son ensemble d'interrogations, de choix, d'hésitations, qu'ils entretiennent le même rapport à des personnages qui leur échappent, existent à leur dépens, et qu'ils s'emploient à modeler le réel – on crée toujours à partir de ce qui existe – au moyen de leur art ainsi que de leur subjectivité.

Le thème de la sincérité, très présent dans le roman, qui s'intéresse « aux faux-monnayeurs de l'esprit et du cœur » (Gide, 1925 : 495), se retrouve également dans le film, mais y concerne moins les mœurs que les sentiments. Il y est notamment porté par le personnage de Passavant, manipulateur affirmé et « méchant » de l'histoire, mais on peut également l'associer à certains comportements des autres protagonistes, qui n'expriment que rarement ce qu'ils ressentent autrement que par des voies détournées, qu'il s'agisse de Mathilde et Dimitri, André et Madeleine, Bernard et son père, Édouard et Olivier, Laura et Édouard, etc., dans leur attitude les uns envers les autres.

Un autre thème majeur y est celui de la liberté, lié ici à ceux de l'aventure et du hasard, mais aussi de la famille et de l'hérédité. Est-ce qu'être libre signifie faire ce que l'on veut sans avoir d'attache, ou plutôt, choisir ses attaches ? Une question soulevée par plusieurs personnages, dont Bernard, Olivier et Édouard, qui se laissent porter par les événements pour finalement se fixer, mais aussi, par M. La Pérouse, prisonnier de son impuissance, et par Mathilde, qui fait le nécessaire pour réaliser sa volonté.

On y retrouve aussi le thème de l'amour, qui y prend différentes formes, soit celles de l'amour passion, de l'amitié, de l'amour conjugal, de l'amour filial, de l'amour interdit, etc. Celui-ci se trouve par ailleurs souvent lié aux thèmes de la jalousie et de l'incommunicabilité, qui en sont les principales complications, surtout en ce qui a trait à la relation, centrale, entre Édouard et Olivier.

Enfin, les thèmes de la vie et de la mort, qui s'expriment dans ce cas à travers ceux de la procréation (Laura et Élisabeth), de la vieillesse (M. La Pérouse) et du suicide (Mathilde, Olivier et M. La Pérouse),

s'avèrent également importants. En ressort cette question à laquelle, au-delà de l'absurdité, chacun doit trouver sa réponse : « Pourquoi vivre ? »

1.2 Situation contextuelle

De nos jours, à Québec, Édouard, un écrivain, prend des notes en vue de la rédaction d'un roman, qui s'intitulera *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs* et mettra en scène une scénariste en train d'adapter *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide. Mais en fait, il est lui-même un personnage de cette adaptation, également intitulée *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, et mettant en scène l'histoire du roman, c'est-à-dire la vie d'Édouard et des personnages qui gravitent autour de lui, mais aussi, celle d'André Gide, en train de réviser son livre dans un hôtel d'Annecy en 1923, et celle de Mathilde François, une scénariste qui, aujourd'hui, réviser son adaptation des *Faux-Monnayeurs* dans une salle de toilette d'un hôpital de la Vieille Capitale. C'est ainsi que, sous le signe de la vie et de la mort, de l'amour et du hasard, se noue une intrigue à ramifications multiples, où s'entrelacent la vie des auteurs et celle des personnages.

1.3 Sujet

De nos jours, Édouard, un écrivain qui prend des notes en vue de la rédaction d'un roman intitulé *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, revient à Québec pour en repartir presque aussitôt. En effet, tout semble le pousser à reprendre la route : ses retrouvailles ratées avec Olivier, un neveu dont il est amoureux ; la détresse de M. La Pérouse, son ancien professeur de piano, souffrant de ne pas connaître son petit-fils ; l'embarras de Laura, sa meilleure amie et ex-petite amie, qui, enceinte de son amant, a quitté son mari sans rien lui expliquer ; de même que sa rencontre impromptue avec Bernard, le meilleur ami d'Olivier, ayant fui le domicile familial pour cause d'illégitimité.

C'est ainsi qu'Édouard part pour les Îles-de-la-Madeleine en compagnie de Bernard et de Laura afin d'y retrouver Boris, le petit-fils de M. La Pérouse. Ce faisant, il laisse cependant derrière lui l'objet de son désir : Olivier, qui, par dépit, accepte de se rendre à Paris avec Passavant, un auteur que son oncle méprise profondément. Quant à Bernard, il tombe amoureux de Laura, qui, elle, est toujours éprise d'Édouard.

Puis, la petite compagnie revient à Québec, où Édouard attend Olivier avec impatience, tandis que, de leur côté, Boris et M. La Pérouse ont de la difficulté à s'apprivoiser et que Laura retourne chez son mari avec l'intention de garder le bébé. Puis, l'oncle et le neveu se retrouvent enfin et finissent par s'avouer leur amour. S'ensuit une tentative de suicide de la part d'Olivier, qui regrette aussitôt son geste.

Bernard, pour sa part, se console dans les bras de Sarah, la sœur de Laura. Puis, la poussière ayant eu le temps de retomber, il décide finalement de retourner chez son père. Sinon, la vie continue : Laura a perdu son bébé et décidé de quitter son mari pour de bon, le cousin de Bernard vient d'arriver en ville... C'est, enfin, ce que note Édouard dans son journal, par un beau matin de septembre, alors qu'Olivier sommeille à ses côtés.

Cette histoire est, dans ses grandes lignes, celle des *Faux-Monnayeurs*, un roman qu'André Gide révisé, par une nuit de février 1923, dans le salon d'un hôtel d'Annecy, alors qu'Élisabeth, son amie enceinte de sept mois, est allée se coucher. Pour lui, c'est le moment d'avoir une pensée pour ceux qui lui ont inspiré certains personnages de son livre. C'est ainsi que l'on découvre la nature de son union avec Madeleine Rondeaux, son épouse, ainsi que celle de sa passion pour Marc Allégret, son jeune amant, et de sa relation avec sa mère, une femme très religieuse et autoritaire. Jusqu'à ce qu'à l'aube, il referme son manuscrit et aille se coucher.

Mais cette histoire est surtout celle du roman et de certains pans de la vie d'André Gide, telles que lues et remodelées par Mathilde François, la scénariste qui tente de les porter à l'écran, une jeune femme venant de décider de mettre fin à ses traitements de chimio et s'étant enfermée dans une salle de toilette de l'Hôtel-Dieu pour terminer son oeuvre. Là, elle se trouve confrontée aux oppositions de ses avocates intérieures, qui prennent la forme de doubles, plaidant d'une part pour une adaptation littérale et de l'autre pour une adaptation libre. En plus de recevoir un courriel de son bien-aimé Dimitri, à qui elle fait des adieux déguisés mais non moins déchirants. Jusqu'à ce qu'à l'aube, son travail terminé, elle monte sur le toit de l'édifice pour mettre fin à ses jours en sautant dans le vide, en se rappelant un souvenir de bonheur.

Enfin, toutes ces histoires constituent celle d'un film, que l'on voit s'achever dans une salle de cinéma. En sortant, une spectatrice croise en imagination Édouard, Bernard, Sarah et son cousin, qui, eux, entrent dans l'édifice. Puis, dans la salle où ils prennent place, la projection recommence, mais avec le générique de fin plutôt que d'ouverture...

1.4 Présentation des personnages

1.4.1 Trame du roman

* Les croquis ne sont là que pour donner une idée de ce à quoi pourrait ressembler le personnage...

- Édouard



Issu d'une famille aisée, Édouard est un auteur plutôt hermétique de 38 ans (on le verra aussi à 31 et à 37 ans), qui veut écrire un roman mettant en scène une scénariste en train d'adapter *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide. Physiquement, il est de taille et de poids moyens, bruns aux yeux bruns, a des traits doux et porte la barbe (sauf à 31 ans). Il ne porte que des vêtements blancs ou beiges et des bretelles à motifs; c'est son petit côté excentrique. De nature plutôt introspective et anxieuse, il se remet constamment en question et fait de l'insomnie. Lorsqu'il travaille, il mâche de la réglisse pour passer son stress. Et s'il se retrouve constamment en voyage, c'est surtout parce qu'il ne sait pas trop ce qu'il veut et a tendance à se laisser porter par les événements. Enfin, ambivalent sur le plan sentimental, il a déjà été amoureux de Laura, une amie d'enfance (leurs familles étant très proches), mais se sent maintenant attiré par Olivier, le fils de sa demi-sœur, avec laquelle il n'a jamais entretenu de relations très suivies jusqu'à récemment.

- Olivier Molinier



Issu d'une famille aisée, Olivier est le demi-neveu d'Édouard. Étudiant en lettres de 19 ans (on le verra aussi à 18 ans), il travaille comme caissier à la librairie Le Bouquiniste et écrit pour le journal de celle-ci. D'allure juvénile, il s'habille à la mode des adultes plus que des jeunes

(surtout durant son séjour avec Passavant). Il a les cheveux et les yeux bruns, la peau dorée, une sorte de langueur dans le regard et arbore des traits angéliques. Autour de son cou pend un collier de perles en bois. Timide et sérieux pour son âge, il se ronge constamment les ongles. Mais lorsqu'il est en terrain de connaissance, il devient plus direct. Enfin, avide d'amour, il se sent attiré par Édouard, mais, par jalousie, se jette plutôt dans les bras de Passavant.

- Bernard Profitendieu



Issu d'une famille aisée, mais qui n'est pas vraiment la sienne, et orphelin de mère, Bernard est le meilleur ami d'Olivier depuis le secondaire. Étudiant en lettres de 19 ans, il est de taille moyenne et plutôt musclé, a les cheveux châtain, les yeux verts de même qu'un nez épaté qui lui donne un petit air baveux. Il s'habille de manière sport (gilets kangourou à capuchon, gilets de baseball, etc.) et se présente comme quelqu'un de sûr de lui, de séducteur. Il est d'ailleurs très populaire avec les filles et collectionne les conquêtes. En révolte contre son père, qu'il trouve trop autoritaire, il veut faire ses propres choix. Mais malgré ses prétentions aventureuses, il éprouve un besoin pressant de s'ancrer quelque part. Confronté à son illégitimité, il se cherche de nouvelles racines. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien qu'il transporte partout une chenille appartenant à son père...

- Laura Vedel



Issue d'une famille aisée, Laura est la meilleure amie et ex-petite amie d'Édouard. Violoncelliste de 26 ans (on la verra aussi à 19 et 25 ans), de taille et de poids moyens et s'habillant de manière classique (jupes longues et hauts d'apparence douce), elle a les cheveux et les yeux noirs. Plutôt grave de nature, mais s'efforçant constamment à ne pas trop se prendre au sérieux, elle arbore des traits exprimant douceur, maturité et une certaine timidité. Rêvant de bonheur à l'ancienne, mais s'affirmant comme une femme de son temps, elle a épousé Félix, tout en étant encore amoureuse d'Édouard, et se retrouve maintenant enceinte à la suite d'une aventure.

- Robert Passavant



Jean Cocteau, celui qui a inspiré à Gide ce personnage...

Écrivain à succès du début de la trentaine, il a de l'argent et aime le montrer. Physiquement, il est de taille et de poids moyen, a les cheveux châtain dégarnis à l'avant, le visage triangulaire et le regard ténébreux. Il porte une petite moustache et un bouc effilé qui accentuent ses traits pointus. De nature arrogante et manipulatrice, intelligent et cultivé, il s'arrange toujours pour

avoir ce qu'il veut et séduit autant qu'il a besoin de se sentir admiré, c'est-à-dire constamment. Il est attiré par Olivier, mais comme on le serait par une pièce de collection. Enfin, il fume de petits cigares, s'entourant par le fait même d'une aura de fumée visant à rehausser son personnage.

- Armand Vedel



Étudiant en lettres de 19 ans, Armand est le frère de Laura et de Sarah ainsi qu'un ami d'enfance d'Olivier, presque un membre de la famille. Pourtant, ils ne se tiennent pas vraiment ensemble, si bien que Bernard et lui appartiennent à deux cercles de connaissances distincts. Petit et maigrichon, il cherche à s'habiller de la manière la plus kitsch possible, avec des chemises hawaïennes et des shorts à carreaux. Il porte une espèce de brosse excentrique, a de grands yeux abattus et un nez aquilin. Plutôt complexé, il ironise sur tout, tout le temps et collectionne les contenants vides ainsi que les étiquettes de produits Sélection mérite.

- Sarah Vedel



Étudiante de 16 ans, elle est la sœur d'Armand et de Laura ainsi qu'une amie d'Olivier. Petite et menue, elle s'habille de manière provocante à la mode des jeunes filles de son âge. Elle ressemble à Laura sauf qu'elle a les cheveux longs (ici attachés) et porte du maquillage foncé

ainsi qu'un piercing dans le nez. Audacieuse, voire impudente, elle est mue par un besoin extrême de séduire et rêve de devenir actrice.

- M. La Pérouse



Ancien professeur de piano d'Édouard, c'est un septuagénaire chétif et courbé, à la barbe et aux cheveux gris, aux yeux fatigués et portant de petites lunettes rondes. Il se trouve dépassé et a perdu goût à la vie, mais demeure prisonnier de sa passivité. Il regrette de n'avoir jamais rencontré son petit-fils Boris. Son seul plaisir est d'écouter de vieux vinyles de Glenn Gould.

- M. Profitendieu



Père adoptif de Bernard, c'est un juriste prospère de 55 ans, qui perd ses cheveux, porte de grosses lunettes, a de petites lèvres pincées et se rase de près. Il a l'air austère et ennuyant. De nature plutôt autoritaire et introvertie, il aime sincèrement Bernard, mais pense que la meilleure façon de le récupérer est de le laisser libre.

- M^{me} Sophroniska



Tante de Boris (elle en a la garde depuis la mort de ses parents), elle a dans la quarantaine et possède un couette et café aux Îles-de-la-Madeleine. Châtaine aux yeux bleus et un peu enveloppée, les cheveux coupés en dégradé dans un style dépassé, elle a l'allure d'une bonne ménagère, mais cultive un goût sûr pour la littérature. Elle aime Boris comme s'il était son fils.

- Dhruver



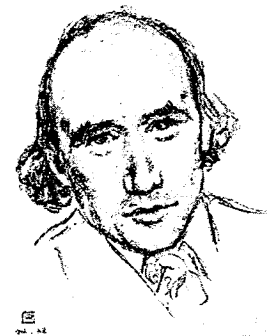
Confrère d'université d'Olivier et Bernard, il devait être le rédacteur en chef de la nouvelle revue de Passavant. Il a 19 ans, les cheveux noirs en batailles et le regard blasé.

- Figurants : Les passagers de l'autobus, les passants de la terrasse Dufferin et des rues de Québec, le vendeur des Bouquinistes, les passagers du train, les passants des plaines d'Abraham, les invités du mariage, le prêtre, l'amie de Sarah, les participants au rave, les passants de la gare, les clients du Bistrot L'EnTrain, les passagers et le personnel du traversier, la mère d'Olivier, Boris, la cousine de Boris, les clients du B & B, les passants de la plage, les clients et les serveurs du Fractal café, les invités de la soirée de Passavant, les patients partageant la chambre d'hôpital d'Olivier et le cousin de Bernard.

1.4.2 Trame d'André Gide

* Tous les personnages de cette trame parlent avec un accent français.

- André Gide



André Gide en 1890.

André Gide en 1896.

André Gide en 1900.

André Gide en 1908.



André Gide dans la cinquantaine.

« André Gide naît à Paris le 22 novembre 1869, au 19 de la rue de Médicis. Son père, Paul Gide, protestant d'origine cévenole, professeur de droit romain à la faculté, meurt en 1880. Sa mère, Juliette Rondeaux, grande bourgeoise normande, dont la famille s'est convertie au protestantisme au début du XIX^e siècle, lui donne une éducation stricte, où prime la morale de l'effort. » (Gide, *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, nouvelle édition de Martine Sagaert, 2001 : 7)

Le personnage : On le voit surtout à 54 ans, mais aussi à 26 et à 48 ans. Il est joué par le même acteur qu'Édouard, mais vieilli ou rajeuni selon le cas. Introspectif, il repense aux événements lui ayant inspiré son roman *Les Faux-Monnayeurs*. Il n'a jamais été capable de toucher sa femme Madeleine, qu'il dit pourtant aimer, mais a pu faire un enfant à son amie, Élisabeth. Il a eu de nombreux jeunes amants à travers le monde, mais c'est avec Marc qu'il a enfin été capable de vivre l'amour à la fois sentimentalement et physiquement. Sa mère, très autoritaire, ainsi que

son éducation puritaine ont eu une grande influence sur lui, tout comme, d'ailleurs, son intense soif de bonheur.

- Madeleine Rondeaux



Le personnage : Cousine et femme d'André Gide, elle a 52 ans (on la voit aussi à 29 ans). Noble et délicate, elle est jouée par la même actrice que Laura. Elle vit avec l'amertume d'un mariage demeuré blanc.

- Élisabeth Van Rysselberghe



Élisabeth enfant.

Catherine, sa fille.

Le personnage : Amie d'André Gide, elle a 33 ans et est enceinte de lui (sept mois). Les choses étaient claires dès le départ, elle a accepté de porter son enfant et, bien qu'ils s'apprécient beaucoup l'un l'autre, il n'est pas question d'amour romantique entre eux.

Figurants :

- Juliette Rondeaux



Le personnage : Mère d'André Gide, elle est dans la cinquantaine et a une allure austère, voire masculine (elle est plus vieille que sur la photo). Elle est de nature autoritaire et puritaine.

- Marc Allégret

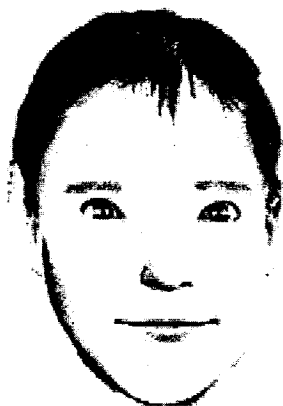


Le personnage : On le voit à 17 et à 23 ans (là encore, les photos ne sont là que pour donner une idée de son allure). Amant d'André Gide, il est joué par le même acteur qu'Olivier. Il est sincèrement amoureux de Gide.

Maître d'hôtel et clients.

1.4.3 Trame de Mathilde François

- Mathilde François



Scénariste de 30 ans, issue de la classe moyenne, elle est petite et menue, vêtue d'une robe d'été à bretelles et à taille haute ainsi que d'un cardigan en coton léger. Elle est chauve à cause de ses traitements de chimio et porte un chapeau cloche qui cache à moitié ses yeux jaunes. Elle a des traits poupins qui lui donnent un air sympathique, mais quand elle prend une décision, elle s'y tient. Elle aime profondément son mari Dimitri, mais ne veut pas se voir dépérir et mourir au bout d'une longue agonie, si bien qu'elle résout de terminer son adaptation des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide avant de se suicider.

- Double de Mathilde plaidant pour une adaptation littérale : Elle porte une robe enveloppe noire sans manches, un collier et des boucles d'oreilles de perles ainsi qu'un chic chignon banane et des souliers à talons hauts noirs signés. Et, évidemment, elle plaide pour une adaptation littérale du roman.

- Double de Mathilde plaidant pour une adaptation libre : Elle porte un short de jean élimé, une camisole moulante ainsi que des espadrilles plate-forme et arbore une chevelure rose ébouriffée, un *percing* dans le sourcil gauche de même qu'un tatouage dans le bas du dos (vignes et petites fleurs en forme de V). Et, évidemment, elle plaide pour une adaptation libre du roman.

* Comme ses cheveux changent, le portrait nous donne un aperçu de ce qu'ils avaient l'air avant les traitements.

Figurants :

- Dimitri



Mari de Mathilde, il a 32 ans, est plutôt costaud, a les cheveux blond foncé, les yeux verts et une barbe de trois jours. Il est sincèrement épris de Mathilde, mais n'est pas du genre à exprimer directement ses sentiments.

- Les passants dans la rue, les autres patients dans la salle d'attente, les gens dans la cafétéria et dans les couloirs de l'hôpital.

1.4.4 Trame du cinéma

- Figurants : La spectatrice, le cousin de Bernard, les employés du cinéma et les autres spectateurs.

1.5 Relations entre les personnages

- Édouard et Laura : Édouard et Laura se connaissent depuis toujours ; c'est un peu comme s'ils faisaient partie de la même famille. Toutefois, Édouard ne connaît pas beaucoup ses jeunes frère et sœur (il s'agit d'une autre génération...). Ils sont des espèces d'âmes sœurs en matière d'art et dans beaucoup d'autres domaines. Il y a quelques années, ils ont cru qu'ils étaient amoureux l'un de l'autre, mais ce qui était vrai pour Laura ne l'était pas pour Édouard. Ils se sont donc séparés en se promettant de demeurer amis, mais leur relation est maintenant beaucoup plus délicate. Édouard aime Laura et veut lui venir en aide, mais il ne veut pas non plus qu'elle se fasse d'idées car il sait qu'il ne pourra jamais lui donner ce qu'elle recherche, tandis que Laura, quoique consciente du fait qu'Édouard ne l'aime pas comme elle l'aime, n'en demeure pas moins amoureuse de lui.

- Laura et Félix : Laura aime surtout que Félix l'aime pour deux, mais elle lui est infidèle et croit qu'elle ne le mérite pas. Félix, lui, l'aime inconditionnellement.

- Édouard et Bernard : La relation entre Édouard et Bernard est surtout intellectuelle ; ils ont du respect l'un pour l'autre et aiment bien discuter, même s'ils ne partagent pas le même point de vue. Mais ce qui les lie, c'est d'abord leur attachement réciproque à Olivier. C'est comme si la simple mention de son nom avait suffi à en faire des amis et ni l'un ni l'autre ne semblent se poser de questions sur la logique de ce rapprochement.

- Édouard et Olivier : Durant son enfance, Olivier n'a pas vu Édouard très souvent, ce dernier ne fréquentant pas beaucoup sa demi-sœur, la mère d'Olivier. Édouard était toujours en voyage, mais depuis quelque temps, il la voit plus fréquemment. Olivier n'est plus un enfant et ils se sentent maintenant attirer l'un vers l'autre, mais n'arrivent pas à exprimer leurs sentiments. Édouard se croit trop vieux pour Olivier et Olivier, trop jeune pour Édouard. Chacun idéalise l'autre, tout en croyant qu'il n'est pas assez bien pour lui.

- Édouard et Passavant : Évoluant dans le même domaine, ils se connaissent depuis un certain temps et entretiennent des contacts « civilisés », mais se méprisent l'un l'autre, tout en se jalouant un peu. Pour Édouard, Passavant est le prototype de la malhonnêteté intellectuelle, tandis que, pour Passavant, Édouard représente l'exemple type de l'écrivain *looser*. Mais la jalousie d'Édouard croîtra lorsqu'il apprendra qu'Olivier est parti avec son rival et un peu du mépris qu'il éprouve pour l'auteur déteindra sur ses sentiments pour le jeune homme.

- Édouard et M. La Pérouse : Édouard est demeuré très attaché à M. La Pérouse, qui lui a enseigné le piano quand il était plus jeune. Il est son maître à penser et désespère de le voir si sombre et malheureux.

- Bernard et Olivier : Bernard et Olivier se sont connus au secondaire et se sont tout de suite bien entendus, malgré leurs différences ou peut-être à cause d'elles. Le premier accumulait les conquêtes, tandis que le second semblait préférer la solitude. Si bien que Bernard s'est toujours douté du fait que son ami était homosexuel et, n'ayant aucun doute quant à ses propres préférences, a probablement eu moins de difficulté à accepter ce fait que le principal intéressé.

- Bernard et Laura : Bernard est du type grand séducteur, et rares sont les filles qui résistent à son charme. Lorsqu'il rencontre Laura, c'est le coup de foudre au premier regard, mais c'est peut-être aussi un peu le défi de gagner le cœur de cette femme apparemment inaccessible qui l'anime. Toutefois, cet

amour demeurera impossible, puisque Laura, quoique sensible aux attentions de Bernard, a d'autres soucis en tête. Sans compter qu'elle est toujours amoureuse d'Édouard.

- Bernard et Sarah : Bernard voit en Sarah un substitut de Laura, mais il n'est pas amoureux d'elle, tandis que Sarah voit en Bernard un gars attirant à conquérir pour se prouver une fois de plus son pouvoir de séduction.

- Bernard et M. Profitendieu : Bernard et M. Profitendieu ont beau ne pas être du même sang, ils se ressemblent beaucoup et c'est pour cette raison qu'ils ont tant de mal à s'entendre. Ils sont tous les deux extrêmement têtus et volontaires. Par contre, là où Bernard pique des crises, M. Profitendieu demeure imperturbable. Autoritaire, ce dernier a beaucoup insisté pour que son fils étudie dans un domaine sérieux, comme le droit, tandis que Bernard a choisi la littérature pour défier son père plus que par réelle passion. Mais au fond, ils s'aiment tous les deux, M. Profitendieu ne désirant rien de plus que le bonheur de Bernard et Bernard ne cherchant rien de plus qu'à inspirer de la fierté à son père. Seulement, ils n'arrivent pas à exprimer ces désirs, ces sentiments.

- Olivier et Sarah : Olivier et Sarah se connaissent depuis toujours ; c'est un peu comme s'ils étaient de la même famille. Pour Sarah, Olivier est le gars avec lequel elle peut prendre le plus de liberté dans son jeu de séduction puisque ça ne porte pas à conséquence. Pour Olivier, Sarah est la fille avec laquelle il peut vraiment être lui-même sans craindre qu'elle ne se méprenne sur ses intentions. Ils peuvent aisément se confier l'un à l'autre. Mais, officiellement, c'est parce qu'il est l'ami d'Armand qu'il la fréquente.

- Olivier et Armand : Olivier et Armand se connaissent depuis toujours ; c'est un peu comme s'ils étaient de la même famille. Armand éprouve une espèce d'amour-haine à l'endroit d'Olivier qu'il admire et jalouse à la fois, tandis qu'Olivier apprécie le cynisme d'Armand et cette espèce de sans-gêne qui lui fait généralement défaut. Ils gardent contact, mais ne se tiennent pas vraiment ensemble.

- Sarah et Armand : Ils entretiennent une relation amour-haine très forte, qui met parfois les gens autour mal à l'aise. Sarah a constamment besoin de séduire, Armand de se déprécier. Si bien qu'ils se méprisent et se jalouent, tout en s'aimant profondément, peut-être même un peu plus qu'ils le devraient...

- Olivier et Passavant : Olivier est avec Passavant par dépit, tandis que, pour Passavant, il ne représente qu'une nouvelle conquête parmi tant d'autres.

- Boris et M. La Pérouse : M. La Pérouse croit aimer Boris, mais ce qu'il aime, en réalité, c'est plutôt l'idée qu'il s'en fait. Quant à Boris, il n'apprécie pas vraiment de se faire imposer M. La Pérouse, un grand-père dont il n'a jamais entendu parler. Il se sent trahi, abandonné par les siens lorsque sa tante consent à se qu'il parte pour Québec avec Édouard.

1.6 Description du milieu

1.6.1 Milieu social

Le milieu social dont il est question ici est à la fois aisé et intellectuel. Les jeunes adultes fréquentent l'université et les familles habitent Sillery ou le Vieux-Québec. Ainsi, les enjeux n'y sont jamais monétaires ou matériels, l'argent n'y posant aucun problème – même Bernard, qui se retrouve dans une situation précaire, n'a jamais de souci à se faire à ce sujet –, mais de l'ordre des idées et des sentiments.

1.6.2 Milieu historique

Aussi, tout comme l'histoire du livre, qui se déroulait à l'époque et dans le lieu de sa rédaction, celle du scénario se déroulera ici et maintenant. Une perspective impliquant une transposition de la réalité du début du XX^e siècle à Paris à la réalité contemporaine québécoise, qui consistera principalement en l'ajustement des comportements aux mœurs d'aujourd'hui. Toutefois, contrairement au livre qui, par son pan moral, peut également être perçu comme une critique des mœurs de l'époque, le film s'attardera surtout à rendre le comportement de ses protagonistes crédible dans son nouveau cadre, tout en s'intéressant surtout à leurs idées et à leurs sentiments plutôt qu'aux règles régissant leurs interactions. Par ailleurs, un segment du film se déroulera à Paris, en 1923, et évoquera des événements remontant à 1895 et à 1917 ; il s'agit de celui consacré à André Gide. Par contre, cette partie ne s'intéresse pas vraiment au contexte historique, alors qu'elle table plutôt sur l'individu, son vécu et ses réflexions.

1.6.3 Milieu psychologique

Enfin, sur le plan psychologique, les personnages apparaissent prisonniers d'eux-mêmes, alors qu'ils s'avèrent incapables d'exprimer ce qu'ils ressentent. Ils semblent ainsi constamment déchirés entre leur désir de s'ouvrir aux autres et de se sentir aimés pour ce qu'ils sont et leur besoin de se protéger par peur d'être jugés. Si bien qu'ils se révèlent tous, à divers degrés, des faux-monnayeurs.

Par exemple, Édouard aime Olivier, mais il n'arrive pas à exprimer la joie qu'il éprouve à le retrouver et saute sur la première occasion pour quitter Québec. Avec Laura, il est dans une situation inconfortable, où il n'ose pas trop montrer son affection de peur que ses gestes soient mal interprétés. Aussi, quand M. La Pérouse lui parle de sa volonté de mettre fin à ses jours, il cherche à changer de sujet et essaie de se faire croire que le retour de Boris règlera les choses. Enfin, ses relations avec Bernard, bien que cordiales, sont surtout motivées par son intérêt pour Olivier ; il lui laisse entendre qu'il pourra travaillé pour lui, mais change rapidement d'idée lorsqu'il découvre qu'ils ne sont pas du tout sur la même longueur d'onde.

Quant à la révolte de Bernard contre son père, elle cache en fait un désir de se sentir approuvé et aimé par ce dernier, tandis que, derrière son attitude fermée et autoritaire, le père nourrit une grande affection pour son fils adoptif.

Olivier, de son côté, tente généralement de cacher sa grande vulnérabilité sous une attitude qu'il veut détachée, mais certains signes ne mentent pas, comme le fait qu'il se ronge continuellement les ongles. N'empêche, rares sont ceux qui voient au-delà de sa carapace.

Aussi, Laura joue celle qui est passée par-dessus sa peine d'amour avec Édouard alors qu'elle est toujours éprise de lui, Armand demeure indéchiffrable en usant continuellement de l'ironie, Sarah, elle, se cache derrière la séduction, tandis que M. La Pérouse et Passavant manipulent chacun à leur manière, le premier en attirant la pitié et le second en complimentant.

Enfin, dans la trame de la scénariste, on remarque que Mathilde cache ses intentions à son mari Dimitri et que cela la déchire. Mais elle se dit que c'est un mal nécessaire si elle veut aller jusqu'au bout...

De même, dans la trame de Gide, l'auteur apparaît déchiré entre la morale et ses amours. Par ailleurs, on comprend qu'il cache bien des choses à sa femme et sa jalousie à son amant.

1.7 Indications spatiotemporelles

1.7.1 Lieux

Trame du roman

Maison des Profitendieu

- Bureau de M. Profitendieu : La pièce est décorée de manière classique et somptueuse, dans des tons foncés. On y retrouve notamment un bureau et un ordinateur dernier cri, de longues fenêtres à carreaux et des murs tapissés de papillons encadrés.
- Façade : Une maison cossue de Sillery, de style canadien, en pierre, avec des lucarnes, un double garage et un impeccable aménagement paysager.
- Volière de la cour des Profitendieu : Volière à papillons, assez vaste, avec une petite fontaine, des bancs de parc ainsi que beaucoup de fleurs, de verdure et de soleil.

Maison des Molinier

- Chambre d'Olivier : Au sous-sol d'une maison de Sillery, très à l'ordre, décorée à la dernière mode, on y trouve un lit double, une bibliothèque bien garnie autant de classiques que de livres à la mode, un bureau de travail, un ordinateur, des dictionnaires de toutes sortes, une télé, un lecteur DVD, un système de son, un poster format européen de l'*Orphée* de Cocteau.

Maison des Vedel

(Dans le Vieux-Québec)

- Salon : Décoré de manière classique et quelque peu empesée, mais surtout, bondé à l'occasion du mariage de Laura.
- Jardin : Une petite cour intérieure avec des murs de pierre, quelques arbres aux branches chargées de neige et une balançoire accrochée à l'une d'elles.

Appartement de Sarah et Armand

- Chambre d'Armand : Sa collection d'emballages vides et d'étiquettes de produits de marque Sélection mérite occupe tous les murs de sa chambre comme une tapisserie.

Certains items se retrouvent aussi sur des étagères. Sinon, le décor demeure assez dépouillé : un ordinateur, une bibliothèque, un lit, un bureau.

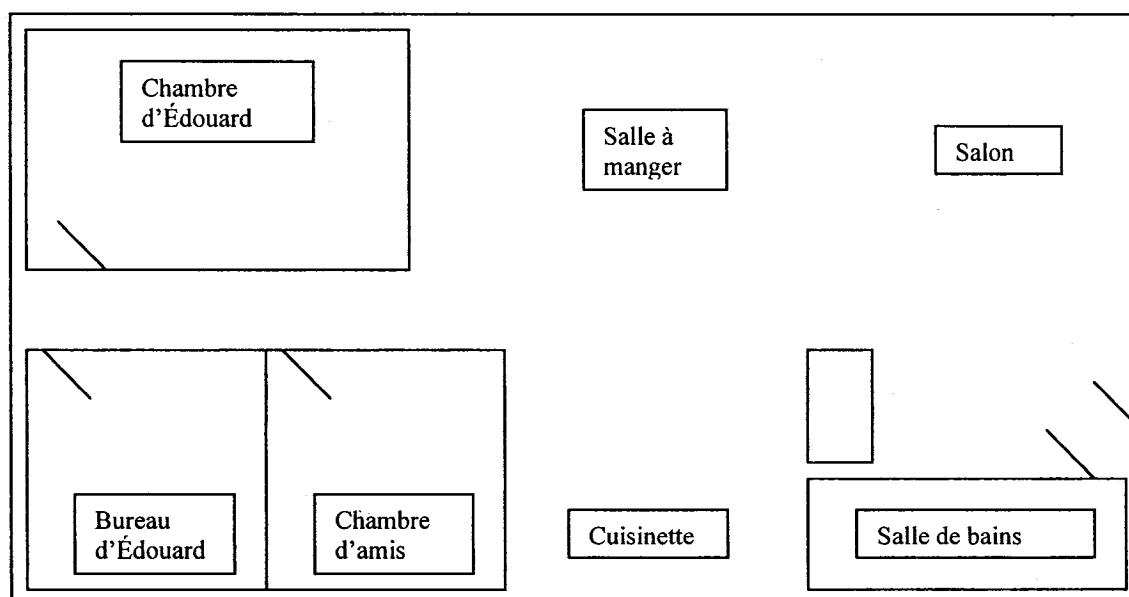
- Chambre de Sarah : Du linge, des souliers et des revues de filles traînent partout, sa coiffeuse est enterrée sous un amas d'accessoires de coiffure et de maquillage et son mur est couvert de photos de stars provocantes et sexy.

Salon-cuisinette de l'appartement de M. La Pérouse

- D'un côté, le salon, petit et dépouillé, avec deux fauteuils, une bibliothèque, une table tournante et un petit piano droit et, de l'autre, la cuisinette, avec une table et deux chaises.

Appartement d'Édouard

Schéma de l'appartement d'Édouard



- Façade : Dans un vieil édifice du Vieux-Québec.

- Salon : Vaste, avec des planchers de bois pâle ainsi que des murs et des plafonds blancs et fissurés par endroits. Un piano à queue blanc en occupe tout un coin, tandis qu'un fauteuil, une causeuse, une lampe sur pied ainsi qu'une petite télé et un radio qui semblent perdus au milieu de nulle part en complètent l'ameublement.

- Chambre : Un petit nid douillet où l'on retrouve une immense bibliothèque qui occupe tout un mur et croule sous le poids des livres, un coin pour la lecture avec une

lampe et une ottomane, un tapis moelleux, deux tables de chevet de merisier, survolées de deux lampes suspendues, une penderie de merisier, un lit dont le pied et la tête de merisier rappellent les extrémités d'un traîneau, une douillette en duvet, de lourds rideaux pouvant se refermer sur un voile diaphane, au mur au-dessus du lit, une peinture sur toile de jute rapportée d'Afrique, et suspendu devant la fenêtre, un mobile d'oiseaux de papier.

- Cuisine : Surtout fonctionnelle, sans coquetterie.

- Couloir : Au mur, des photos noir et blanc de ses nombreux voyages.

- Salle de bains : Une baignoire sur pattes, un évier podium, un rideau de douche, une pharmacie à miroir avec au-dessus un long fluorescent, une toilette, des serviettes et un tapis de bain, le tout, d'une blancheur un peu terne.

- Bureau : On sent qu'il s'agit d'une des pièces où il vit ; elle est chaleureuse et prend des airs de chantier de construction. On y retrouve une bibliothèque remplie de livres de référence qui ont beaucoup servi, des classeurs, une grande table de travail couverte de papperasse, surplombée d'une lampe d'architecte, devant une fenêtre dont les stores sont presque toujours ouverts pour lui permettre de voir dehors ainsi qu'un fauteuil légèrement élimé mais confortable, avec à côté une lampe sur pied.

Refuge des naufragés

- Façade : Une maison ancestrale, impeccablement entretenue, avec quelques fleurs et arbustes joliment disposés et un panneau indiquant « Refuge des naufragés ».

- Terrasse : Derrière la maison et surélevée afin de donner une vue sur la mer. On y retrouve quelques tables avec des parasols.

- Jardin : Avec un potager, des fleurs, un banc de parc et un hamac accroché entre les deux seuls arbres à la ronde. Le terrain est bordé d'une clôture blanche qu'il suffit d'ouvrir pour avoir accès à la plage en empruntant un petit chemin parmi les herbes hautes.

- Plage : Déserte et s'étendant à perte de vue.

- Chambre d'Édouard, Bernard et Laura : Proprette et fleurie, avec des rideaux bonne femme et beaucoup de froufrous.

- Salle de bains : À l'image de la chambre, propre et fleurie.

- Balcon : Avec quelques chaises et vue sur la mer.

Train et gare

- Wagon : Première classe, confortable et tranquille.
- Quai de la gare du Palais
- Gare du Palais/Bistrot L'EnTrain : Petit casse-croûte prenant des airs de terrasse intérieure.
- Façade de la Gare du Palais

Le Vortex

- Bar : Club branché, situé plusieurs mètres sous terre. Au centre d'une grande pièce à aire ouverte, un ascenseur de verre assure le passage de l'entrée de l'immeuble, au niveau du sol, à la salle, quelques étages plus bas. Autour, une énorme glissade en forme de spirale transparente s'enroule en rétrécissant jusqu'au plancher, où elle se termine juste à côté de la porte de l'ascenseur. Là, se trouvent un bar et un plancher de danse dont l'ameublement moderne évoque les fonds marins et dont l'éclairage crée une ambiance aquatique.
- Salle de toilettes : Les robinets ont la forme de spirales transparentes, partant du plafond pour se déverser dans un lavabo en rétrécissant vers le bas, tandis que les lavabos sont eux-mêmes les extrémités de spirales transparentes inversées prenant appui sur le sol.

Le Bouquiniste

- Librairie située dans le Vieux-Québec et évoquant la librairie Pantoute.

La Sphère

- Plancher de danse : After hour, où un plancher de verre sépare en deux une salle noire sphérique ; de part et d'autre, des jeux de lumière créent des effets variés (bain de lumière blanche, projections diverses, impression de voler au-dessus du vide, etc.)

Peps

- Façade
- Court de squash

Autobus

- Autobus du RTC

Hôtel-Dieu

- Chambre d'Olivier : Il la partage avec quatre autres patients.

Chapelle

- Intérieur : intimiste, avec des vitraux aux fenêtres et beaucoup de boiseries.

Hôtel de Paris

- Chambre d'Olivier et Passavant : la grande classe, décoration de grand hôtel parisien.

Québec

- Place d'Youville
- Terrasse Dufferin
- Les Bouquinistes du Saint-Laurent
- Plaines d'Abraham
- Rue du Vieux-Québec menant à l'appartement d'Édouard

Îles-de-la-Madeleine

- Route
- Traversier
- Ciné-parc : vieillot, avec des haut-parleurs qu'il faut accrocher aux vitres des autos.

Trame d'André Gide

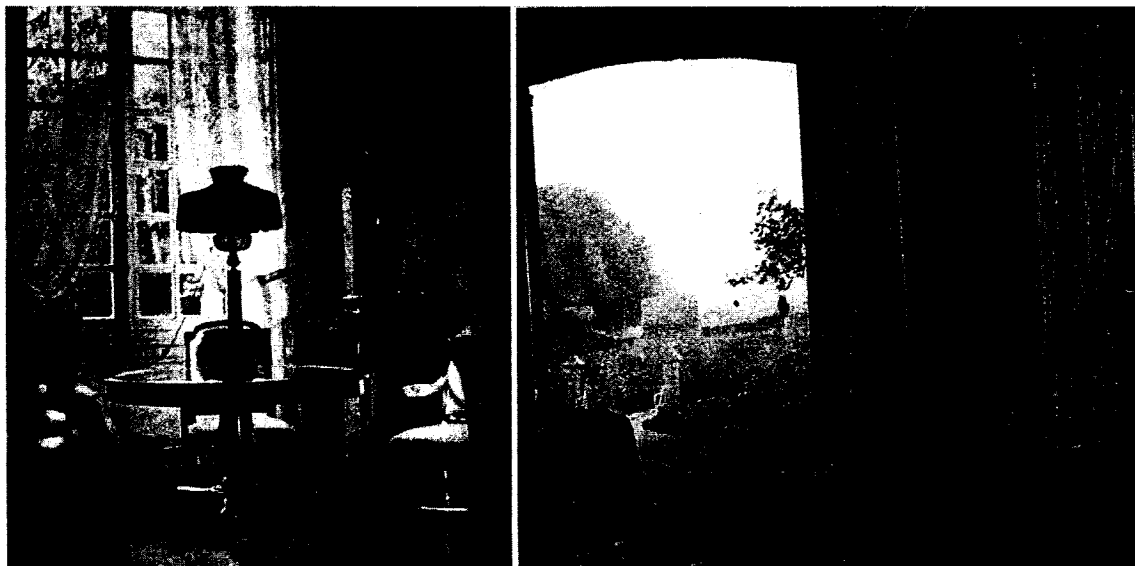
Hôtel d'Annecy

- Salon : luxueux, avec un foyer, des divans de cuir et de grandes fenêtres donnant sur le lac et les montagnes.

Maison de Cuverville-en-Caux



Maison de Cuverville-en-Caux.



Salon.

Atelier d'André Gide.

- Salon : Mélange de luxe et de confort, avec un foyer.

Appartement de Paris

- Salon : Mélange de luxe et de confort.

- Façade de l'appartement de Paris

Église

Immense et écrasante. Ses boiseries sculptées, ses ornements somptueux et ses vitraux prennent des allures surréelles, alors qu'ils ne sont éclairés que par des cierges.

Trame de Mathilde François

L'Hôtel-Dieu

- Façade
- Salle d'attente
- Couloirs
- Cafétéria
- Salle de toilette
- Cage d'escaliers
- Toit

* L'ensemble dégage une impression de froideur, sauf la salle de toilette, où Mathilde va se mettre à l'aise en se confectionnant un nid de draps et d'oreillers dans la pénombre.

Appartement de Mathilde et Dimitri

- Salon de Mathilde et Dimitri : Douillet et plongé dans la pénombre, avec une causeuse, un pouffe, une télé et un arbre de Noël.

Trame du cinéma

Cinéma

- Salle de projection
- Façade du cinéma Place Charest

1.7.2 Chronologie

La chronologie sera bouleversée afin de mettre en lumière le rapport entre réalité et fiction se trouvant au cœur du récit. Ainsi, à l'instar des différents dialogues qui s'y engagent entre la vie de l'auteur, son œuvre, la lecture qu'en fait la scénariste et sa vie à elle, notamment, quatre trames distinctes, se déroulant à divers moments et ponctuées pour la plupart de retours en arrière, s'y entrelaceront.

1.7.3 Chronométrie

Le temps sera généralement abrégé, avec cependant quelques ralentis, notamment lors de la tentative de suicide de M. La Pérouse et du suicide de la scénariste afin d'en intensifier l'aspect dramatique. Par ailleurs, une attention particulière sera apportée au déroulement des trois trames puisque le rapport entre temps réel et temps diégétique diffère d'un cas à l'autre.

1.8 Synopsis

À Québec, aujourd'hui. Par un bel après-midi d'été, dans un bureau dont les murs sont couverts de papillons encadrés, BERNARD, un jeune homme de 19 ans à l'air baveux, rédige avec fougue une lettre à l'attention d'un certain M. Profitendieu. Avant de quitter la pièce, il a l'idée apparemment diabolique d'emporter avec lui un bocal contenant une chenille. Fondu au noir.

Le titre s'inscrit à l'écran comme si on était en train de le taper à l'ordinateur.

Ouverture en fondu. Un air *groovy* s'élève ; c'est l'aventure. Bernard quitte une maison cossue de Sillery et laisse ses clés sur le siège du conducteur de sa voiture. Il n'emporte avec lui qu'un sac à dos et le bocal contenant la chenille. Le générique d'ouverture se met à défiler, un nom à la fois, là encore, comme si on était en train de le taper à l'ordinateur. Bernard prend l'autobus pour sa rendre dans le Vieux-Québec. Sur la rue Saint-Jean, il trouve un faux billet de 10 \$, qui est en fait une publicité et un rabais pour l'ouverture du club Le Vortex. Puis, il jette ses cartes de crédit du haut du cap Diamant et dépense le reste de son argent en achetant une vieille copie des *Faux-monnayeurs* d'André Gide à un des marchands des Bouquinistes du Saint-Laurent.

Mais en fait, Bernard n'existe que dans l'imagination de MATHILDE, une scénariste de 30 ans, petite et menue à l'air sympathique, qui est en train d'adapter pour le cinéma *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide. On s'en rend compte au moment où elle passe à travers lui sans le voir, alors qu'il descend la côte du Palais et qu'elle la monte en direction de l'entrée de l'Hôtel-Dieu. Elle demeure plongée dans ses pensées...

En rentrant à la maison, M. PROFITENDIEU, un juge austère dans la cinquantaine, trouve et lit, avec une expression de tristesse et d'impuissance, la lettre cruelle que Bernard lui a laissée après avoir découvert qu'il n'était pas vraiment son fils.

Mathilde lève la tête de son écran d'ordinateur. Elle est assise dans une salle d'attente silencieuse. Un moment, elle observe les gens autour d'elle; ils apparaissent brisés par la maladie. Alors, elle semble se demander ce qu'elle fait là. Puis, ne trouvant apparemment aucune réponse à sa question silencieuse, elle prend ses affaires et s'en va. Déboussolée par le caractère inattendu de son impulsion, elle se met à déambuler dans les couloirs sans fin, au son entêtant d'un violoncelle. Jusqu'à ce qu'elle se retrouve devant une sortie. Mais plutôt que de franchir la porte, elle suit les indications de la pancarte annonçant la cafétéria. Arrivée là, elle s'assoit devant une machine à friandises et comprend soudain ce qu'elle doit faire. Elle achète quelques trucs à grignoter et à boire, et s'en va. Déambulant, encore, et encore, mais cette fois, d'un pas déterminé, elle finit par trouver refuge dans une salle de toilettes, perdue et apparemment peu fréquentée, où elle s'enferme avec des couvertures et des oreillers dérobés au passage. Elle commence à travailler ; elle doit à tout prix terminer son scénario.

En fondu, on passe de l'écran d'ordinateur à la scène. En plein milieu de la nuit, OLIVIER, un gars de 19 ans, d'une beauté juvénile et sensuelle, est réveillé par des coups frappés à sa fenêtre. C'est Bernard,

son meilleur ami, qui cherche un endroit où dormir. Les deux jeunes hommes évoquent sur un ton familier et sans se faire de cadeaux la relation de Bernard avec son père, son avenir incertain et la relation d'Olivier avec son oncle Édouard. Puis, ils ferment les yeux et on s'approche du visage angélique d'Olivier, comme pour pénétrer dans ses rêves.

Mais en fait, c'est dans le rêve d'ANDRÉ GIDE, un homme de 54 ans, maigre, au crâne dégarni et portant des lunettes, que l'on entre. La scène se déroule en noir et blanc, comme le reste des scènes le concernant. Dans une église, les visages de sa MÈRE, une cinquantenaire à l'air masculin, de sa femme MADELEINE à l'époque de leur mariage, une femme de 29 ans aux yeux tristes, de son amie ÉLISABETH VAN RYSSELBERGHE, une femme enceinte de 33 ans, et de son jeune amant MARC ALLÉGRET (jeune homme de 23 ans, joué par le même acteur qu'Olivier), se succèdent dans un délire mystique cauchemardesque.

Puis, Élisabeth le réveille ; il se trouve dans le salon d'un hôtel d'Annecy (1923). Elle s'assure que tout va bien, l'embrasse et va se coucher, tandis qu'il demeure éveillé pour relire son manuscrit des *Faux-Monnayeurs*.

En fondu, on passe de la page du manuscrit que Gide est en train de relire à la scène. Bernard se réveille, mais avant qu'il ait le temps de se lever, la voix de Mathilde s'exclame : « Non ! Non ! Non ! »

Mathilde est maintenant entourée de deux DOUBLES, l'un plaidant pour une adaptation littérale de l'oeuvre de Gide, vêtu d'une robe enveloppe noire sans manches, arborant un collier et des boucles d'oreilles de perles ainsi qu'un chic chignon banane et des souliers à talons hauts noirs signés, et l'autre plaidant pour une adaptation libre du texte, portant un short de jean élimé, une camisole moulante ainsi que des espadrilles plate-forme et arborant une chevelure rose ébouriffée, un *percing* dans le sourcil gauche de même qu'un tatouage dans le bas du dos (vignes et petites fleurs en forme de V). Cette discussion a été provoquée par le retranchement d'un personnage important. Mais après un moment, l'auteure décide de garder son idée de départ et se remet à travailler.

En fondu, on passe de l'écran d'ordinateur à la scène. Bernard se réveille, mais cette fois il n'est pas arrêté dans son élan, si bien qu'il se lève et s'en va. Le thème musical qui l'accompagnait au début se réveille avec lui et s'estompe à mesure qu'il s'éloigne.

Dans un train à destination de Québec, ÉDOUARD, l'oncle écrivain d'Olivier, un homme de 38 ans, joué par le même acteur que Gide, mais avec une chevelure touffue et une barbe, met de côté le livre de Robert Passavant, un homme dans la trentaine, châtain au crâne dégarni, au visage triangulaire et au

regard ténébreux, un auteur qu'il méprise profondément, pour relire le courriel de Laura, une amie d'enfance. Elle a besoin de lui parler. Il lui répond donc de le rejoindre chez lui en fin d'après-midi. Puis, il note dans son journal la réflexion sur l'écriture que lui a inspiré la lecture de ce courriel, avant de se plonger dans ses souvenirs.

C'est une belle journée d'automne, quelques années plus tôt, Édouard et LAURA, jeune femme de 26 ans aux cheveux et aux yeux noirs, passent un après-midi au bois de Coulonge. En voix off, les passages du journal qu'il est en train de rédiger évoquent les sentiments qu'il éprouve à son égard et les circonstances de leur rupture.

En fondu, on passe de la scène à la page du manuscrit qu'André Gide est en train de relire. L'auteur s'arrête et va s'occuper du feu dans le foyer. Là, il songe avec douleur à la fois où son épouse, ayant découvert ses aventures avec des jeunes hommes, a relu et brûlé toutes ses lettres. Puis, revenant au présent, il recommence à travailler.

En fondu, on passe de la page à la scène. Dans une petite chapelle de Québec, Édouard assiste au mariage de Laura en compagnie d'Olivier, ce qui crée un étrange triangle de regards. Puis, durant la réception, il se réfugie avec son amie dans la cour intérieure de la résidence de ses parents. Alors, Laura évoque sur un ton grave l'impossibilité de leur relation, avant de détendre l'atmosphère en taquinant Édouard. Il n'en faut pas plus pour qu'une bataille de balles de neige éclate.

Sur ses entrefaites, Sarah, la sœur de Laura, une ado de 16 ans à l'allure audacieuse, Armand, son frère, un jeune homme de 19 ans maigrichon et habillé de manière atroce, ainsi qu'Olivier et Miss Aberdeen, une amie de Sarah, sortent et les invitent à finir la soirée avec eux à La Sphère, un *after hour*. Laura soutient qu'elle ne peut pas quitter sa propre réception de mariage, mais, se sentant l'âme généreuse, encourage Édouard à y aller.

Un choix qu'il regrette bientôt, alors qu'il ne se sent pas à sa place parmi tous ces jeunes et que, bien qu'il aime à regarder Olivier danser, il éprouve de la jalousie à le voir si intime avec Sarah. Il part donc sans lui dire au revoir et sans que le jeune homme ait le temps de le rattraper.

Le train poursuit sa route, Édouard sa réflexion... Il se rappelle sa dernière visite à M. La Pérouse, son ancien prof de piano, un septuagénaire chétif et recourbé, qui lui confie son projet de suicide et lui parle de son petit-fils qu'il n'a jamais rencontré.

En fondu, on passe de la scène à la page du manuscrit qu'André Gide est en train de relire, tandis qu'en voix off, on entend la dernière réplique de M. La Pérouse. Puis, c'est la voix de Mathilde qui se fait entendre ; elle lit un passage du *Journal des faux-monnayeurs* référant à M. La Pérouse.

En fondu, on passe de la scène à l'écran d'ordinateur. Mathilde continue à lire le passage évoquant la difficulté de créer là où le souvenir nous retient.

En fondu, on passe de l'écran à la scène. Le train ralentit et s'arrête. Édouard cherche Olivier du regard. Les deux font mine de rien. Édouard marche vers Olivier et s'arrête de l'autre côté d'une porte vitrée qui refuse de s'ouvrir. Les deux hommes se regardent.

En fondu, on passe de la scène au manuscrit. Dans son appartement de Paris et au gré du tic-tac entêtant d'une horloge, André Gide attend avec impatience son amant Marc (il a alors 17 ans), alors que celui-ci passe la soirée avec Cocteau. En voix off, on entend le passage de son journal référant à cet épisode de jalousie.

En fondu, on passe de la scène à une page du *Journal* d'André Gide où il est question du grand bonheur qu'il éprouve avec Marc. Mathilde finit la lecture de ce passage quand soudain le signal de réception d'un courriel retentit. C'est Dimitri, son mari, qui est en voyage à l'extérieur et s'inquiète de ne pas avoir de réponse quand il appelle à la maison. Elle lui répond des banalités, les larmes aux yeux, sans jamais lui révéler qu'elle a décidé d'arrêter ses traitements et de se suicider dès qu'elle aura terminé son scénario. Puis, elle reprend le boulot.

En fondu, on passe de l'écran à la scène. Édouard et Olivier n'arrivent pas à exprimer la joie qu'ils ressentent à se retrouver. Ils vont manger ensemble, mais le courant ne passe pas. Puis, ils se quittent sans s'être dit l'essentiel.

C'est alors que Bernard entre en scène, avec le thème musical qui l'accompagne depuis le début. Ayant décidé d'aller rejoindre Olivier à la gare, il arrive juste à temps pour le voir partir en compagnie d'Édouard, mais pas assez pour les rattraper... Revenant sur ses pas, il prend place à la table qu'ils viennent de quitter et trouve le portable qu'Édouard y a oublié.

Après son dîner raté avec Olivier, Édouard profite de l'après-midi pour rendre visite à M. La Pérouse. Devant la persistance des idées de suicide de son ancien professeur, il songe alors à lui proposer de se rendre aux Îles-de-la-Madeleine pour essayer d'en ramener son petit-fils.

Plus tard, Bernard marche sous la pluie dans une rue du Vieux-Québec.

Pendant ce temps, Laura confie à Édouard qu'elle est dans le pétrin : elle est enceinte de son amant avec qui elle a rompu et a décidé de quitter son mari en attendant d'avoir pris une décision concernant le bébé. Édouard voudrait bien la consoler, mais ne veut pas non plus lui donner de faux espoirs...

Puis, la sonnerie de la porte les interrompt. Bernard remet son ordinateur à Édouard, qui tient à lui donner quelque chose pour le remercier. L'autre répond à la blague que ce n'est pas nécessaire à moins qu'il n'ait un emploi à lui offrir et, plus sérieusement, qu'il aimerait bien entrer pour se sécher et manger. Sur quoi Édouard lui ouvre sa porte pour découvrir aussitôt après que Bernard est un ami d'Olivier, ce qui n'est pas pour lui déplaire. De son côté, Bernard a immédiatement le coup de foudre pour Laura. Puis, Édouard a une idée... Sait-il conduire ? Évidemment ! C'est dire qu'il a un travail pour lui...

À cette heure, Olivier travaille pour sa part à la librairie Le Bouquiniste, où il reçoit la visite de ROBERT PASSAVANT, qui le trouve apparemment de son goût et met en action un plan pour le séduire, en lui proposant de collaborer à sa nouvelle revue.

Fondu au noir. Fin de la première partie.

Olivier reçoit un message de Bernard et commence à le lire. Alors, on se retrouve au moment où ce dernier lui écrit, assis à une table de la terrasse du Refuge des naufragés, le *bed and breakfast* M^{me} Sophroniska, tante de Boris, le petit-fils de M. La Pérouse. Tandis qu'il raconte à son ami que, par un incroyable concours de circonstances, il a été engagé par Édouard comme chauffeur pour les conduire, Laura et lui, aux Îles-de-la-Madeleine, on voit des images de leur voyage en voiture. Lorsqu'il termine sa lecture, Olivier est furieux et décide d'entrer en contact avec Passavant.

Le lendemain matin, Édouard écrit sur la terrasse du Refuge des naufragés : « Partir parce qu'on a trop envie de rester... Ah ! si j'avais pu ne pas m'emmener ! »...

Interrompant son travail, Mathilde écrit un mot d'au revoir à Dimitri et le laisse à son attention près de son sac. Puis, elle met de la musique, ferme les yeux et s'imagine sur la plage des Îles. Là-bas, elle avance dans la mer jusqu'à disparaître sous les vagues.

Puis, on réalise que Boris et sa cousine BRONJA, une jeune fille d'une cinquantaine d'années, blonde aux yeux bleus, ramassent des coquillages sur la plage. Plus loin, Édouard les observe en buvant un

café sur la terrasse. C'est alors qu'il fait plus ample connaissance avec M^{me} Sophroniska, une femme d'une quarantaine d'années à l'allure d'une bonne ménagère, qui, à son grand étonnement, est une de ses admiratrices.

Puis, les vacances se déroulent sur fond musical (le thème du début). Édouard a de la difficulté à dormir, Laura est malade, Bernard veille sur elle ; Édouard travaille tout le temps, Bernard prend soin de la chenille de son père, Laura joue du violoncelle ; Bernard et Édouard ont d'intenses discussions intellectuelles, Laura tente de prendre une décision concernant son bébé ; Édouard essaie de la soutenir sans lui donner de faux espoirs, Bernard lit *Les Faux-monnayeurs*, Laura s'amuse avec lui... Bref, Bernard aime Laura, qui aime Édouard, qui aime Olivier.

Puis, un après-midi où ils sont tous les trois réunis sur la terrasse, M^{me} Sophroniska pousse Édouard à leur parler de son prochain livre, *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, dont l'histoire est finalement celle du film que l'on regarde.

En fondu, on passe de la scène à la page du *Journal des faux-monnayeurs* que Mathilde est en train de lire et où Gide prétend devoir respecter en Édouard tout ce qui fait qu'il ne peut pas écrire son livre. Puis, elle se remet à travailler.

En fondu, on passe de l'écran à la scène. Par un après-midi pluvieux, Bernard et Laura jouent aux cartes dans leur chambre. Le moment semble propice au jeune d'homme pour déclarer son amour à la jeune femme, mais elle l'interrompt en lui disant qu'elle a décidé de garder le bébé et de retourner vivre avec Félix, son mari.

Puis, Édouard entre, son ordinateur à la main : il a reçu un message pour Bernard de la part de Passavant ; il ne savait pas qu'ils se connaissaient... En fait, il n'en est rien, il s'agit plutôt d'un message d'Olivier et les nouvelles ne sont pas très bonnes, du moins pour Édouard. Son neveu se trouve à Paris en compagnie de son rival et semble passer un très bon moment.

On les voit d'ailleurs partager la même chambre dans l'intimité, alors qu'Olivier rédige son message.

Lorsqu'il termine sa lecture, Édouard est furieux, tandis que Laura semble un peu jalouse. Heureusement, Bernard détend l'atmosphère en demandant ce qui arrive avec Boris. C'est alors qu'il apprend que M^{me} Sophroniska a accepté que le garçon aille rendre visite à son grand-père. Autant dire que le départ est imminent.

Bientôt, l'air *groovy* du début reprend, mais avec un accent triste. Édouard, Bernard et Laura quittent le Refuge des naufragés en compagnie de Boris. L'atmosphère est lourde. À Québec, la première rencontre de Boris et de son grand-père demeure froide.

Fondu au noir. Fin de la deuxième partie.

Avachi dans sa cuisine, souffrant de la canicule, Édouard regrette d'être rentré trop tôt ; Olivier ne sera pas là avant une semaine.

Puis, alors qu'il travaille dans son bureau, Bernard l'interrompt afin de lui annoncer qu'il va passer une entrevue pour un emploi et se chercher une place où rester. Une nouvelle qu'il accueille avec surprise et un certain soulagement.

De son côté, M. Profitendieu retombe sur la lettre de Bernard en faisant du ménage et on comprend à son expression que son fils lui manque, mais qu'il se sent impuissant à faire quoi que ce soit pour le faire revenir.

Le surlendemain, Édouard se rend chez M. La Pérouse et apprend que ses retrouvailles avec son petit-fils ne lui ont pas apporté toute la satisfaction espérée. Défait, le vieillard lui raconte par ailleurs sa son suicide avorté.

Il tient le revolver contre sa tempe, mais demeure incapable de tirer. Il n'a donc pas le choix de continuer à vivre...

Édouard, lui, est heureux de la tournure des événements et tente de lui changer les idées en lui demandant un sherry et en mettant de la musique.

Deux jours plus tard, Olivier et Bernard se retrouvent devant le Peps, mais leur premier contact demeure plutôt tendu. Puis, pendant une de leurs parties de squash, Olivier arrive à convaincre son ami de le rejoindre à la soirée que Passavant donne pour sa nouvelle revue. Et lui glisse, pas très subtilement, qu'il peut en parler à Édouard, aussi...

Outré, le double plaidant pour une adaptation littérale du roman fait remarquer que Mathilde est en train de retrancher tout ce qui a trait au titre. Déjà que celui-ci n'avait pas grand rapport... Un débat s'ensuit, au terme duquel la scénariste garde son idée de départ et continue à réviser son texte.

En fondu, on passe de l'écran d'ordinateur à la scène. Olivier rend visite à Armand et l'écoute un moment ironiser sur son sort jusqu'à ce que Sarah fasse son apparition. Alors, il invite le frère et la soeur à la soirée de Passavant, mais seule Sarah sera de la partie.

Bernard, Édouard et Sarah font leur entrée au Vortex, club branché où se tient la soirée. Bientôt, Olivier les aperçoit et vient à leur rencontre. Puis, c'est au tour de Passavant de les rejoindre, mais l'accueil que lui réservent Bernard et Édouard s'avère plutôt glacé.

À la fin de la soirée, Bernard danse avec une inconnue, tout en observant Sarah, qui est assise au bar en compagnie de Passavant. Puis, il voit qu'Olivier se décide enfin à aller parler à Édouard. Mais les choses se gâtent et il repart presque aussitôt vers le bar. Là, la situation se dégrade encore davantage, alors que DHRUMER, un gars de 19 ans au regard dédaigneux, qui devait originalement être le rédacteur en chef de la revue, traite Olivier de pute. Éméché, celui-ci essaie de le frapper sans y parvenir ; l'autre se moque. Mais avant que les choses dégénèrent, Édouard saisit Olivier par le bras et l'entraîne vers la salle de toilettes.

C'est alors que le jeune homme, vulnérable, presque suppliant, demande à son oncle de l'emmener. Édouard n'en croit pas son bonheur.

Dans la salle, Bernard, lui, va chercher Sarah, qui quitte Passavant sans regret.

Dans le noir, on entend des râles et des gémissements de plaisir.

Puis, ceux-ci se poursuivent, comme dans l'imagination d'Armand, lorsqu'au matin, il observe sa soeur et son amant dormant dans les bras l'un de l'autre et repart avec la serviette tachée du sang qu'il trouve à côté du lit.

De son côté, Olivier se réveille, apparemment heureux, avant d'être pris d'une espèce de vertige. Alors, il se lève, laissant Édouard seul dans son lit, traverse l'appartement jusqu'à la cuisine et sort un couteau d'un tiroir.

En fondu, on passe de la scène à la page des *Faux-Monnayeurs* devant laquelle André Gide s'est endormi. Transparent comme un fantôme, Édouard est assis à la même place que lui, mais dans une position différente, et il écrit dans son journal qu'il n'a aucun contrôle sur ses personnages. Puis, il se lève et va ranimer le feu dans le foyer.

Mathilde lève la tête de son écran d'ordinateur, avec l'air de quelqu'un qui vient juste de découvrir cette scène et qui a l'impression d'avoir déjà lu quelque chose de semblable quelque part. Elle saisit le *Journal des faux-monnayeurs* et finit par trouver le passage qu'elle cherche. Il semble qu'Édouard ait décidé par lui-même de dire ce que Gide avait pensé lui faire dire sans jamais le mettre dans le roman. Mathilde sourit devant l'ironie de la chose et recommence à travailler.

En fondu, on passe de l'écran à la scène. Dans la chambre de Sarah, Bernard se lève et s'en va, au rythme de l'air *groovy* qui l'accompagne depuis le début.

Au même moment, Édouard se réveille, seul, et part à la recherche d'Olivier, qu'il retrouve bientôt dans la baignoire, les poignets tranchés. Figé, il n'arrive pas à le toucher et se contente d'appeler du secours.

Plus tard, Bernard entre dans la chambre d'hôpital d'Olivier et explique indirectement à Édouard que son ami a tenté de se tuer par crainte de ne plus jamais vivre d'aussi grand bonheur.

Le lendemain, Bernard et Olivier s'expliquent ; ils s'entendent pour dire que cette tentative de suicide était absurde.

Puis, de retour chez Édouard, Olivier appelle son amant à son chevet. Depuis l'incident, il ne l'a pas touché, lui parle à peine. Mais Olivier réussit à le réappivoiser, après lui avoir fait promettre de ne jamais chercher à savoir pourquoi il a tenté de se tuer.

Plus tard, alors qu'il lit *Les Faux-Monnayeurs* dans le petit parc qui se trouve au bout de la rue d'Auteuil, Olivier est surpris par Armand, qui lui apprend qu'il est le nouveau rédacteur en chef de la revue de Passavant. S'il croyait le rendre jaloux, c'est raté.

De son côté, Bernard retourne chez lui pour libérer, dans la volière de son père, sa chenille devenue papillon. C'est là que M. Profitendieu le retrouve et lui fait comprendre qu'il est heureux de le revoir. Si bien que les deux hommes se réconcilient un peu maladroitement.

Début septembre, Édouard écrit dans son lit alors qu'Olivier dort encore. Il note que Laura a fait une fausse-couche et qu'elle a décidé de quitter Félix pour de bon et fait remarquer qu'il a bien hâte de faire la connaissance de Christophe, le cousin de Bernard, avec qui ils doivent souper le soir même. Mais lorsque Olivier se réveille, il met ses écrits de côté pour se consacrer à lui.

En fondu, on passe de la scène à la page des *Faux-Monnayeurs* qu'André Gide est en train de relire. Il met son manuscrit de côté, se lève et se dirige vers la fenêtre pour observer le lever de soleil sur le lac et les montagnes enneigées. En voix off, on entend un extrait de son *Journal des faux-monnayeurs* concernant la fin de son roman.

Il s'agit de l'extrait que Mathilde vient de finir de lire. Après un temps d'arrêt, elle se lève et sort, laissant toutes ses choses derrière elle. Résolue, elle se dirige vers la cage d'escalier et monte les marches jusqu'à la porte donnant sur le toit de l'immeuble. Elle sort, enjambe le garde-fou et profite un moment du lever du soleil. Puis, fermant les yeux et ouvrant les bras comme on déploie des ailes, elle plonge.

Pendant la chute, elle se rappelle un moment de bonheur : elle, blottie avec Dimitri, un homme dans la trentaine, plutôt bâti, aux cheveux blonds foncés et aux yeux verts, avec une barbe courte de trois jours, dans leur salon, en train d'écouter *Brazil*, de Terry Gilliam. Alors que le héros plane dans le ciel, un bruit d'impact se fait entendre et tout devient noir.

Graduellement, l'image revient ; on voit le mot « Fin » luire à l'écran de l'ordinateur de Mathilde, dans le noir de la salle de toilette.

Puis, on se rend compte que cette image est en fait projetée dans une salle de cinéma. On se met alors à suivre une des spectatrices qui se lève et s'en va, encore absorbée par le film.

Alors qu'elle sort du cinéma, elle croise, en passant à travers eux, Olivier, Édouard, Bernard, Sarah et un autre gars que l'on ne connaît pas, qui entrent dans le cinéma.

Dans la salle obscure, ils attendent en bavardant. Enfin, la projection commence, c'est le début du film qui se remet à défiler à l'écran (jusqu'à la scène 10 inclusivement), mais cette fois, avec le générique de fermeture, qui se termine pour sa part sur fond noir.

1.9 Traitement cinématographique

En ce qui a trait au traitement cinématographique, trois registres seront perceptibles. D'abord, tout ce qui relève des *Faux-Monnayeurs*, donc de la fiction du roman, sera filmé en format numérique, de manière très dynamique (variété de plans courts, caméra à l'épaule, etc.), afin de créer une illusion de capté sur le vif, qui contrastera avec la nature fictive du propos, pour mettre en lumière le fait que, dans la vie, tout est fiction, c'est-à-dire question de perception.

Ensuite, tout ce qui concerne André Gide, la scénariste et la spectatrice, donc tout ce qui gravite autour de la fiction du roman et pourrait être perçu comme procédant de la réalité, mais demeurant néanmoins tout aussi fictif que le reste, sera filmé en 35 mm et de manière stylisée, afin de souligner le caractère artistique de ce qui est présenté et, donc, le fait qu'il s'agit, là encore, de fiction. Aussi, le segment mettant en scène André Gide sera en noir et blanc, tandis que ceux présentant la scénariste et la spectatrice seront en couleurs pour marquer l'écart entre les époques.

Dans un autre ordre d'idées, c'est l'écriture – parce qu'elle se trouve au centre du propos – qui liera les trois trames, alors que les transitions prendront souvent (mais pas toujours pour ne pas lasser le spectateur) la forme de fondus entre une scène et le cahier d'André Gide ou encore entre une scène et l'écran d'ordinateur de la scénariste, et vice-versa. De même, les divers segments de cette mosaïque seront reliés par des transitions coulantes et recherchées, afin de créer une impression de fluidité propre à faire ressortir l'idée que la vie des auteurs et celles des personnages se trouvent intimement liées à travers l'acte de création.

Quant aux plans, ils seront généralement rapprochés afin de créer un effet de proximité par rapport aux personnages. Je veux en effet que le spectateur ait l'impression de les connaître, d'en être les complices.

Par ailleurs, on retrouve, à quelques reprises au cours du film, des enchaînements rapides entre les trois trames sur fond de citations littéraires. Elles agiront comme redondances poétiques et feront ressortir le fait que les préoccupations liées à l'écriture demeurent les mêmes d'une époque à l'autre. À l'inverse, la distinction entre réalité et stylisation de cette dernière s'exprimera à travers les niveaux de langage : soutenu pour la lecture de textes et familier pour les conversations.

Enfin, sur le plan de la musique, la trame mettant en scène la scénariste se déroulera sur fond de violoncelle (dramatique) et celle s'intéressant à André Gide, sur fond de piano (classique), tandis que la fiction du roman sera traversée par un thème *groovy* évoquant l'aventure et s'adaptant à l'humeur du moment, mais aussi, par différents airs associés aux principaux personnages : une pièce techno sensuelle pour Olivier, un de Glenn Gould pour M. La Pérouse, etc.

CHAPITRE 2
LES NOUVEAUX FAUX-MONNAYEURS : SCÉNARIO

SCÈNE 1 - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : BUREAU DE M. PROFITENDIEU

On entend le bruit de doigts pianotant frénétiquement sur un clavier d'ordinateur. Ouverture en fondu. Par la fenêtre ouverte, on peut distinguer la rumeur des exclamations des enfants du voisin qui s'amuse autour de la piscine. À contre-jour et caché derrière l'énorme écran d'une machine dernier cri, quelqu'un s'affaire. La pièce est décorée de manière classique et somptueuse, dans des tons foncés. Derrière le bureau s'allongent de longues fenêtres, tandis que les murs sont tapissés de papillons encadrés.

En passant ces derniers en revue, on s'approche de l'individu. Notre exploration se termine par l'examen du bocal qui repose sur le coin du bureau. À l'intérieur se trouvent une branche, des feuilles et une chenille. Pendant ce temps, le pianotage continue, s'arrêtant par moments pour reprendre de plus belle.

Puis, BERNARD, légèrement de profil devant l'ordinateur. Il s'agit d'un jeune homme de 19 ans, de taille moyenne et plutôt musclé, châtain aux yeux verts, avec un nez épaté lui donnant un petit air baveux, dont l'habillement sport et l'apparence négligée tranchent dans le décor.

Sa main manipule la souris.

À l'écran, le curseur clique sur OK pour lancer l'impression du document.

Puis, alors que Bernard attend, une goutte de sueur glisse lentement le long de sa joue.

Il l'essuie avec le côté de son index et regarde sa main l'air songeur.

BERNARD (v.o.)

Ça joue la larme...

Le bruit de l'imprimante se fait entendre.

BERNARD (v.o. se reprenant)

Mais mieux vaut suer que de pleurer !

Il se lève, saisit la feuille et retourne s'asseoir.

Alors qu'il signe sa lettre, on apprend son nom : « Bernard ».

Il plie la lettre et la glisse dans une enveloppe.

Puis, sa main inscrit sur l'enveloppe : « À M. Profitendieu ».

L'air satisfait, Bernard place l'enveloppe contre le bocal et éteint l'ordinateur.

Puis, il se lève et se dirige vers la sortie d'un pas décidé.

Mais avant de passer la porte, il s'arrête sous le coup d'une idée, apparemment diabolique à en juger par son expression, revient sur ses pas, s'empare du bocal contenant la chenille, place la lettre un peu en retrait et sort. Un moment, on fixe l'ouverture par laquelle il vient de disparaître, jusqu'à ne plus entendre ses pas qui s'éloignent. Dans le silence, on ne distingue enfin plus que le tic-tac de l'horloge qui se trouve dans le passage. Fondu au noir.

GÉNÉRIQUE D'OUVERTURE (scènes 2 à 10)

SCÈNE 2 - TITRE

Sur fond noir, le titre s'affiche, comme si quelqu'un était en train de le taper à l'ordinateur.

SCÈNE 3-A - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : FAÇADE DE LA MAISON DES PROFITENDIEU

Un air *groovy*, à la fois entraînant et désinvolte, évoquant l'émancipation, l'aventure et donnant le goût de marcher en se déhanchant, s'élève. Ouverture en fondu. Bernard sort d'une maison cossue de Sillery, de style canadien, en pierre, avec des lucarnes, un double garage et un impeccable aménagement paysager, son sac à dos sur l'épaule et son bocal à la main. On entend le bruit de la porte qu'il referme et qu'il verrouille par-dessus la musique. Le générique commence à défiler, un nom à la fois, là encore, comme si on était en train de le taper à l'ordinateur.

Bernard s'arrête, prend une grande respiration et esquisse un sourire.

Machinalement, sa main choisit une autre clé dans son trousseau.

Bernard se dirige vers une Honda Civic rouge, stationnée dans l'entrée. Il ouvre la portière.

De l'intérieur, on voit le trousseau de clés atterrir sur le banc du conducteur et la portière se refermer. On entend le claquement par-dessus la musique.

Bernard s'en va à pied, l'air satisfait. On le suit un moment. Fondu enchaîné.

SCÈNE 4 - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : AUTOBUS

La musique et le générique continuent. Le bocal ballotte doucement sur les genoux de Bernard.

Il est assis seul et regarde par la fenêtre, l'air à la fois méditatif et satisfait.

Puis, on l'imite et on se met à regarder, par-delà son reflet, le paysage urbain qui défile de l'autre côté de la vitre. Fondu enchaîné.

SCÈNE 5 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : PLACE D'YOUVILLE

La musique et le générique continuent. L'autobus arrive à la place d'Youville et s'arrête. La porte arrière s'ouvre et les passagers descendent du véhicule. Parmi eux se trouve Bernard, avec son sac sur le dos et son bocal toujours en évidence. On entend le bruit de la porte qui se referme derrière lui par-dessus la musique. Autour, les passants sont nombreux en cette belle journée d'été. Bernard s'en va vers le Vieux-Québec. Fondu enchaîné.

SCÈNE 6 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : RUE SAINT-JEAN

Alors qu'il marche sur une rue Saint-Jean bondée de monde, Bernard aperçoit ce qui semble être un 10 \$ par terre.

Il se penche pour le ramasser, mais lorsqu'il le retourne, il se rend compte qu'il s'agit d'une publicité pour l'ouverture d'un nouveau club branché, Le Vortex.

Il se fend d'un sourire sarcastique.

Puis, il glisse le faux 10 \$ dans sa poche.

Avant de poursuivre son chemin. Fondu enchaîné.

SCÈNE 7 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : TERRASSE DUFFERIN

La musique et le générique continuent. Bernard est appuyé à la balustrade, son sac et son bocal à ses pieds.

Il réfléchit, l'air grave, en regardant le fleuve.

Derrière lui, le château Frontenac semble flou dans l'air vibrant de chaleur. Là aussi, les passants sont nombreux.

Pris de l'urgence de faire un autre pas vers l'avant pour ne surtout pas retourner en arrière, il sort son portefeuille de sa poche.

Ses mains commencent à en extraire les cartes de guichet et de crédit.

D'un geste ample de libération, il les jette dans le cap Diamant.

Au ralenti, on les regarde virevolter puis disparaître derrière les feuilles des arbres.

Après quoi Bernard range son portefeuille, saisit son sac et son bocal et s'en va.

On le regarde marcher un moment. Fondu enchaîné.

SCÈNE 8 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : LES BOUQUINISTES
DU SAINT-LAURENT

La musique et le générique continuent. En alternance, on voit Bernard qui se faufile dans la foule le long des étalages des Bouquinistes du Saint-Laurent, sa main qui fouille parmi les livres ainsi que les titres et les gens qui défilent devant ses yeux.

Puis, son attention est attirée par une vieille édition des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide.

Il dépose son bocal, saisit le roman, le feuillette et commence à lire une page au hasard.

Après un moment, il referme le livre et se dirige vers le vendeur.

Lorsqu'il ouvre son portefeuille pour payer, on voit que c'est son dernier billet qu'il lui tend.

Puis, il repart avant que celui-ci ne lui ait remis son change. Alors, l'homme l'interpelle en lui montrant la monnaie, mais Bernard lui fait signe de laisser tomber et poursuit son chemin. Le vendeur est hausse les épaules et met l'argent dans ses poches. Fondu enchaîné.

SCÈNE 9 - EXTÉRIEUR JOUR (FIN D'APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : CÔTE DU
PALAIS

La musique et le générique continuent. MATHILDE, une femme de 30 ans, l'air sympathique, petite et menue, avec une robe de soleil à taille haute et un chapeau cloche ombrageant ses grands yeux jaunes, monte la côte du Palais. Elle réfléchit, enfermée dans son monde.

Bernard, de son côté, tourne le coin de la rue Saint-Jean et se dirige vers elle sans la voir, d'un pas décidé, au rythme de la musique.

Au moment où leurs chemins se croisent, Mathilde passe à travers Bernard, comme s'il s'agissait d'un fantôme, et tous deux poursuivent leur chemin comme si de rien n'était.

Mathilde tourne dans l'entrée de l'Hôtel-Dieu, tandis que Bernard sort de notre champ de vision.

Puis, elle rejoint la porte de l'hôpital et disparaît derrière elle.

Alors, on lève les yeux pour regarder la façade de l'édifice en contre-plongée et le titre apparaît à l'écran. Fin de la musique et du générique. Fondu au noir et au silence.

SCÈNE 10 - INTÉRIEUR JOUR (FIN D'APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : BUREAU DE M. PROFITENDIEU

On entend le tic-tac d'une horloge. Ouverture en fondu. On retrouve le dernier plan de la première scène, mais l'éclairage a changé. Le bureau de M. Profitendieu est vide ; on y voit de la poussière tourbillonner dans les rayons du soleil de fin d'après-midi. Un instant, le temps semble suspendu ; on sent le vide laissé par le départ de Bernard. Puis, des bruits de pas résonnent dans le couloir. M. PROFITENDIEU, un homme de 55 ans, qui perd ses cheveux, porte de grosses lunettes, a de petites lèvres pincées et se rase de près, vêtu d'un complet chic mais austère, entre et se dirige vers son bureau. Mais soudain, il s'arrête.

Il fixe le vide laissé par le bocal avec lequel Bernard est parti.

Il fronce les sourcils en approchant.

Puis, il aperçoit le coin de la lettre laissée par Bernard.

Intrigué, mais sans excès, il prend l'enveloppe d'une main et dépose sa mallette de l'autre. Puis, il ouvre l'enveloppe, déplie la lettre et commence à lire.

Alors qu'il lit, son expression se teinte de tristesse et d'impuissance, comme s'il était victime d'une terrible injustice.

BERNARD (v.o., sur un ton de dépit et de défi)

Monsieur,

J'ai compris à la suite de certaine découverte que j'ai faite par hasard cet après-midi, que je dois cesser de vous considérer comme mon père et c'est pour moi un immense soulagement.

En effet, je craignais, jusqu'à cet instant, que quelque prédétermination génétique me condamne à vous ressembler. Et évidemment, ma seule obsession était d'échapper à cette malédiction. Me voilà donc rassuré.

Je ne sais ce qu'a pu vous coûter mon entretien jusqu'à ce jour ; je pouvais accepter de vivre à vos dépens tant que j'étais dans l'ignorance, mais il va sans dire que je préfère ne rien recevoir de vous à l'avenir. L'idée de vous devoir quoi que ce soit m'est intolérable et je crois que, si c'était à refaire, je préférerais mourir de faim plutôt que de m'asseoir à votre table. C'est donc avec un certain empressement que je vous tire ma révérence.

Au plaisir de découvrir enfin ce qu'est la liberté,

Bernard

M. Profitendieu laisse retomber ses deux bras en continuant de tenir la feuille, il pousse un soupir en regardant dans le vide droit devant lui, puis il porte sa main à son côté droit avec une petite grimace de douleur et gagne son fauteuil en chancelant légèrement.

Pendant un moment, on l'observe alors qu'il demeure immobile, sous le choc.

SCÈNE 11 - INTÉRIEUR JOUR (FIN D'APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : SALLE D'ATTENTE DE L'HÔTEL-DIEU

Mathilde détache son regard de son écran d'ordinateur. Elle est assise dans une salle d'attente, où l'on n'entend que le grésillement des néons.

Elle se met à regarder autour d'elle.

Le décor est froid et impersonnel ; les gens semblent abattus, brisés par la maladie.

Pendant un moment, elle réfléchit.

Puis, ayant pris une décision, se lève, range ses affaires et s'en va. Alors, un air de violoncelle plutôt dramatique s'élève.

SCÈNE 12 - INTÉRIEUR JOUR (FIN D'APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : COULOIRS DE L'HÔTEL-DIEU

La musique continue. On voit, sous divers angles, Mathilde qui parcourt les couloirs de l'hôpital comme si elle fuyait quelque chose. Elle tourne à gauche, à droite, descend des escaliers... Elle croise quelques patients et membres du personnel... Les plans se succèdent de plus en plus rapidement à mesure que la musique s'accélère et s'intensifie.

Puis, la musique cesse brusquement lorsqu'elle se retrouve devant une porte. On entend le bruit de l'activité alentour.

Mathilde lève les yeux vers la pancarte lumineuse qui se trouve au-dessus de la porte.

Elle indique « Sortie ».

Mathilde hésite, puis elle aperçoit un autre écriteau.

Celui-ci est en carton et indique la direction de la cafétéria par une flèche.

Mathilde s'engage dans cette direction.

SCÈNE 13 - INTÉRIEUR JOUR (FIN D'APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : CAFÉTÉRIA DE L'HÔTEL-DIEU

Quelques personnes sont en train de souper. On entend la rumeur des conversations et les bruits de la cuisine.

Mathilde se laisse choir sur une chaise, en face d'une distributrice, qu'elle se met à fixer l'esprit ailleurs. Elle est encore déboussolée par ce qu'elle vient de faire. Autour, quelques personnes vont et viennent.

On observe la distributrice.

Après un moment, le regard de Béatrice s'allume, comme si elle venait tout juste de voir la distributrice ; elle vient de décider de la marche à suivre.

Elle se lève, sort un 20 \$ de son porte-monnaie et le glisse dans la machine à change. Puis, elle se dirige vers la distributrice et y insère de la monnaie.

En montage saccadé, on voit un pain pita garni, un sac de fromage salé, une Coffee Crisp, une galette à l'avoine et aux pépites de chocolat, un sac de noix mélangée, une bouteille de Coke diète, une de 7Up diète, une de jus d'orange et une autre d'eau tomber derrière la vitre.

Mathilde ramasse la dernière bouteille d'eau et la glisse dans son sac, où se trouve déjà le reste de son lunch.

Puis, elle se dirige vers la sortie. Alors, l'air de violoncelle reprend, mais dans un esprit plus déterminé que dramatique ; maintenant, elle sait ce qu'elle veut.

SCÈNE 14 - INTÉRIEUR JOUR (FIN D'APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 JUILLET 2005) : COULOIRS DE L'HÔTEL-DIEU

La musique continue. On voit, sous divers angles, Mathilde qui parcourt les couloirs d'un pas sûr, déterminé. L'expression de son visage trahit une grande concentration. Elle croise encore quelques personnes sur son passage, mais n'y fait pas attention. Les coupures qui ponctuent cette nouvelle déambulation sont mesurées ; il n'y a plus d'emballement. Puis, elle se retrouve dans une section plus déserte du bâtiment. Alors, elle se met à marcher un peu plus lentement, cherchant apparemment quelque chose. Puis, elle repère une salle de toilette, où elle dépose ses affaires. Elle regarde aux

alentours et aperçoit une étagère à roulettes sur laquelle repose des draps et des oreillers. S'assurant que personne ne la voie, elle en chipe quelques-uns et s'engouffre dans la salle de toilette.

SCÈNE 15 - INTÉRIEUR JOUR (SANS FENÊTRE 25 JUILLET, 2005): SALLE DE TOILETTE DE L'HÔTEL-DIEU

La musique continue. Mathilde ferme la porte derrière elle. La musique cesse. Un moment il fait noir, puis la lumière s'allume.

La pièce est propre et assez spacieuse pour une salle de toilette, mais elle demeure blanche et impersonnelle.

L'expression de Mathilde signifie qu'elle fera l'affaire.

Son doigt appuie sur le bouton de verrouillage de la porte.

Puis, elle s'aménage un petit coin confortable avec les couvertes et les oreillers, rassemble ses affaires autour et s'assoit.

En montage rapide, on voit le roman *Les Faux-Monnayeurs*, le *Journal de faux-monnayeurs* et le *Journal* d'André Gide émerger de son sac.

Enfin, elle ouvre son portable et l'allume. Pendant le démarrage, elle sort son sandwich, son fromage et son Coke. Elle ouvre le sac de fromage et en avale un morceau, puis elle développe son sandwich.

Sa main appuie sur la souris pour ouvrir un document.

Elle prend une bouchée de sandwich, puis elle ouvre son Coke et en avale une gorgée en lisant.

On ne voit plus que l'écran d'ordinateur : elle en est à la scène 17 ; en bas, à droite, on peut lire l'heure : 17 h 33.

SCÈNE 16 - INTÉRIEUR NUIT (25 JUILLET 2005) : CHAMBRE D'OLIVIER

En fondu, on passe de l'écran à la scène. OLIVIER, un jeune homme de 19 ans, d'allure juvénile, aux cheveux et aux yeux bruns, aux traits angéliques et arborant un collier de perles en bois, dort sur le

ventre, la tête au pied de son lit double. Il ne porte qu'un boxer en cette chaude nuit d'été. La chambre est très à l'ordre et décorée à la dernière mode. On y trouve une bibliothèque bien garnie, autant de classiques que de livres à la mode, un bureau de travail, un ordinateur, des dictionnaires de toutes sortes, une télé, un lecteur DVD et un système de son. Elle n'est éclairée que par la lumière de la télévision, où joue le film *Adaptation*, de Spike Jonze. Sur le mur, derrière Olivier, est affiché un poster format européen de l'*Orphée* de Cocteau.

On remonte le long de son corps, à la peau d'apparence douce et dorée, jusqu'à son visage angélique. Après un moment, quelques coups discrets frappés à la fenêtre le réveillent. Il ouvre les yeux, un peu déboussolé.

Puis, il s'assoit sur le bord de son lit, se prend le visage à deux mains pour finir de se réveiller et tourne la tête vers la fenêtre, encore abasourdi.

OLIVIER (faussement bourru)

Ben qu'est-ce que t'attends ? Rentre !

Bernard se glisse par la fenêtre déjà grand ouverte pour atterrir dans la chambre.

BERNARD (sans avoir l'air de demander un service)

Ça t'dérange pas trop que j'crashe ici cette nuit ?

Bernard pose son bocal sur le bureau, son sac à dos sur le sol et se dirige vers le lit.

Curieux, Olivier se lève pour aller voir ce qu'il y a dans le bocal.

OLIVIER (soulignant en souriant le fait qu'il lui rend effectivement un service)

Pas trop...

Bernard se laisse tomber de tout son long sur le lit avec un soupir de soulagement.

BERNARD (savourant le confort)

Ah !

Olivier continue d'examiner le bocal.

On voit la petite chenille dormir sur sa branche.

Olivier se tourne et va s'asseoir à côté de Bernard.

OLIVIER (comme si son ami avait perdu la
raison)

Veux-tu ben m'dire qu'est-ce que tu fais avec
une chenille ?

Bernard lève légèrement la tête pour regarder en direction du bocal, puis la
repose.

BERNARD (apparemment désinvolte)
Ha ! Ça... Je l'ai pris surtout pour y enlever à
lui...

OLIVIER (énonçant un fait plus qu'une
question)
Vous vous êtes encore disputés...

BERNARD (sec)
Non. C'est fini ça... On s'disputera pus jamais...

Bernard garde le silence et continue à détailler le plafond, comme un enfant buté, tandis qu'Olivier le
regarde, attendant de plus amples explications, mais comme elles ne viennent pas, il s'impatiente.

OLIVIER (impatient)
Bon, vas-tu finir par me dire c'qui s'passe ?

BERNARD (amer)
J'sus même pas son vrai fils...

Olivier encaisse le choc.

OLIVIER (ne sachant pas trop quoi dire)

Ben voyons... Ça s'peut pas...

BERNARD (énonçant un fait)

J'ai trouvé des lettres dans les affaires de ma mère. J'sais pas qui est mon vrai père – et j'veux surtout pas l'savoir –, mais une chose est certaine, c'est que c'est pas M. Profitendieu.

OLIVIER (déconcerté)

Alors quoi ? T'es parti comme ça ? Sans explication.

BERNARD (en durcissant le ton de nouveau)

Y'avait rien à expliquer.

OLIVIER (temporisant)

Quand même... J'veux ben croire que ça pas toujours été au beau fixe entre vous deux...

BERNARD (s'emportant)

Tu veux dire qu'y a toujours essayé de régenter ma vie ! Assez ironique quand on pense que c'est même pas mon vrai père...

OLIVIER (cherchant à le raisonner)

Ben justement, tu penses pas qu'c'est parce que ça faisait aucune différence pour lui qu'y...

BERNARD (retournant sa colère contre Olivier)

Tu vas pas t'mettre à l'défendre en plus !

OLIVIER (cherchant à l'apaiser)

Mais non, c'est juste que...

(inquiet)

Qu'est-ce que tu comptes faire, maintenant ?

Bernard pouffe de rire et se relève.

BERNARD (amusé)

Inquiète-toi pas, j'ai pas l'intention
d'emménager ici...

Olivier le fixe l'air de dire qu'il ne plaisante pas.

BERNARD (las)

Écoute, Olivier, j'sais pas... J'verrai ben... Mais
pour l'instant, j'ai seulement besoin d' dormir.

OLIVIER (s'en lavant les mains)

Comme tu veux !

Olivier se lève et se dirige vers l'autre côté du lit, attrape la télécommande, éteint la télé et se glisse sous les couvertures, tandis que Bernard se déshabille. On entend le bruit de la circulation par la fenêtre ouverte et la pièce n'est plus éclairée que par la lumière des lampadaires.

Du plafond, on voit Bernard se coucher à côté de lui.

OLIVIER (sur un ton qui nous laisse à penser
que la scène n'a rien d'exceptionnelle)

Bon ben, bonne nuit.

Olivier roule sur le côté de façon à tourner le dos à Bernard.

BERNARD (sur le même ton)

Bonne nuit.

Pendant un moment, on entend plus que le bruit du ventilateur au plafond et la rumeur de la circulation à l'extérieur. Couché sur le dos, Bernard garde les yeux ouverts ; il se retrouve devant rien et a un petit moment d'angoisse.

BERNARD (l'air de rien)

Qu'est-ce que tu fais demain ?

Olivier ouvre les yeux ; dans son regard, on lit l'anticipation d'un événement heureux.

OLIVIER (apparemment désinvolte)

J'traille...

BERNARD

À quelle heure ?

OLIVIER (un peu plus tendu)

Une heure... Mais avant, y faut qu'j'aille
chercher mon oncle Édouard à la gare.

Bernard tourne la tête vers Olivier.

BERNARD (comme s'il venait de dire quelque
chose de complètement incongru)

C'est qui celui-là ?

OLIVIER (évasif)

L'demi-frère de ma mère...

BERNARD (suspicieux)

Tu m'en as jamais parlé...

OLIVIER (évasif)

On l'voit pas souvent...

BERNARD (presque révolté)

Pis en quel honneur y FAUT qu't'ailles le
chercher ?

OLIVIER (rougissant)

Ben, c'est pas obligatoire, c'est juste que...

BERNARD (taquin)

T'as un kick sur ton oncle ! C'est pas un peu incestueux, ton affaire ? Remarque, ça m'étonnerait qu'vos enfants aient à s'en plaindre...

Olivier jette un regard à Bernard par-dessus son épaule.

OLIVIER (ironique)

Ah, ah...

Olivier roule sur le ventre et tourne la tête vers Bernard.

OLIVIER (pataugeant dans son trouble)

Ben non, c'est juste que... J'sais pas, j...

(s'accrochant à cette réponse qui lui paraît plus
logique)

Comme y est auteur, pis qu'c'est c'que j'veux faire moi aussi... L'autre jour, j'y ai montré mes poèmes, pis j'ai vraiment eu l'impression que...

Bernard l'étudie plus sérieusement.

BERNARD (surpris)

Alors, c'est ça !

OLIVIER (bourru)

Ah ! pis fuck... T'étais pas supposé dormir, toi ?

Olivier tourne de nouveau le dos à Bernard dans un grand brouhaha de draps.

BERNARD (un peu vexé)

On sait ben, moi, j'te dis tout, mais toi...

OLIVIER (buté)

J't'ai jamais rien demandé...

BERNARD (exagérément outré)

Oh ! pardon, j'te ferai plus chier avec mes histoires...

OLIVIER (las)

Tu sais ben qu'c'est pas c'que voulais dire...

BERNARD (reconnaissant sa mauvaise fois)

J'sais...

(comme si ça pouvait tout effacer)

Allé, bonne nuit !

Bernard tourne à son tour le dos à Olivier.

OLIVIER (un peu boudeur)

Bonne nuit.

Olivier demeure pensif un moment, il esquisse un sourire en songeant au lendemain. Des chuchotements et des grincements sinistres se font entendre.

SCÈNE 17 - INTÉRIEUR NUIT (RÊVE NOIR ET BLANC) : ÉGLISE

Les chuchotements et les grincements se poursuivent. On partage le regard du rêveur, une vision déformée, cauchemardesque, tandis qu'il progresse le long de l'allée centrale d'une église somptueuse, écrasante. Des cierges brûlent en quantité. On entend le bruit de ses pas qui résonnent dans le vide.

ANDRÉ GIDE, un homme de 54 ans, maigre, rasé de près, au crâne dégarni et portant des lunettes, entre dans une rangée, s'agenouille et commence à prier.

Une statue de la Vierge repose sur un piédestal à quelques mètres devant lui.

Pendant qu'il prie, on distingue une voix féminine qui l'appelle par son nom à travers les chuchotements.

La statue a pris vie et porte maintenant une robe de mariée à manches longues, avec de la fourrure au col et aux poignets, dont les pans flottent au gré d'un vent venant de nulle part. Il s'agit d'une jeune femme de 29 ans aux yeux tristes (on découvrira plus tard qu'il s'agit de MADELEINE RONDEAUX, la femme d'André Gide).

Elle descend de son piédestal, se dirige solennellement vers Gide et s'arrête.

Les mains de Gide lèvent le voile de la mariée, mais alors, c'est le visage d'une vieille femme aux traits plutôt masculins et durs qui apparaît (on comprendra plus tard qu'il s'agit de la MÈRE d'André Gide). Elle lui lance un regard sévère.

André Gide recule d'effroi.

Alors, un jeune homme de 23 ans, joué par le même acteur qu'Olivier (on comprendra plus tard qu'il s'agit de MARC ALLÉGRET), passe à côté de lui et lui sourit.

Gide se retourne à temps pour le voir pénétrer dans un confessionnal.

Il le suit, mais lorsqu'il ouvre la porte pour l'y retrouver, Marc a disparu.

ÉLISABETH (hurlant de douleur, sa voix se
perdant en échos)

André ! André !

Gide se retourne.

Sa mère a disparu et la statue est de retour sur son piédestal. Sur l'autel repose une femme enceinte de 33 ans (on découvrira bientôt qu'il s'agit d'ÉLISABETH VAN RYSSELBERGHE). Elle est en train d'accoucher et tend une main vers Gide en criant son nom.

Mais, graduellement, la nature de l'appel change et il n'y a plus d'écho.

ÉLISABETH (doucement)

André ? André...

SCÈNE 18 - INTÉRIEUR NUIT (NOIR ET BLANC, 28 FÉVRIER 1923) : SALON DE L'HÔTEL D'ANNECY

Élisabeth, enceinte de sept mois, est penchée au-dessus de Gide et lui secoue doucement l'épaule.

Gide ouvre les yeux.

ÉLISABETH (douce)

Est-ce que ça va ?

ANDRÉ (se voulant rassurant, mais paraissant néanmoins secoué)

Oui, oui, c'était juste un mauvais rêve...

Il affiche un air songeur. On entend le tic-tac d'une horloge, le crépitement du feu et le bruit du vent qui souffle dehors. La pièce est éclairée par des lampes à l'huile.

ANDRÉ (grimaçant devant l'étrangeté de tout ça)

J'étais dans une église... La sainte Vierge devenait ma femme qui devenait ma mère... Marc disparaissait dans un confessionnal et toi, tu accouchais sur l'autel...

ÉLISABETH (sur un ton humoristique)

Ah! Non, ça, par exemple, pas question !

Ils rient, Élisabeth de meilleur cœur que Gide.

Puis, Gide referme le livre, *Endymion* de Keats, qu'il était en train de lire avant de s'assoupir et le pose sur la table à côté de son fauteuil de cuir. Il est assis dans le salon de l'hôtel d'Annecy, une pièce luxueuse, avec un foyer, plusieurs divans et fauteuils et de grandes fenêtres donnant sur le lac et les montagnes. Un peu en retrait, un maître d'hôtel veille à la réception.

ÉLISABETH (tendre)

Tu montes te coucher ?

ANDRÉ (attentionné)

Non, pas tout de suite... J'ai besoin de reprendre un peu mes esprits d'abord... Mais vas-y toi, tu dois être fatiguée.

ÉLISABETH

Un peu, oui... Bon, eh bien, bonne nuit, alors.

Élisabeth se penche pour embrasser Gide sur la joue.

ANDRÉ GIDE (paternelle)

Bonne nuit.

Gide embrasse Élisabeth sur le front.

Élisabeth fait quelques pas, puis s'arrête et se retourne.

ÉLISABETH VAN RYSSELBERGHE (hésitante)

Je m'demandais... Comment ta femme a réagi quand elle a appris que j'attendais un bébé ?

Gide hausse les épaules.

ANDRÉ GIDE (ne sachant trop quoi répondre)

Tu connais Madeleine, elle est demeurée très discrète, comme toujours... J'ignore si elle a compris qu'il était de moi...

ÉLISABETH VAN RYSSELBERGHE (songeuse)

J'imagine qu'elle croit que nous avons une aventure...

ANDRÉ GIDE (se voulant rassurant)

Elle ne pourrait pas comprendre, de toute façon...

ÉLISABETH VAN RYSSELBERGHE (songeuse
puis décidant de mettre de côté ses angoisses et
souriant)

Oui... Bon, j'y vais. Ne veille pas trop tard,
quand même.

ANDRÉ GIDE (espiègle)

Humm... Ça reste à voir... J crois que j'vais en
profiter pour retravailler mon manuscrit...

ÉLISABETH VAN RYSSELBERGHE (avec un
sourire bienveillant)

Autant dire que tu vas y passer la nuit... Allez,
cette fois c'est vrai, à demain !

Élisabeth elle lui fait un vague signe de la main et sort.

ANDRÉ GIDE (affectueux)

Dors bien.

SCÈNE 19 - INTÉRIEUR NUIT (NOIR ET BLANC, 28 FÉVRIER 1923) : SALON DE L'HÔTEL
D'ANNECY

Gide se penche et sort une plume, un encrier ainsi que son manuscrit de sa serviette en cuir. Il ouvre et dépose l'encrier sur la table, avant d'ouvrir le manuscrit et de commencer à le relire, sa plume à la main.

Sur la couverture, on peut lire : *Les Faux-Monnayeurs*.

Puis, on ne voit plus que la page qu'il est en train de relire (le réveil de Bernard).

SCÈNE 20-A – INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 26 JUILLET 2005) : CHAMBRE D'OLIVIER

En fondu, on passe de la page à la scène. Du plafond, on voit Bernard qui ouvre les yeux et jette un regard désapprobateur à Olivier, qui s'est blotti contre lui durant la nuit.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LITTÉRALE (v.o.,
outragé)

Non ! Non ! Non ! Non ! Non !

SCÈNE 21 - INTÉRIEUR NUIT (SANS FENÊTRE, 25 JUILLET 2005) : SALLE DE TOILETTE DE L'HÔTEL-DIEU

Mathilde est assise, dos au mur, son ordinateur sur les cuisses ; elle réfléchit en mâchant de la gomme. Son double plaidant pour une adaptation littérale, vêtu d'une robe enveloppe noire sans manches, portant un collier et des boucles d'oreilles de perle ainsi que des souliers à talons hauts noirs signés et arborant un chic chignon banane, arpente la pièce compulsivement en parlant. Son double plaidant pour une adaptation libre, qui porte un short de jean élimé, une camisole moulante et des espadrilles plate-forme et arbore des cheveux roses, un *percing* dans le sourcil gauche et un tatouage dans le bas du dos (vignes et petites fleurs en forme de V) se laisse retomber sur le plancher, découragée de devoir à nouveau être témoin de cette scène qu'elle a déjà vécue à de nombreuses reprises.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LITTÉRALE (emportée)

J'suis toujours pas d'accord ! Déjà qu'tu tripatouilles l'action depuis le début... Tu penses pas que de t'débarasser de Vincent, qui est quand même un des personnages principaux du roman, c't'un peu gros ? Pis à part ça, qu'est-ce que tu connais toi à la vie d'André Gide ? T'étais pas là... Qu'est-ce qui t'donne le droit d'imaginer des scènes comme ça ?

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LIBRE (incisive)

Non mais, regarde-moi l'autre sainte nitouche, à peut ben faire c'qu'a veut, c'est elle la scénariste.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LITTÉRALE

Scénariste, scénariste, y a quand même des limites, non ? Qu'est-ce que tu fais du roman dans tout ça ? Pis d'l'homme qui l'a écrit ? A l'a pas l'droit d'inventer comme ça.

Le double plaidant pour une adaptation libre se lève à son tour et fait face au double plaidant pour une adaptation littéraire.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LIBRE

C'est quoi là ? Qu'est-ce que tu voudrais ? Qu'elle écrive une série télé juste pour pouvoir raconter de long en large les déboires de Vincent ? Comment il se met à jouer pour venir en aide à sa maîtresse enceinte, avant de la laisser tomber pour une espèce d'émule de la marquise de Merteuil, qu'il va d'ailleurs finir par tuer durant un voyage en Afrique ? Mais ce serait du pareil au même ! Ce serait, de toute façon, complètement différent du roman. Pis si tu penses que t'es témoin d'la vraie vie d'quelqu'un quand tu vas voir une biographie, t'es complètement à côté de la track. Un film, c'est un film, c'est pas un roman, c'est pas la réalité.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LITTÉRALE (fière de sa
réplique)

Ben pourquoi al' invente pas sa propre histoire, d'abord ?

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LIBRE (ne se laissant pas
ébranler)

Al' aurait pu. Mais j' pense que c' qu' elle voulait, c' était d' établir une espèce de dialogue entre son imaginaire et celui de Gide. C' est plutôt une réponse à un roman qui l' a touchée que la transposition du roman lui-même qui l' intéressait. Parce que le roman, la seule façon de l' connaître, c' est de l' lire.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LITTÉRALE (renfrogné)

En tout cas, tu diras c' que tu voudras, j' continue à penser qu' c' est pas correct.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LIBRE

C' est ton droit, mais ça change rien au fait qu' c' est elle qui va avoir le dernier mot.

Les deux doubles s' accroupissent de part et d' autre de Mathilde qui réfléchit apparemment sans les voir et l' observent dans l' attente de son verdict. On n' entend plus que le bruit des néons et du ventilateur de l' ordinateur. Après un instant, Mathilde émerge de sa réflexion, chasse ses doutes d' un hochement de tête et recommence à travailler.

On ne voit plus que l' écran d' ordinateur ; en bas, à droite, l' horloge indique : 18 h 17.

SCÈNE 20-B - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 26 JUILLET 2005) : CHAMBRE D'OLIVIER

En fondu, on passe de l' écran d' ordinateur à la scène. Du plafond, on regarde Bernard qui ouvre les yeux et jette un regard désapprobateur à Olivier, qui s' est blotti contre lui durant la nuit, puis il tourne la tête vers le cadran, qui indique 5 h 38. Le thème *groovy* du début s' élève en voix off.

Depuis l' autre côté du lit, on voit Bernard se dégager doucement, se lever, s' habiller, prendre son sac, son bocal et sortir par la fenêtre sans faire de bruit. L' intensité du thème musical diminue à mesure

qu'il s'éloigne. Le silence revient. On entend des oiseaux, dehors. Olivier se retourne pour nous faire face. Il dort paisiblement. On entend sa respiration régulière, tandis que l'on contemple son visage. Graduellement, le chuchotement d'un train se fait entendre en voix off.

SCÈNE 22-A - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 26 JUILLET 2005) : TRAIN À DESTINATION DE QUÉBEC

On entend toujours le bruit du train, mais cette fois en direct. ÉDOUARD, un homme de 38 ans, joué par le même acteur que Gide, de taille et de poids moyens, aux cheveux et aux yeux bruns, aux traits doux et portant la barbe, vêtu d'une chemise et d'un pantalon blancs et amples lui donnant des allures de baron de la drogue colombien, mais arborant également des bretelles à carreaux lui conférant un petit air excentrique, se laisse bercer par le roulis du train, les yeux fermés, un vague sourire aux lèvres.

Après un moment, Édouard ouvre les yeux, sort un livre de son sac et se met à lire. Il prend place dans un wagon de première classe, confortable et tranquille. Il occupe deux sièges ; il n'y a personne à côté de lui.

SCÈNE 23 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 26 JUILLET 2005) : TRAIN À DESTINATION DE QUÉBEC

Le bruit du train continue. On voit les wagons défiler devant nos yeux.

SCÈNE 22-B - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 26 JUILLET 2005) : TRAIN À DESTINATION DE QUÉBEC

Alors qu'Édouard lit, on peut voir sur la couverture le titre de l'ouvrage : *La Barre fixe*, ainsi que la photo et le nom de son auteur, Robert Passavant, un homme dans la trentaine, de taille et de poids moyens, aux cheveux châtain dégarnis sur le dessus, au regard ténébreux et au visage plutôt triangulaire, qui porte une petite moustache et un bouc en pointe.

SCÈNE 23 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 26 JUILLET 2005) : TRAIN À DESTINATION DE QUÉBEC

Le bruit du train continue. On voit les wagons défiler devant nos yeux.

SCÈNE 22-C - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 26 JUILLET 2005) : TRAIN À DESTINATION DE QUÉBEC

Édouard cesse de lire et referme le bouquin en hochant la tête en signe de désapprobation. Puis, il le dépose sur le siège à côté, où quelques journaux sont ouverts à la première page du cahier littéraire.

On passe les gros titres en revue. Ils encensent le dernier livre de Passavant.

Voulant apparemment faire abstraction du livre et des articles, Édouard sort son portable de sa mallette et l'allume.

Sa main s'affaire sur la souris.

À l'écran, un message daté du 25 juillet s'affiche (on voit qu'une première réponse a déjà été envoyée). À l'écrit, le français est correct, mais à l'oral, les personnages font des élisions comme dans le langage parlé.

LAURA (v.o., démunie)

Salut, Ed.

Est-ce que tu penses revenir à Québec bientôt ?

Je viens d'arriver et j'aurais vraiment besoin de te parler. Je peux aussi aller te rejoindre à Ottawa, si tu veux. Fais-moi signe...

Laura XXX

On voit Édouard tandis qu'il relit le message. Il clique sur sa souris et commence à taper.

ÉDOUARD (v.o., attentionné tout en prenant
soin de garder ses distances)

Salut, Lo.

Je suis parti ce matin comme prévu. Je devrais être chez moi en fin d'après-midi. Je t'attends là-bas.

Édouard

Le message finit d'apparaître à l'écran. Puis, le curseur clique sur « Envoyer ».

Édouard réfléchit un moment. Puis, il recommence à manipuler la souris.

Le curseur clique sur un document intitulé *Journal* et le fait dérouler jusqu'au bout, où la date : 26 juillet 2005, s'inscrit graduellement à l'écran.

Édouard pianote sur son clavier (la lecture se fait en langage littéraire).

ÉDOUARD (v.o., intellectualisant)

Je me demande si j'aurais pu deviner, à la seule lecture du courriel de Laura, qu'elle a les cheveux noirs. Il me semble que les romanciers, par leurs descriptions trop exactes des personnages, gênent plutôt l'imagination qu'ils ne la servent et qu'ils devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît. Le romancier, d'ordinaire, ne fait pas suffisamment crédit à l'imaginaire du lecteur.

Puis, il cesse d'écrire et son regard se perd dans la vague de ses souvenirs. Une musique planante s'élève.

SCÈNE 24 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 26 OCTOBRE 1998) : BOIS DE COULONGE

La musique continue. Édouard, 31 ans, est assis sur une couverture à carreaux, sous un arbre, et écrit dans un carnet (la lecture se fait en langage littéraire).

ÉDOUARD (v.o. intellectualisant)

Rien n'a pour moi d'existence, que poétique (et je rends à ce mot son plein sens) – à commencer par moi-même.

Laura, une jeune femme de 19 ans, jouée par la même actrice que Madeleine, de taille et de poids moyens, aux cheveux et aux yeux noirs et aux traits exprimant douceur, maturité et timidité, a déposé son livre sur ses cuisses et prend du soleil, les yeux fermés, la tête appuyée sur l'épaule d'Édouard. Elle

porte une longue jupe en velours et un lainage apparemment très doux dans des tons forcés. Édouard, lui, porte un pantalon de velours côtelé et un gilet de laine à col roulé beiges et a laissé pendre ses bretelles de velours côtelé agencées à son pantalon. À côté repose un panier de pique-nique.

ÉDOUARD (v.o.)

Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j'imagine que je suis. Ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire, c'est à ma propre réalité...

Édouard continue à taper sans que l'on sache ce qu'il écrit. Autour, un airedale gambade joyeusement. De même, quelques passants vont et viennent, profitant de cette belle journée d'automne. Certains font du jogging, d'autres pique-niquent, etc.

On regarde un moment les rayons de soleil filtrer à travers les feuilles multicolores.

Puis, on réalise que le chien est maintenant couché à côté d'Édouard, qui dépose son carnet.

Doucement, celui-ci se dégage de Laura, qui le laisse se lever à regret, puis, il saisit la balle qui traîne non loin de lui, la lance au chien et s'éloigne un peu en le suivant.

Laura bascule sur le ventre, saisit le carnet d'Édouard et se met à lire. On entend les aboiements du chien par-dessus la musique en voix off.

ÉDOUARD (v.o., intellectualisant)

L'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt du jour où je me suis avisé que l'homme éprouve ce qu'il s'imagine éprouver. De là à penser qu'il s'imagine éprouver ce qu'il éprouve... Je le vois bien avec mon amour : entre aimer Laura et imaginer que je l'aime – entre m'imaginer que je l'aime moins et l'aimer moins, quel dieu verrait la différence ?

Laura accuse le coup, apparemment blessée, et jette un coup d'œil vers Édouard.

Il joue avec le chien, apparemment inconscient de ce qui se passe derrière lui.

Laura recommence à lire.

ÉDOUARD (v.o.)

Dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire. Et s'il suffit d'imaginer qu'on aime pour aimer, ainsi suffit-il de se dire qu'on imagine aimer, quand on aime, pour aussitôt aimer un peu moins, et même pour se détacher un peu de ce qu'on aime – ou pour en détacher quelques cristaux. Mais pour ça, ne faut-il pas déjà aimer un peu moins ? C'est par un tel raisonnement que X, dans mon livre, s'efforcera de se détacher de Z – et surtout, s'efforcera de la détacher de lui.

La musique cesse avec le point final. Laura, profondément attristée, lève les yeux vers Édouard.

Lui la regarde, l'air de s'excuser.

ANDRÉ GIDE (v.o., neutre)

J'ai donc mis en garde Laura, et contre elle, et contre moi-même. J'ai tâché de lui persuader que notre amour...

SCÈNE 25-A - INTÉRIEUR NUIT (NOIR ET BLANC, 28 FÉVRIER 1923) : SALON DE L'HÔTEL D'ANNECY

En fondu, on passe de la scène à la page du manuscrit des *Faux-Monnayeurs* qu'André Gide est en train de relire. On entend le bruit du vent qui souffle dehors et le crépitement du feu dans le foyer.

ANDRÉ GIDE (v.o.)

... ne saurait nous assurer à l'un ni à l'autre de durable bonheur. J'espère l'avoir à peu près convaincue.

Gide dépose sa plume et son manuscrit. Puis, il se lève, se dirige vers le foyer, saisit le tisonnier, agite les braises, le repose et demeure debout devant les flammes.

La lumière danse sur son visage alors que, comme hypnotisé, il joue machinalement avec son jonc de mariage. La première fugue de *L'Art de la fugue* de Bach, jouée au piano, s'élève, lente et douce.

SCÈNE 26 - INTÉRIEUR NUIT (NOIR ET BLANC, AUTOMNE 1918) : SALON DE LA MAISON DE CUVERVILLE-EN-CAUX

La musique continue. Le feu danse dans l'âtre du foyer. On entend le bruit des gouttes de pluie claquant contre les fenêtres, le toit, etc.

Madeleine, vieillie pour avoir l'air d'une femme de 53 ans et habillée à la mode de l'époque, est assise sur le divan devant le foyer et regarde une photo encadrée. La pièce est luxueuse et confortable.

À la lueur d'une lampe à l'huile, on voit Madeleine et André, dans leurs habits de noces, alors qu'ils avaient respectivement 29 et 26 ans.

Une larme glisse doucement le long de la joue de Madeleine.

Elle l'essuie, se lève et repose le cadre au-dessus de foyer. Puis, elle se rend jusqu'au secrétaire, en sort une boîte et retourne s'asseoir.

Là, elle ouvre la boîte et en sort un paquet de lettres retenues par un ruban qu'elle dénoue délicatement. Elle déplie la première de la pile et se met à la lire avec une expression d'amertume.

Au bas, on peut lire la signature : « André ».

Madeleine réfléchit en contemplant le feu.

Les flammes dansent doucement dans l'âtre.

Puis, elle sort de sa rêverie, chiffonne la lettre et la jette dans le foyer.

Tandis que l'on observe le brasier, on voit les papillotes y atterrir au gré d'un montage hachuré marquant le temps qui s'écoule entre la crémation de chaque lettre et suivant le rythme de la musique.

ANDRÉ GIDE (v.o., ton douloureux)

C'est le meilleur de moi que tu as fait
disparaître... C'est un peu comme si tu avais
tué notre enfant...

Le dernier morceau de papier disparaît graduellement.

SCÈNE 25-B - INTÉRIEUR NUIT (NOIR ET BLANC, 28 FÉVRIER 1923) : SALON DE L'HÔTEL
D'ANNECY

La musique continue. André Gide regarde toujours le feu, puis il semble revenir à lui et cesse aussitôt de jouer avec son jonc comme s'il le brûlait. Alors, la musique cesse et on entend la conversation indistincte de clients de l'hôtel qui rentre pour la nuit.

D'un pas lourd, faisant craquer le plancher de bois, il retourne s'asseoir. En arrière-plan, on aperçoit les clients qui, leur clé en main, montent à leur chambre.

Il reprend sa plume et son manuscrit, et se remet à lire.

On ne voit plus que la page (passage référant au mariage de Laura à la chapelle).

SCÈNE 27 - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 5 NOVEMBRE 2004) : CHAPELLE

En fondu, on passe de la page à la scène. Dans la petite chapelle remplie à pleine capacité, la lumière filtrant à travers des vitraux multicolores jette un éclairage tamisé sur les somptueuses boiseries. Partageant le point de vue du Christ sur sa croix, on observe les invités qui chuchotent en attendant le début de la cérémonie. En retard, Édouard entre dans la chapelle à la hâte, puis s'arrête net et regarde autour de lui, l'air légèrement égaré. Il porte un long manteau de cachemire chameau par-dessus son costume beige, mais n'a pas eu le temps de boucler son nœud papillon.

Alors qu'il cherche où aller, ses mains s'affairent sur son nœud papillon. Sans grand succès.

Soudain, il aperçoit Olivier qui regarde dans sa direction et l'invite d'un signe de la main à le rejoindre.

Soulagé, il se dirige vers lui au moment où l'organiste entame la marche nuptiale. Saluant de la tête Pauline, la mère d'Olivier, sa demi-sœur, il se glisse prestement sur le banc, où tout le monde se pousse pour lui faire de la place.

Là, Olivier le saisit par les épaules et l'oblige à lui faire face. Le visage d'Édouard prend une expression intriguée, qui se dissipe toutefois lorsque Olivier commence à arranger son nœud papillon. Puis, les deux hommes se tournent vers l'arrière pour voir la mariée remonter l'allée.

Au bras de son père, Laura, qui porte la même robe de mariée que Madeleine, avance d'un pas solennel. Soudain, elle aperçoit Édouard et lui offre un sourire complice, sincère.

Il lui sourit tout aussi sincèrement en retour, tandis qu'Olivier les observe, intrigué.

Le sourire de Laura pâlit légèrement lorsqu'elle aperçoit Olivier.

Les deux hommes se retournent vers l'avant pour pouvoir continuer à la suivre du regard.

Édouard jette un coup d'œil du côté d'Olivier, en prenant bien soin de demeurer discret.

Olivier fait comme si de rien n'était.

SCÈNE 28 - INTÉRIEUR SOIR (5 NOVEMBRE 2004) : SALON DES VEDEL

La musique continue. De dos, on voit Laura se frayer un chemin à travers les invités. Le salon est décoré de manière classique mais empesée. Graduellement, la marche nuptiale cède la pas à une musique d'ambiance classique de grand orchestre quasi enterrée par la rumeur des conversations.

Laura rejoint Édouard qui tente tant bien que mal de se montrer intéressé à la conversation d'un gros bonhomme à cigare qui l'enfume à satiété. S'excusant auprès du gros bonhomme, elle l'entraîne à sa suite.

Puis, ils sortent de la pièce et disparaissent derrière le mur du couloir.

La musique et la rumeur des conversations s'estompent graduellement, comme si on venait de fermer la porte sur elles.

SCÈNE 29 - EXTÉRIEUR SOIR (5 NOVEMBRE 2004) : JARDIN DES VEDEL

LAURA (sur le ton du jeu)

C'est pas juste ! T'as pas de crinoline, toi !

ÉDOUARD (sur le même ton)

C'est toi qui a voulu t'marier !

Laura et Édouard font la course en direction d'un vieil arbre auquel pend une balançoire. La cour intérieure entourée de murs de pierre est recouverte d'un léger tapis de neige. La jeune femme porte une cape blanche bordée de fourrure blanche par-dessus sa robe de mariée, qu'elle soulève tant bien que mal. Quelques lampadaires éclairent la scène.

Laura réussit à faire trébucher Édouard et à le dépasser, si bien qu'elle arrive à l'arbre la première.

LAURA (sautillant et claquant des mains

comme une enfant)

J'ai gagné ! J'ai gagné ! Gnagnagna !

ÉDOUARD (faussement bourru)

T'as triché...

Édouard la rejoint, s'adosse à l'arbre et se laisse glisser jusqu'au sol. Les bruits de la maison sont très lointains et on entend le vent souffler dans les branches.

Laura ne l'écoute plus et regarde quelque chose sur le tronc. Elle approche la main et caresse l'écorce du bout des doigts.

Leurs deux prénoms et l'année (1995) y sont gravés.

LAURA (nostalgique)

Ça fait déjà 10 ans...

Édouard lève la tête pour voir à son tour. Puis, il reprend sa position.

LAURA

C'est fou comme le temps passe vite, non ?

ÉDOUARD

C'est sûr...

Édouard prend un peu de neige et se met à confectionner une balle.

Songeuse, Laura s'assoit sur la balançoire et commence à piétiner d'avant en arrière en regardant ses pieds.

LAURA (lucide)

J' pense que t'avais raison, finalement. Ça aurait jamais pu marcher...

Elle s'arrête et regarde vers lui.

Il lève les yeux vers elle.

ÉDOUARD (sincèrement désolé)

Ouais... C'est pas qu'j'aurais pas aimé avoir tort, t'sais.

Laura recommence à se bercer en regardant le sol pendant qu'Édouard recommence à sculpter sa balle de neige.

Puis, il sort de sa rêverie et lève de nouveau la tête vers Laura.

ÉDOUARD (curieux)

Au fait, qu'est-ce que tu y'as dit à Félix, exactement? Y était presque en train d'me remercier de t'avoir laissé l'épouser tantôt.

Laura s'immobilise.

LAURA (perplexe)

Ah ! Ouais ? J'sais pas trop... J'imagine que...
Ben, tu m'as tellement vanté ses mérites que ça
a dû disparaître quelque part...

(pince-sans-rire)

Mais toi, y faut qu'tu m'racontes ; j'ai entendu
dire que tu sortais avec Passavant ?

Édouard sursaute.

ÉDOUARD (catastrophé)

Quoi ! Où est-ce que t'as entendu ça ?

Laura prend un air mystérieux, comme si elle hésitait à répondre, puis elle éclate de rire.

LAURA

J'te niaise, Édouard... T'aurais dû voir ta face...

ÉDOUARD (faisant mine de lui en vouloir mais
surtout soulagé)

Attends un peu d'voir la tienne !

Laura s'enfuit tandis qu'Édouard lui lance sa balle de neige. Puis, la bataille fait rage. Après un moment, ils retrouvent tous les deux par terre et continue à se lancer autant de neige que possible en riant et en criant comme des enfants. Ce n'est que lorsque l'on entend la porte s'ouvrir et que la musique et la rumeur des conversations parviennent jusqu'à eux qu'ils arrêtent et relèvent la tête pour voir qui va là.

SCÈNE 30 - EXTÉRIEUR SOIR (5 NOVEMBRE 2004) : JARDIN DES VEDEL

SARAH (sans-gêne)

En tous cas, moi, j'sais pas comment a fait pour
coucher avec.

Sarah, 16 ans, ressemblant beaucoup à Laura, mais plus petite, avec les cheveux longs, du maquillage foncé et un *percing* dans le nez, portant des pantalons à taille très basse et un gilet ajusté sous son

manteau court à capuchon, bref, un côté plus audacieux, sort la première. Elle remonte les mains près de son menton et sort les dents comme pour imiter un lapin.

Olivier, Armand - un jeune homme de 19 ans, petit et maigrichon, avec des yeux de vache et un nez aquilin, arborant une brosse excentrique et vêtu de la manière la plus kitsch possible -, et Miss Aberdeen - coulée dans le même moule que Sarah - la suivent et l'écouent.

Olivier aperçoit Édouard qui, conscient de son regard pesant sur lui, se relève comme s'il venait d'être pris la main dans le sac.

La porte se referme et, les bruits de la maison se trouvant assourdis, on entend de nouveau le sifflement du vent dans les arbres.

Sarah suit son regard et Édouard qui aide Laura à se relever.

SARAH (à Laura)

Ha ! C'est là qu'tu t'cachais !

Sarah se détache du groupe et va les rejoindre tandis qu'ils secouent leurs vêtements couverts de neige.

LAURA (sans arrière-pensée)

Où est-ce que vous allez comme ça ?

SARAH (spontanée)

À La Sphère... Tu viens ?

Édouard jette un coup d'œil vers Olivier.

Armand lui parle tout bas, un sourire ironique aux lèvres, alors qu'Olivier l'écoute en se rongant les ongles.

LAURA (sur un ton de reproche amusé)

Sarah... J'me vois mal quitter ma propre réception d'mariage...

SARAH (semblant soudain réaliser sa bévue)

Ouain, c'est vrai... Ça s'est fait pas, hein... Est-ce que t'aimerais mieux que j'reste ?

Laura remarque la façon dont Édouard observe Olivier, à la dérobée.

LAURA (se sentant l'âme généreuse)

Non, non... Même que j'te confie Édouard ; y a déjà fait assez de social pour les trois prochaines années. Pas vrai ?

ÉDOUARD (pris au dépourvu)

Quoi ? Non, je...

LAURA (avec un sourire complice)

Allé ! On n'a pas besoin d'être deux à s'ennuyer...

(sincère)

J'suis contente que tu sois venu.

Elle l'embrasse sur la bouche, légèrement, et il la retient un instant avant qu'elle se détache complètement de lui.

ÉDOUARD (sérieux)

Tu sais que j'serai toujours là pour toi, hein ?

LAURA (touchée)

J'sais...

Olivier les observe, en cachant mal sa jalousie.

LAURA (s'empêchant de sombrer dans le sentimentalisme)

Astheur, oust ! J'veux pu t'voir !

Laura donne une petite poussée à Édouard et Sarah prend le relais en l'accrochant par le bras.

SARAH (énergique)

C'est parti !

ÉDOUARD (incertain)

Si tu l'dis...

Édouard se tourne à demi pour jeter un dernier regard en direction de Laura.

Elle se fend d'un sourire espiègle et complice.

La petite bande disparaît par la porte de la cour.

Laura demeure pensive un moment. Une musique techno feutrée et sensuelle, aux accents latinos et menant graduellement à une explosion rythmique, s'élève alors que, semblant émaner de sa robe, une lumière blanche envahit l'écran.

SCÈNE 31 - INTÉRIEUR NUIT (5 NOVEMBRE 2004) : LA SPHÈRE

La musique continue. La lumière est en fait celle d'un stroboscope dont on s'éloigne. Un plancher de verre sépare en deux une salle noire sphérique ; de part et d'autre, des jeux de lumière créent des effets variés (bain de blancheur, constellations, impression de voler au-dessus du vide, etc.) Les corps à moitié dénudés et luisant de sueur ondulent au gré des rythmes technos et des effets lumineux.

Armand ressemble à un pantin avec ses gestes désarticulés, mais Olivier s'en tire plutôt bien alors qu'il danse avec Sarah sans la moindre inhibition.

Assis au bar, Édouard observe Olivier.

Olivier continue de danser, conscient de ce regard pesant sur lui, mais faisant mine de l'ignorer.

Puis, alors que la musique devient de plus en plus oppressante, Édouard se lève et s'en va.

Lorsqu'il se rend compte qu'Édouard n'est plus là, Olivier chuchote quelque chose à l'oreille de Sarah et s'en va en saluant les autres de la main.

SCÈNE 32 - EXTÉRIEUR NUIT (5 NOVEMBRE 2004) : LA SPHÈRE

La porte s'ouvre et on entend la musique qui joue à l'intérieur.

Olivier sort et regarde autour de lui.

La porte se referme et la musique nous parvient assourdie.

Olivier fait quelques pas et s'assoit sur la chaîne de trottoir, l'air de s'en vouloir. Un bruit de train se fait entendre en voix off.

SCÈNE 33 – INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 26 JUILLET 2005) : TRAIN À DESTINATION DE QUÉBEC

Le bruit de train continue. En fondu, on passe de la scène à l'écran d'ordinateur d'Édouard, que l'on voit de côté, de façon à ce que le texte déroule de gauche à droite plutôt que de haut en bas. Les pages du Journal d'Édouard y défilent rapidement, comme s'il s'agissait des wagons d'un train.

SCÈNE 34 – EXTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 26 JUILLET 2005) : TRAIN À DESTINATION DE QUÉBEC

Le bruit du train continue. En fondu, on passe du texte à une vue du train sillonnant le paysage. Puis, différents plans se succèdent, tandis que l'on entend la conversation de M. La Pérouse et Édouard en voix off.

M. LA PÉROUSE (v.o., d'une lucidité désolée)

Tu m'trouves changé, hein ? J'sais, j'ai beaucoup vieilli ces derniers temps...
J'commence à perdre un peu la mémoire...
Quand je repasse une fugue de Bach, j'ai besoin du cahier maintenant...

ÉDOUARD (v.o., mal à l'aise)

Ben voyons, combien de jeunes se contenteraient de ce que vous en avez encore.

M. LA PÉROUSE (v.o., insistant)

Oh ! Mais c'est pas seulement la mémoire qui faiblit. Tiens : quand je marche, y me semble à moi que je vais encore assez vite ; mais, dans la rue, à présent, tout le monde me dépasse.

ÉDOUARD (v.o., un peu facilement)

C'est qu'on marche beaucoup plus vite aujourd'hui.

M. LA PÉROUSE (v.o., songeur)

C'est vrai, hein ? Aujourd'hui, tout le monde est pressé...

Le bruit du train est graduellement remplacé par celui du piano (un vieux vinyle de Glenn Gould).

SCÈNE 35 - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI GRIS, 8 NOVEMBRE 2004) : SALON-CUISINETTE DE L'APPARTEMENT DE M. LA PÉROUSE

La musique continue. Un ange passe. M. LA PÉROUSE, un septuagénaire chétif et courbé, à la barbe et aux cheveux gris, aux yeux fatigués et portant de petites lunettes rondes, est assis dans un fauteuil berçant, tout près du meuble contenant la table tournante, et il regarde dans le vide, un verre à la main. Édouard, lui, prend place dans la causeuse à côté et semble hypnotisé par le miroitement du sherry *cream* dans son verre. Derrière, on peut apercevoir la petite cuisinette.

Soudain, M. La Pérouse relance la conversation.

M. LA PÉROUSE (sur un ton léger)

En tout cas, j'suis bien content qu'tu sois venu ; j'avais peur de partir avant d'avoir pu t'dire au revoir.

Édouard lève vers M. La Pérouse un air surpris.

ÉDOUARD (naïvement)

Comment ça, vous partez ?

M. La Pérouse prend une gorgée de sherry avant de répondre.

M. LA PÉROUSE (avec un soupçon de reproche
à son intelligence)

Tu comprends très bien c'que j'veux dire...

La gorgée de sherry qu'Édouard était en train de boire passe mal.

ÉDOUARD (mal à l'aise)

Ben voyons, vous êtes encore en pleine santé...

M. LA PÉROUSE (résolu)

Ça, c'est relatif... Y a des choses qui me sont devenues insupportables et il y a un point que j'me suis promis de pas dépassé...

(avec une résignation propre à attirer la
sympathie)

Tout c'que j'trouve dommage, c'est de pas avoir eu la chance de connaître mon petit-fils, Boris.

Édouard s'avance sur le bout de son fauteuil, étonné et heureux de pouvoir changer de sujet.

ÉDOUARD (intéressé)

Votre petit-fils ? Mais j'savais même pas qu'vous aviez des enfants...

M. La Pérouse hoche la tête en signe d'assentiment.

M. LA PÉROUSE (ayant pris du recul par
rapport à tout ça)

Eh ! oui, j'avais un fils... Mais on s'est brouillés tous les deux... On s'est pas parlé pendant des années... Pis après, y a eu l'accident... Y a seulement qu'le petit qui s'en ai sorti vivant...

(avec tout de même une pointe d'amertume)

Je l'ai appris dans les journaux...

ÉDOUARD (cherchant une solution)

Vous avez pas essayé d'en avoir la garde ?

M. LA PÉROUSE (lucide)

De quel droit ? Non... Mais j'sais qu'y vit avec sa tante, aux Îles-de-la-Madeleine. Elle a un petit bed and breakfast... Le Refuge des naufragés, si j'me souviens bien. Par contre, j'ai jamais osé y rendre visite... Pis maintenant, y est trop tard, j'ai plus la force de faire le voyage... Tu veux d'autre sherry ?

ÉDOUARD (heureux de cette échappatoire)

Pourquoi pas ?

M. La Pérouse se lève, prend le verre qu'Édouard lui tend et se dirige vers sa cuisinette.

SCÈNE 36 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI GRIS, 8 NOVEMBRE 2004) : FAÇADE DE L'IMMEUBLE DE M. LA PÉROUSE

Par la fenêtre, on continue d'observer Édouard et M. La Pérouse de loin. On entend maintenant les bruits de l'extérieur (voitures, vent, etc.). Alors qu'il est en train de verser le sherry, le vieillard s'arrête et recommence à parler.

ANDRÉ GIDE (v.o., jouant M. La Pérouse)

Auriez-vous cru qu'il était possible d'aimer un enfant qu'on n'a jamais vu ?... Eh bien ! ce petit c'est aujourd'hui ce que j'ai de plus cher au monde... Et il n'en sait rien !

SCÈNE 37 - INTÉRIEUR NUIT (NOIR ET BLANC, 28 FÉVRIER 1923) : SALON DE L'HÔTEL D'ANNECY

En fondu, on passe de la scène à la page qu'André Gide est en train de relire dans le manuscrit des *Faux-monnayeurs*.

L'auteur lève les yeux de son manuscrit et se met à réfléchir.

ANDRÉ GIDE (v.o., sur le ton de la réflexion)

Si j'ai raté le portrait du vieux La Pérouse, ce fut pour l'avoir trop rapproché de la réalité ; je n'ai pas su, pas pu perdre de vue mon modèle.

SCÈNE 38 - INTÉRIEUR NUIT (SANS FENÊTRE, 25 JUILLET 2004) : SALLE DE TOILETTE DE L'HÔTEL-DIEU

En fondu, on passe de la scène à la page du *Journal des faux-monnayeurs* que Mathilde est en train de lire. Elle mâche toujours de la gomme.

ANDRÉ GIDE (v.o.)

La Pérouse ne vivra et je ne le verrai vraiment que quand il aura complètement pris la place de l'autre. Rien encore ne m'a donné tant de mal. Le difficile, c'est d'inventer là où le souvenir vous retient.

Mathilde dépose le livre devant elle, ouvert de façon à ce que l'on puisse voir le titre, puis elle médite un moment sur ce qu'elle vient de lire.

En voix off, on entend le bruit étouffé du train qui ralentit et s'arrête.

Comme si elle aussi l'avait entendu, elle sort de sa rêverie et se remet à travailler.

En bas à droite de l'écran, on peut lire : 20 h 06.

SCÈNE 39 - EXTÉRIEUR JOUR (MIDI D'ÉTÉ GRIS, 26 JUILLET 2005) : ENTRÉE DE LA GARE DU PALAIS

Le bruit du train continue jusqu'à s'arrêter complètement. En fondu, on passe de l'écran à la scène. Le convoi entre en gare et s'arrête (un plan général et un gros plan).

SCÈNE 40 - INTÉRIEUR JOUR (MIDI D'ÉTÉ GRIS, 26 JUILLET 2005) : TRAIN À DESTINATION DE QUÉBEC

Par le haut-parleur, le conducteur annonce : « Terminus de Québec, Quebec city station, end of the line ». Édouard se lève, rassemble ses affaires et s'engage vers la sortie avec les autres passagers qui font comme lui. On les entend manipuler leurs bagages, se déplacer, discuter indistinctement.

Tandis qu'il fait la file vers la sortie, on peut lire de la hâte dans son attitude. Puis, il hoche la tête en signe de négation, comme pour se rappeler à l'ordre.

Il arrive à la porte.

La musique techno de la Sphère s'élève.

SCÈNE 41-A - INTÉRIEUR JOUR (MIDI D'ÉTÉ GRIS, 26 JUILLET 2005) : QUAI DE LA GARE DU PALAIS

La musique continue. Olivier scrute les passagers qui descendent du train depuis l'autre côté de portes vitrées et aperçoit bientôt Édouard.

Celui-ci regarde sa montre pour se donner une certaine contenance. La narratrice commente, tandis que la scène se poursuit.

MATHILDE FRANÇOIS (v.o.)

Rien de ce qui arriva par la suite ne se serait produit si seulement Édouard et Olivier avaient été un peu plus démonstratifs quant au plaisir qu'ils éprouvaient à se revoir. Si Édouard avait pu dire, comme il avait si bien su l'écrire que, dès le premier regard d'Olivier, il avait senti

que ce regard s'emparait de lui et qu'il ne disposait plus de sa vie... Si Olivier avait pu lui faire comprendre à Édouard qu'il avait besoin de lui... Mais, incapables de jauger l'emprise qu'ils exerçaient l'un sur l'autre et se croyant chacun seul intéressé – trop intéressé pourrait-on dire –, ils optèrent plutôt pour l'option la moins risquée : cacher leurs sentiments sous un masque d'indifférence.

Olivier sourit. Autour de lui, des gens se retrouvent et s'étreignent, tandis que d'autres vont leur chemin solitaires.

Édouard se met à marcher vers les portes en prenant bien garde de ne pas chercher Olivier du regard et de paraître naturel.

Olivier regarde ailleurs et se met à se ronger les ongles.

Édouard l'aperçoit et sourit.

Puis, Olivier se retourne et leurs regards se croisent. Alors, ils se saluent d'un hochement de tête indifférent.

Édouard poursuit son chemin, mais lorsqu'il arrive devant les portes, celles-ci demeurent fermées. La musique cesse.

Les deux hommes demeurent immobiles, chacun de leur côté. Le tic-tac d'une horloge se fait entendre.

SCÈNE 42 : INTÉRIEUR NUIT (NOIR ET BLANC, 6 DÉCEMBRE 1917) – SALON DE L'APPARTEMENT DE PARIS

La vitre s'opacifie graduellement jusqu'à laisser apparaître le visage d'André Gide. Le tic-tac obsédant se poursuit. La lumière de la lampe à l'huile projette des ombres inquiétantes sur le visage de l'auteur, qui guette quelque chose par la fenêtre. Il semble oppressé, impatient, mais sans excès. Tout se passe en lui.

On observe un moment le pendule de l'horloge grand-père qui se balance inexorablement.

Gide est maintenant assis dans un fauteuil et fait mine de lire, mais ses yeux demeurent fixes. Il retient son réflexe de regarder l'heure. Mais, après un moment, il cède à la tentation.

L'horloge indique 21 h 21. La pièce est luxueuse et confortable.

Puis, il reprend sa pseudo-lecture.

Les mots de la page s'embrouillent graduellement devant nos yeux.

Gide se trouve de nouveau la fenêtre, l'air toujours aussi soucieux.

ANDRÉ GIDE (v.o.)

Avant-hier et pour la première fois de ma vie,
j'ai connu le tourment de la jalousie. En vain
cherchais-je à m'en défendre. M. n'est rentré
qu'à 10 heures du soir. Je le savais chez C. Je ne
vivais plus. Je me sentais capable des pires
folies, et mesurais à mon angoisse la
profondeur de mon amour.

Soudain, un sourire se dessine sur les lèvres d'André Gide.

ANDRÉ GIDE (v.o.)

Elle n'a du reste point duré...

SCÈNE 43 : EXTÉRIEUR NUIT (NOIR ET BLANC, 6 DÉCEMBRE 1917) – RUE DE PARIS DEVANT
L'APPARTEMENT D'ANDRÉ GIDE

En plongeant dans la nuit, on aperçoit Marc Allégret (il a alors 17 ans) qui sort d'une voiture et se dirige vers l'entrée de l'immeuble.

ANDRÉ GIDE (v.o.)

Ma joie a quelque chose d'indompté, de farouche, en rupture avec toute décence, toute convenance, toute loi...

SCÈNE 44 : INTÉRIEUR NUIT (SANS FENÊTRE, 26 JUILLET 2005) – SALLE DE TOILETTE DE L'HÔTEL-DIEU

En fondu, on passe de la scène à la page du journal d'André Gide que Mathilde est en train de lire. Elle mâche encore de la gomme.

ANDRÉ GIDE (v.o.)

Tout en moi s'épanouit, s'étonne ; mon coeur bat ; une surabondance de vie monte à ma gorge comme un sanglot. Je ne sais plus rien ; c'est une véhémence sans souvenirs et sans rides...

Soudain, le bruit accompagnant la réception d'un courriel se fait entendre en direct.

Mathilde dépose son livre, s'étire pour jeter sa gomme et reprend son ordinateur.

Sa main s'affaire sur la souris.

À l'écran, on peut lire l'avertissement « Vous avez un message » au milieu de la page et apercevoir l'heure (20 h 31) en bas à droite. Le curseur clique sur « OK », puis sur le nouveau message pour qu'il s'affiche à l'écran. On entend Dimitri en v.o. (le message est écrit en français correct, mais, là encore, les personnages font des élisions à l'oral).

DIMITRI (v.o., moins badin qu'il le semble)

Salut crapaud,

Qu'est-ce qui se passe ? Ça fait des heures que j'appelle à la maison et qu'il n'y a pas de réponse... J'espère que tu ne profites pas du fait que je sois coincé à l'autre bout du monde pour

me remplacer par un modèle plus récent,
quand même !

Ici, les choses se passent plutôt bien, ce qui fait
que je devrais être de retour d'ici à la fin de la
semaine.

À plus !

Dimitri :)-

Mathilde demeure figée ; les larmes lui montent aux yeux.

Elle réfléchit, ne sachant pas quoi faire, apparemment déchirée, et, après un moment, commence à écrire en pesant bien ses mots.

MATHILDE (v.o. plus sérieuse qu'elle le
semble, ses paroles ont un double sens)

Salut, mon amour.

Comment fais-tu pour toujours voir si clair
dans mon jeu ? Je suis effectivement en train de
te tromper éhontément... avec mon ordinateur !
J'espère que tu sauras me pardonner...

Elle hésite, ne sait pas quoi écrire.

Son pied droit s'agite dans le vide.

Après un moment, elle recommence à écrire.

MATHILDE FRANÇOIS (v.o.)

Je suis heureuse d'apprendre que tes affaires
vont bien et je te souhaite la meilleure des
chances pour la suite de ton voyage.

Je t'embrasse.

Mathilde XXX

Le curseur clique sur « Envoyer ».

Sa main s'affaire encore un instant sur la souris et la musique techno s'élève, mais sur un ton plus amer (lenteur, passage du mode majeur au mode mineur).

Mathilde dépose son ordinateur, se lève et va éteindre la lumière.

Dans la pénombre, elle s'étire et ébauche quelques mouvements de danse, avec une grâce qui laisse supposer qu'elle n'en est pas à ses premières armes dans le domaine.

Puis, elle sort un jus d'orange de son sac et en prend une gorgée.

Après quoi, elle se rassoit et recommence à travailler.

On s'attarde un moment sur l'écran.

SCÈNE 41-B - INTÉRIEUR JOUR (MIDI GRIS, 26 JUILLET 2005) : QUAI DE LA GARE DU PALAIS

La musique continue. En fondu, on passe de l'écran à la scène. Édouard et Olivier se font face de part et d'autre de la porte vitrée. Édouard recule un peu et la porte s'ouvre enfin. La musique cesse.

Édouard rejoint Olivier, mais plutôt que de se faire l'accolade, ils demeurent figés, maladroits.

ÉDOUARD (comme si ce n'était pas sa place)

Qu'est-ce que tu fais là ?

OLIVIER (sur un ton indifférent)

J'suis tombé sur le courriel que t'as envoyé à ma mère hier, pis comme j'travailais dans l'coin cet après-midi...

Édouard hoche la tête comme s'il s'agissait d'une évidence.

ÉDOUARD (suivant les convenances)

On va manger ?

OLIVIER (toujours indifférent)

Hum, hum.

ÉDOUARD (devant son manque
d'enthousiasme)

Si t'as pas l'temps...

OLIVIER (avec un peu plus de conviction)

Non, non, c'est beau...

(coupant court à toute argumentation)

On y va ?

ÉDOUARD (acquiesçant en faisant signe à
Olivier de passer devant)

J'te suis.

Olivier le devance. Édouard le suit. Ils sortent.

SCÈNE 45 - INTÉRIEUR JOUR (MIDI GRIS, 26 JUILLET 2005) : GARE DU PALAIS

Édouard et Olivier sont attablés à la terrasse intérieure du Bistrot L'EnTrain, dans la gare du Palais. Des verres d'eau ont été déposés devant eux et ils consultent le menu. C'est l'heure du dîner, le restaurant est plein et une serveuse déambule entre les tables. On entend la rumeur des discussions, une petite musique de fond et le bruit des cuisines.

Olivier étudie son menu en se rongant les ongles.

Édouard tente d'engager la conversation par-dessus le sien.

ÉDOUARD (conscient de la futilité de sa
question, mais incapable de trouver autre chose
à dire)

Comment vont tes parents ?

Olivier lève les yeux, avec une expression qui montre bien à quel point il trouve la question insignifiante.

OLIVIER (plus sec qu'il ne l'aurait souhaité)

Bien.

Puis, il recommence à lire.

À son air, Édouard semble un peu dépité.

La serveuse prend deux assiettes sur le comptoir.

Puis, elle se dirige vers la table et pose les assiettes devant Édouard et Olivier.

OLIVIER (y mettant du sien)

Pis, c'était comment enseigner à Ottawa ?

ÉDOUARD (ne voulant pas se donner
d'importance)

Bof... Comme n'importe où ailleurs
j'suppose...

Olivier a l'air de se dire : « C'est beau, j'ai compris, j't'écoeurai plus avec mes questions. »

Édouard s'en veut de sa maladresse.

Sur la table, il ne reste plus maintenant que deux tasses de café.

Quand Olivier et Édouard parlent, on entend en écho la voix de Mathilde. Ils discutent en buvant leur café.

ÉDOUARD (tentant de se rattraper)

Est-ce que t'écris toujours ?

OLIVIER (sincère et tendant une perche)

Oui, mais... C'est pas évident... J'ai souvent
l'impression de patauger dans l'vide... J'suis
jamais sûr de rien... Pas plus de l'intérêt de
c'que j'écris que d'la manière dont je l'écris...

Ou plutôt, oui, si y a une chose que j'sais, c'est que j'suis jamais satisfait... J'travaille, j'travaille, mais souvent, j'me dis que c'est en pure perte... Peut-être si j'avais quelqu'un pour me conseiller...

ÉDOUARD (sur la défensive)

Ah ! Pour ça, j'suis vraiment pas la bonne personne à qui parler parce que, côté doutes, j'suis plutôt bien servi, merci. Pis à part ça, les conseils, y faut savoir s'les donner à soi-même. Y a pas de recette miracle.

OLIVIER (ralenti dans son élan, mais maintenant tout de même son point)

Mais ça t'arrive pas de trouver ça un peu masochiste, des fois ?

ÉDOUARD (méprisant)

Évidemment, ce serait tellement plus facile de vivre et laisser vivre... Tu peux toujours essayer, pis tu pourras t'compter chanceux si tu y arrives, mais moi, ça fait un bout d'temps qu'j'ai compris que j'pouvais pas faire autrement que d'écrire.

OLIVIER (insulté)

Parce que tu penses que c'est pas la même chose pour moi ?

ÉDOUARD (tranchant)

J'te l'souhaite, en tous cas.

L'air *groovy* du début reprend. La serveuse approche et dépose l'addition sur la table.

Olivier darde sur Édouard un regard furieux, tandis que ce dernier sort son porte-monnaie pour payer.

SCÈNE 46-A – INTÉRIEUR JOUR (MIDI PLUVIEUX, 26 JUILLET 2005) : GARE DU PALAIS

La musique continue. Bernard marche dans la gare du Palais en cherchant Olivier du regard.

Soudain, il l'aperçoit au loin.

Édouard et Olivier sortent du restaurant et se dirigent vers la porte principale de la gare.

BERNARD

Olivier !

Bernard se met à courir dans leur direction.

SCÈNE 47 - EXTÉRIEUR JOUR (MIDI PLUVIEUX, 26 JUILLET 2005) : FAÇADE DE LA GARE DU PALAIS

La musique continue. Bernard sort de la gare du Palais en courant, s'arrête et regarde autour de lui en haletant.

Il n'y a personne autour, mais, au loin, on aperçoit un taxi qui s'éloigne.

Bernard rebrousse chemin.

SCÈNE 46-B – INTÉRIEUR JOUR (MIDI PLUVIEUX, 26 JUILLET 2005) : GARE DU PALAIS

Bernard entre dans le bistro et se dirige vers la table qu'Édouard et Olivier viennent de quitter.

Il dépose son bocal sur la table et, alors qu'il place son sac à dos sur la chaise d'en face, aperçoit un sac à ordinateur portable qui a été oublié par terre à côté.

Il le ramasse et l'ouvre.

L'adresse d'Édouard figure sur le revers de son pan. La musique cesse quand on entend des coups cognés à une porte en voix off.

SCÈNE 48 - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI PLUVIEUX, 26 JUILLET 2005) : SALON-CUISINETTE DE L'APPARTEMENT DE M. LA PÉROUSE

M. La Pérouse se lève et se dirige péniblement vers la porte d'entrée. Il écoute toujours son vieux vinyle de Glenn Gould.

Il ouvre ; c'est Édouard.

M. LA PÉROUSE (surpris)

Édouard ? Mais j'te croyais à Ottawa...

Édouard lève les bras en signe d'évidence.

ÉDOUARD

J'en arrive !

M. LA PÉROUSE (se reprenant)

Mais entre, entre...

M. La Pérouse laisse passer Édouard, referme la porte et le suit dans le salon.

M. LA PÉROUSE (sur le ton de l'habitude)

Un sherry ?

ÉDOUARD (sur le même ton)

Oui, merci.

M. La Pérouse bifurque vers la cuisinette, tandis qu'Édouard se dirige vers la fenêtre, près du piano.

La main de M. La Pérouse finit de verser le deuxième verre de sherry.

Puis, le vieil homme saisit les deux verres et revient vers Édouard.

M. LA PÉROUSE (sautant sur l'occasion)

En fait, tu pouvais pas mieux tomber.

M. La Pérouse tend son verre à Édouard, qui lui décoche un regard intrigué.

ÉDOUARD

Ha ! bon ?

M. LA PÉROUSE (sur le ton de la confiance)

C'est que... J'aurais un service à t'demander.

ÉDOUARD (toujours intrigué)

Si j'peux vous être utile...

Édouard prend une gorgée de sherry, tandis que M. La Pérouse lui explique en se dirigeant vers son bureau de travail :

M. LA PÉROUSE (pragmatique)

C'est au sujet de mon petit-fils... J'ai réussi à mettre un peu d'argent de côté – Oh ! pas grand-chose, mais j'pouvais pas faire plus...

M. La Pérouse dépose son verre auquel il n'a pas touché sur le bureau et sort une enveloppe d'un tiroir.

M. LA PÉROUSE

C'que j'voudrais, c'est qu'tu t'arranges pour y donner après ma mort...

Avec précaution, M. La Pérouse tend à Édouard l'enveloppe sur laquelle il est écrit « À Boris ».

M. LA PÉROUSE

Tiens...

Mal à l'aise, Édouard accepte l'enveloppe et la regarde un instant en réfléchissant.

Puis, il la remet à M. La Pérouse, dans une attitude sans appel.

ÉDOUARD (sur un coup de tête)

Écoutez, M. La Pérouse, j' pense que j' peux faire mieux qu'ça. J' sais qu'vous vous sentez pas assez en forme pour faire le voyage, mais si vous voulez, j' peux m' rendre aux Îles-de-la-Madeleine et voir avec la tante du petit Boris si y aurait pas moyen que lui vienne vous rendre visite.

M. LA PÉROUSE (à la fois incrédule et plein d'espoir)

Tu ferais ça ?

ÉDOUARD (soudain plus sérieux)

Oui, mais à une condition : que vous arrêtiez de penser à...

M. LA PÉROUSE (balayant son objection comme s'il s'agissait d'un détail négligeable)

Oh ! Ça, c'est autre histoire...

ÉDOUARD (sans appel)

Non, j' suis sérieux.

M. LA PÉROUSE (conciliant)

Bon, disons que j' te promets de rien faire d'ici ton retour...

Édouard hoche la tête en signe de désapprobation.

ÉDOUARD (résigné)

C' est toujours ça, j' imagine...

M. La Pérouse glisse l'enveloppe dans la poche de son veston.

M. LA PÉROUSE (changeant de sujet avant
qu'Édouard change d'idée)

En attendant, y faut que j'te fasse entendre mon
dernier petit bijou. Je l'ai trouvé au marché aux
puces.

M. La Pérouse sort un vieux disque de Glenn Gould, retire le vinyle de la pochette et remet celle-ci à Édouard.

Édouard prend la pochette et la détaille en allant s'asseoir sur un fauteuil et en prenant une gorgée de sherry.

Les mains de M. La Pérouse placent le disque sur la table tournante et déclenchent le mécanisme. Le bras se soulève et se pose sur le vinyle. Mais à la place de la musique de Glenn Gould, c'est l'air *groovy* du début qui reprend en voix off.

SCÈNE 49 - EXTÉRIEUR JOUR (FIN D'APRÈS-MIDI PLUVIEUX, 26 JUILLET 2005) : RUE DU VIEUX-QUÉBEC

La musique continue. Retenant d'une main le capuchon de son coupe-vent pour qu'il reste sur sa tête et tenant de l'autre son bocal ainsi que le sac d'Édouard, Bernard avance sous la pluie.

On le suit un moment.

Puis, on le regarde s'éloigner et, soudain, le bruit de la pluie devient plus lointain.

SCÈNE 50 - INTÉRIEUR JOUR (FIN D'APRÈS-MIDI PLUVIEUX, 26 JUILLET 2005) : SALON D'ÉDOUARD

On entend la pluie qui tombe à l'extérieur et *Here It Is* de Leonard Cohen qui joue à la radio. Laura est assise sur la causeuse, les coudes sur les genoux, les mains sur le visage, apparemment bouleversée. Près de la porte reposent sa valise et son violoncelle. La pièce est vaste, avec des planchers de bois pâle ainsi que des murs et des plafonds blancs qui en ont vu d'autres. Un piano à queue blanc en occupe

tout un coin, tandis qu'un fauteuil, une causeuse, une lampe sur pied ainsi qu'une petite télé et un radio qui semblent perdus au milieu de nulle part complètent l'ameublement.

Assis sur le fauteuil en face d'elle, Édouard observe Laura plein de compassion, il voudrait faire quelque chose pour la consoler, mais réprime l'élan qui le pousse à aller vers elle. Il est sur le bout de son siège, suspendu.

Après un moment, Laura pousse un long soupir et lève la tête pour regarder Édouard.

LAURA (en colère contre elle-même)

Qu'est-ce que j'avais aussi à vouloir absolument
m'marier ? Une vraie maladie !

L'expression d'Édouard trahit sa détresse ; il se sent démuni, ne sachant trop quoi dire, ni comment réagir.

ÉDOUARD (platement, mais se voulant

réconfortant)

Tu pouvais pas savoir...

Laura réfléchit un instant, puis se laisse basculer vers l'arrière et relève une jambe qu'elle emprisonne entre ses bras.

LAURA (lucide)

Au contraire... Mais j'ai rien voulu voir, comme
avec toi...

Édouard encaisse la coup, son visage exprime à quel point il a l'impression de traverser un champ de mines, mais il tient bon en s'accrochant à une attitude rationnelle.

ÉDOUARD (cherchant à comprendre)

Mais tu l'aimais Douviers, non ?

Laura prend encore le temps de réfléchir.

LAURA (lucide)

J'pense que j'aimais surtout qu'y m'aime pour
deux...

(souriant devant l'ironie de la situation)

S'il y a quelqu'un qui peut comprendre ça, c'est
bien toi, non ?

Laura regarde Édouard avec insistance, tandis qu'à contrecœur Édouard lui donne raison d'un
haussement de sourcils.

Laura regarde ailleurs

LAURA (triste)

Mais c'est vraiment la dernière personne à qui
j'aurais voulu faire du mal...

C'est au tour d'Édouard de souligner l'ironie de la situation.

ÉDOUARD (doux-amer)

Ça aussi, j'peux comprendre...

À son tour, Édouard s'enfonce dans son fauteuil.

ÉDOUARD (cherchant une solution)

Y a vraiment aucune chance que l'bébé soit
d'lui ?

Laura hoche la tête en signe de négation.

LAURA (résigné)

Y était en voyage...

(résolue)

De toute façon, j'y ai déjà assez menti, y mérite
pas ça...

En parlant, elle se redresse, comme pour que l'attention d'Édouard ne soit pas entièrement portée sur ce qu'elle dit, par pudeur.

LAURA (souriant devant l'ironie de la situation)

C'est cliché, non ? C'est seulement maintenant qu'j'ai tout gâché, que j'réalise à quel point j'tiens à lui...

Le visage d'Édouard s'illumine et il s'avance à nouveau sur le bout de son siège.

ÉDOUARD (positif)

Ça veut dire qu'les choses peuvent encore s'arranger ! Y a peut-être mal réagi sur le coup, mais j'suis sûr que si tu lui expliquais...

Laura hoche la tête en signe de négation, un sourire amer aux lèvres.

LAURA (se méprisant elle-même pour ce qu'elle a fait)

Tu comprends pas, y a pas mal réagi, j'y ai rien dit. J'suis partie, c'est tout... C'est ben juste si j'y ai laissé une note pour pas qu'y s'inquiète...

(terre à terre)

Non, pour l'instant, y faut que j'décide c'que j'vais faire avec le bébé, après, on verra.

Édouard hoche la tête en signe de compréhension.

LAURA (soudain inquiète, étant donné ce qu'ils ont déjà vécu et la situation dans laquelle ça les place)

T'es sûr que ça t'dérange pas que j'reste ici en attendant ?

La main d'Édouard balaie l'air pour signifier que la question ne se pose même pas.

ÉDOUARD (sincère)

Ben voyons.

LAURA (insistant)

Parce que j'peux retourner à l'hôtel, t'sais. Y est juste pas question qu'j'aille chez mes parents....

La sonnette de la porte retentit.

Édouard et Laura font un petit saut.

LAURA (sans arrière-pensée)

T'attends quelqu'un ?

ÉDOUARD (perplexe)

Non....

Édouard se lève et va répondre.

SCÈNE 51 - EXTÉRIEUR JOUR (FIN D'APRÈS-MIDI PLUVIEUX, 26 JUILLET 2005) : FAÇADE DE L'APPARTEMENT D'ÉDOUARD

Planté devant la porte de l'appartement d'Édouard, situé dans un vieil édifice du Vieux-Québec, Bernard attend que l'on vienne lui répondre, apparemment nerveux. On entend toujours la pluie, mais en direct maintenant.

Soudain, la porte s'ouvre.

Édouard le détaille d'un air interrogateur.

ÉDOUARD

Oui ?

Bernard se redresse pour se donner de la prestance malgré qu'il soit trempé jusqu'aux os.

BERNARD (poli)

J'suis désolé d'vous déranger, mais j'crois qu'ça vous appartient.

Bernard soulève la mallette.

ÉDOUARD (surpris)

Mon Dieu ! J'm'étais même pas rendu compte que je l'avais perdu... Merci !

Édouard prend la mallette.

ÉDOUARD (comme si ça allait de soit)

Attends un peu ! j'vais t'donner quelque chose pour te remercier.

Édouard dépose la mallette à l'intérieur et sort son porte-monnaie.

BERNARD (poli)

Ah ! c'est pas nécessaire...

Bernard regarde ailleurs, comme s'il réfléchissant tout haut.

BERNARD (sur le ton de la bague)

À moins, évidemment, qu'vous ayez un emploi à m'offrir...

Édouard lui jette un regard intrigué.

BERNARD (conscient de sa bizarrerie)

J'plaisante...

Édouard lui tend deux billets de 100 \$.

ÉDOUARD (reconnaissant)

Tiens, c'est bien le moins que j'puisse faire.

Bernard regarde l'argent comme s'il se trouvait devant un dilemme.

BERNARD (audacieux)

En fait, j' préférerais qu'vous m'invitez à rentrer me sécher et manger un peu. Parce que j'vous avoue que j'suis transi jusqu'au os et que j'meurs de faim.

ÉDOUARD (comme si ça allait de soit)

Oui, oui, bien sûr, entre...

(lui tendant de nouveau l'argent)

Mais un n'empêche pas l'autre.

Bernard prend finalement l'argent.

BERNARD (reconnaissant)

Merci !

Puis, il entre.

SCÈNE 52 - INTÉRIEUR JOUR (FIN D'APRÈS-MIDI PLUVIEUX, 26 JUILLET 2005) : SALON D'ÉDOUARD

Édouard ferme la porte, tandis que Bernard dépose son bocal et son sac à dos par terre. Le bruit de la pluie nous parvient toujours, mais atténué.

Édouard se dirige vers la salle de bain.

Pendant ce temps, Bernard ôte son coupe-vent et jette un coup d'œil vers le salon.

Laura est assise de dos, en train de choisir un disque, qu'elle insère ensuite dans le lecteur CD.

Bernard la détaille d'un œil intéressé.

Sur ce, Édouard revient avec une serviette qu'il tend à Bernard. L'air *groovy* du début s'élève en musique de fond.

ÉDOUARD (hospitalier)

Tiens ! Donne-moi ton manteau, j'vais l'accrocher.

Bernard tend son manteau à Édouard et commence à se sécher les cheveux avec la serviette, puis il laisse retomber la serviette autour de son cou quand Édouard revient en lui tendant la main. En arrière-plan, on voit que Laura a repris sa place sur la causeuse et les observe avec un air amusé.

ÉDOUARD (cordial)

Moi, c'est Édouard.

Bernard lui se serre la main.

BERNARD (souriant)

Oui, j'sais.

Édouard regarde vers l'ordinateur par terre.

ÉDOUARD (se trouvant bête de ne pas y avoir
pensé)

Ah ! Évidemment...

BERNARD (mettant cartes sur table)

Non, en fait, c'est que j'suis un ami d'Olivier...
J'savais qu'y allait vous chercher à la gare
aujourd'hui alors j'ai essayé de l'rejoindre là-
bas. Mais j'suis arrivé trop tard, j'ai juste eu
l'temps d'vous voir partir...

Une lueur d'intérêt s'allume dans le regard d'Édouard, tandis que Bernard s'empresse d'ajouter :

BERNARD (revenant à l'essentiel)

Ah ! Et moi, c'est Bernard.

ÉDOUARD (incrédule mais content)

Ouais... C'est toute une coïncidence, ça...

(revenant à ses devoirs d'hôte)

Ben entre, reste pas là.

Bernard pénètre dans le salon tandis qu'Édouard se dirige vers la cuisine.

ÉDOUARD (par dessus son épaule)

Qu'est-ce que tu bois ?

BERNARD (heureux de la tournure des événements)

C'que vous voulez.

LAURA (moqueuse)

Dans c'cas-là, j'espère que t'aimes le sherry.

Les deux hommes se tournent vers Laura, qui lance à Édouard un regard plus amusé que réellement désapprobateur.

Édouard fait les présentations en les montrant des mains l'un et l'autre alternativement.

ÉDOUARD (réalisant sa distraction)

Oh ! Pardon, j'oubliais... Bernard, Laura, ma meilleure amie, Laura, Bernard, un ami d'Olivier.

Bernard s'avance en lui tendant la main.

BERNARD (sympathique)

Salut !

Laura se lève à demi et serre la main tendue.

LAURA (souriant)

Salut...

Elle se rassoit et semble légèrement gênée par le regard que Bernard laisse peser sur elle.

ÉDOUARD (enjoué)

On dit donc deux sherrys et un jus d'orange.

Édouard tourne les talons pour aller dans la cuisine, mais s'arrête net sous l'effet d'une idée apparemment fulgurante.

Puis, il se retourne et se met à regarder Laura et Bernard alternativement.

Ceux-ci affichent un air perplexe.

ÉDOUARD (à Bernard)

Est-ce que tu sais conduire ?

BERNARD (comme si la question ne se posait
même pas)

Évidemment.

Le visage d'Édouard se fend d'un large sourire.

ÉDOUARD (énigmatique)

Alors, dans c'cas-là, tu viens de décrocher un
emploi.

Satisfait de son effet, Édouard tourne de nouveau les talons et repart vers la cuisine.

Déjà complice, Bernard et Laura échangent un regard encore plus intrigué. La musique cesse et le bruit de la pluie s'intensifie, comme si on était de nouveau dehors.

SCÈNE 53 - EXTÉRIEUR SOIR (SOIRÉE PLUVIEUSE, 26 JUILLET 2005): FAÇADE DE LA LIBRAIRIE LE BOUQUINISTE

On continue à entendre la pluie. En approchant de la vitrine de la librairie Le Bouquiniste, on aperçoit tout un étalage d'exemplaire de *La Barre fixe*, avec, au centre, une photo grand format de son auteur, Robert Passavant.

Soudain, on voit le reflet de l'auteur apparaître sur la vitre. PASSAVANT, tenant son parapluie d'une main et un petit cigare de l'autre, regarde l'étalage, l'air satisfait. Il prend une bouffée et expire, s'entourant ainsi d'un nuage de fumée.

Puis, il se rapproche et on peut apercevoir son visage alors qu'il tente de mieux distinguer Olivier qui prend des notes en se rongant les ongles derrière le comptoir. Il le détaille, l'air intéressé.

Sa main laisse tomber son cigare.

Son pied l'écrase.

Après quoi, il revient sur ses pas pour entrer dans la librairie.

SCÈNE 54 - INTÉRIEUR SOIR (SOIRÉE PLUVIEUSE, 26 JUILLET 2005): LIBRAIRIE LE BOUQUINISTE

L'air techno de la Sphère joue en sourdine à la radio. La clochette de la porte d'entrée retentit. À ce signal, Olivier cesse de se ronger les ongles, se redresse et range discrètement son calepin.

L'air de rien, l'auteur, vêtu d'une chemise Armani et d'un pantalon chic, secoue son parapluie, se faufile derrière un rayon sans regarder Olivier et fait semblant de chercher quelque chose. Il n'y a pas d'autres clients.

Curieux, Olivier l'observe discrètement, comme pour s'assurer qu'il est bien celui qu'il croit.

Puis, il fait mine de travailler lorsque Passavant lève la tête dans sa direction.

Comme un prédateur tournant autour de sa proie, l'auteur circule entre les rayons en observant discrètement Olivier, qu'il trouve manifestement de son goût.

Après un moment, il attrape un livre au hasard et se dirige vers la caisse.

OLIVIER (routinier)

Bonsoir.

Passavant remet le livre à Olivier.

PASSAVANT (assuré)

Bonsoir.

Olivier prend le livre et entre le prix dans la caisse.

Pendant que le jeune homme ne le regarde pas, Passavant lui jette un regard à la dérobée.

OLIVIER (routinier)

Ça va faire 34,95 \$, s'il vous plaît.

Passavant ouvre son porte-monnaie et lui tend deux vingt dollars, tout en remarquant le nom figurant sur son épinglette : « Olivier Molinier ».

Puis, Olivier prend l'argent, ouvre la caisse et lui remet sa monnaie.

OLIVIER (routinier)

J'vous remercie.

PASSAVANT (traînant)

Merci.

Olivier glisse le livre dans un sac, tandis que Passavant l'observe avec insistance.

Olivier lui tend son sac.

PASSAVANT

Ton visage me dit quelque chose... On se serait pas déjà croisés dans un truc littéraire...

OLIVIER (perplexe, mais plein de bonne
volonté)

C'est-à-dire que j'ai couvert quelques
lancements pour *Le Bouquiniste*, mais je ne me
rappelle pas vous y avoir vu...

Une lueur de malice traverse le regard de Passavant, heureux de tenir son prétexte.

PASSAVANT (mentant et flattant pour arriver
à ses fins)

Mais oui, c'est ça ! Y m'semblait aussi qu'ton
nom m'disait quelque chose – Olivier Molinier
– j'ai lu un de tes papiers dans l'journal et
j't'avoue qu'j'ai été très impressionné.

OLIVIER (agréablement gêné)

Merci...

PASSAVANT (finissant de tisser sa toile)

En fait, j'avais même pris ton nom en note en
me disant qu'il faudrait absolument qu'j'te
rencontre pour te parler d'ma nouvelle revue.

OLIVIER (voulant montrer qu'il est bien
renseigné)

Votre nouvelle revue ? Ce serait pas celle dont
Dhurmer doit être le directeur ?

Passavant lève les mains en signe de modération.

PASSAVANT (apparemment importuné)

Directeur, directeur... Y va un peu vite en
affaires, celui-là...

(intéressé)

Tu l'connais ?

OLIVIER (ne voulant pas trop s'associer à lui)

Plus ou moins...

PASSAVANT (injectant son poison)

Ouais, ben... Pour tout t'dire, y a rien d'arrêté.
Est-ce que c'est quelque chose qui
t'intéresserait, la direction littéraire ?

OLIVIER (flatté, mais également pris au
dépourvu et manquant de confiance en lui)

J'sais pas trop... J'suis pas certain que...

PASSAVANT (coupant court à toute
argumentation)

Écoute, si tu veux, on s'en reparle autour d'un
bon souper ; j'suis vraiment curieux de
connaître ta vision des choses. Attends un
peu...

Il va chercher un de ses livres à l'avant, revient, prend un stylo derrière le comptoir, l'ouvre à la première page et commence à écrire.

On voit le crayon tracer le message suivant : « À Olivier Molinier, son ami présomptif, Robert Passavant, 837-4910 »

Puis, Passavant tend le livre à Olivier.

PASSAVANT (sans appel)

Tiens, j't'ai laissé mon numéro de téléphone ;
t'as qu'à m'appeler quand tu seras décidé.

Olivier prend le livre.

OLIVIER (complètement abasourdi par le sans-
gêne de Passavant et devant sa proposition
inespérée)

Ok...

Passavant fait quelques pas vers la sortie et se retourne.

PASSAVANT (mettant subtilement de la
pression)

Attends pas trop, quand même...

Il lui fait signe de la main le dos déjà tourné et sort.

Olivier demeure bouche bée derrière son comptoir. Fondu au noir et au silence. Fin de la première partie.

SCÈNE 55-A - INTÉRIEUR NUIT (28 JUILLET 2005) : CHAMBRE D'OLIVIER

Le signal de réception d'un courriel retentit. Ouverture en fondu. L'air techno de la Sphère joue en musique d'ambiance. Olivier est assis devant son ordinateur et manipule la souris en se rongant les ongles.

On ne voit plus que l'écran d'ordinateur. Le curseur clique un courriel venant de l'adresse d'Édouard (à l'écrit, le français est correct, mais à l'oral, les personnages font des élisions).

BERNARD

Salut, vieux.

Tu ne devineras jamais d'où je t'écris... Les Îles-
de-la-Madeleine !...

La musique cesse alors que l'on se met à entendre le bruit du vent, de la mer et des oiseaux en voix off.

SCÈNE 56-A - EXTÉRIEUR JOUR (DÉBUT DE SOIRÉE ENSOLEILLÉ, 28 JUILLET 2005) : TERRASSE
DU REFUGE DES NAUFRAGÉS

On entend le bruit du vent, de la mer et des oiseaux en direct. Bernard est assis, seule, à une des tables de la terrasse du Refuge des naufragés. Il écrit à l'ordinateur portable d'Édouard. Un jeu d'échecs repose un peu en retrait devant lui.

Soudain, il lève les yeux pour regarder au loin.

Là, s'étendent la plage et la mer, tandis que le soleil décline lentement à l'horizon. Il vente beaucoup et les nuages se déplacent assez rapidement dans le ciel. Laura et Édouard discutent en marchant les pieds dans l'eau. Leur attitude donne une impression d'intimité.

Puis, Bernard recommence à écrire. On entend le bruit des touches qu'il enfonce, puis l'air *groovy* du début s'élève et prend toute la place.

SCÈNE 57 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN-MIDI-SOIR ENSOLEILLÉ, 27 JUILLET 2005) : ROUTES DES
ÎLES

La musique continue. Pendant qu'il écrit, on voit des images de leur voyage (différents plans en fondu enchaîné de la voiture de location sillonnant la route ou arrêtée sur le bas côté pour leur permettre de se dégourdir et de savourer la vue).

BERNARD (v.o.)

Eh oui ! Imagine-toi donc que je suis passé, en l'espace d'une journée, de vagabond à chauffeur. En fait, c'est arrivé tellement vite que, moi-même, j'ai encore de la misère à y croire. Et tu ne devineras jamais qui m'a engagé... Ton fameux oncle Édouard ! C'est fou, non ? Tu dois te demander ce qui s'est passé... Eh bien ! Disons que, pour faire une histoire courte, j'étais au bon endroit au bon moment. Je n'aurais jamais cru qu'on pouvait encore vivre sans permis de conduire aujourd'hui, mais bon... Il semble avoir les moyens de se

payer des taxis et ce n'est certainement pas moi qui vais m'en plaindre. Au moins, ça règle mon problème de logement pour un temps. Sans compter qu'il m'a parlé de la possibilité de me prendre comme assistant de recherche. Tu te rends compte ?

SCÈNE 58 - EXTÉRIEUR JOUR (AUBE ENSOLEILLÉE, 28 JUILLET 2005) : TRAVERSIER

Bernard regarde le soleil se lever, appuyé sur la rambarde du traversier.

BERNARD (v.o.)

C'est mon père qui en ferait toute une tête s'il savait... Il doit penser que je suis en train de mourir de faim sur le bord d'un trottoir, complètement démuné sans lui et son argent. Remarque que je ne suis pas totalement à l'aise avec l'idée d'accepter celui d'Édouard non plus. Je t'avoue que, de mon point de vue, conduire et profiter de la plage en attendant de repartir, ce n'est pas exactement ce que j'appelle un travail, mais comme je n'ai pas vraiment le choix et que ça ne semble pas être un problème pour lui... En tout cas, il n'a certainement pas fait fortune en vendant ses livres parce que je n'avais même jamais entendu le titre d'un seul d'entre eux.

SCÈNE 56-B - EXTÉRIEUR JOUR (DÉBUT DE SOIRÉE ENSOLEILLÉ, 28 JUILLET 2005) : TERRASSE
DU REFUGE DES NAUFRAGÉS

Bernard lève la tête.

Édouard et Laura reviennent tranquillement vers le Refuge.

Bernard demeure sous le charme un moment, puis recommence à écrire.

BERNARD (v.o.)

Oh ! Et il faut que je te dise, on voyage avec Laura. J'ai cru comprendre que tu la connaissais... En fait, j' pense qu'il ne tenait pas trop à se retrouver en tête à tête avec elle, mais moi, je t'avoue que ça ne me dérangerait absolument pas...

Bernard lève de nouveau la tête.

Édouard et Laura arrivent à sa hauteur. Édouard s'assoit à sa table et Laura poursuit son chemin jusqu'à la balançoire, où elle prend place et commence à se bercer. La musique cesse et on se remet à entendre le vent, la mer et les oiseaux. On entend aussi la balançoire de Laura qui grince.

BERNARD (vif)

J'ai presque fini.

ÉDOUARD

Ça va, y a pas de presse.

BERNARD (innocemment)

Est-ce que tu veux y écrire quelque chose ?

ÉDOUARD

Non, pas maintenant...

Édouard commence à placer les pièces sur le jeu d'échecs.

On ne voit plus que l'écran d'ordinateur, où le courriel finit d'apparaître. On entend Bernard pianoter sur le clavier.

BERNARD (v.o.)

Bon, y faut que je te laisse, Édouard m'attend pour la partie d'échecs que je lui ai promise au souper.

À bientôt !

Bernard

Les bruits d'ambiance cessent et on entend de nouveau l'air techno de la Sphère jouer à la radio.

SCÈNE 55-B - INTÉRIEUR NUIT (28 JUILLET 2005) : CHAMBRE D'OLIVIER

La musique continue. Le regard d'Olivier demeure fixe devant l'ordinateur. Il respire fort et son visage affiche une expression de dépit mêlé de rage.

Soudain, il se retourne, à la recherche d'un moyen de se venger.

Il aperçoit le bocal de Bernard à l'endroit où il était posé l'autre nuit.

Impulsif, il se lève, le saisit et le jette contre le mur, en plein milieu de l'affiche d'*Orphée* de Cocteau.

OLIVIER (furieux)

Eh fuck !

Jump cut. Soudain, il se retourne, à la recherche d'un moyen de se venger.

À la place du bocal de Bernard se trouve le livre de Passavant.

Une lueur maléfique s'allume dans le regard d'Olivier.

Il se lève, prend le livre, l'ouvre à la première page et revient sur ses pas.

Sa main saisit le combiné téléphonique et compose. On entend les bips lorsqu'il enfonce les touches.

Il attend, mais à la place de la sonnerie, on entend une sirène de navire. La musique cesse.

SCÈNE 59 - EXTÉRIEUR JOUR (AUBE ENSOLEILLÉE, 29 JUILLET 2005) : BALCON DE LA CHAMBRE

On entend un autre sifflement. Un navire passe devant le Refuge des naufragés. On entend de nouveau le bruit du vent, de la mer et des oiseaux.

Édouard est assis, seul, et réfléchit en regardant vers le large, son ordinateur sur les cuisses.

Puis, il se met à écrire.

On voit apparaître à l'écran :

ÉDOUARD (v.o., lyrique)

Partir parce qu'on a trop envie de rester... !

Ah ! Si j'avais pu ne pas m'emmener !

SCÈNE 60 - INTÉRIEUR NUIT (SANS FENÊTRE) : SALLE DE TOILETTE DE L'HÔTEL-DIEU

En fondu, on passe de l'écran d'ordinateur à la scène. Le silence se fait graduellement. Mathilde sert dans sa main le camé qu'elle porte en pendentif, l'air ailleurs.

Après un moment, elle sort un calepin et crayon de son sac et se met à réfléchir.

ANDRÉ GIDE (v.o., lyrique)

Par crainte de trop vivre à travers toi, j'ai voulu
me passer de toi pour un temps ; je ne vis plus.

Mathilde se remet à écrire. En transparence, on voit les mots apparaître sur la page.

MATHILDE (v.o., sincère)

Mon amour,

J'aurais aimé qu'il en soit autrement, mais le fait est que je ne vis plus. Quoi qu'il en soit, je veux que tu saches que ce n'est pas toi que je quitte ; comment pourrais-je vouloir me passer de toi ? Maintenant, je n'espère qu'une chose : continuer de vivre à travers toi.

Mathilde XXX

Elle détache et plie la feuille de papier.

Puis, sa main y inscrit : « À Dimitri » et la dépose près de son sac.

Après quoi, Mathilde sort un CD de son sac, le glisse dans le lecteur de l'ordinateur, branche ses écouteurs et les pose sur ses oreilles. L'air *groovy* du début reprend en sourdine.

Elle ferme les yeux et appuie sa tête sur le mur, derrière. La musique s'intensifie.

SCÈNE 61 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 29 JUILLET 2005) : PLAGE

La musique continue. Dans la même position, le visage de Mathilde se nappe graduellement de lumière.

On tourne autour d'elle alors qu'elle est debout sur la plage, le visage tourné vers le soleil, les yeux fermés. Elle prend une grande respiration et ouvre les yeux. Autour, la plage s'étend, déserte, à perte de vue.

Après un moment, elle se met à avancer vers le large jusqu'à disparaître sous les vagues. Ce faisant, la musique cesse graduellement. On n'entend plus que le bruit de la mer, du vent et des oiseaux.

SCÈNE 62 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 29 JUILLET 2005) : PLAGE

C'est alors que l'on aperçoit Boris, un garçon de 12 ans, de taille et de poids moyens, bruns aux yeux bruns en amandes et aux traits doux, et Bronja, une fille de 15 ans, blonde aux yeux bleus, qui ramassent les coquillages.

SCÈNE 63 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 29 JUILLET 2005) : TERRASSE DU REFUGE DES NAUFRAGÉS

Assis seul à une table, en attendant que Bernard et Laura se lèvent, Édouard observe les enfants en buvant un café. Devant lui repose également un journal ouvert. Autour, d'autres pensionnaires déjeunent. On entend la rumeur des conversations et des bruits d'ustensiles de même que, toujours, le bruit du vent, de la mer et des oiseaux.

M^{me} Sophroniska, une femme d'une quarantaine d'années, ayant l'allure d'une bonne ménagère, châtaine aux yeux bleus, un peu enveloppée, les cheveux coupés en dégradé dans un style dépassé,

s'approche avec une cafetière à la main et un livre qui dépasse de la poche de sa longue veste de laine. Elle réchauffe le café d'Édouard.

MME SOPHRONISKA (joviale)

Bien dormi ?

ÉDOUARD (sur le ton de l'autodérision)

Pas vraiment, non...

(réalisant que ce n'est pas ce qu'elle voulait entendre)

Oh ! Mais inquiétez-vous pas, la chambre est parfaite.

MME SOPHRONISKA (dévouée)

Vous êtes sûr ? Parce que s'il y a quoi que ce soit que j'puisse faire...

ÉDOUARD (rassurant)

Non, non, ça va, j'vous remercie.

Mme Sophroniska fait mine de partir et s'arrête.

Elle sort le livre et un crayon de sa poche et les tend à Édouard.

MME SOPHRONISKA (timide)

Est-ce que j'peux vous demander une dédicace ?

ÉDOUARD (surpris)

Vous l'avez lu ?

MME SOPHRONISKA (amusé)

Ça vous surprend ?

ÉDOUARD (cherchant à tempérer sa réaction)

Non... C'est juste que... J'suis pas vraiment le genre d'auteur qu'on s'arrache...

(enjoué)

Mais ça va me faire plaisir de faire une entorse à la routine.

Édouard prend le livre et le crayon, réfléchit un instant et se met à écrire.

Mme Sophroniska hésite un peu et lance :

MME SOPHRONISKA (réfléchie)

En fait, j'crois qu'c'est justement c'que j'aime chez vous...

(se reprenant, un peu gênée)

J'veux dire dans votre écriture.

Édouard lève vers elle un regard amusé.

ÉDOUARD (sarcastique)

Qu'ce soit pas vendeur ?

Mme Sophroniska demeure sérieuse.

MME SOPHRONISKA

Non, que ça s'préoccupe pas de l'être.

Le sourire d'Édouard change, agréablement surpris et heureux qu'il est de voir que quelqu'un le comprend.

Puis, il recommence à écrire.

Hésitant encore un peu, Mme Sophroniska ajoute :

MME SOPHRONISKA (curieuse)

Et est-ce que vous travaillez sur autre chose ?

Édouard finit d'écrire et lève la tête.

ÉDOUARD (évasif)

Oui, mais j' préfère pas trop en parler pour le moment...

(ne voulant pas paraître trop brusque)

Plus tard, peut-être...

Édouard redonne le livre à Mme Sophroniska.

MME SOPHRONISKA (délicate)

Oui, j' comprends.

(en soulevant le livre)

J'vous remercie !

ÉDOUARD (espiègle)

J'vous garantis que tout l' plaisir était pour moi.

Mme Sophroniska rit un coup et, ne voulant pas le déranger plus longtemps, glisse le livre et le crayon dans sa poche et lui fait un petit signe de la tête, avant de se diriger vers une table voisine où d'autres clients sont en train de déjeuner.

Édouard recommence à lire son journal. L' air *groovy* du début reprend.

SCÈNE 64 - INTÉRIEUR NUIT (29 JUILLET 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AUB & B

La musique continue. Bernard et Laura dorment dans les lits jumeaux, tandis qu' Édouard tourne et se retourne dans le divan-lit, incapable de trouver le sommeil. La chambre est propre et fleurie, avec des rideaux bonne femme et beaucoup de froufrous.

Séquence vidéoclipée. Les scènes défilent comme des diapositives. À chaque fois que l' on change de journée, les personnages changent de vêtements.

SCÈNE 65 - INTÉRIEUR JOUR (AUBE GRISE, 30 JUILLET 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

La musique continue. Laura se réveille, porte la main à sa bouche sous l'effet d'un haut-le-cœur, se lève et se précipite vers la salle de bains.

SCÈNE 66 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 30 JUILLET 2005) : JARDIN DU B & B

La musique continue. Bernard détache discrètement quelques feuilles d'un arbuste et quitte le jardin, où se trouvent un potager, des fleurs, un banc de parc et un hamac accroché entre les deux seuls arbres à la ronde, pour se diriger vers le Refuge. Le terrain est bordé d'une clôture blanche qu'il suffit d'ouvrir pour avoir accès à la plage en empruntant un petit chemin parmi les herbes hautes.

SCÈNE 67 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI GRIS, 30 JUILLET 2005) : PLAGE

La musique continue. Bernard et Laura sont assis dans des chaises de plage. Bernard, qui est en train de lire *Les Faux-Monnayeurs*, lève les yeux pour observer avec admiration Laura, qui a son baladeur sur les oreilles et suit la musique sur une partition.

SCÈNE 68 - EXTÉRIEUR JOUR (DÉBUT DE SOIRÉE PLUVIEUX, 30 JUILLET 2005) : PLAGE

La musique continue. Laura se berce doucement dans la balançoire, en observant avec tendresse Édouard, qui est lancé dans une conversation apparemment passionnante avec Bernard, à tel point que chacun est assis sur le bout de sa chaise berçante.

SCÈNE 69 - INTÉRIEUR NUIT (PLUIE, 30 JUILLET 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

La musique continue. À bout de nerf, Édouard, qui en a assez de ne pas trouver le sommeil, se lève, prend son ordinateur et sort sans faire de bruit sur le balcon.

SCÈNE 70 - INTÉRIEUR JOUR (AUBE PLUVIEUSE, 31 JUILLET 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

La musique continue. Alors que la porte de la salle de bains se referme, Bernard se réveille, regarde dans cette direction et remarque avec un certain étonnement l'absence d'Édouard.

SCÈNE 71 - INTÉRIEUR NUIT (MATIN GRIS, 31 JUILLET 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

La musique continue. Bernard ouvre son bocal, y glisse de belles feuilles vertes et le referme, avant de se mettre à réfléchir en observant, par la fenêtre, toujours avec la même admiration, Laura qui pratique son violoncelle sur la plage, avec Édouard qui lit à ses côtés, apparemment indifférent.

SCÈNE 72 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI GRIS, 31 JUILLET 2005) : PLAGE

La musique continue. Bernard et Laura se lancent le freesbee, tandis qu'Édouard parle avec Mme Sophroniska sur la terrasse, derrière.

SCÈNE 73 - EXTÉRIEUR JOUR (DÉBUT DE SOIRÉE GRIS, 31 JUILLET 2005) : JARDIN DU B & B

La musique continue. Édouard et Bernard reviennent d'une marche sur la plage et semblent avoir une discussion passionnante, même s'ils ne partagent pas nécessairement la même opinion. En pénétrant dans le jardin du B & B, Bernard fait signe à Édouard de baisser le ton, alors qu'il aperçoit Laura qui dort dans le hamac, et les deux hommes s'en vont sans faire de bruit.

SCÈNE 74 - INTÉRIEUR NUIT (31 JUILLET 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

La musique continue. Alors qu'Édouard referme la porte derrière lui, Laura se réveille, se tourne sur le dos et commence à réfléchir en regardant le plafond.

SCÈNE 75 - INTÉRIEUR JOUR (AUBE ENSOLEILLÉE, 1^{er} AOÛT 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

La musique continue. Bernard se lève, se dirige vers la salle de bains, cogne à la porte et demande (sans qu'on l'entende) à Laura si tout va bien.

SCÈNE 76 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 1^{ER} AOÛT 2005) : PLAGE

La musique continue. Laura joue du violoncelle avec passion, en jetant de loin en loin un regard à Édouard ; c'est pour lui qu'elle joue. Édouard, lui, travail à l'ordinateur sous un parasol en mâchant de la réglisse et en savourant la musique ; c'est une des choses qui l'ont séduit chez Laura.

SCÈNE 77 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 3 AOÛT 2005) : PLAGE

La musique continue. Bernard et Laura font du pédalo dans la mer et rient d'être aussi malmenés par les vagues.

SCÈNE 78 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI GRIS, 2 AOÛT 2005) : PLAGE

La musique continue. Bernard et Laura font de l'équitation avec un groupe de touristes et semblent passer un bon moment.

SCÈNE 79 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 1^{ER} AOÛT 2005) : PLAGE

La musique continue. Bernard aide Laura à monter la voile de sa planche à voile, ils voguent un moment et tombent à l'eau.

SCÈNE 80 - EXTÉRIEUR JOUR (DÉBUT DE SOIRÉE GRIS, 3 AOÛT 2005) : TERRASSE DU B & B

Bernard et Édouard jouent aux échecs sur la terrasse. Après un moment, Laura, qui s'ennuie visiblement, se lève, leur souhaite (sans qu'on l'entende) le bonsoir et va se coucher.

SCÈNE 81 - INTÉRIEUR NUIT (3 AOÛT 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

La musique continue. Laura regarde le plafond un moment, puis elle se lève et se rend jusqu'à la fenêtre, où elle recommence à réfléchir en regardant dehors.

SCÈNE 82 - INTÉRIEUR JOUR (AUBE GRISE, 4 AOÛT 2005) : SALLE DE BAINS DE LA CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

La musique continue. Assise sur le plancher, dos à la porte, Laura fait signe de la main et répond (sans qu'on l'entende) qu'elle n'a besoin de rien, puis elle se met à réfléchir. La salle de bain est dans le même style que la chambre, propre et fleurie.

SCÈNE 83 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 4 AOÛT 2005) : PLAGE

La musique continue. Laura joue du violoncelle avec passion, avec Édouard qui travaille à l'ordinateur à ses côtés. Derrière, on aperçoit Bernard qui vient les rejoindre.

SCÈNE 84 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 4 AOÛT 2005) : PLAGE

La musique continue. Bernard prend un visible plaisir à appliquer de la crème solaire dans le dos de Laura, qui, elle, observe le profil d'Édouard, qui prend du soleil étendu sur le dos à ses côtés.

SCÈNE 85 - EXTÉRIEUR JOUR (DÉBUT DE SOIRÉE ENSOLEILLÉ, 4 AOÛT 2005) : TERRASSE DU B & B

La musique continue. Laura est assise sur la terrasse en compagnie de Mme Sophroniska. Toutes deux observent Édouard et Bernard qui aident Boris et Bronja à faire voler un cerf-volant sur la plage. Mais Laura semble avoir l'esprit ailleurs.

SCÈNE 86 - EXTÉRIEUR NUIT (4 AOÛT 2005) : PLAGE

La musique continue. De lointains lampadaires éclairent faiblement la scène. Édouard déambule sur la plage, l'air perdu.

SCÈNE 87 - INTÉRIEUR JOUR (AUBE ENSOLEILLÉE, 5 AOÛT 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

La musique continue. Laura sort de la salle de bains, lève vers Bernard des yeux remplis de larmes et trouve refuge dans ses bras.

SCÈNE 88 – EXTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 5 AOÛT 2005) : PLAGE

La musique continue. Laura joue du violoncelle avec passion. Bernard est étendu sur le sable à ses pieds. Édouard travaille à l'ordinateur sous un parasol.

SCÈNE 89 - EXTÉRIEUR NUIT (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 5 AOÛT 2005) : PLAGE

La musique continue. Bernard et Laura sortent de l'eau en riant et se précipitent vers Édouard qui s'est endormi sous son parasol et l'arrosent à souhaits. Édouard se réveille en sursaut, se lève et se met à courir après l'un et l'autre, mais ils se séparent pour lui compliquer la tâche et il ne sait plus où donner de la tête.

SCÈNE 90 - EXTÉRIEUR NUIT (5 AOÛT 2005) : CINÉ-PARC

La musique continue. Édouard, Bernard et Laura sont tassés sur le siège avant de la voiture de location et mangent du pop-corn en écoutant le film (*Star Wars : La Revanche des Siths*, la scène où l'empereur convainc Anakin de rejoindre le côté obscur de la Force), un haut-parleur accroché à la vitre.

Édouard semble songeur.

SCÈNE 91 - EXTÉRIEUR NUIT (5 AOÛT 2005) : PLAGE

La musique continue. Édouard est assis devant la mer et réfléchit. On voit Laura qui arrive derrière lui. Sans un mot, elle s'assoit à ses côtés et se met elle aussi à réfléchir en plongeant son regard dans les ténèbres.

SCÈNE 92 - INTÉRIEUR NUIT (5 AOÛT 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

La musique continue. Bernard se réveille et réalise qu'il est seul.

Il se lève et se rend à la fenêtre.

Là, il aperçoit la silhouette de Laura qui revient vers le B & B et celle d'Édouard qui s'éloigne sur la plage. Laura semble le voir à la fenêtre, même s'il est théoriquement invisible dans le noir. Elle semble triste.

Fondu au noir et au silence.

SCÈNE 93 – EXTÉRIEUR JOUR (6 AOÛT 2005) : TERRASSE DU B & B

Ouverture en fondu. On entend le bruit du vent, des vagues et des oiseaux. Au loin, Boris et Bronja se baignent dans la mer.

Édouard les observe en prenant une gorgée de thé glacé, tandis que Mme Sophroniska alimente une conversation lancée par Laura, qui est apparemment satisfaite d'avoir gêné Édouard en abordant le sujet de son roman, tandis que Bernard lit *Les Faux-monnayeurs* un peu en retrait.

MME SOPHRONISKA (sans vouloir

l'importuner, mais néanmoins curieuse)

J'ai lu quelque part que ça devait s'appeler *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*... Est-ce que ce serait pas une espèce de réponse aux *Faux-Monnayeurs* d'André Gide?

Édouard reporte son attention sur Mme Sophroniska.

ÉDOUARD (laissant tomber ses réticences)

On peut dire ça, ouais... En fait, j'ai l'intention d'me servir du roman comme matière première pour la rédaction de mon propre roman... De l'passer au filtre de ma subjectivité pour pouvoir en livrer une lecture personnelle, tout en créant quelque chose de complètement différent...

Laura affiche une expression d'ennui.

MME SOPHRONISKA (cherchant à
comprendre)

J'suis désolée, mais j'suis pas vraiment
familière avec l'œuvre de Gide... De quoi ça
parle au juste ?

Bernard lève les yeux de son livre, intéressé. On remarque qu'il utilise son faux 10 \$ comme signet.

ÉDOUARD (cherchant une réponse simple à
une question complexe)

Hum... Ben disons que, pour faire une histoire
courte, son idée, c'était de grouper dans un seul
roman, tout ce que lui présentait et lui
enseignait la vie... Y espérait faire en littérature
quelque chose comme *l'Art de la fugue* de Bach
en musique... Mais aussi, y voulait présenter,
d'une part, l'événement, le fait, la donnée
extérieure et, d'autre part, l'effort du romancier
pour faire un livre avec ça... En fait, c'était ça le
sujet de son roman, la lutte entre ce qu'offre la
réalité et ce que l'auteur prétend en faire.

Laura n'en peut plus.

LAURA (pisse-vinaigre)

Mais voyons, Édouard, tu vas faire mourir tes
lecteurs d'ennui avec ça...

Prise entre deux feux Mme Sophroniska a l'air mal à l'aise.

ÉDOUARD (brusque)

Tout dépend de la manière dont c'est fait. Gide,
lui, a créé un personnage de romancier qui
tente de se servir de ce qui se passe autour de
lui pour écrire son livre, tout en nous faisant
part de ses réflexions. Moi, j'ai pensé écrire

l'histoire d'une scénariste qui tente d'adapter le roman pour le cinéma, ce qui va me permettre exactement la même chose, c'est-à-dire de montrer comment un auteur s'y prend pour créer une œuvre à partir d'une réalité extérieure, sauf que dans c'cas-ci, la réalité en question, c'est le livre et ses personnages, mais aussi, les journaux personnels et la vie de son auteur, voire même, l'expérience personnelle de la scénariste.

Mme Sophroniska hoche la tête, l'air plus ou moins convaincu. Derrière, Bernard demeure attentif.

MME SOPHRONISKA (diplomate et sensée)

Mais vous croyez pas qu'un roman devrait s'écrire plus spontanément que ça ? Qu'il faut croire à ce qu'on raconte et le raconter tout simplement ? J'veux dire, vous avez pas peur que ça devienne un roman d'idées plus que d'être humains ?

ÉDOUARD (ne voulant pas se montrer trop brusque envers Mme Sophroniska, mais néanmoins contrarié)

Et alors ? J'vous avoue qu'les idées m'intéressent plus que les hommes, m'intéressent par-dessus tout...

Mme Sophroniska bois une gorgée de thé glacé, mal à l'aise. Laura affiche une expression méprisante. Bernard fait mine de recommencer à lire.

MME SOPHRONISKA (tentant de relancer la conversation sur de meilleures bases)

Et est-ce que c'est bien avancé ?

ÉDOUARD (s'efforçant d'être poli)

Ça dépend de c'que vous entendez par là. Du livre comme tel, j'ai pas encore écrit une seule ligne, mais j'ai pris plein de notes sur l'adaptation et les difficultés que mon personnage va rencontrer...

LAURA (méprisante)

Pauvre Édouard, à t'entendre, on voit bien qu'tu l'écriras jamais ce roman-là...

ÉDOUARD (de nouveau brusque)

Eh bien ! ce sera que l'histoire du livre m'aura intéressé plus que le livre lui-même... Et j'm'en porterai pas plus mal pour autant !

LAURA (hautaine)

Si tu l'dis...

Ils se remettent tous à boire en silence. Derrière, Bernard fait toujours mine de lire.

SCÈNE 94 - INTÉRIEUR NUIT : SALLE DE TOILETTE DE L'HÔTEL-DIEU

En fondu, on passe de la scène à la page du *Journal des faux-monnayeurs* sur laquelle on peut lire l'extrait correspondant à la réplique suivante.

Puis, on regarde Mathilde alors qu'elle lit.

ANDRÉ GIDE (v.o. sur le ton de la réflexion)

Je dois respecter soigneusement en Édouard tout ce qui fait qu'il ne peut écrire son livre. Il comprend bien des choses ; mais se poursuit lui-même sans cesse ; à travers tous, à travers tout... Personnage d'autant plus difficile à établir que je lui prête beaucoup de moi. Il me faut reculer et l'écartier de moi pour bien le voir.

Elle repose le livre et sort de son sac le paquet de noix mélangées et une bouteille d'eau.

Elle mange une amande en deux bouchées et bois une gorgée d'eau en réfléchissant.

Puis, elle sort de sa rêverie et se remet à travailler.

On ne voit plus que l'écran. En bas, à droite, on peut lire : 23 h 45.

SCÈNE 95 - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI PLUVIEUX, 9 AOÛT 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD,
BERNARD ET LAURA AU B & B

En fondu, on passe de l'écran à la scène. *Love Itself* de Leonard Cohen joue à la radio. Assis en Indien sur le lit, Bernard et Laura disputent une partie de cartes.

Laura étudie minutieusement son jeu, apparemment inconsciente des regards que lui lance Bernard, qui se demande s'il devrait ou non lui déclarer sa flamme.

Puis, ayant décidé d'y aller, il attaque en faisant mine d'étudier son jeu, apparemment décontracté.

BERNARD (du tac au tac)

Est-ce que t'as quelque chose contre les gars
plus jeunes ?

Laura échappe un hoquet de surprise et lève les yeux de son jeu.

LAURA (amusée et flattée)

J'ai jamais vraiment réfléchi à ça...

(soudain sérieuse et grave)

Mais tu sais bien qu'j'suis pas libre...

BERNARD (avec conviction et un peu
naïvement)

Ça m'dérange pas qu'tu sois enceinte...

LAURA (réaliste)

C'est plus compliqué qu'ça...

BERNARD (convaincu)

Au contraire... Tout est toujours plus simple qu'on pense... Y a pas si longtemps, j'avais qu'une idée en tête, c'était d'être libre... J'me prenais pour un grand révolté... Mais en fait, c'était un personnage que j'jouais et c'est toi qui me l'a fait comprendre... Avec toi, j'ai plus de doutes, tout c'que j'désire, c'est...

Laura le coupe brusquement.

LAURA (ne voulant lui laisser aucun faux
espoir)

J'retourne vivre avec Félix...

(adoucie, comme atténuer le mal qu'elle lui fait)

J'y ai tout avoué, pis y m'a demandé de revenir, alors...

BERNARD (incrédule)

Mais tu l'aimes même pas !

Bernard lui lance un regard rempli d'incompréhension et à la limite du mépris, jette son jeu sur le lit, se lève et se dirige vers la fenêtre pour se calmer.

Au premier plan, Laura affiche une expression désolée.

LAURA (caressante)

Tu peux pas comprendre...

Elle baisse les yeux.

Bernard se retourne brusquement.

BERNARD (volontairement blessant)

Au contraire, j'comprends très bien... Tu retournerais jamais avec lui si c'était Édouard qui...

Laura lève vers lui un regard furieux.

LAURA (impérative)

Assez !

Bernard s'arrête net, surpris.

Les yeux de Laura, vibrant de rage, se remplissent soudain de larmes. Puis, elle se détourne, gênée.

Le visage de Bernard prend une expression catastrophée.

BERNARD

J'suis désolé... C'est la jalousie qui...

Bernard se précipite vers Laura et tente de la prendre dans ses bras.

Mais elle se dérobe, se lève à son tour et se met à arpenter la pièce.

Bernard l'écoute en la suivant du regard.

LAURA (sincère)

Ça va... T'as raison... C'est vrai qu'j'aime pas Félix autant qu'y l'mériterait... Peut-être que j'ferais mieux d'élever mon bébé toute seule après tout... Mais j'peux pas m'empêcher de penser que ce serait lui enlever un père génial, tu comprends ?

Elle s'arrête et le fixe, pleine d'espoir.

BERNARD (sceptique alors qu'il songe à sa propre situation)

Ouais...

Bernard jette un œil à son bocal, sur le bureau.

BERNARD (vulnérable)

Est-ce que tu penses qu'y va être capable de l'aimer autant qu'si c'était l'sien ? J'veux dire, est-ce que tu penses que c'est possible ?

Laura revient s'asseoir près de lui.

LAURA (douce)

C'que j'crois, c'est qu't'es mieux placé qu'moi pour répondre à cette question-là...

Bernard échappe un hoquet d'ironie, mais presque aussitôt, son expression se fait plus songeuse, alors qu'il réalise qu'elle a raison et que la réponse est « oui ».

SCÈNE 96-A - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI PLUVIEUX, 8 AOÛT 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

Sur les entrefaites, Édouard entre avec son ordinateur portable à la main. À la radio, l'air techno de la Sphère s'élève.

ÉDOUARD (s'adressant à Bernard, l'air de rien)

Tiens ! J'ai reçu un courriel pour toi.

Édouard tend l'ordinateur à Bernard et va s'asseoir sur le divan-lit, où traîne un Rubik cube, qu'il prend et se met à manipuler. Laura, elle, rassemble le paquet de cartes et se met à les brasser.

ÉDOUARD (sur un ton qui se veut anodin, mais dans les faits légèrement inquisiteur)

J'savais pas qu'tu connaissais Passavant...

BERNARD (sarcastique)

Ça tombe bien, moi non plus.

(comme s'il s'agissait d'une évidence)

C'est d'Olivier.

ÉDOUARD (perplexe)

Ah...

Bernard lit silencieusement.

Laura commence une partie de solitaire en surveillant discrètement Édouard qui surveille discrètement Bernard.

Bernard lève la tête, l'air sombre.

ÉDOUARD (faussement désinvolte)

Alors, qu'est-ce qu'y raconte ?

BERNARD (taquin)

Tu voudrais bien l'savoir, hein ?

ÉDOUARD (sur la défensive)

Ben non, c'est juste que...

BERNARD (amusé)

J'te niaise

(de nouveau sombre)

Tiens, vois par toi-même, mais j'pas sûr que tu vas apprécier...

Bernard tend l'ordinateur à Édouard, qui se lève, le prend et retourne s'asseoir, l'air inquiet.

Puis, il commence à lire. On entend plus que la voix off. Pendant ce temps, Bernard s'étend sur le lit, les bras croisés derrière la tête, tandis que Laura continue de jouer, l'air de rien. À mesure qu'Édouard lit (à l'écrit, le français est correct, mais à l'oral, Olivier fait des élisions comme dans le langage parlé), son expression s'assombrit. Laura, de son côté, lui jette un coup d'œil de loin en loin.

OLIVIER (v.o., faussement enthousiaste)

Salut, vieux.

Imagines-toi donc que, moi aussi, je suis en voyage... mais à Paris ! Et tu ne devineras jamais à quel titre... Robert Passavant – tu sais, l’auteur –, il m’a nommé rédacteur en chef de sa nouvelle revue. Il semble qu’il trouve mes idées intéressantes et je t’avoue, qu’à l’entendre, j’en viens presque à les trouver pas trop mauvaises moi-même. Bref, j’espère que t’as profiter de ton temps libre pour écrire parce que je te garde une place de choix dans le premier numéro.

On ne voit plus maintenant que l’écran d’ordinateur.

OLIVIER (v.o.)

Comme on devait travailler là-dessus cet été et qu’il avait affaire en France, il m’a proposé de partir avec lui. C’est fou, non ? Le pire, c’est que je ne l’aurais probablement jamais rappelé, mais quand j’ai su ce qui t’était arrivé, je me suis dit : "Pourquoi pas ?"...

En voix off, on entend le bruit d’une douche qui s’arrête et celui d’une intense circulation automobile.

SCÈNE 97 - INTÉRIEUR NUIT (8 AOÛT 2005) : CHAMBRE D’OLIVIER ET PASSAVANT À PARIS

On entend toujours la circulation, mais en direct. Olivier est installé dans le lit avec le portable de Passavant et il écrit son courriel à Bernard ; il ne porte qu’un boxeur et a les cheveux mouillés. Il lève la tête pour apercevoir Passavant qui sort de la salle de bains, plus loin, sans le voir.

Passavant traverse leur chic chambre d’hôtel parisienne, une serviette autour de la taille. Il saisit la télécommande et allume la télé. Puis, il se sort un cigare l’allume, au-dessus de ses affaires. Bientôt, il est entouré d’une aura de fumée.

Olivier recommence à taper son message. On entend plus que la v.o.

OLIVIER (v.o., faussement enthousiaste)

Tu devrais le voir, c'est vraiment tout un personnage... On dirait un acteur en constante représentation ; toujours la réplique qui tue à portée de la main. Et puis, c'est quelqu'un d'extrêmement généreux ; il insiste toujours pour tout payer. En fait, je pense que je suis en train de me gêner un peu... Sans compter qu'il sait s'amuser ; avec lui, c'est le party du matin au soir. Bref, tu auras compris qu'on ne travaille pas beaucoup, mais bon... J'espère que tu fais bon voyage toi aussi et que tu ne regrettes pas trop d'avoir foutu le camp de chez toi.

On ne voit plus que l'écran d'ordinateur.

OLIVIER (v.o., sincère)

Dis bonjour à Édouard, que je pense à lui constamment, que je ne peux pas lui pardonner de m'avoir plaqué là...

À rebours, le dernier paragraphe s'efface, avant d'être remplacé par :

OLIVIER (v.o.)

À bientôt !

Olivier

En voix off, on entend l'air techno de la Sphère qui joue à la radio dans la chambre d'Édouard, Bernard et Laura.

SCÈNE 96-B - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI PLUVIEUX, 8 AOÛT 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD, BERNARD ET LAURA AU B & B

La musique continue, mais en direct. Édouard referme le portable et le met de côté, en tentant de contenir sa fureur.

Bernard ouvre les yeux et tourne la tête vers lui.

BERNARD (compatissant avec Édouard et
impitoyable envers Passavant)

J'sais, je l'connais même pas, pis j'ai déjà envie
d'le tuer, alors...

Laura regarde Édouard, l'air d'envier Olivier d'être capable de lui inspirer de tels sentiments.

Puis, Bernard s'étire et se relève en grondant, comme pour signaler que tout cela a assez duré.

BERNARD (décidé à clore le chapitre)

Et pour Boris, comment ça s'arrange ?

Édouard se détend un peu et Laura recommence à jouer.

ÉDOUARD (sans grande conviction, mais en
faisant un effort pour se changer les idées)

Sa tante a finalement accepté qu'il aille passer
quelques jours chez son grand-père.

BERNARD (constatant avec une pointe de
nostalgie)

Alors j'imagine que les vacances tirent à leur
fin.

ÉDOUARD (se rendant à la même évidence,
mais en demeurant songeur)

J'imagine...

Laura retourne un valet de cœur. À la radio, la musique *groovy* du début s'élève, mais plus lente et plus triste.

SCÈNE 98 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN BRUMEUX, 9 AOÛT 2005) : FAÇADE DU REFUGE DES NAUFRAGÉS

La musique continue. Devant une maison ancestrale impeccablement entretenue, agrémentée de fleurs et d'arbustes joliment disposés ainsi que d'un panneau indiquant « Refuge des naufragés », Édouard finit de mettre les bagages dans le coffre de la voiture de location, sous un épais brouillard.

Mme Sophroniska donne ses dernières consignes à Boris, puis le serre dans ses bras. Boris et Bronja se font l'accolade.

Puis le garçon entre dans la voiture. Bernard est déjà au volant, Laura assise sur le siège arrière.

Édouard dit au revoir à Mme Sophroniska et prend place sur le siège passager.

La voiture démarre et s'en va.

On s'envoie la main de part et d'autre.

La voiture poursuit son chemin. Fondu enchaîné.

SCÈNE 99 - EXTÉRIEUR NUIT (PLUIE, 9 AOÛT 2005) : FAÇADE DE L'IMMEUBLE DE M. LA PÉROUSE

La musique continue. La voiture s'arrête devant l'immeuble de l'appartement de M. La Pérouse. Il s'agit d'un imposant édifice du quartier Montcalm, impersonnel plutôt qu'accueillant.

M. La Pérouse sort avec un parapluie.

Édouard sort de la voiture, lui fait un signe de bonjour de la main et va chercher la valise de Boris dans le coffre.

M. La Pérouse le rejoint et l'abrite sous son parapluie.

Édouard ouvre la porte pour que Boris puisse sortir.

M. La Pérouse se penche pour lui dire bonjour et se présenter ; l'enfant demeure de glace.

Puis, il remercie Édouard en lui serrant la main. Après quoi Édouard dit bonjour à Boris.

Le grand-père et l'enfant de dirigent vers l'immeuble.

Un instant, Édouard les regarde s'éloigner, l'air perplexe, avant de remonter dans la voiture.

Le véhicule s'éloigne. Fondu au noir et au silence. Fin de la deuxième partie.

SCÈNE 100 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 14 AOÛT) : CUISINE D'ÉDOUARD

Ouverture en fondu. En bruit de fond, on entend le blabla de la radio ; on y parle de la chaleur accablante qui sévit depuis quelques jours. Édouard est avachi sur le coin de sa table de la cuisine, l'air écoeuré. Il a les cheveux en bataille et ne porte qu'un boxer ; sa peau est moite. Autour, la pièce apparaît surtout fonctionnelle, sans coquetterie. Des pelures d'orange et une tasse de café vide reposent devant lui. Il barbouille le journal, repassant sur les mots déjà écrits et faisant de petits dessins.

ÉDOUARD (v.o., las)

Chaleur, ennui, rentré une semaine trop tôt...
Mon empressement ne me le fait attendre que
plus longtemps...

Après un moment, il dépose son crayon et laisse son regard se perdre dans le vide. En voix off, on entend le des doigts pianoter sur un clavier d'ordinateur.

SCÈNE 101 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 14 AOÛT 2005) : BUREAU D'ÉDOUARD

Le bruit de pianotement se poursuit. On voit les mains d'Édouard s'afférer sur le clavier. On entend le bruit de la circulation dehors ainsi que celui du ventilateur.

ÉDOUARD (v.o., réflexif)

Je commence à entrevoir ce que j'appellerais le
« sujet profond » de mon livre.

Édouard écrit, avec enthousiasme et concentration, en mangeant un morceau de réglisse. Sa peau est toujours moite. Les cheveux en bataille, il porte un pantalon de coton blanc auquel pend des bretelles rouges et une chemise blanche qu'il n'a pas pris le temps d'attacher.

Pendant qu'Édouard continue à écrire, on passe son bureau en revue pour finalement s'approcher de la bibliothèque. On sent qu'il s'agit d'une des pièces où il vit ; elle est chaleureuse et prend des airs de chantier de construction. On y retrouve une bibliothèque remplie de livres de référence qui ont beaucoup servi, des classeurs, une grande table de travail couverte de paperasse, surplombée d'une lampe d'architecte, devant une fenêtre dont les stores sont presque toujours ouverts pour lui permettre de voir dehors ainsi qu'un fauteuil légèrement élimé mais confortable, avec à côté une lampe sur pied.

ÉDOUARD (v.o.)

C'est, ce sera sans doute la manière dont la
réalité nourrit la fiction à travers la création et,
inversement, celle dont la fiction envahit la
réalité pour lui donner tout son sens.

Sur un rayon de la bibliothèque repose un cadre contenant une photo d'Édouard sur un chameau, au milieu d'une caravane, dans le désert. Soudain, le sable se met à tourbillonner dans l'image.

ÉDOUARD (v.o.)

Peut-être même le fait que la réalité elle-même
n'est qu'une fiction dépendant de la perception
de chacun et que la fiction elle-même devient
une réalité à partir du moment où l'on
reconnait son existence.

Édouard prend un morceau de réglisse dans le bol qui se trouve à côté de son ordinateur, en arrache une bouchée et se remet à taper.

ÉDOUARD (v.o.)

Certains, comme Bernard, crois qu'écrire empêche de vivre, qu'on peut s'exprimer mieux par des actes que par des mots.

Le vent se met à souffler le sable à l'extérieur de la photo. Graduellement, il commence à envahir la pièce.

ÉDOUARD (v.o.)

Mais moi, c'est l'acte d'écrire qui m'aide à me sentir vraiment vivant. Est-ce parce qu'il me permet de matérialiser, par des mots et sur du papier, cette partie de moi, faite d'idées et d'intuitions, qui, autrement, serait vouée à l'oubli ?

Du sable s'accumule autour d'Édouard qui continue à écrire.

ÉDOUARD (v.o.)

Ou est-ce parce qu'au contraire, il me permet de transcender cette partie de moi, faite de chair et de sang, pour fuir vers un monde imaginaire où tout est possible ? Probablement les deux à la fois et qui sait combien d'autres raisons, des raisons de vivre...

Édouard ramasse un peu de sable et le regarde s'écouler entre ses doigts. Puis, il recommence à écrire.

ÉDOUARD (v.o.)

Plus ça va et plus je crois que je ne serai probablement jamais capable de travailler avec Bernard ; nos positions sont trop diamétralement opposées...

Des coups sont frappés à la porte. Édouard fait un petit saut et se retourne.

SCÈNE 102 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 14 AOÛT 2005) : BUREAU D'ÉDOUARD

Bernard se tient dans l'encadrement de la porte. Il n'y a plus de neige dans la pièce.

BERNARD (l'air de rien)

J'sors, est-ce que t'as besoin de quelque chose ?

ÉDOUARD (simplement, mais avec
l'impression de s'être fait prendre la main dans
le sac)

Non, ça va, merci.

Édouard fait mine de se retourner, mais s'arrête lorsqu'il réalise que Bernard ne bouge pas.

ÉDOUARD (intrigué)

Est-ce qu'il y a autre chose ?

BERNARD (hésitant)

C'est une entrevue pour une job...

ÉDOUARD (surpris)

Ah bon...

(enjoué parce que soulagé)

Ben... Bonne chance !

BERNARD (ne voulant pas de malentendu)

C'est que, comme tu sembles pas avoir grand-
chose à me faire faire...

ÉDOUARD (désolé)

C'est mal tombé...

(cherchant à la conforter dans cette décision qu'il
approuve à 100 %)

Inquiète-toi pas, j'comprends parfaitement.
J'ferais la même chose à ta place.

BERNARD (plus pour lui-même que pour
Édouard)

Oh ! et, j'voulais t'dire, j'vais tout essayer pour
me trouver une place où rester aussi tôt
qu'possible.

ÉDOUARD (ne voulant pas non plus le mettre
dehors)

Comme tu veux, mais y a pas d'presse, la
chambre d'amis s'changera pas en citrouille du
jour au lendemain.

BERNARD (sincère)

En tout cas, j'tiens à te remercier encore pour
tout.

ÉDOUARD

Ah ! c'est rien, oublie ça.

BERNARD (le cœur plus léger)

Bon ben... À plus !

Édouard le salut en se retournant vers son ordinateur.

ÉDOUARD (comme s'il n'était pas trop tôt)

C'est ça, salut.

Bernard s'en va.

Édouard prend un autre morceau de réglisse et le mâchouille en fixant son écran l'air satisfait. Un air
de jazz s'élève en voix off.

SCÈNE 103 - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI GRIS, 16 AOÛT 2005) : BUREAU DE M. PROFITENDIEU

L'air de jazz continue en direct à la radio. M. Profitendieu est assis à son bureau et il fait du ménage dans ses papiers. Il est habillé de manière sport.

Machinalement, ses mains passent les documents en revue et les distribuent dans différentes piles.

M. Profitendieu passe quelques feuilles à la déchiqueteuse.

Puis, son regard se pose sur la lettre de Bernard qui dépasse de sous une pile de feuilles encore pêle-mêle.

Il la prend et la tient un instant sans trop savoir quoi faire avec.

Puis, son visage affiche une expression de résignation.

Enfin, sa main place l'enveloppe en sécurité dans son tiroir. Et le referme. Ce faisant, on entend toutefois le bruit d'une porte qui grince.

SCÈNE 104-A - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI GRIS, 16 AOÛT 2005) : SALON-CUISINETTE DE L'APPARTEMENT DE M. LA PÉROUSE

Avec une certaine appréhension, Édouard finit de pousser la porte et entre dans l'appartement. On n'entend plus que le tic-tac d'une vieille horloge.

ÉDOUARD (inquiet)

M. La Pérouse ?

Édouard continue d'avancer, jusqu'à ce qu'il aperçoive M. La Pérouse, assis dans son fauteuil, complètement immobile.

ÉDOUARD (encore plus inquiet)

M. La Pérouse ? Est-ce que ça va ?

Édouard avance la main pour toucher le bras de M. La Pérouse.

M. LA PÉROUSE (déclamatoire)

M. La Pérouse est mort.

Édouard fait un saut et recule à ses paroles.

ÉDOUARD (sous le coup de l'émotion)

Vous voulez m'faire faire une crise cardiaque
ou quoi ?

M. La Pérouse lève un regard désorienté vers Édouard.

Édouard se détend un peu et s'assoit.

ÉDOUARD (concerné)

Ça c'est pas bien passé avec Boris ?

M. LA PÉROUSE (comme un somnambule)

Ah ! non, ç'a été... Mais j'dois bien t'avouer
qu'j'ai pas éprouvé autant d'plaisir à
l'rencontrer qu'j'aurais pensé. Évidemment,
j'pouvais pas m'attendre à c'qui soit content
d'me voir, y avait pour ainsi dire jamais
entendu parler de moi. J'sais pas c'que
j'espérais, exactement...

ÉDOUARD (tentant de l'encourager)

Y faut juste vous laissez l'temps d'vous
connaître...

M. LA PÉROUSE (lucide et toujours détaché)

Pourquoi ? Parce qu'on est parents ? J'suis plus
certain que ce soit une bonne raison...

(sans appel)

Et puis, de toute façon, M. La Pérouse est mort.

ÉDOUARD (impatient)

Bon, qu'est-ce que vous m'chantez là encore ?

M. LA PÉROUSE (imperturbable)

C'est simple. Hier, c'était le jour que j'avais choisi pour en finir. Hier, ma vie s'est arrêtée.

M. La Pérouse tourne la tête vers la table de la cuisine. Édouard suit son regard.

SCÈNE 105 - INTÉRIEUR NUIT (15 AOÛT 2005) : SALON-CUISINETTE DE L'APPARTEMENT DE M. LA PÉROUSE

On entend toujours le tic-tac de l'horloge. M. La Pérouse est assis à la table de la cuisine.

Ses mains chargent son arme.

Puis, tranquillement, sa main droite porte le revolver à sa tempe.

La main tremble, l'index appuie un peu sur la gâchette puis relâche la pression.

M. La Pérouse respire fort. Sur son visage se forment quelques gouttes de sueur. Il semble déchiré.

M. LA PÉROUSE (v.o., sur le ton de la confiance, plus émotif, vulnérable)

J'me disais : « Dans un instant, j' sentirai plus rien, mais d'abord, j'vais entendre un bruit terrible... » Je sais qu'c'est absurde puisque du moment qu'on meurt... Mais moi, la mort, je l'espère comme un sommeil et une détonation, ça endort pas, ça réveille...

M. La Pérouse finit par déposer le revolver sur la table, défait.

SCÈNE 104-B - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI GRIS, 16 AOÛT 2005) : SALON-CUISINETTE DE L'APPARTEMENT DE M. LA PÉROUSE

M. La Pérouse continue de parler et Édouard l'écoute.

M. LA PÉROUSE (philosophe)

C'est certainement d'ça qu'j'ai eu peur... Au lieu de m'endormir, de m'éveiller brusquement...

(honteux)

Ça faisait des mois que j'y pensais et j'ai essayé, j't'assure que j'ai essayé, mais j'ai pas pu...

Édouard tend la main et la pose sur le bras de M. La Pérouse, compatissant.

ÉDOUARD (souriant)

C'est certainement pas moi qui vais vous l reprocher...

(voyant bien que la partie n'est pas gagnée)

Tout c' que j'espère, c'est qu'vous en profitez pour revenir pour de bon du côté des vivants.

M. La Pérouse hoche la tête, l'esprit encore ailleurs.

M. LA PÉROUSE (résigné)

Ouais... J'imagine que c'est c' que j'ai d'mieux à faire...

ÉDOUARD (saisissant au vol cette première note positive et bien décidé à la faire fructifier)

Ça, c'est certain !

Édouard se lève.

ÉDOUARD (cherchant à le sortir de sa torpeur)

Et pour commencer, pourquoi est-ce que vous nous serviriez pas un bon sherry pendant que j'mets un peu d'musique ?

Édouard se dirige vers la table tournante.

M. LA PÉROUSE (pas encore tout à fait convaincu, mais faisant preuve de bonne volonté)

Pourquoi pas...

M. La Pérouse se lève péniblement et se dirige vers la cuisine. Lorsque Édouard met le disque, c'est l'air techno de la Sphère qui s'élève en voix off.

SCÈNE 106 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 18 AOÛT 2005) : FAÇADE DU PEPS

La musique continue. L'épaule appuyée sur le mur à côté de la porte d'entrée, Olivier attend en se rongant les ongles. Il porte des vêtements signés à l'allure branchée. Autour, des passants vont et viennent. Soudain, il se met pour ainsi dire au garde-à-vous. La musique cesse.

Bernard arrive, l'air décontracté.

BERNARD (sarcastique)

Wow ! Une vraie carte de mode... J'espère que c'est pas pour moi qu'tu t'es mis beau de même...

Olivier accuse le coup, un instant désarçonné par l'attitude agressive de Bernard.

OLIVIER (sur le même ton, mais néanmoins blessé)

Penses-tu ? J'vois pas pourquoi j'me forcerais pour quelqu'un qui est même pas capable d'apprécier...

Bernard continue en adoptant une attitude empruntée, comme pour imiter Passavant, même s'il ne le connaît.

BERNARD (toujours sarcastique)

Évidemment... Surtout qu'en matière d'appréciation, Passavant a dû mettre la barre plutôt haute, non ?

Olivier a de plus en plus de difficulté à cacher son désarroi.

OLIVIER (sur le même ton, mais, là encore,

blessé)

Sais-tu que, si j'te connaissais pas, j'penserais qu't'es jaloux.

Bernard réalise qu'il a été trop loin et reprend plus sincèrement.

BERNARD (conscient de ce qu'il dit)

Ça doit être Édouard qui déteint sur moi...

Olivier lui lance un regard interrogateur, l'air de demander : « Est-ce que j'ai bien compris c'que tu viens d'dire ? »

BERNARD (se reprenant pour ne pas trahir

Édouard)

Y a jamais beaucoup aimé Passavant...

OLIVIER (sceptique)

Hmm...

BERNARD (cherchant à clore le chapitre)

On y va ?

OLIVIER (toujours perplexe)

J'te suis.

Bernard entre et Olivier le suit. La porte se referme derrière eux. On entend le bruit d'une balle que l'on frappe et qui rebondit.

SCÈNE 107 - INTÉRIEUR JOUR (SANS FENÊTRE, 18 AOÛT 2005) : COURT DE SQUASH

Bernard et Olivier jouent au squash. Olivier rate son coup. Bernard ramasse la balle.

BERNARD (machinal)

6-3, j'garde le service.

Bernard sert et lance la conversation tout en demeurant concentré sur le jeu, tandis qu'Olivier perd ses moyens devant son attitude parfois brusque.

BERNARD (plein de bonne volonté)

Qu'est-ce que tu fais à soir ? On pourrait sortir pour fêter ton retour.

OLIVIER (grimaçant pour signifier que ça lui déplaît)

Hum... C'est que Passavant a organisé une espèce de party pour la revue...

BERNARD (sombre)

Ah...

Voyant qu'il déplaît à Bernard, Olivier manque son coup et se prend la tête à deux mains devant sa piètre performance.

BERNARD (machinal)

7-3, j'garde le service.

Bernard ramasse la balle et la fait rebondir quelques coups.

OLIVIER (cherchant un terrain d'entente)

Mais on pourrait se retrouver là-bas, si tu veux...

BERNARD (bourru)

Veux-tu ben m'dire qu'est-ce que j'irais faire là ?

Bernard sert.

OLIVIER (naïvement)

Ben, t'es un collaborateur, non ?

(avec un soupçon de reproche)

D'ailleurs, j'attendais un texte de toi. Pourquoi est-ce que tu m'as rien envoyé ?

BERNARD (tranchant)

Parce que j'avais rien de prêt.

Perturbé par le ton de Bernard, Olivier manque son coup. Il baisse les bras et tourne sur lui-même en soupirant.

BERNARD (machinal)

8-3, j'garde le service.

Bernard ramasse la balle et se remet à la faire rebondir d'un air concentré.

OLIVIER (presque suppliant)

Mais tu dois ben avoir écrit quelque chose, n'importe quoi...

BERNARD (toujours sec)

Justement, j'ai pas envie d'publier « n'importe quoi ». Pis j'suis même pas sûr d'avoir encore le goût d'écrire, alors...

Bernard sert.

OLIVIER (d'abord désarçonné, mais tenant bon)

Bon, ok... Mais ça t'embêche pas de venir à la soirée. Pis si c'est trop plate, on s'en va...

BERNARD (se laissant amadouer)

Si tu y tiens...

OLIVIER (se voulant subtil)

Tu peux aussi en parler à Édouard, si tu veux.

BERNARD (taquin)

Y m'semblait aussi...

OLIVIER (sur la défensive)

J'disais ça comme ça...

Olivier semble mal à l'aise et rate encore son coup. Bernard lève les bras en signe de victoire.

BERNARD (trionphant)

Et de cinq ! Trois matchs en ligne !

(sur le ton de la confiance et baveux)

Décidément, j'pense que j't'ai pas vu aussi pitoyable depuis la fois où tu t'es fait enlever les amygdales...

Olivier lui fait une grimace à l'évocation de ce souvenir.

BERNARD (soudain sérieux)

Écoute, j'vais faire c'que j'peux pour le convaincre, mais tu sais à quel point y déteste les mondanités...

(de nouveau taquin)

Remarque, si c'est pour toi...

OLIVIER (exprimant enfin le fond de sa
pensée)

Bon, reviens-en là avec tes sous-entendus, si y
avait été si intéressé qu'ça, y m'aurait pas
planté là pour partir avec Laura et toi aux Îles-
de-la-Madeleine...

Bernard hoche la tête l'air de dire : « Ok, bien envoyé » et, n'ayant rien à ajouter, change de sujet.

BERNARD (de nouveau baveux)

Bon, est-ce que tu veux une autre revanche ?

OLIVIER (las)

Non, ça va, j'pense que j'ai eu mon comble
d'humiliation pour aujourd'hui.

Ils prennent chacun leur serviette et s'essuient en se dirigeant vers la sortie.

BERNARD (rigolant)

Attends, la journée est pas finie !

OLIVIER (ironique)

Encourage-moi...

Ils sortent.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LITTÉRALE (v.o.,
scandalisée)

Ça peut pas continuer comme ça !

SCÈNE 108 - INTÉRIEUR JOUR (SANS FENÊTRE, 26 JUILLET 2005) : SALLE DE TOILETTE DE L'HÔTEL-DIEU

Le double plaidant pour une adaptation littérale secoue le double plaidant pour une adaptation libre pour qu'il se réveille, alors qu'il sommeille sur l'épaule de la scénariste qui, elle, fixe le vide et réfléchit en mâchant sa gomme.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LITTÉRALE (v.o.,
scandalisée)

Y faut faire quelque chose !

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LIBRE (endormi)

Bon, qu'est-ce qu'i' a encore ?

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LITTÉRALE (emportée)

Y'a qu'elle est en train de couper tout c'qui se rapporte un tant soit peu à la fausse monnaie dans cette histoire-là. J'veux ben croire que le titre est lui-même une imposture, mais c'est quand même pas pour rien que Gide a introduit ce motif-là dans son roman, non ?

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LIBRE (devant
reconnaître que l'autre a raison)

Évidemment, j'imagine que c'était pour souligner la métaphore. Mais elle l'a quand même pas complètement mis l'idée de côté, pense au générique d'ouverture, quand Bernard trouve le faux 10 \$...

Le double plaidant pour une adaptation littérale bondit sur ses pieds et se met à arpenter la place avec arrogance.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LITTÉRALE (ironique)

Oh ! Wow ! Ben oui, c'est sûr que tout l'monde
va voir le lien ! C'est tellement évident !

Le double plaidant pour une adaptation libre se lève à son tour.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LIBRE (ne laissant pas
tomber)

N'empêche, elle a quand même gardé
l'essentiel. La preuve, c'est que, dans le livre,
quand Bernard demande à Édouard qui sont
les faux-monnayeurs, il pense à certains de ses
confrères et surtout à Passavant, mais aussi à
chacun de ses héros. Pour lui, les faux-
monnayeurs, c'est des gens qui sonnent faux,
qui essaient de se donner plus d'importance
qu'ils en ont...

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LITTÉRALE (content que
l'autre l'ait amené sur ce terrain)

Mais justement, tu penses pas que, même au
figuré, les faux-monnayeurs de Mathilde sont
pas mal différents de ceux de Gide ? Qu'ils
trafiquent dans le domaine des sentiments
plutôt que des mœurs ? C'est sûr que ça se
passe aujourd'hui et que les choses ont changé,
mais tu penses pas qu'en mettant d'côté l'thème
de la vertu et les questions morales, elle a
complètement changé le sens de l'œuvre ?

Le double plaidant pour une adaptation libre s'assoit sur le bol de toilette pour réfléchir.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POURUNE ADAPTATION LIBRE (songeur)

C'est possible... Mais c'est aussi normal, étant donné que c'est pas la même chose.

(fier de son argument)

Après tout, si le médium est le message, un changement de médium implique nécessairement un changement de message, non ?

Le double plaidant pour une adaptation littérale continue à arpenter la pièce.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POURUNE ADAPTATION LITTÉRALE (convaincue)

Oh ! Tu t'trouves intelligente, là. Moi, c'que j'dis, c'est qu'ceux qui ont lu l'livre vont trouver que l'film a rien à voir avec et que ceux qui l'ont pas lu vont sortir d'la salle en se demandant : « Y étaient où, les faux-monnayeurs ? » Y vont être choqués, frustrés...

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POURUNE ADAPTATION LIBRE (idéaliste)

Et si y partaient sans idée préconçue ? Si y jugeaient le film pour c'qu'il est plutôt qu'en fonction du roman ?

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POURUNE ADAPTATION LITTÉRALE (pessimiste)

Tu rêves... De toute façon, y sera probablement jamais porté à l'écran. Penses-tu vraiment qu'elle va réussir à trouver le financement ? J'sais pas si t'avais remarqué, mais c'est pas tout à fait un blockbuster...

Le double plaidant pour une adaptation libre tire son confrère un peu à l'écart et chuchote.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LIBRE (sage)

C'est sûr, mais j'continue à penser qu'elle doit écrire le meilleur film possible, en suivant son instinct. Après, on verra. Sans compter que tu sais comme moi que l'après a pas vraiment d'importance pour elle.

DOUBLE DE MATHILDE PLAIDANT POUR
UNE ADAPTATION LITTÉRALE (se sentant
un peu mal d'avoir été si impitoyable envers
une condamnée)

Ouais... T'as raison.

Mathilde sort de sa rêverie l'air de dire : « Ce n'est rien » et elle recommence à travailler avec détermination.

En bas, à droite de l'écran, l'horloge indique 1 h 26.

SCÈNE 109 - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 18 AOÛT 2005) : CHAMBRE
D'ARMAND

En fondu, on passe de l'écran à la scène. On entend les bruits d'un jeu vidéo hyperviolent. Armand est en train de dégommer des créatures virtuelles devant son écran.

On observe l'écran un moment. Des coups sont frappés à la porte.

Armand se retourne.

Olivier se tient dans le cadre de la porte déjà ouverte.

OLIVIER (simplement)

Salut !

ARMAND (railleur)

Eh ! Un revenant...

On entend la balayeuse démarrer au loin. Armand se lève et débarrasse son lit du linge sale dont il est couvert. Autour, une collection d'emballages vides et d'étiquettes de produits de marque Sélection mérite couvrent tous les murs de la chambre comme une tapisserie. Certains items se retrouvent aussi sur des étagères. Sinon, le décor demeure assez dépouillé : un ordinateur, une bibliothèque, un lit, un bureau.

ARMAND

Que m'vaut l'honneur ?

Olivier entre et s'assoit sur le bord du lit.

OLIVIER (sur le même ton)

Disons que j'fais ma b.a.

Armand se rassoit sur sa chaise, mais à l'envers, pour pouvoir faire face à Olivier.

ARMAND

Toute une corvée... J'espère pour toi qu'il y a un bel écusson d'accrocher après.

OLIVIER

Qu'est-ce que tu penses, ça en vaut au moins deux...

ARMAND

Ouais, on rit pas...

Olivier ramasse une canette vide de liqueur Sélection mérite restée sur le lit et se met à jouer avec.

OLIVIER (plus sérieux)

Qu'est-ce que tu fais de c'temps-là ?

ARMAND (théâtral et prenant plaisir à
s'écouter)

Ah ! Si tu savais ! J'étais justement en train de travailler sur mon dernier poème, *Le Vase nocturne*.

Olivier jette un coup d'œil sceptique à l'ordinateur derrière, mais laisse son ami continuer.

ARMAND

J'y reprends la comparaison du potier créateur, qui façonne chaque être humain comme un vase appelé à contenir quelque chose. Et je me compare moi-même, dans un élan lyrique, au vase susdit. J'suis particulièrement content du début : *Quiconque à quarante ans n'a pas d'hémorroïdes...* J'avais d'abord mis, pour rassurer le lecteur : *Quiconque à cinquante ans...* mais ça m'aurait fait rater l'allitération. Quant à « hémorroïde », c'est assurément le plus beau mot de la langue française... Même indépendamment de sa signification.

OLIVIER (laissant échapper un hoquet de rire-
surprise un peu jaune)

Ouais... En tout cas, on peut par dire que ça manque d'audace.

ARMAND (faussement outragé)

T'as pas l'air convaincu... Moi qui allait te proposer mon texte pour ta revue...

Olivier se lève et va déposer la canette sur une tablette à côté de ses semblables.

OLIVIER (sortant le drapeau blanc)

Non, sérieusement... Sur quoi tu travailles ?

ARMAND (apparemment sérieux)

En fait, j'avais l'idée d'un essai, un traité de l'insuffisance.

(de nouveau sarcastique)

Mais évidemment, mon insuffisance m'empêche de l'écrire...

Olivier grimace.

ARMAND (de nouveau apparemment sérieux et détaché)

Bon, ok... Mon idée, c'était d'chercher, à travers toute la nature, le point limite entre l'être et le non-être. Par exemple, t'as un naufragé agonisant ; un instant, t'es capable de l'réanimer, un instant plus tard, tu peux plus. C'est la même chose pour moi, j'suis un imbécile assez intelligent pour se rendre compte qu'y est imbécile, c'est-à-dire que j'ai conscience d'une idée au-delà la mienne, mais que j'demeure incapable de l'atteindre. Y en a qui réussissent haut la main (il pointe Olivier), mais moi, j'reste toujours sur la limite, y m'manque toujours un point. Un peu comme l'Arabe qui va mourir de soif dans le désert, j'me trouve au point précis où une goutte d'eau pourrait encore le sauver... ou une larme...

La voix d'Armand s'étrangle. Le bruit de balayeuse cesse.

Olivier affiche un air surpris, troublé.

Armand se met à rire.

ARMAND (sarcastique)

J' pense que j' devrais revoir la finale, ça fait un
peu trop pathétique, non ?

Olivier ne répond pas, incapable de parler à Armand de ce qu' il perçoit sous son ironie.

SCÈNE 110 - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 18 AOÛT 2005) : CHAMBRE
D'ARMAND

Sarah passe la tête par le cadre de porte.

SARAH (enjouée)

Y m' semblait aussi qu' j' avais entendu parler !

Féline, elle se dirige vers le lit et s' assoit à côté d' Olivier.

Armand lève les yeux au ciel devant son attitude séductrice et se tourne à demi vers son ordinateur,
sur lequel il se met à réaliser différentes opérations pour se donner une contenance.

SARAH (caressante)

Alors, comment s' est passé ton voyage ?

OLIVIER (évasif)

Bien...

SARAH (sur le ton de la confiance, comme
une pointe envers Armand)

J' comprends... On s' en reparlera quand on sera
hors de portée des oreilles indiscretes.

Armand prend une expression l' air de dire : « Franchement... »

Olivier, lui, semble un peu mal à l' aise de se retrouver coincé entre le frère et la sœur.

Sarah s' en rend compte.

SARAH (avec l'entrain d'un g.o.)

Bon, ben, va falloir fêter ça, astheur ! Qu'est-ce que tu fais à soir ?

OLIVIER (content d'avoir une réponse toute prête)

Ben justement, j'voulais vous inviter à une soirée organisée pour la revue.

Sarah fronce les sourcils.

SARAH (plaisantant)

Est-ce que c'est bar ouvert, au moins ?

OLIVIER (faussement offusqué)

Évidemment !

(tentateur)

Et c'est au Vortex...

SARAH (réellement excité)

Pas le nouveau bar branché dont tout l'monde parle ?

OLIVIER (fier de son coup)

Celui-là même !

SARAH (comme un enfant devant un magasin de jouets)

Dans c'cas-là, j'vois pas trop comment j'pourrais manquer ça.

OLIVIER (voyant qu'Armand fait comme s'il n'avait pas entendu)

Et toi ?

Armand tourne la tête vers Olivier.

ARMAND (rabat-joie)

Ah ! moi... C'est tout l'contraire, j'vois pas trop
c'que j'irais faire là...

(sarcastique)

On mélange pas les pots de chambre et les
amphores sacrés, si tu vois c'que j'veux dire.

SARAH (méprisante)

Toujours aussi wet blanket, hein !

Le frère et la sœur se jètent un regard rempli d'animosité.

Mal à l'aise, Olivier regarde sa montre.

OLIVIER (tentant d'éteindre le feu qu'il vient
d'allumer)

Hum... J'ai un ami qui va probablement être
tout seul lui aussi, j'pourrais lui demander
t'appeler, si tu veux.

SARAH (amadouée)

Pourquoi pas ?

(coquine)

Y est-tu cute, au moins ?

OLIVIER (avec un sourire futé)

Ça, j'aime autant te laisser en juger par toi-
même...

Olivier se lève.

OLIVIER (revenant à des considérations
pratiques)

Bon, ben, y faut que j'y aille, si j'veux avoir le
temps d'me préparer pour le souper.

ARMAND (jouant les indifférents)

C'est ça, tu fermes la porte en sortant.

Armand recommence à « travailler ».

Olivier n'est pas surpris par son attitude.

Sarah se lève et prend Olivier par le bras.

SARAH (réprouvant le comportement
d'Armand)

Occupe-toi pas d'lui...

(pimpante)

Moi, j't'accompagne !

Elle l'entraîne vers la porte.

OLIVIER (À Armand)

Salut !

Armand lève la main sans tourner la tête.

Sarah lui jette un dernier regard méprisant et claque la porte.

Une musique techno de la Sphère s'élève en voix off, tandis que la porte de la chambre d'Armand se transforme en porte d'ascenseur.

SCÈNE 111 - INTÉRIEUR NUIT (SANS FENÊTRE, 18 AOÛT 2005) : LE VORTEX – ENTRÉE

La musique continue en direct et à tue-tête. Les portes d'ascenseur s'ouvrent.

Édouard, Bernard et Laura y entrent. Sarah porte des vêtements à la dernière mode, tandis que Bernard est habillé sport et qu'Édouard arbore chemise et pantalon blancs ainsi que des bretelles à pois.

SCÈNE 112 - INTÉRIEUR NUIT (SANS FENÊTRE, 18 AOÛT 2005) : LE VORTEX – ASCENCEUR

Les portes se referment derrière Édouard, Bernard et Laura. La musique est à peine assourdie.

Sarah appuie sur le bouton « Vortex ».

L'ascenseur se met à descendre. Édouard, Bernard et Laura regardent à travers la vitre le club qui se trouve 50 pieds plus bas. L'éclairage crée une ambiance aquatique. Le bar et la piste de danse sont bondés. L'ameublement moderne évoque les fonds marins. Autour de la cage d'ascenseur s'enroule une immense glissade de plastique rétrécissant vers le bas.

SCÈNE 113 - INTÉRIEUR NUIT (SANS FENÊTRE, 18 AOÛT 2005) : LE VORTEX - BAR

La musique continue en direct et à tue-tête. D'en bas, on voit Sarah, Bernard et Édouard dans l'ascenseur qui descend. Bernard et Sarah discutent, apparemment sous le charme l'un de l'autre. Édouard les accompagne en silence, peu enthousiaste à l'idée de se trouver là, mais impatient de revoir Olivier.

Les portes s'ouvrent.

Ils sortent de l'ascenseur. Soudain, un hurluberlu glisse jusqu'au pied d'Édouard, qui manque de tomber. Bernard et Sarah demandent à Édouard si ça va. Le type, visiblement éméché, se lève, s'excuse et s'en va en titubant.

Bernard, Sarah et Édouard le regardent s'éloigner l'air perplexe.

Autour du bar et sur la piste de danse, les gens sont habillés à la dernière mode et ont une attitude suffisante. Plusieurs dansent de manière exhibitionniste.

Debout dans un coin, séduisant dans ses vêtements branchés, Olivier se ronge les ongles en faisant mine de suivre la conversation du petit groupe d'invités avec lequel il se trouve. Puis, surveillant

l'arrivée de ses amis, il jette un coup d'œil du côté de l'ascenseur et semble heureux de les y apercevoir.

Édouard, Bernard et Sarah ne l'ont pas encore vu et continue à le chercher du regard.

Olivier s'excuse auprès des gens avec lesquels il se trouve et se dirige vers eux.

Édouard l'aperçoit et avertit les deux autres. Ils se dirigent vers Olivier.

Lorsqu'ils se rejoignent, Olivier accueille Bernard d'une tape sur l'épaule, embrasse Sarah et fait un signe de la tête à Édouard. Puis, il les entraîne jusqu'au bar.

Passavant, qui est assis dans un fauteuil un peu plus loin, un verre dans une main et un cigare dans l'autre, de la fumée flottant autour de lui, les aperçoit, éteint son cigare et fausse compagnie à la femme avec laquelle il est en train de parler pour aller les rejoindre.

Au bar, Sarah passe sa commande et Édouard attend son tour, tandis que Bernard et Olivier discutent.

Passavant arrive derrière Olivier et lui met la main sur l'épaule pour l'interrompre.

Olivier tourne la tête pour l'écouter; Passavant lui glisse quelque chose à l'oreille, apparemment une demande en rapport avec la soirée. Olivier acquiesce.

Édouard jette un coup d'œil par-dessus son épaule et aperçoit la main de Passavant, qui est maintenant dans le bas du dos d'Olivier. Il se retourne, comme pour contenir sa jalousie.

Puis, Passavant s'avance vers Bernard en lui tendant la main. Sarah reçoit son verre et s'approche d'Olivier, tandis qu'Édouard passe sa commande.

PASSAVANT (amène et fort pour être entendu)

Tu dois être Bernard... Moi, c'est Robert.

Bernard hésite un instant, pas trop longtemps, et lui serre la main.

PASSAVANT

Olivier m'a beaucoup parlé de toi.

BERNARD (sombre)

Y m'a beaucoup parlé de vous, aussi.

Déstabilisé par l'attitude de Bernard, Passavant prend une gorgée de son verre de scotch.

Édouard reçoit son verre et se retourne. Bernard en profite pour placer sa commande.

Passavant salue Édouard, faussement affable.

PASSAVANT

Salut !

ÉDOUARD (contraint)

Salut...

Olivier et Sarah suivent la conversation en buvant.

PASSAVANT (langue de vipère)

Alors, quoi de neuf ? Y m'semble que ça fait une éternité qu't'as pas publié...

ÉDOUARD (l'air de rien)

Ah ! rien de spécial...

Passavant affiche un air suffisant.

ÉDOUARD (incisif)

Enfin, rien qui puisse t'intéresser.

Passavant encaisse la flèche avec un sourire entendu, prend une autre gorgée, puis se tourne vers Sarah, qu'il se met à détailler avec intérêt. Bernard reçoit son verre et se retourne vers eux. Olivier et Édouard s'observent à la dérobée.

PASSAVANT (séducteur)

Et vous êtes ?

SARAH (heureuse d'être enfin remarquée)

Sarah, une amie d'Olivier.

Il serre la main qu'elle lui tend en la regardant dans les yeux.

PASSAVANT

Robert Passavant, pour vous servir.

Elle sourit. Leurs mains restent soudées un peu plus longtemps que nécessaire.

Bernard leur jette un regard empreint de jalousie, voire dégoûté.

PASSAVANT (à la ronde)

Bon, alors, maintenant qu'les présentations sont faites, j'propose qu'on porte un toast en l'honneur d'Olivier, le rédacteur en chef de *L'Avenir*.

Passavant lève son verre.

PASSAVANT

À Olivier !

Les verres s'entrechoquent.

TOUS (Sarah est enthousiaste, mais les autres,
pas vraiment)

À Olivier !

Ils boivent.

SCÈNE 114 - INTÉRIEUR NUIT (SANS FENÊTRE, 18 AOÛT 2005) : LE VORTEX - BAR

L'air techno est remplacé par une musique langoureuse. Il y a moins de monde. L'atmosphère en est une de fin de soirée. Sur la piste de danse, les couples sont enlacés.

Parmi eux, Bernard a une fille plutôt sexy accrochée à son cou, mais il regarde en direction de Sarah, qui est assise au bar en compagnie de Passavant.

Celui-ci l'enfume avec son cigare et lui parle à l'oreille, une main dans le bas de son dos, l'air légèrement éméché.

Sarah joue le jeu et fait mine de le trouver intéressant, mais regarde du côté de Bernard, attendant impatiemment qu'il vienne vers elle.

Encore incertain de ce qu'il veut, Bernard détourne les yeux et aperçoit Olivier, qui se dirige vers le fauteuil où Édouard prend place, un peu à l'écart.

En arrivant, Olivier prend le verre des mains d'Édouard.

OLIVIER (faisant un gros effort pour avoir l'air assuré)

J'peux ?

Édouard lui fait signe que oui, un peu surpris.

Olivier prend une gorgée et s'assoit.

OLIVIER

Alors, ton voyage aux îles ?

Ayant eu son comble de conversations vides, Édouard regarde Olivier droit dans les yeux.

ÉDOUARD (grave)

Est-ce c'est vraiment l'genre de monde dans lequel t'as envie d'y vivre ?

OLIVIER (blessé)

Pourquoi tu demandes ça ? Tu sais bien qu'non...

ÉDOUARD (sombre)

On dirait pas...

Olivier vide le verre d'Édouard d'un coup.

OLIVIER (amer et comme une gifle)

Y en tenait qu'à toi qu'ça s'passe autrement..

Il dépose son verre avec fracas, se lève et se dirige vers le bar en chancelant un peu.

Le premier élan d'Édouard est de le retenir, mais il laisse tomber.

Olivier se commande un verre et, pendant qu'il attend, jette un coup d'œil indifférent du côté de l'Passavant.

DHRUMER (à l'oreille d'Olivier)

Tout l'monde sait comment tu m'as piqué
l'poste de rédacteur en chef, espèce de pute !

Olivier se retourne et se retrouve face à face avec DHRUMER, un gars de 19 ans, aux cheveux noirs en batailles et au regard blasé, qui le dévisage d'un air dédaigneux.

Ses poings se serrent.

Il s'élançait et tente de frapper Dhrumer au visage, mais passe tout droit et bouscule des gens près d'eux.

Édouard se lève et Bernard quitte sa partenaire. Les gens se mettent à les observer.

Dhrumer défie Olivier.

DHRUMER (menaçant et méprisant)

Allez, frappe-moi, si t'en es capable. Tu peux être sûr que j'me gênerai pas pour te rendre la monnaie d'ta pièce.

Piqué au vif, Olivier prend un nouvel élan, mais Édouard l'accroche par le bras. Bernard, lui, se place à côté de Dhruver.

ÉDOUARD (impératif)

Bon, ça suffit, maintenant, t'es en train d'faire
un fou d'toi.

Édouard entraîne Olivier vers la salle de toilette.

DHRUMER

T'es rien qu'une mauviette, Molinier.

Olivier essaie de se libérer d'Édouard pour répondre à cette nouvelle insulte, mais il le tient trop bien.

Bernard saisit violemment le bras de Dhruver et le tort légèrement.

BERNARD (menaçant)

Toi, ta gueule !

Les gens retournent à leurs occupations. Certains ne se sont aperçus de rien.

Bernard lâche le bras de Dhruver et se dirige vers Sarah, qui n'attend que lui.

SCÈNE 115 - INTÉRIEUR NUIT (SANS FENÊTRE, 18 AOÛT 2005) : VORTEX - SALLE DE TOILETTES

Dans la salle de toilettes, les robinets ont la forme de spirales transparentes partant du plafond et se déversant dans un lavabo en rétrécissant vers le bas. Les lavabos sont eux-mêmes l'extrémité d'une spirale transparente inversée prenant appuie sur le sol. L'éclairage crée une ambiance aquatique. La musique de la salle nous parvient assourdie. Olivier est penché au-dessus du lavabo ; il s'asperge le visage et la nuque d'eau froide.

Édouard le regarde, une épaule accotée au mur. On sent à quel point il aurait envie d'aller vers lui, mais il se retient.

Alors, Olivier ferme le robinet et relève vers lui un visage ruisselant.

OLIVIER (jetant finalement les armes, suppliant
et sincère)

Emmène-moi.

À son expression, on sent qu'Édouard est soudain submergé d'un bonheur qu'il croyait impossible.

SCÈNE 116 - INTÉRIEUR NUIT (SANS FENÊTRE, 18 AOÛT 2005) : LE VORTEX - BAR

Bernard s'approche de Sarah, qui est toujours à l'écoute de Passavant, et lui met une main sur l'épaule pour attirer son attention.

Elle interrompt Passavant et l'écoute tandis qu'il lui glisse à l'oreille :

BERNARD (le plus naturellement du monde)

T'es prête ?

SARAH (sur le même ton)

Oui.

Sarah dit au revoir à Passavant, comme on règle une formalité, et glisse son bras sous celui de Bernard alors qu'ils se dirigent vers la sortie.

Passavant les suit d'un regard hargneux noyé dans les vapeurs d'alcool.

Fondu au noir et au silence.

SCÈNE 117 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 19 AOÛT 2005) : CHAMBRE DE SARAH

Ouverture en fondu. Armand se tient immobile au pied du lit de sa sœur. Du linge, des souliers et des revues de filles traînent partout. La coiffeuse est enterrée sous un amas d'accessoires de coiffure et de maquillage et le mur est couvert de photos de stars provocantes et sexy.

Bernard et Sarah dorment nus dans les bras l'un de l'autre. Sur la table de nuit, un petit bouquet de muguet. Une brise légère joue délicatement dans les cheveux des amants. On n'entend que le chant des oiseaux à l'extérieur.

Armand observe les amants encore un moment, puis il aperçoit une serviette par terre à côté du lit.

Sa main la ramasse. Sur la serviette blanche, il y a du sang.

Armand la respire lentement, les yeux fermés.

Puis, il sort avec en faisant craquer le plancher de bois.

SCÈNE 118 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 19 AOÛT 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD

Comme s'il venait d'entendre le bruit produit par Armand, Olivier ouvre les yeux.

Dans la chambre, tout est calme. On entend le bruit du ventilateur et le chant des oiseaux à l'extérieur. Il s'agit d'un petit nid douillet où une immense bibliothèque occupe tout un mur et croule sous le poids des livres. On y retrouve aussi un coin pour la lecture avec une lampe et une ottomane, un tapis moelleux, deux tables de chevet de merisier, survolées de deux lampes suspendues, une penderie de merisier, un lit de merisier dont le pied et la tête rappellent les extrémités d'un traîneau, une douillette en duvet, de lourds rideaux pouvant se refermer sur un voile diaphane, au mur au-dessus du lit, une peinture sur toile de jute rapportée d'Afrique, et suspendu devant la fenêtre, un mobile d'oiseaux de papier qui oscille à peine.

À ses côtés, Édouard dort paisiblement.

Olivier sourit, totalement heureux.

Puis, une lueur d'inquiétude s'allume dans son regard. La profondeur de champ augmente brusquement. Un grincement sinistre se fait entendre en voix off.

Olivier se dégage délicatement de l'étreinte d'Édouard et s'assoit. Il est nu.

Ses pieds s'enfoncent dans le tapis moelleux.

Il se lève et sort de la chambre sans faire de bruit.

SCÈNE 119 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 19 AOÛT 2005) : CUISINE D'ÉDOUARD

Olivier pénètre dans la cuisine, où l'on entend le tic-tac d'une horloge.

Il ouvre plusieurs tiroirs et tombe enfin sur celui qu'il cherche.

Sa main en sort un couteau tranchant.

Il referme le tiroir en regardant à peine l'ustensile qu'il vient d'en tirer et quitte la pièce comme un automate.

SCÈNE 120 - INTÉRIEUR NUIT (NOIR ET BLANC, 29 FÉVRIER 1923) : SALON DE L'HÔTEL D'ANNECY

En fondu, on passe de la scène à la page à laquelle le manuscrit est ouvert sur les cuisses d'André Gide. On entend le tic-tac d'une horloge, le crépitement du feu et le bruit du vent dehors.

Il dort.

Transparent comme un fantôme et habillé à la mode de l'époque, Édouard est assis à la même place, mais dans une position différente. Il écrit dans son journal (lui aussi transparent).

ÉDOUARD (v.o.)

L'ennui, voyez-vous, c'est d'avoir à conditionner des personnages. Ils vivent en moi d'une manière puissante et je dirais même qu'ils vivent à mes dépens. Je sais comment ils pensent, comment ils parlent ; je distingue la plus subtile intonation de leur voix ; je sais qu'il y a de tels actes qu'ils doivent commettre, tels autres qui leur sont interdits...

Il dépose son journal et se dirige vers le foyer.

Sa main prend le soufflet qui se dédouble alors ; la partie solide reste à sa place, la partie transparente se retrouve dans les mains d'Édouard.

Il agite le soufflet au dessus du feu.

Dans le foyer, la flamme se réveille.

SCÈNE 121 - INTÉRIEUR NUIT (SANS FENÊTRE, 26 JUILLET 2005) : SALLE DE TOILETTE DE L'HÔTEL-DIEU

Mathilde lève la tête de son écran, comme si cette scène lui rappelait quelque chose, comme si ce n'était pas elle qui l'avait écrit. Elle mâche toujours de la gomme.

Elle saisit le *Journal des faux-monnayeurs* et se met à le feuilleter à la recherche d'un passage.

Plusieurs extraits sont surlignés. Soudain, elle s'arrête sur une page.

Elle se met à lire.

ANDRÉ GIDE (v.o.)

Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir ; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu qui ils sont.

Elle hoche la tête ; ce n'est pas ce qu'elle cherche.

Ses mains continuent à feuilleter les pages et elle s'arrête sur un autre passage.

ANDRÉ GIDE (v.o.)

Faire dire à Édouard, peut-être : L'ennuie voyez-vous...

Elle donne sur la page un petit coup du revers des doigts, l'air satisfait d'avoir trouvé ce qu'elle cherchait.

MATHILDE (v.o., en souriant devant l'ironie
de la chose)

On dirait bien qu'il lui a décidé de l'dire, en tous
cas...

Encore dans l'esprit de cette réflexion, elle repose le livre et de se remettre au travail.

En bas, à droite, l'horloge de l'ordinateur indique 3h13. L'air *groovy* du début reprend en voix off.

SCÈNE 122 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 19 AOÛT 2005) : CHAMBRE DE SARAH

La musique continue. En fondu, on passe de l'écran à la scène. Bernard et Sarah dorment toujours.

Après un moment, Bernard ouvre les yeux.

Doucement, il se dégage et s'assoit sur le bord du lit.

Là, il remarque une photo sur la table de chevet. La musique devient nostalgique.

Il prend le cadre et l'observe.

C'est Sarah avec sa sœur Laura et son frère Armand.

Il demeure songeur un moment, puis repose la photo.

Après quoi, il s'habille et s'en va en silence.

La musique s'arrête au moment où il referme délicatement la porte derrière lui.

SCÈNE 123 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 19 AOÛT 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD

Édouard repose sur le dos, complètement abandonné et apparemment au comble de la félicité ; il dort comme il ne l'a pas fait depuis longtemps. On entend sa respiration paisible ainsi que le bruit du ventilateur et le chant des oiseaux dehors.

Puis, il se tourne sur le côté et cherche instinctivement le corps d'Olivier, qui n'est plus là.

Alors, il ouvre les yeux et une expression de déception, mêlée d'une certaine inquiétude, se dessine sur son visage.

Il se lève, enfle un boxer et se met à parcourir l'appartement à la recherche d'Olivier ; il espère qu'il n'est pas parti, qu'il ne regrette pas ce qui est arrivé...

SCÈNE 124 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 19 AOÛT 2005) : COULOIR DE L'APPARTEMENT D'ÉDOUARD

Édouard traverse le couloir. Les murs sont tapissés de photos noir et blanc de ses nombreux voyages.

ÉDOUARD (tâchant de ne pas paraître trop
empressé)

Olivier ?

SCÈNE 125 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 19 AOÛT 2005) : CUISINE D'ÉDOUARD

Il passe par la cuisine. On entend le tic-tac de l'horloge. Personne.

SCÈNE 126 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 19 AOÛT 2005) : SALON D'ÉDOUARD

Il entre dans le salon. Personne.

Alors, il s'assoit sur le divan, profondément déçu.

Puis, il s'aperçoit que la porte de la salle de bain est fermée.

Il se lève, s'approche et frappe.

ÉDOUARD

Olivier ?

Il vérifie la poignée et se rend compte que la porte est barrée.

ÉDOUARD (plus pressant, presque paniqué)

Olivier !

Édouard enfonce la porte.

SCÈNE 127 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN GRIS, 19 AOÛT 2005) : SALLE DE BAINS D'ÉDOUARD

Grâce à la lumière qui entre par une fenêtre aux vitres dépolies, on peut voir qu'Olivier gît, apparemment sans connaissance, dans une baignoire sur pattes souillée de sang. Le rouge tranche avec la blancheur immaculée des serviettes et des accessoires. Le couteau repose sur le sol.

Devant ce spectacle, Édouard demeure figé. Il est incapable de toucher Olivier, de lui parler.

Puis soudain, il se reprend et se précipite vers le téléphone.

Olivier gît, inconscient. En voix off, on entend la voix de l'animatrice de *La Boutique TVA*.

SCÈNE 128 - INTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI GRIS, 19 AOÛT 2005) : CHAMBRE D'OLIVIER À L'HÔPITAL

L'émission se poursuit en direct. Bernard entre dans la chambre d'hôpital, où se trouvent quatre lits, comme s'il s'agissait d'un sanctuaire. Olivier dort dans un des deux du fond, près de la fenêtre. Autour, trois autres malades prennent leur mal en patience. L'un d'eux est en train de se lever pour aller faire un tour dans le passage, un autre écoute la télé et le troisième lit en s'épongeant constamment le front.

Édouard se tient debout devant la fenêtre, immobile ; il ne semble pas avoir remarqué l'arrivée de Bernard.

BERNARD (tout bas)

Salut...

Édouard se retourne.

ÉDOUARD (las)

Salut...

BERNARD (sur le ton de la confidence)

Pis, comment y va ?

ÉDOUARD (formel)

Les médecins disent qu'y est hors de danger...

Y lui ont donné un sédatif pour qu'y dorme...

Bernard acquiesce et s'assoit à côté de son ami qui dort.

On dirait un ange, beau et fragile.

Bernard prend les poignets bandés dans ses mains et les observe.

Puis, ce sont ses ongles rongés jusqu'au sang qu'il effleure.

Bernard sourit, nostalgique. Puis, son visage s'assombrit lorsqu'il lève les yeux vers Édouard, qui est demeuré en retrait et les observe, appuyé sur le calorifère.

BERNARD (se confessant)

L'autre jour, on parlait des Frères Karamazov et j'lui disais que j'comprenais qu'on puisse se tuer par enthousiasme, par excès de vie, par éclatement... Et lui m'a répondu qu'y comprenait qu'on s'tue, mais après avoir vécu un bonheur tellement intense que plus rien, jamais, puisse nous rendre plus heureux... Seulement, j'l'ai pas écouté ; j'pensais déjà à autre chose...

Édouard, ému, se retourne pour ne pas perdre le contrôle devant Bernard.

À son expression, on comprend que Bernard décide de le laisser à sa réflexion.

Il approche une chaise du lit d'Olivier, s'assoit, sort *Les Faux-Monnayeurs* de son sac et commence à lire.

Sur le visage d'Olivier, le soleil se couche, la nuit passe, puis le soleil se lève de nouveau. Les bruits d'ambiance nous parviennent indistincts, comme en accéléré.

SCÈNE 129 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN PLUVIEUX, 20 AOÛT 2005) : CHAMBRE D'OLIVIER À L'HÔPITAL

Puis, on entend de nouveau la télé à vitesse normale. Olivier ouvre les yeux et se redresse péniblement.

Bernard, qui est assis à son chevet, met son livre de côté en l'entendant bouger.

BERNARD (en s'efforçant de faire comme si de rien n'était)

Eh ! Salut... Bien dormi ?

OLIVIER (faible)

Est-ce que ça fait longtemps qu'j'suis ici ?

BERNARD (plus grave)

Vingt-quatre heures environ.

OLIVIER (inquiet)

Et mes parents sont au courant ?

BERNARD (toujours grave)

Non. Comme y savaient même pas qu't'étais revenu d'Europe, j'ai pensé qu'tu préférerais...

OLIVIER (soulagé)

T'as bien pensé.

Le silence plane un instant entre les deux amis. Olivier regarde ses mains, Bernard ses pieds.

Puis, Olivier lève les yeux vers Bernard.

OLIVIER (avec un soupir et s'en voulant)

J'sais pas c'qui m'a pris... J'me sens tellement ridicule...

BERNARD (complaisant)

Ben voyons...

Olivier lui jette un regard l'air de dire : « Essaye pas. »

BERNARD (franc et pince-sans-rire)

Bon, ok, si tu y tiens, c'vrai qu'tout ça a quelque chose de grotesque. Mais j'avoue que j'préfère ta honte à ta mort. C'est moins déprimant pour moi, pis ça risque de t'ôter l'envie de recommencer.

Le patient à côté lance à Bernard un regard de reproche.

OLIVIER (souriant)

Pour ça, pas d'danger.

(philosophe)

J'pense que j'ai finalement compris qu'j'étais pas un personnage de roman.

BERNARD (comme s'il s'agissait d'une bonne affaire de régler et qu'il n'y avait plus à y revenir)

Bien !

Bernard se met à fouiller dans son sac.

Olivier regarde vers la fenêtre.

OLIVIER (inquiète et sur le ton de la confidence)

Tout c'que j'espère, c'est qu'Édouard comprenne...

Bernard continue de fouiller.

BERNARD (franc)

J'te cacherai pas qu'y l'a pas très bien pris.
Mets-toi à sa place...

Olivier regarde de nouveau Bernard.

OLIVIER (songeur et déçu)

Ouais... J'imagine que c'est pour ça qu'y est pas là ?

Bernard sort un paquet de gomme.

BERNARD (s'empressant de le détromper)

Ah ! Ça ? Non. Y est juste allé récupérer tes affaires chez Passavant. Y devrait t'apporter quelques trucs ici, pis laisser l'reste chez lui pour quand tu vas sortir.

Bernard tend son paquet à Olivier qui fait non de la tête. Bernard se prend une gomme et observe, mi-découragé, mi-attendri, Olivier qui se met à se ronger les ongles.

OLIVIER (cherchant à se faire rassurer)

J'suis pas certain qu'ce soit une bonne idée d'retourner là-bas...

Bernard range son paquet de gommes.

BERNARD (comme si la question ne se posait

même pas)

Arrête donc de dire des conneries.

(faussement menaçant)

En plus, j'ai déménagé mes pénates chez Sarah pour vous foutre la paix, alors t'es ben mieux d'en profiter.

OLIVIER (surpris et moqueur)

Chez Sarah ?

Bernard hausse les épaules comme pour signifier qu'il n'est pas coupable.

BERNARD

Eh !

Olivier hoche la tête l'air de dire : « T'es vraiment incorrigible ».

Puis, il jette un coup d'œil du côté du livre de Bernard.

OLIVIER (simplement)

Tu m'fais la lecture ?

BERNARD (sur le même ton)

Pourquoi pas ?

Bernard prend son livre, tandis qu'Olivier s'enfonce confortablement dans son oreiller.

BERNARD (neutre)

Hier, je m'attardais dans l'atelier après avoir écrit ces pages, lorsque j'ai entendu Olivier m'appeler.

OLIVIER (v.o. faible)

Édouard ?

SCÈNE 130 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 22 AOÛT 2005) : BUREAU D'ÉDOUARD

Édouard, qui est en train de réfléchir en mâchouillant un morceau de réglisse devant son ordinateur, se redresse. On entend le bruit de la circulation dehors ainsi que celui du ventilateur.

ÉDOUARD (empressé)

J'arrive !

Édouard se lève et sort.

SCÈNE 131 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 21 AOÛT 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD

Édouard entre dans la chambre. Les rideaux sont fermés et seuls quelques rayons de soleil pénètrent dans la pièce. On entend le chant des oiseaux dehors et le bruit du ventilateur.

Olivier est assis en boxeur sur le bord du lit, dont un seul côté est défait. Il semble encore frêle et vulnérable.

ÉDOUARD (inquiet)

Est-ce que ça va ?

OLIVIER (faiblement)

Oui, oui... C'est juste que j'étais trop étourdi pour aller t'rejoindre.

Édouard demeure figé.

Devant sa réaction, Olivier affiche une expression désolée.

OLIVIER

J'suis pas contagieux, t'sais.

ÉDOUARD

J'sais...

Édouard se force à s'approcher et à s'asseoir à côté d'Olivier, mais demeure crispé.

Olivier n'ose pas le toucher, ni trop le regarder.

OLIVIER (grave)

Tu m'as pas demandé pourquoi j'avais essayé
d'me tuer...

ÉDOUARD (mal à l'aise)

Non.

OLIVIER (presque suppliant)

Alors, promets-moi d'pas chercher à l'savoir.
Parce qu'il me semble que je l'sais plus moi-
même...

ÉDOUARD (mal à l'aise)

Si tu veux...

Olivier cherche le regard d'Édouard.

OLIVIER (vulnérable)

Tu voudrais pas m'prendre dans tes bras ?

Édouard semble pris au dépourvu, démuni.

ÉDOUARD (s'efforçant d'avoir l'air naturel)

Évidemment... Viens là...

Édouard s'appuie sur les oreillers à la tête du lit pour accueillir Olivier, qui
vient aussitôt se blottir dans ses bras. Mais il demeure crispé.

OLIVIER (sur le ton de la confiance)

J'voudrais pas qu'tu penses que c'est à cause de
quelque chose de mystérieux dans ma vie,
quelque chose que tu connaîtras pas... Et
surtout, j'voudrais pas qu'tu t'imagines que
c'est par honte... Ou, si j'ai honte, c'est d'mon
comportement de l'autre soir et de t'avoir si
mal attendu...

Édouard se détend un peu et se met à caresser les cheveux d'Olivier, qui ferme les yeux et s'abandonne à ses caresses.

Après un moment et croyant qu'Olivier dort, Édouard commence à se dégager pour se lever, mais son amoureux le retient.

OLIVIER (assuré)

Où est-ce que tu penses que tu t'en vas, comme ça ?

ÉDOUARD (balbutiant)

Je...

Olivier l'attire à lui et ils se mettent à s'embrasser. L'air techno du rave s'élève.

SCÈNE 132 - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 AOÛT 2005) : PARC AU BOUT DE LA RUE D'AUTEUIL

La musique continue en voix off. Olivier est assis sur un banc et lit *Les Faux-Monnayeurs*, ses écouteurs de ipod sur les oreilles.

Armand, qui passe dans la rue, l'aperçoit et s'approche en catimini.

ARMAND

Bouh !

Olivier fait un saut et se retourne en retirant ses écouteurs. La musique devient un léger grésillement. On entend le chant des oiseaux et le bruit de la circulation. Il y a quelques passants alentour.

OLIVIER (sous le choc)

Insignifiant ! T'as failli m'faire faire une crise cardiaque !

Armand contourne le banc, dépose son sac et s'assoit à côté d'Olivier.

ARMAND (désinvolte)

Ben, j'voulais juste te donner un coup d'main...
C'est pas ça qu'tu voulais, crever ?

OLIVIER (grimaçant)

Toujours aussi spirituel, hein ?

Olivier ferme son livre et le met de côté.

ARMAND (cynique)

Qu'est-ce que t'attendais, qu'j'viene brailler à ton chevet ?

OLIVIER (sur le même ton)

Surtout pas...

Les deux gars regardent devant eux. Le silence plane un instant.

ARMAND (d'une fierté ironique)

Est-ce tu savais qu'j'su l'nouveau rédacteur en chef de *L'Avenir* ?

OLIVIER (sincèrement indifférent)

Non... Mais pour être franc, j'suis loin d't'envier.

Armand se penche pour ramasser une brindille qu'il commence à mâchouiller.

ARMAND (de nouveau cynique)

T'as raison, y est à vomir, ton Passavant.

Olivier se tourne vers Armand tout à coup.

OLIVIER (piqué au vif)

Comment ça, mon Passavant ? J'le vois même pu. Pis si tu l'trouves si pire que ça, pourquoi t'as accepté son offre ?

Armand se lève comme sous l'impulsion d'un ressort.

ARMAND (toujours aussi cynique)

Parce que, justement, j'aime ce qui me dégoûte... À commencer par moi-même.

OLIVIER (soupirant)

Y a décidément rien à faire avec toi, hein ?

ARMAND (haussant les épaules)

Eh ! Bon, y faut qu'j'y aille. À plus !

OLIVIER (résigné)

C'est ça...

Armand s'éloigne.

Olivier remet ses écouteurs – c'est maintenant l'air *groovy* du début qui joue – et il recommence à lire.

SCÈNE 133-A - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 AOÛT 2005) : VOLIÈRE COUR DES PROFITENDIEU

La musique continue en voix off. Bernard entre dans la volière à papillons de son père, son bocal à la main. Il s'agit d'une construction assez vaste, avec une petite fontaine, des bancs de parc ainsi que beaucoup de fleurs, de verdure et de soleil

SCÈNE 134-A - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 AOÛT 2005) : FAÇADE DE LA MAISON DES PROFITENDIEU

La musique continue. La BMW de M. Profitendieu pénètre dans l'entrée et se stationne.

SCÈNE 133-B - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 AOÛT 2005) : VOLIÈRE COUR DES PROFITENDIEU

La musique continue. Les mains de Bernard soulèvent le couvercle de son bocal et laisse le papillon s'échapper.

SCÈNE 134-B - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 AOÛT 2005) : FAÇADE DE LA MAISON DES PROFITENDIEU

La musique continue. M. Profitendieu sort de son véhicule et se dirige vers l'arrière de la maison.

SCÈNE 133-C - EXTÉRIEUR JOUR (APRÈS-MIDI ENSOLEILLÉ, 25 AOÛT 2005) : VOLIÈRE COUR DES PROFITENDIEU

La musique continue. Bernard dépose le bocal et s'apprête à partir quand son père entre à son tour dans la volière.

La musique cesse lorsque le père et le fils se retrouvent un en face de l'autre ; aucune émotion ne transparait de leurs visages respectifs.

BERNARD

J'ai rapporté ton papillon.

M. Profitendieu

Et mon fils, lui ?

Bernard hausse les épaules, comme pour signifier qu'il n'a pas vraiment de pouvoir là-dessus.

BERNARD

Si t'en veux encore...

M. Profitendieu sourit légèrement.

Puis, n'y tenant plus, il fait une accolade un peu maladroite à son fils.

Bernard le serre aussi dans ses bras. On entend le bruit de touches d'ordinateur que l'on enfonce en voix off.

SCÈNE 135-A - INTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 2 SEPTEMBRE 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD

Édouard est assis dans son lit à côté d'Olivier qui dort encore. Il écrit sur son portable. On entend le bruit du ventilateur et le chant des oiseaux dehors.

ÉDOUARD (v.o., neutre)

Écrit trente pages des *Nouveaux Faux-Monnayeurs*, sans hésitation, sans ratures.

SCÈNE 136 – MONTAGE D'IMAGES DU FILM

Pendant qu'il lit, on voit des images du film : quand Bernard prend le bocal de son père et sort de son bureau ; quand Laura lit ce qu'Édouard a écrit au bois de Coulonge ; quand Édouard quitte la Sphère pendant qu'Olivier danse ; quand M. La Pérouse et Édouard boivent leur sherry en parlant de Boris ; quand Olivier se ronge les ongles d'un air indifférent en attendant Édouard à la gare ; quand Bernard entre chez Édouard et aperçoit Laura pour la première fois ; quand Olivier téléphone à Passavant ; quand Édouard finit de lire le courriel d'Olivier ; quand Boris arrive chez son grand-père ; quand Édouard est avachi dans sa cuisine ; quand M. La Pérouse repose son revolver, incapable de se tuer ; quand Olivier lève les yeux vers Édouard et lui demande de l'emmener ; quand Bernard part avec Sarah ; quand Édouard trouve Olivier dans son bain.

ÉDOUARD (v.o., neutre)

Comme un paysage nocturne à la lueur soudaine d'un éclair, tout le drame surgit de l'ombre, très différent de ce que je m'efforçais en vain d'inventer.

X... soutient que le bon romancier doit, avant de commencer son livre, savoir comment ce livre finira. Pour moi, qui laisse aller le mien à l'aventure, je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout autant qu'un aboutissement ne puisse être considéré comme

un nouveau point de départ. « Pourrait être continué... » c'est sur ces mots que je voudrais terminer mes Nouveaux Faux-Monnayeurs.

Olivier m'a demandé à quoi je travaillais. Je me suis laissé entraîné à lui parler de mon livre. Je redoutais son jugement. Mais les quelques remarques qu'il a hasardées m'ont paru judicieuses, au point que j'en ai tout de aussitôt profité.

SCÈNE 135-B - INTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 2 SEPTEMBRE 2005) : CHAMBRE D'ÉDOUARD

Édouard lance à Olivier un regard attendri.

ÉDOUARD (v.o., sentimental)

C'est par lui, c'est à travers lui que je sens et que je respire...

(v.o. se reprenant)

Quant à Laura, elle a finalement fait une fausse-couche et décidé de laisser Félix pour de bon. Sinon, ce soir nous devons souper avec Sarah, Bernard et son cousin Christophe, qui vient d'arriver en ville. Je suis bien curieux de la connaître...

Olivier se réveille et s'étire bruyamment.

OLIVIER (ensommeillé)

Déjà au boulot...

ÉDOUARD (cajoland)

C'était juste en attendant qu'tu t'éveilles.

Édouard met son portable de côté et se cale dans le lit pour accueillir Olivier sur sa poitrine. Il lui caresse les cheveux en silence. Ils restent ainsi dans les bras l'un de l'autre.

SCÈNE 137 - INTÉRIEUR JOUR (NOIR ET BLANC, 29 FÉVRIER 1923) : SALON DE L'HÔTEL D'ANNECY

En fondu, on passe de la scène à la page des *Faux-Monnayeurs* qu'André Gide est en train de relire. L'aube point à l'horizon.

Gide referme son cahier, le pose, se lève et s'approche de la fenêtre, où il regarde le soleil se lever.

À notre tour, nous observons l'horizon montagneux et enneigé.

ANDRÉ GIDE (v.o., neutre)

Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes, que je puis rendre un réel service au lecteur ; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admets guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle...

SCÈNE 138 - INTÉRIEUR JOUR (SANS FENÊTRE, 26 JUILLET 2005) : SALLE DE TOILETTE DE L'HÔTEL-DIEU

Les mains de Mathilde referment le *Journal des faux-monnayeurs*.

Mathilde fixe le vide un moment ; c'est l'heure. L'air de violoncelle du début reprend en voix off. Elle prend une grande respiration silencieuse.

Puis, elle se lève, jette sa gomme et sort en laissant toutes ses choses derrière elle.

SCÈNE 139 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 26 JUILLET 2005) : COULOIR

La musique continue. Inéluctablement, Mathilde marche vers la cage d'escaliers et s'y engage.

SCÈNE 140 - INTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 26 JUILLET 2005) : CAGES D'ESCALIERS

La musique continue. Les plans se succèdent en alternance.

Du haut des escaliers, on voit Mathilde s'engager dans son ascension.

On voit ses pieds en gros plans.

Puis, on la voit tourner un palier et continuer.

Elle monte et monte.

Jusqu'à ce qu'elle parvienne à la porte donnant sur le toit et l'ouvre.

SCÈNE 141 - EXTÉRIEUR JOUR (MATIN ENSOLEILLÉ, 26 JUILLET 2005) : TOIT DE L'HÔTEL-DIEU

La musique continue. Mathilde passe la porte menant au toit et le bruit de la porte se refermant derrière elle marque le retour au silence. On n'entend plus que les bruits de la ville, étrangement lointains, ainsi que la respiration de Mathilde, qui tente de reprendre son souffle.

Sans se presser, elle marche jusqu'au bord du toit et enjambe le garde-fou.

Là, elle profite un instant de la vue, se laisse caresser par le soleil levant.

Puis, elle ferme les yeux et sourit, tandis que le vent joue dans ses cheveux.

Enfin, elle ouvre grand les bras et plonge dans le vide. La scène se déroule au ralenti, si bien que l'on peut la voir planer un instant.

SCÈNE 142 - INTÉRIEUR NUIT : SALON DE MATHILDE ET DIMITRI

Enveloppée dans une courtepointe, Mathilde est blottie avec Dimitri, un homme de 32 ans plutôt costaud, aux cheveux blonds en bataille et aux yeux verts, portant une courte barbe, au creux de leur petite causeuse. À la main, elle tient une tasse dont s'échappe de la fumée et elle souffle sur le liquide pour qu'il refroidisse. Un chat dort sur le pouffe devant eux. Le salon n'est éclairé que par les lumières du sapin de Noël et celle de la télé qu'ils sont en train d'écouter. On entend la musique de *Brazil*, de Terry Gilliam. Mathilde est heureuse.

À la télé, on voit le héros voler dans le ciel en déployant ses ailes. Puis, on entend le bruit d'un impact, d'os brisés et l'écran devient noir.

SCÈNE 143 - INTÉRIEUR JOUR (SANS FENÊTRE, 26 JUILLET 2005) : SALLE DE TOILETTE DE L'HÔTEL-DIEU

Dans le noir, le mot « FIN » brille sur l'écran d'ordinateur de Mathilde.

L'écran devient noir et l'air *groovy* du début reprend, tandis que le générique commence à défiler.

SCÈNE 144 – INTÉRIEUR NUIT (11 DÉCEMBRE 2006) : SALLE DU CINÉMA

La musique continue en voix off. On réalise que l'on était en train de regarder un écran dans une salle de cinéma.

Une spectatrice, réfugiée en elle-même ou encore dans le film, se lève et se dirige vers la sortie.

SCÈNE 145 – EXRÉTIEUR NUIT (11 DÉCEMBRE 2006) : RUE SAINT-JOSEPH

La musique continue. La spectatrice sort du cinéma et se met à marcher sur le trottoir. Il neige de gros flocons.

Un groupe de gens s'en vient dans l'autre sens. Il s'agit d'Olivier, Édouard, Bernard, Sarah et d'un autre gars que l'on ne connaît pas. On entend une rumeur de conversation. Ils sont souriants, plein de vitalité.

Sans les voir, la spectatrice passe à travers eux et poursuit son chemin.

Quant aux cinq amis, ils entrent dans le cinéma.

SCÈNE 146 – INTÉRIEUR NUIT (11 DÉCEMBRE 2006) : SALLE DU CINÉMA

La musique continue. Dans la salle, les cinq amis sont assis à la première rangée et jasant, pop-corn et liqueur à la main. La musique cesse au moment où la salle est plongée dans le noir et où tout le monde se tait.

Les spectateurs fixent l'écran où le film commence à être projeté.

On ne voit plus que l'écran.

GÉNÉRIQUE DE FERMETURE (reprise des scènes 1 à 10)

On revoit alors le début du film, mais à la place du générique d'ouverture, c'est le générique de fermeture qui défile pendant les scènes 2 à 10. Puis, à la fin de la scène 6, le générique et l'air *groovy* se poursuivent sur fond noir.

FIN

CHAPITRE 3

LA QUESTION DE L'ADAPTATION

3.1 Adaptation et cinéma

L'adaptation cinématographique d'œuvres romanesques est pour ainsi dire aussi vieille que le cinéma lui-même. À ce sujet, Harris Ross avance, dans *Film as Literature, Literature as Film* (1987), que la première adaptation date de 1896 et qu'il s'agit d'un extrait de *The Widow Jones* de la firme Edison (Jenkins : 5). Dans sa thèse « *A Starting Point* » : *Critical Approach to the Role of the Screenplay in the Adaptation of Novels for the Cinema* (1982), William Leonard Horne fait par ailleurs remarquer que la première adaptation des histoires de détective de Sir Conan Doyle remonte à 1900, avec la sortie de *Sherlock Holmes Baffed* (Jenkins : 5). Dans un même ordre d'idées, Joy Gould Boyum, auteure de *Double Exposure* (1989), donne l'exemple des réalisateurs italiens et français qui, dès 1902, cherchent des histoires dans le domaine de la littérature. Parmi ceux-ci, elle cite notamment Georges Méliès, dont *Le Voyage dans la lune* s'inspirerait, quoique vaguement, du roman de Jules Verne. Après quoi naît, en 1908, la société Film d'Art, une compagnie française dont l'objectif est de porter à l'écran des œuvres littéraires prestigieuses, surtout des pièces de théâtre (Gould Boyum : 3-4). Et ainsi de suite jusqu'à nos jours, où il n'est qu'à consulter la liste des films à l'affiche pour réaliser à quel point cette pratique s'avère répandue.

Apparue très tôt dans le paysage cinématographique, l'adaptation d'œuvres romanesques ne tarde cependant pas à soulever les objections de plusieurs détracteurs. À l'époque du muet, alors que l'on en est encore à tenter de faire accepter le cinéma comme art, le poète américain Vachel Lindsay prétend, dans *The Art of the Moving Picture* (1915), que l'adaptation nuit à l'affirmation de la spécificité du médium (Gould Boyum : 6). Pour lui, il s'agit de défendre la légitimité du cinéma en le distinguant des

autres arts, tandis que pour d'autres, comme le cinéaste russe Sergei M. Eisenstein, il est plutôt question d'établir des parallèles avec la littérature (Mast : 278-279). Quoi qu'il en soit, l'adaptation demeure, dans ce contexte, généralement laissée-pour-compte. Un phénomène que Michel Serceau cherche à expliquer dans *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires* (1999) :

Le débat sur la nature visuelle du cinéma, fort à vif à ce moment [années 20], explique le refoulement de la notion d'*adaptation* chez les critiques, théoriciens et praticiens [...] L'adaptation n'avait pas de raison d'être dans une conception où l'*image* comptait plus que l'*idée*, où on parlait de toucher l'*œil* plus que de mobiliser l'*intellect*, où l'*émotion* créée par l'*image* et le rythme avait la préséance sur l'*anecdote* (Serceau : 21).

Quant à Virginia Woolf, citée à ce sujet dans *Authors on Film* (1972), elle voit le livre comme une proie, le film comme un parasite et affirme que leur alliance n'est pas naturelle, qu'elle s'avère désastreuse pour les deux formes (Gould Boyum : 6).

Avec l'apparition du cinéma parlant (après 1927), le cinéaste devient, selon Gould Boyum, un concurrent du romancier. Ainsi tempère-t-elle l'affirmation d'André Bazin selon laquelle il serait désormais son égal. Un statut qu'elle n'attribue toutefois pas uniquement au fait que le cinéma ait dorénavant accès au langage de la littérature, mais aussi à celui qu'il devient rapidement un puissant médium, capable de rejoindre toutes les classes sociales. Ce qui, combiné à l'apparition de la télévision dans les années 50, a de quoi déranger les défenseurs de la culture traditionnelle. À ce chapitre, l'auteure cite un passage de *Société et culture* (1960), d'Hannah Arendt, avant d'expliquer que, pour cette dernière, la littérature se définit comme un travail complexe et de qualité s'adressant à une élite, tandis que le cinéma se résume à un divertissement populaire, si bien qu'adapter un roman revient à le déprécier, en fonction d'un public de masse ignorant et que, de ce fait, « adaptation » est synonyme de « trahison » (Gould Boyum : 6-8).

Se référant à Jacques Aumont, auteur de *L'Image* (1990), Serceau situe le débat qui s'ensuit en faisant valoir que,

dans les années 50, il s'agit de se situer par rapport aux possibilités narratives et romanesques qu'a affirmées, dans son développement, un cinéma classique ayant dépassé les excès du début du cinéma parlant. Le débat se focalise en ce sens sur la question de l'autonomie, sur la définition différentielle d'un cinéma accepté comme langage et ayant fait en tant qu'art ses preuves (Serceau : 26).

De même, Gould Boyum remarque qu'à la suite de l'avènement du néoréalisme italien et du déferlement de la Nouvelle Vague française, de même que de l'apparition de la télévision – au profit de laquelle il perd une partie de son public, devenant ainsi plus élitiste –, soit au tournant des années 50 et 60, le cinéma gagne enfin ses lettres de noblesse et s'affirme sans contredit comme un art à part entière. Malgré tout, elle observe que les arguments contre l'adaptation continuent de proliférer,

soulignant au passage que, là encore, on affirme la spécificité du septième art en le distanciant de la littérature, c'est-à-dire en soutenant que les films réellement cinématographiques doivent être conçus à partir d'images et non de mots, en défendant le film d'auteur, produit d'une sensibilité unique, et en privilégiant l'originalité (Gould Boyum : 10-15).

3.2 Du roman au film

Au cours de cette période, soit avant la naissance du structuralisme, « *bien des écrits sur l'adaptation étaient restreints à une alternative classique : fidélité ou infidélité. Ou bien, on parlait de supériorité ou d'infériorité* » par rapport à l'œuvre originale, rappelle Lu Shenghui, dans *Transformation et réception du texte par le film* (1999) (Shenghui : 3). De même, Greg Jenkins note, dans *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation* (1997), que les désaccords philosophiques concernant le degré de fidélité dont l'adaptation doit faire preuve par rapport au roman original et ce que veut dire être fidèle sont considérables (Jenkins : 6). Selon Brian McFarlane, auteur de *Novel to Film* (1996), la discussion sur l'adaptation a souffert de cette attention portée à la question de la fidélité, attribuable d'une part au fait que le roman vient en premier et d'autre part à celui que la littérature bénéficie de plus de respectabilité au sein des cercles critiques (McFarlane : 8).

Dans *From Book to Film* (1949), un mémoire qui donnera lieu à la publication de quatre articles, Lester Asheim, que Horne qualifie d'avocat enragé de l'adaptation stricte (Jenkins : 7), procède à l'analyse quantitative de 24 romans et de leur adaptation. La conclusion à laquelle il en arrive est, selon James Griffith, que l'industrie du cinéma vise un public dont il sous-estime l'intelligence, mais également que les demandes des spectateurs et les limitations du médium entraînent une simplification du livre à l'écran. À ce chapitre, il distingue six catégories de facteurs entrant en ligne de compte, soit : les exigences technologiques, l'usage artistique que l'on fait du médium, la prise en compte des limites et des intérêts du public, les exigences du star-système, les pressions extérieures ainsi que les tentatives de demeurer fidèle au roman. (Griffith : 23-24).

À peu près à la même époque, Béla Balázs publie *Theory of Film* (1952). Il s'agit, selon Griffith, du premier théoricien du cinéma à s'intéresser directement à l'adaptation, alors que les Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Vachel Lindsay, Lev Kuleshov, V.I. Pudovkin et Sergei Eisenstein, tout à leur volonté d'établir leur objet d'étude comme art indépendant, la mentionnent à peine. Balázs, quant à lui, affirme que les raisons théoriques sur lesquelles s'appuient les oppositions à cette pratique sont que, dans chaque art, il existe une connexion organique entre la forme et le contenu, et qu'une certaine forme offre toujours l'expression la plus adéquate d'un certain contenu. Toutefois, bien qu'il reconnaisse la validité d'une telle prémisse, Balázs croit qu'il est sans aucun doute possible de prendre le sujet, l'histoire, l'intrigue d'un roman et les transformer en pièce de théâtre ou en film, et de

néanmoins produire une œuvre parfaite dans chaque cas puisque, dans chaque cas, la forme sera adéquate pour le contenu. En effet, selon lui, bien que le sujet ou l'histoire demeurent les mêmes, c'est toujours un contenu différent qui est exprimé dans la forme résultant de l'adaptation. Il donne alors l'exemple de la réalité, matériau brut pouvant être pris en charge par différents types d'arts, et l'oppose au contenu déterminant la forme, c'est-à-dire à une approche de la réalité empruntant le point de vue d'un art en particulier (Balázs : 259-261).

Autre théoricien important, auteur de la première étude majeure sur la question selon Gould Boyum, George Bluestone publie, en 1957, *Novels into Film*. Dans cet ouvrage, il tente de démontrer que les médias cinématographique et littéraire sont marqués par des différences telles qu'ils appartiennent à des genres artistiques distincts. D'abord, parce que le roman est un médium linguistique et le cinéma, visuel. Ensuite, parce que les conventions gouvernant chacun d'eux sont conditionnées par des origines, des modes de production, des conditions de censure et des publics différents. Ayant identifié les limites du roman et du cinéma, il procède ensuite à l'étude de six cas, pour lesquels il tente d'évaluer les ajouts, les coupures et les modifications entre le livre et le film ainsi que de mettre en lumière les implications qui en découlent sur le plan du sens, en appliquant le découpage technique au roman et en considérant le livre comme un point de départ plus que comme une norme (Bluestone : vi à viii). Il en arrive ainsi à la conclusion que le cinéma et la littérature demeurent des institutions indépendantes, qui parviennent chacune aux meilleurs résultats en explorant leurs caractéristiques spécifiques et particulières (Bluestone : 218).

Une dizaine d'années plus tard paraît un autre ouvrage marquant et abondamment cité, soit *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1967), d'André Bazin, dont un chapitre, « Pour un cinéma impur », s'intéresse à la question de l'adaptation. L'auteur, qui s'y porte à la défense de cette pratique à travers divers arguments, affirme que, « pour les mêmes raisons qui font que la traduction mot à mot ne vaut rien, que la traduction trop libre nous paraît condamnable, la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit [de l'œuvre originale] ». Pour lui,

les différences de structures esthétiques [entre le roman et le film] rendent plus délicate encore la recherche des équivalences, elles requièrent d'autant plus d'invention et d'imagination de la part du cinéaste qui prétend réellement à la ressemblance. On peut [donc] poser que, dans le domaine du langage et du style, la création cinématographique est directement proportionnelle à la fidélité (Bazin : 94-95).

Dans *Esthétique et psychologie au cinéma* (1963-1965), Jean Mitry affirme au contraire que le « transfert [est] impossible » (Mitry : 348) et répond ainsi à Balázs : « On ne peut considérer une œuvre d'art – pièce ou roman – " comme une réalité brute " précisément parce que ce n'est pas une réalité brute mais une réalité déchiffrée, médiatisée. Il est impossible de ne pas s'occuper de la forme déjà conférée à cette réalité. » (Mitry : 347) En effet, l'adaptation part, pour lui,

du principe absurde que les valeurs signifiées existent indépendamment de l'expression qui les donne à voir ou à entendre. À l'intérieur d'un même système de signes (même langue ou même langage), cela peut être vrai. Mais lorsqu'on passe d'un système à un autre, les valeurs changent. Les significations étant conséquentes du système adopté, les mêmes éléments prennent un tout autre sens et les choses signifiées sont d'une tout autre nature. [...] Transposer une œuvre d'un mode d'expression à un autre, l'« adapter », c'est prétendre à l'équivalence du signifié malgré la différence des significations, c'est-à-dire à la quadrature du cercle. Non seulement les signes ou symboles utilisés de part et d'autre n'ont pas le même pouvoir d'exprimer ou de signifier mais ils n'agissent pas sur la conscience de la même façon. Leur perception n'est pas la même, leur organisation mentale non plus ; ils n'ouvrent pas sur les mêmes horizons conceptuels. Vouloir donc transposer les moyens d'expression littéraire en moyens d'expression cinématographiques est un non-sens. À chaque instant l'adaptateur se trouve devant le dilemme suivant. Ou bien on est fidèle à la lettre : on suit pas à pas la démarche du romancier, l'enchaînement des circonstances telles qu'elles se trouvent exactement rapportées, mais, par l'expression visuelle de tels faits, on se trouve amenés soit à signifier tout autre chose que le roman, soit à gauchir un sens déterminé par l'expression littéraire seule conforme à la pensée de l'auteur. On en arrive donc à trahir le romancier avec les éléments de sa propre fabulation tout en croyant le servir. Ou bien on est fidèle à l'« esprit », c'est-à-dire que l'on s'efforce d'exprimer des idées semblables, des sentiments analogues, mais par des voies détournées. Nécessairement donc on bouscule la continuité romanesque, on transforme les données, les circonstances, les personnages, et l'on aboutit, là encore, à une évidente trahison (Mitry : 342-343).

Dans *Film and Literature* (1979), Morris Beja lance d'emblée que des changements sont inévitables et que, même si l'on admet qu'un film doit toujours être fidèle à l'esprit de l'œuvre originale, il peut l'être malgré ces altérations (Beja : 81).

Pour sa part, François Baby parle, dans « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation » (1980), de la nécessité, pour le scénariste, de « s'efforcer de conserver l'essentiel de l'œuvre, ne rien ajouter qui vienne la trahir et ne rien retrancher qui lui soit fondamental » (Baby : 11).

Tandis qu'Antoine Cucca prétend, dans *L'écriture du scénario* (1986), que « le point de départ est de trouver une clé de lecture qui permette de transférer les mots adéquatement aux images » (Cucca : 46).

Dans *Double Exposure*, ouvrage cité par James Griffith comme l'une des rares études à s'attaquer en profondeur au problème de l'adaptation (Griffith : 33), Gould Boyum explore, mais surtout se porte à la défense de cette pratique à travers l'étude de 17 cas (Gould Boyum : ix). À son sens, l'adaptation inclut toujours, non seulement une référence à l'œuvre littéraire dont elle s'inspire, mais aussi une lecture de celle-ci. C'est d'ailleurs à ce titre que, d'après elle, on peut aborder de manière pertinente la question de la fidélité d'un film à sa source, c'est-à-dire en s'intéressant à la qualité de l'interprétation implicite qu'il propose de cette dernière (Gould Boyum : 71). Enfin, elle conclut que la rhétorique du roman et celle du film ne sont pas les mêmes et que c'est dans la recherche de stratégies permettant à l'une de susciter les effets de l'autre que réside le plus grand défi de l'adaptation (Gould Boyum, 81).

Quant à Alain Garcia, il juge, dans *L'Adaptation du roman au film* (1990), les différents types d'adaptations à l'aune de leur résultat cinématographique. Ainsi préfère-t-il le commentaire (adaptation libre) et l'écranisation (transposition ou transcodage libre), à l'amplification (adaptation fidèle prenant néanmoins quelques distances par rapport au roman) et à l'analogie (transposition

fidèle), qui donnent selon lui des œuvres cinématographiques de valeur comparable à celle de l'œuvre littéraire originale, mais surtout, à l'illustration (adaptation fidèle collant presque mot à mot au roman) et à la digression (adaptation libre complètement hors d'ordre), dont résultent des films à son sens inférieurs (Gacia : 261). De manière générale, il affirme que l'adaptation « *trahit le cinéma en étant trop près de la littérature* », que l'adaptation libre « *trahit le roman en prenant trop de distance vis-à-vis de celui-ci* » et que la transposition ne trahit ni le cinéma ni la littérature « *en se situant aux confins de ces deux formes d'expression artistique* » (Garcia : 202-203).

Reprenant l'argument voulant que le roman et le film soient des « *formes entièrement différentes* », Syd Field plaide pour sa part, dans *Scénario* (1990), pour une totale liberté du scénariste par rapport à l'œuvre littéraire. D'après lui, « *une adaptation doit être considérée comme un scénario original. Le roman, la pièce de théâtre, l'article ou la chanson ne sont que le point de départ. C'est la source, rien de plus. Quand vous adaptez un roman, vous n'êtes pas tenus de rester fidèles à l'original* » (Field : 184). Il ajoute même un peu plus loin : « *Qu'est-ce au juste que l'art de l'adaptation ? Réponse : c'est de ne pas être fidèle à l'original. [...] Le résultat d'une adaptation est toujours un scénario original.* » (Field : 196)

De même, les auteurs du *Manuel du scénario américain* (1992), qui prétendent qu'

adapter pour l'écran une œuvre littéraire, une pièce de théâtre ou un roman ne devrait en principe poser aucun problème, ni au niveau du récit, ni sur le plan des personnages ; il s'agit simplement de faire un choix : vous sélectionnez ce qui est bon, non pas d'un point de vue qualitatif, mais en raison du fonctionnement, de l'efficacité (Bloch, Fadiman et Peyser : 467),

privilégient une entière liberté quant à l'œuvre originale ainsi qu'en ce qui a trait à la forme d'adaptation privilégiée.

Enfin, James Griffith, qui se demande, dans *Adaptation as Imitation* (1997), s'il est vrai que certains, voire aucun, romans ne peuvent être portés fidèlement à l'écran en préservant leur style, leur intrigue et leurs effets (Griffith : 17), fait valoir que la principale objection du spectateur ordinaire en matière de fidélité concerne non pas les idées, mais l'incapacité pratique de la plupart des films à inclure tous les événements présents dans le roman, alors qu'avec le style, le véritable enjeu de l'adaptation demeure qualitatif et non quantitatif (Griffith : 67). Ainsi, il tente surtout de prouver qu'il est possible pour une adaptation d'imiter de manière efficace différentes techniques narratives, formes et effets du roman que l'on croit communément hors de son atteinte (Griffith : 69), en faisant appel à la méthode néo-aristotélicienne, qui propose l'examen des effets ou de la fin de l'imitation, de l'objet de l'imitation (intrigue, personnages, pensées), de la technique ou de la manière de l'imitation et du médium ou des moyens de l'imitation (Griffith : 37), avant de conclure que la fidélité doit s'appliquer aux effets plutôt

qu'aux détails, mais qu'elle n'est pas plus gage de qualité que l'infidélité, de médiocrité ; des arguments qu'il appuie ensuite sur des exemples concrets (Griffith : 73-74).

3.3 Les typologies

Selon McFarlane, c'est en réaction à ce débat que certains auteurs proposent des stratégies cherchant à catégoriser les adaptations de façon à ce que cette idée de fidélité par rapport à l'œuvre originale perde certaines de ses prérogatives. Il note en effet que, dès lors, il existe plusieurs sortes de relations possibles entre le cinéma et la littérature, que la fidélité n'en est qu'une parmi d'autres, et rarement la plus excitante (McFarlane : 10-11).

Cette tendance, Serceau la qualifie de « *récurrent désir d'établir une typologie de l'adaptation* » et la fait remonter aux années 50 (Serceau : 16). Parmi ses pionniers, il cite Étienne Fuzellier qui, dans *Cinéma et littérature* (1957), distingue l'adaptation passive, dont « *le souci de fidélité est le trait dominant* » de la transposition, où « *le roman original est une matière où l'on choisit et que l'on remodèle* » (Serceau : 17). Plus précisément, ce dernier écrit :

Ce qu'il faut bien retenir, en tout cas, c'est que toute adaptation exige un choix fondamental : l'adaptateur doit opter entre l'attitude respectueuse et – en un sens – passive qui lui fait rechercher uniquement une nouvelle façon de dire la même chose que son modèle – et l'attitude créatrice qui lui fait considérer son modèle comme une matière dont il prétend tirer une œuvre entièrement renouvelée. [...] Les deux attitudes sont légitimes. (Fuzellier : 27)

De même, Serceau cite Claude Gauthier, qui, dans « *Éloge de la spécificité* » (1958)¹, fait la différence entre 1) « *l'adaptation, qui respecte l'esprit du livre mais recherche les équivalences que nécessite la dramaturgie du cinéma ou " l'efficacité plus directe de l'image "* » ; 2) « *l'adaptation libre, où l'original n'est plus qu'une " source d'inspiration ", la fidélité " une affinité de tempérament "* » ; 3) « *l'" être esthétique nouveau ", produit ni d'une traduction fidèle ni d'une inspiration libre, mais d'une " dialectique de la fidélité et de la création " qui " se ramène en dernière analyse à une dialectique entre le cinéma et la littérature "* » et 4) l'« *œuvre d'auteur (ce dernier développant sa propre thématique et non plus celle de l'adapté)* » (Serceau : 17-18).

Quant à Garcia, il rapporte les propos de François Truffaut, déclarant, dans « *Cinéma et roman* » (1958)², que « *le cinéaste-adaptateur n'a en tout et pour tout que trois possibilités face à lui : soit il fait la même chose que le romancier ; soit il fait la même chose en mieux ; soit il fait autre chose de mieux* » (Garcia : 20).

Pour Mitry (1963-1965), il n'y a que deux scénarios possibles :

¹ Publié dans la *Revue des lettres modernes*, n° 36-38.

² Publié dans *La revue des lettres modernes* en juillet 1958.

Ou bien on suit l'histoire pas à pas, on la met en images tout en évitant de signifier quoi que ce soit par quelque artifice de langage de façon à ne rien exprimer qui lui soit étranger. On s'efforce de traduire, non point des significations puisqu'elles sont dans les mots, mais les choses signifiées par eux. Le film dès lors n'est plus création, expression mais représentation, illustration. Ou bien, n'ayant pas de souci de demeurer fidèle à l'auteur, on repense totalement son sujet, on cherche à lui donner un autre développement et un tout autre sens. On fait une œuvre personnelle à partir de la sienne, on s'en inspire, mais on n'a plus le droit de s'en prévaloir (Mitry : 444).

Dans une perspective similaire, Beja (1979) distingue lui aussi deux approches de base à l'adaptation, la première exigeant la préservation de l'intégrité de l'œuvre originale, c'est-à-dire du roman, et la seconde jugeant approprié, voire nécessaire, de l'adapter librement, dans le but de créer une œuvre d'art nouvelle et différente possédant sa propre intégrité (Beja : 81-82).

Geoffrey Wagner, de son côté, se base sur les théories de Balázs pour proposer, dans *The Novel and the Cinema* (1975), une typologie à trois termes : la transposition, où le roman se retrouve directement à l'écran avec un minimum d'interférences apparentes ; le commentaire, que l'on peut aussi appeler *réaccentuation* ou restructuration, et où l'original se trouve altéré de quelque façon ; ainsi que l'analogie, où l'on s'éloigne du livre afin de créer une autre œuvre d'art (Wagner : 222-227).

De même, François Baby (1980) identifie trois sortes d'adaptations, soit l'adaptation stricte, « caractérisée par un haut niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. On ne retrouvera dans le produit final que les modifications imposées par le changement de médium et par l'observance des contraintes que ce changement entraîne » ; l'adaptation libre, « caractérisée par un degré moindre de fidélité à l'œuvre originale. On y retrouve non seulement les transformations citées précédemment, mais aussi certaines additions ou transformations de l'adaptateur. Elles ne doivent cependant pas modifier fondamentalement le sens et la portée de l'œuvre originale » ; et l'adaptation dite « d'après », « caractérisée par un faible niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. En effet, l'auteur s'inspire plus ou moins directement de l'œuvre d'origine, la plupart du temps d'ailleurs, surtout au niveau de l'armature. Elle entraîne donc généralement un travail important de création de la part de son auteur » (Baby : 12).

Quant à Michael Klein, il propose, dans *The English Novel and the Movie* (1981), une classification distinguant adaptations littérale, critique et relativement libre, soit, respectivement, l'approche consistant à donner l'impression d'être fidèle en transposant le texte dans le langage cinématographique, celle revenant à retenir le cœur de la structure du récit, tout en réinterprétant de manière significative ou en déconstruisant le texte, et celle où la source est considérée comme un matériau brut servant à la création d'une œuvre originale (Klein : 9-10).

La même année, Tudor Eliad publie *Les Secrets de l'adaptation* (1981), où il identifie lui aussi trois partis pris possibles, soit : la fidélité absolue – « dans ce cas, l'adaptateur respectera l'œuvre traitée aussi bien dans

la lettre que dans l'esprit » (Eliad : 30) –, partielle – « dans ce cas, l'adaptateur garde du texte d'origine, les personnages principaux, la ligne dramatique et les scènes importantes » (Eliad : 30) – et minimale – « dans ce cas, l'adaptateur prend vis-à-vis de l'œuvre, une liberté presque totale » (Eliad : 31).

S'inscrivant dans la même veine, Cucca (1986) détaille également trois possibilités : l'adaptation, où « on entend extrapoler du texte littéraire original, des clés de lecture adaptables au langage des images », l'adaptation libre ou inspirée, où « on consulte la page écrite en tant qu'inspiration pour recréer une proposition cinématographique de récit extérieure à la progression narrative de la matière originale », et la transposition, où « le matériel littéraire est transféré sur l'écran en demeurant intègre dans ses conceptions générales et évolutives » (Cucca : 46-48).

Enfin, Garcia (1990) raffine ces catégories, en parlant d'adaptation pour définir « l'acte de transformer les images du livre en images du film par le biais des mots qui composent le roman et le scénario » – celle-ci peut être de type illustration ou amplification et implique un travail sur la temporalité (ellipse, sommaire, pause et scène) (Garcia : 28) – ; d'adaptation libre, où « le roman n'est pas une fin en soi mais un simple moyen, un point de départ vers une destination qui pourra être toute autre » – celle-ci peut être de type digression ou commentaire et implique l'affirmation d'un parti pris par rapport à l'intrigue, aux personnages ou aux thèmes (Garcia : 120) – ; et de transposition, soit « un transcodage, la traduction d'un code linguistique en un code visuel » – celle-ci peut être de type analogie ou écransation et implique un travail sur le plan du style (point de vue, instance narrative et stylistique) (Garcia : 202).

Tandis que le *Manuel du scénario américain* se limite à distinguer adaptations littérale, « où vous vous efforcez de suivre le fil du récit, de respecter le fond (voire la forme) de l'œuvre », et libre, « où vous sélectionnez les choses qui conviennent, selon votre bon plaisir » (Bloch, Fadiman et Peyser : 471) (voir Annexe A).

3.4 L'approche intertextuelle

Mais quel que soit le type d'adaptations, l'approche varie considérablement selon que l'on considère l'exercice comme une transposition ou comme une interprétation du texte littéraire. Dans la seconde optique, Gerald Mast fait remarquer, dans « Literature and Film » (1982)³, que les critiques prétendant que le film viole l'intégrité du matériel original affirment en fait qu'il viole, soit leur propre interprétation, soit le consensus général se dégageant quant à l'interprétation de l'œuvre originale. De même, Jean-Pierre Barricelli et Joseph Gibaldi relèvent, dans *Interrelations of Literature* (1982), que le problème de la critique n'est plus alors celui d'une compétition entre deux œuvres d'art (film et roman), mais entre deux interprétations (celle du critique et celle du cinéaste) d'une même œuvre

³ Tiré de *Interrelations of Literature*.

d'art, l'une critique, qui doit demeurer loyale à l'œuvre originale, et l'autre artistique, qui devient une œuvre d'art originale en elle-même (Barricelli et Gibaldi : 280-281).

Dans cette lignée, Robert Stam affirme, dans *Literature through Film* (2005), que la méfiance quant aux idées de pureté, d'essence et d'origine suscitée par le structuralisme et le post-structuralisme aide à transcender l'aporie de la fidélité. Il note en effet qu'en mettant de l'avant l'interminable permutation des traces textuelles au détriment de l'idée de fidélité d'un texte récent à un texte plus ancien, la théorie intertextuelle de Kristeva, enracinée dans le dialogisme bakhtinien, a pavé la voie à une approche moins normative. Ainsi, il explique que le trope de l'adaptation comme lecture du roman source, inévitablement partielle, personnelle, conjoncturelle, suggère que, tout comme chaque texte littéraire peut engendrer une infinité de lectures, chaque roman peut engendrer un nombre illimité d'adaptations. Ce qui lui permet de conclure que l'adaptation est moins une réanimation d'un monde originaire qu'une incursion dans un processus dialogique en cours. (Stam : 4).

Toujours dans la même perspective, McFarlane croit pour sa part qu'avec l'idée du roman original comme ressource, la notion moderne d'intertextualité offre une approche plus sophistiquée dans la relation à l'adaptation. Il cite à ce sujet Christopher Orr, auteur de « The Discourse on Adaptation » (1984), qui soutient que, dans le contexte de l'intertextualité, la question n'est pas de savoir si le film est fidèle à sa source, mais plutôt comment le choix d'une source spécifique et l'approche de cette source servent l'idéologie du film (McFarlane : 10).

C'est ainsi que, depuis une trentaine d'année, s'affirme une approche textuelle du problème, où les écarts entre le livre et le film deviennent les clés de l'analyse en tant que marqueurs d'un acte de lecture. Par exemple, dans *La Transformation filmique* (1990), Linda Coremans privilégie une approche s'appuyant sur « la sémiotique de Peirce ainsi que des concepts textuels de Kristeva, de Bakhtine et d'Eco » pour étudier « les principes de fonctionnement de la " transformation " », dont les « différences sont régies par un système cohérent, générateur de sens, le texte », et procéder à l'analyse d'un cas particulier, soit l'adaptation du roman *Il Contesto* de Sciascia (Coremans : 9-10).

Dans la même veine, Patrick Cattrysse se base, dans *Pour une théorie de l'adaptation filmique : le film noir américain* (1992), « sur quelques théories de la traduction » se situant « dans une approche plus générale dite polysystémique » (Cattrysse : 4), afin d'« élaborer une méthode pour étudier le phénomène de l'AF avec plus de rigueur », c'est-à-dire « un instrument d'analyse qui permet de décrire et d'expliquer de manière systématique et exhaustive le phénomène de l'adaptation filmique tel qu'il s'est produit depuis le début du cinéma » (Cattrysse : 3). Après quoi, il applique cette méthode à « un corpus de films représentatifs du genre [film noir des années 40 et 50] » (Cattrysse : 46).

Quant à Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc, elles tablent, dans *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique* (1995), sur l'idée de la théorie de la réception voulant que l'œuvre culturelle implique un double processus d'écriture et de lecture pour poser que, « si l'on admet l'apport créateur de toute lecture, on est amené à considérer différemment la nature du texte, et à déplacer la problématique propre à l'adaptation. Celle-ci se caractérise avant tout par sa qualité " différentielle " : les écarts, plus que les ressemblances, font sens, et ce sont eux qui appellent l'analyse ». C'est ainsi qu'en se basant sur la méthodologie de la sociocritique, elles tentent une « interprétation explicative de ces différences entre le texte littéraire et son adaptation cinématographique » dans l'étude de quatre cas particuliers (Carcaud-Macaire et Clerc : 11-13).

Enfin, Lu Shenghui s'inspire lui aussi des théories du texte et de la réception pour analyser les modes de passage sémiotique du roman au film à l'intérieur du système global du récit, dans *Transformation et réception du texte par le film* (1999) (Shenghui : 3-4).

3.5 L'approche pratique

Cela dit, il existe une autre catégorie d'auteurs qui, de leur côté, abordent la question d'un point de vue pratique et proposent des solutions concrètes aux problèmes que pose l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire. Outre les Syd Field et autres auteurs de manuels en tous genres, c'est notamment le cas de François Baby, de Tudor Eliad et d'Esther Pelletier, dont le modèle servira d'ailleurs de base à ma création ainsi qu'à mon analyse (voir Annexe B).

Ainsi, Baby suggère pour sa part de procéder à un classement des éléments narratifs du texte à adapter par unités d'action (principale ou secondaire), d'information (centrale, périphérique ou dispersive), de situation, d'articulation et de ventilation, se basant sur trois « étalons » : le thème ou l'isotopie, la thématique et le sujet, puis, à partir de là, d'élaborer une stratégie d'adaptation en fonction du nouveau médium (Baby : 11-29).

Tandis qu'Eliad propose de respecter les étapes suivantes : 1) choisir un texte en fonction de ses goûts, de son adaptabilité et du destinataire ; 2) procéder à son découpage littéraire, c'est-à-dire le résumer, identifier les personnages, les thèmes, les conflits, les scènes clés et se documenter ; 3) adopter un parti pris, c'est-à-dire choisir entre fidélités absolue, partielle et minimale ; 4) approfondir les personnages, c'est-à-dire identifier leurs caractéristiques physiques, leurs motivations, etc. ; 5) articuler le drame en trois temps : introduction, développement et conclusion ; 6) arrêter les dialogues ; et 7) rédiger le scénario dans sa forme définitive et selon les exigences de l'industrie (Eliad : 195).

Enfin, Esther Pelletier s'inspire, dans *Écrire pour le cinéma* (1995), des recherches de l'anthropologue de la communication Edward T. Hall pour proposer une structure-modèle des niveaux d'organisation du récit (les *patterns*, les *sets* et les isolats), permettant à la fois le développement et l'analyse du scénario (Pelletier, 1995 : 21). J'y reviendrai en détail un peu plus loin.

3.6 Étude d'un passage

Mais qu'est-ce qui pousse un scénariste à adapter une œuvre plutôt qu'une autre ? Si l'on en croit le *Manuel du scénario américain*, « tout travail d'adaptation peut se résumer en trois mots : *Quod est demonstrandum ?* (Ça démontre quoi ?) *Ce qui équivaut à vous demander : – Qu'est-ce qui m'intéresse dans ce livre ?* » (Bloch, Fadiman et Peyser : 474) Une question qui, combinée à celle de la fidélité, se trouve à l'origine de mon essai.

En effet, lorsque je me demande ce qui m'intéressait dans le roman d'André Gide, ce qui m'a poussée à en proposer une adaptation libre – c'est-à-dire, selon la définition d'Alain Garcia, une adaptation où « le roman n'est pas une fin en soi mais un simple moyen, un point de départ vers une destination qui pourra être toute autre » (Garcia : 28) –, je me rends compte que plusieurs réponses s'offrent à moi (l'actualité des motivations des personnages, la réflexion sur l'écriture, les thèmes – amour, liberté, sens de la vie, vieillesse, pression sociale, etc. – et bien d'autres choses encore), mais qu'une se démarque du lot, soit sa structure en abyme. En effet, celle-ci me plaisait tout particulièrement, non seulement pour le jeu formel qu'elle permettait, mais aussi, parce que, loin de n'être qu'un caprice stylistique, elle servait véritablement le propos. Sans compter que, grâce à l'existence du *Journal des faux-monnayeurs* et du *Journal* d'André Gide, il devenait possible de la pousser encore plus loin...

À cet aspect plus qu'à tout autre, donc, je désirais demeurer fidèle, c'est-à-dire que je voulais que ma mise en abyme filmique exprime la même idée que la mise en abyme littéraire d'André Gide, en plus d'y être formellement comparable. N'empêche, dans le tourbillon de la création, alors que l'œuvre et les personnages imposent leur propre logique, il est difficile d'évaluer la portée de nos décisions et l'effet qu'elles auront sur le résultat final dans son ensemble. Voilà pourquoi j'ai cru qu'il serait intéressant de vérifier, au terme de l'exercice, si j'étais effectivement parvenue à transposer de manière satisfaisante la mise en abyme du roman, c'est-à-dire en respectant autant la forme que le fond.

Ainsi, m'inscrivant dans la tendance des thèses et mémoires proposant une adaptation cinématographique de nouvelle ou de roman, je développerai moi aussi un essai réflexif en lien étroit avec ma création. En effet, alors que, par exemple, Julie Fournier se sert de son expérience pour proposer « une nouvelle méthodologie d'adaptation basée sur l'établissement d'axes créatifs », c'est-à-dire des structures naissant du regard subjectif que l'adaptateur pose sur le contenu narratif d'un récit, manière

de grandes lignes pouvant servir tant à l'analyse qu'à la création (Fournier : 250) ; que Karine Latulippe adopte une approche sémiologique pour déterminer « jusqu'à quel point les transformations s'expliquent par le changement de médium et modifient le sens de l'œuvre », et fait de sa partie création l'objet principal de son étude (Latulippe : 122-123) ; que Valérie Lecompte rappelle « les principales théories concernant le temps dans un contexte littéraire puis cinématographique », avant d'évoquer « quelques méthodes et démarches proposées par des spécialistes de l'adaptation et de l'écriture scénaristique », pour ensuite se concentrer sur les techniques qu'elle a elle-même privilégiées (Lecompte : 214) ; qu'Andrée Casgrain réfléchit sur sa démarche d'écriture et que Gilbert Simard détaille son application de la méthode de François Baby, je procéderai pour ma part à l'analyse comparative de la mise en abyme du roman *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide et de celle de l'adaptation libre que j'en propose, intitulée *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*. Une étude pour laquelle la connaissance toute particulière que ma démarche d'écriture m'a permis d'acquérir à propos de ces objets de même que les réflexions qu'elle a suscitées me seront très utiles, et qui, inversement, n'ira pas sans nourrir mon travail de création, toujours en cours.

Par ailleurs, je m'intéresserai ici à une question très pointue qui, selon mes recherches, n'a fait l'objet d'aucun des mémoires et thèses sur l'adaptation réalisés à l'Université Laval, soit la transposition d'une mise en abyme. En effet, qu'il s'agisse de la thèse de Renée Gaulin, s'intéressant à l'adaptation d'un point de vue narratologique et analysant le cas des *Fous de Bassan*, dont elle compare le roman, le scénario et le film ; de celle de Michael Gould, tentant de « découvrir les principes généraux qui régissent » l'adaptation cinématographique de l'œuvre de Maupassant (Gould : 5) ; ou encore, de celle de sœur Marie-Emmeline, cherchant à évaluer l'adaptation que propose Jean-Pierre Melville du roman *Léon Morin, prêtre* de Béatrix Beck, ainsi qu'à voir comment le prêtre y est montré et s'il y a révélation du sacré (sœur Marie-Emmeline : 18), aucune ne traite de ce sujet particulier. Sans compter que le moyen imaginé pour vérifier mon hypothèse de départ, soit l'idée de faire conjointement appel aux concepts de Sébastien Fevry et à la méthodologie d'Esther Pelletier, pourrait aisément être mis à profit dans d'autres études similaires.

CHAPITRE 4

ESSAI SUR LA TRANSPOSITION D'UNE MISE EN ABYME

4.1 Introduction

Au même titre que n'importe quelle forme de création, l'adaptation prend pour moi l'allure d'un florilège de questions, auxquelles j'apporte des réponses personnelles ; réponses qui, à leur tour, suscitent de nouvelles questions, et ainsi de suite. Parmi celles-ci, certaines concernent la responsabilité que je me sens par rapport à l'œuvre originale, le respect qu'elle et le travail de son auteur m'inspirent. D'ailleurs, dans mon scénario intitulé *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, les scènes où les deux doubles de la scénariste argumentent en plaidant, d'une part, pour une adaptation littérale et, de l'autre, pour une adaptation libre des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide illustrent bien cet aspect de ma démarche. Est-ce que tel ou tel élément est essentiel ? Sur le plan de l'intrigue ? Sur le plan esthétique ? Sur le plan du propos ? Est-ce que le retrancher revient à trahir le sens du roman ? Est-ce que, malgré les nombreux changements, les thèmes demeurent les mêmes ? Etc. Et, bien que le choix de l'héroïne soit ici de privilégier la cohérence de l'œuvre en gestation, de rester à l'écoute de ses personnages, plutôt que de rechercher la fidélité à tout prix, ces interrogations n'en demeurent pas moins incontournables et essentielles, alors qu'elles obligent à se demander ce qui, dans l'œuvre originale, nous a parlé, nous a semblé si juste que l'on a eu envie de le communiquer à notre tour. Car il n'est pas plus possible de tout mettre dans le film qu'il ne serait souhaitable de le faire, l'adaptation étant avant tout question de choix.

Ainsi décide-t-on de conserver certains éléments, d'en retrancher, d'en ajouter et d'en modifier d'autres. Encore faut-il savoir si l'on est vraiment parvenu à conserver ce qui nous semblait essentiel.

Car s'il est aisé de reconnaître certains passages et de constater tel ajout, tel retrait ou telle modification, l'influence de ces réaménagements sur le tableau d'ensemble apparaît beaucoup moins évidente. Qu'en ressortira-t-il ? Comment le discours du film se comparera-t-il à celui du roman ? Et leurs structures respectives ? Ces questions, émergeant parfois dès les tout débuts du projet, ne peuvent évidemment trouver leur réponse qu'au terme de l'exercice.

Pour ma part, c'est surtout l'étude de la transposition de la mise en abyme du roman qui m'intéressait, car une telle construction n'est jamais fortuite et revêt, de ce fait, une importance primordiale pour l'analyse. Il s'agit en quelque sorte des fondations de l'œuvre, porteuses de son énoncé et de son sujet, mais aussi, témoins de sa volonté de mettre en lumière les mécanismes de la fiction. Ainsi, j'étais curieuse de savoir si les modifications apportées lors du passage du livre au scénario, notamment à la structure de l'œuvre, par l'ajout de trois trames, une tournant autour d'André Gide, l'autre autour de la scénariste et la dernière autour d'une spectatrice, et le retranchement de certaines lignes d'action de la trame du roman, par exemple, tout ce qui concerne le personnage de Vincent et le trafic de la fausse monnaie, m'avaient permis de créer une œuvre nouvelle, tout en y proposant une réflexion spéculaire comparable à celle du roman, c'est-à-dire dont l'effet esthétique et la signification demeuraient sensiblement les mêmes.

Voici donc la question à laquelle je tenterai de répondre par le biais du présent essai. C'est-à-dire que je chercherai d'abord à voir s'il est possible d'identifier dans le film (qui n'en est encore qu'à l'état d'abstraction extrapolée à partir du scénario) une mise en abyme comparable à celle du roman. Puis, si tel est le cas, dans quelle mesure celles-ci s'apparentent ou se distinguent sur le plan de la structure et du sens. Pour ce faire, je m'appuierai sur la typologie proposée par Sébastien Fevry dans *La Mise en abyme filmique*, que je présenterai brièvement et illustrerai à l'aide d'exemples tirés de mon scénario. Après quoi, je mettrai en lumière la définition du concept de mise en abyme selon André Gide, afin d'être en mesure de déterminer lequel des types identifiés par Fevry y correspond le mieux. Puis, je présenterai le modèle d'Esther Pelletier, dont je me servirai pour analyser le roman et le scénario. À l'examen des *patterns* de chacun d'eux, je serai ensuite à même de schématiser leurs mises en abyme respectives (œuvres en présence, énoncé et sujet), afin de vérifier si, dans un premier temps, il y a bel et bien présence dans le film d'une mise en abyme analogue à celle du roman et, dans un second temps, comment la nouvelle structure se compare à l'originale. Comporte-t-elle autant de niveaux ? La réflexion y est-elle aussi complète ? L'énoncé et le sujet y sont-ils les mêmes ? Et en quoi le discours du film se rapproche-t-il et s'éloigne-t-il de celui du livre ? Enfin, ces questions élucidées, il me sera possible de valider ou d'invalider mon hypothèse de départ, selon laquelle je serais parvenu à conserver l'essentiel de la réflexion spéculaire du livre, sur le plan de la forme comme du fond, tout en

la poussant un peu plus loin et en la mettant au service de mon propre discours, c'est-à-dire une réflexion sur l'adaptation.

4.2 La mise en abyme filmique selon Sébastien Fevry

Afin de vérifier s'il se trouvera effectivement dans le film, *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, une réflexion spéculaire comparable à celle du roman, *Les Faux-Monnayeurs*, il me faut tout d'abord définir la mise en abyme filmique et, plus précisément, celui de ses différents types partageant les caractéristiques de la mise en abyme selon André Gide, autant dire, celles de la réflexion spéculaire du livre. À cette fin, je ferai appel à l'essai de typologie de la mise en abyme filmique de Sébastien Fevry, dont voici un aperçu.

De prime abord, il faut savoir que Fevry s'appuie sur la sémiologie et la narratologie pour définir le premier des concepts nécessaires à l'élaboration de sa typologie, soit l'objet cinéma. Par le biais de ces disciplines, il identifie les caractéristiques du langage et du récit cinématographique (Fevry : 15), en remarquant d'abord que, sur le plan sémiologique,

contrairement à la langue, le langage cinématographique utilise plusieurs matières de l'expression différentes et présente donc un fort degré d'hétérogénéité. Le premier grand vecteur signifiant du langage cinématographique est la bande image qui se décompose en images mouvantes et mentions graphiques. Le second est la bande sonore qui comprend à la fois le son phonique, le son musical et le son analogique (les bruits) (Fevry : 18).

Ensuite, il observe que, sur le plan narratologique,

le récit cinématographique diffère du récit scriptural et du récit scénique (la pièce de théâtre en représentation). [...] Pour Gaudreault, la narration et la monstration se déploient conjointement dans le récit cinématographique. Le méga-narrateur, l'instance racontante impersonnelle à la source du film, délègue ses pouvoirs à un monstateur filmique et à un narrateur filmique. Au cinéma, la monstration a lieu durant le tournage, lorsque les comédiens sont saisis en acte par la caméra. Elle ne dépasse jamais la durée d'un plan. La narration, quant à elle, naît du montage, de la mise en relation des plans entre eux et est, de ce fait, pluriponctuelle (Fevry : 21).

Quant au second concept nécessaire à l'élaboration de sa typologie, soit celui de la mise en abyme, Fevry le définit à partir des théories littéraires d'André Gide, de Jean Ricardou et de Lucien Dällenbach ainsi que de la théorie cinématographique de Jacques Gerstenkorn (Fevry : 21-25). En ce domaine, comme les idées de Gide feront l'objet d'une section subséquente, je me concentrerai pour l'instant sur celles de Ricardou et de Dällenbach. Ainsi, le premier considère d'abord la mise en abyme comme une contestation « *de la marche du récit* », alors que ce dernier « *prend conscience de lui-même et dissipe sa propre illusion référentielle* » (Fevry : 23), avant de la voir comme « *l'existence de quelque chose qui ressemble à, répète ou métaphorise quelque chose d'autre* », comme l'affirme Lucien Dällenbach dans *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Fevry : 24). Tandis que lui-même la définit comme « *tout miroir interne*

réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire » (Fevry : 24). Il identifie d'ailleurs différents types de mises en abyme, soit la réduplication simple, la réduplication à l'infini et la réduplication aporistique (Fevry : 24). Mais aussi, la mise en abyme fictionnelle, qui réfléchit l'énoncé ou l'histoire de l'œuvre, la mise en abyme énonciative, qui réfléchit son énonciation ou sa narration, et la mise en abyme textuelle, qui réfléchit le code ou « *le récit sous son aspect littéral d'organisation signifiante* » (Fevry : 25).

Enfin, en ce qui a trait à la théorie cinématographique, Fevry s'appuie sur la typologie des différents modes de réflexivité cinématographique proposée par Gerstenkorn dans « À travers le miroir. Notes introductives » (1987)⁴, pour élaborer la définition de la mise en abyme filmique à partir de laquelle il érige sa typologie (Fevry : 25). Ainsi, il rapporte que l'auteur distingue deux sortes de réflexivité présentes dans la mise en abyme filmique, soit :

- 1) la réflexivité cinématographique, qui consiste à « *inscrire dans le film des références au fait cinématographique* » (Fevry : 26) ;
- 2) la réflexivité filmique, qui comprend « *tous les jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir soit avec les autres films [hétérofilmique], soit avec lui-même [homofilmique]* » (Fevry : 28).

Dans *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, par exemple, il y a réflexivité cinématographique lorsque l'on voit la scénariste travailler à la rédaction de son adaptation de même que quand, à la fin du film, on réalise qu'en réalité, on regardait un écran de cinéma. Contrairement à un film comme *La Nuit américaine*, par exemple, qui met en lumière l'aspect tournage du fait cinématographique, je m'intéresse donc pour ma part davantage aux aspects écriture et réception de l'œuvre. C'est que l'adaptation, qui se trouve au cœur de mon propos, implique d'abord la lecture de l'œuvre originale par le scénariste (réception), puis la création d'une œuvre personnelle (écriture) et enfin la soumission de cette dernière à l'interprétation du public (réception-écriture).

Pour ce qui est de la réflexivité hétérofilmique, elle y est présente sous la forme d'extraits d'autres films. D'abord, une scène d'*Adaptation* de Spike Jones, qui porte sur le même sujet que *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, puis un passage du dernier *Star Wars*, où Anakin, comme Olivier dans mon scénario, est attiré par le côté obscur de la Force...

De même, *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs* présente également quelques exemples de réflexivité homofilmique, celle-ci pouvant s'appliquer autant à une partie qu'à l'ensemble du film. Notamment, l'expression « faux-monnayeurs », présente dans le titre des romans d'André Gide et d'Édouard de

⁴ Publié dans *Vertigo. Le cinéma au miroir*, n° 1.

même que dans celui du scénario, du journal et du film dans le film, renvoie au titre de mon scénario, tandis que l'énoncé et le sujet (création d'une œuvre à partir d'une réalité, pouvant aussi prendre la forme d'une autre œuvre) de chacune des œuvres renvoient à ceux du film, qui raconte la gestation d'une œuvre et parle d'adaptation. De même, les circonstances dans lesquelles ces œuvres apparaissent à l'écran – c'est-à-dire lorsque Bernard lit *Les Faux-Monnayeurs* et que Gide relit son manuscrit, ou encore, lorsque Édouard parle de son futur roman, *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, que Mathilde écrit son scénario et que la spectatrice s'approprie les personnages du film dans le film – renvoient elles aussi à la gestation d'une œuvre (créée par la lecture ou l'écriture) et à la question de l'adaptation. Plus subtilement, la présence de la chenille qui se transforme graduellement en papillon tout au long du récit réfléchit elle aussi l'énoncé du film (la gestation d'une œuvre) et son sujet (l'adaptation comme passage d'un état à un autre). Aussi, le fait que des personnages différents soient joués par le même acteur (Gide et Édouard, Marc et Olivier, Madeleine et Laura) crée un autre effet de miroir, visant à mettre en lumière le lien qu'entretiennent réalité et fiction à travers la création. Bref, les exemples ne manquent pas...

Ceci dit, Fevry propose enfin une définition de la mise en abyme filmique faisant intervenir quatre conditions, c'est-à-dire qu'il faut :

- 1) que la réflexivité soit homofilmique ;
- 2) que la mise en abyme réfléchisse le sujet même de l'œuvre ;
- 3) qu'elle réfléchisse avant tout l'énoncé du film ou son histoire si l'on se réfère à la définition de Dällenbach ;
- 4) sans nécessairement s'appliquer à un récit enchâssé (Fevry : 29).

Dès lors, on peut se demander si les exemples de réflexivité homofilmique cités plus haut (l'expression « faux-monnayeurs », l'apparition des œuvres à l'écran, la transformation de la chenille et le fait que des personnages différents soient interprétés par le même acteur) correspondent à des mises en abyme filmiques. À ce chapitre, on remarque que, si les trois premiers réfléchissent à la fois l'histoire et le sujet du film, et s'affirment donc comme des réflexions spéculaires, le quatrième, où le fait que des personnages différents soient joués par le même acteur d'une trame à l'autre permet de souligner le sujet du film sans pour autant en refléter l'énoncé, ne peut toutefois se prévaloir de ce statut.

4.3 La typologie de Sébastien Fevry

À partir de cette définition de la mise en abyme filmique, Sébastien Fevry jette les bases de sa typologie, en distinguant d'abord :

- 1) la mise en abyme homogène, qui ne fait appel qu'à un seul moyen d'expression et s'affirme comme une métaphore réfléchissant l'ensemble du film ;
- 2) la mise en abyme hétérogène, qui fait appel à la bande-son et à la bande-image et « ne se contente pas de réfléchir l'énoncé du récit mais interroge également la nature du film qui la contient » (Fevry : 83).

Raffinant son analyse, il identifie par ailleurs différents types de mises en abyme homogènes, soit :

- 1) la mise en abyme graphique, qui n'implique que l'écriture présente à l'intérieur de la diégèse – par exemple, dans mon scénario, le titre du film et celui du livre dont il est tiré s'intègrent à plusieurs reprises à l'action et, comme ces titres réfèrent à la création d'une fiction (celle de la fausse monnaie par les faux-monnayeurs), c'est-à-dire autant au sujet qu'à l'énoncé de l'œuvre (où l'on raconte la création d'une fiction en s'intéressant à ses mécanismes), on peut parler de réflexion spéculaire (Fevry : 35-38) ;
- 2) la mise en abyme imagée, qui n'implique que l'aspect visuel – par exemple, au début du film, Bernard trouve un faux billet de 10 \$, fiction renvoyant tant au sujet qu'à l'énoncé de l'œuvre, tandis que, tout au long du film, sa chenille se transforme graduellement en papillon, ce qui évoque l'idée de gestation d'une œuvre, qui se trouve également au cœur du propos, tant sur le plan du sujet que de l'énoncé, de sorte que l'on peut considérer ces images comme des réflexions spéculaires (Fevry : 38-44) ;
- 3) la mise en abyme verbale, qui n'implique que la parole – par exemple, lorsque Édouard parle de son futur roman, qu'André Gide y va de réflexions sur l'écriture par le biais de son *Journal des faux-monnayeurs* et que la scénariste discute avec ses deux doubles, leur discours renvoie au sujet et à l'énoncé du film, qui parle de l'effort de divers auteurs pour styliser une réalité afin d'en faire une œuvre, si bien il s'agit d'une autre forme de réflexion spéculaire (Fevry : 49-55) ;
- 4) la mise en abyme musicale/bruitée, qui n'implique, comme son nom l'indique, que la musique et le bruit – par exemple, lorsqu'au début du film, on entend le bruit des portes qui se ferment par-dessus la musique extradiégétique, celui-ci évoque l'idée de passage qui se trouve au cœur de l'œuvre, tant sur le plan du sujet que de l'énoncé : passage de la réalité à la fiction, de l'écrit à l'écran, aventure, etc. On est donc, une fois de plus, en présence d'une réflexion spéculaire (Fevry : 55-58).

Dans un même ordre d'idées, Fevry distingue enfin deux types de mises en abyme hétérogènes (faisant intervenir la bande image et la bande son simultanément), soit :

1) celles où l'œuvre seconde réflexive est introduite par une instance extradiégétique (généralement un spectacle, comme du théâtre, du cinéma, etc.) – par exemple, dans *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, quand Olivier regarde le film *Adaptation* de Spike Jonze à la télé (comme le sujet de cette œuvre, c'est-à-dire l'adaptation, est également celui du film et qu'elle met en scène, à l'instar de ce dernier, le travail d'un scénariste en pleine écriture, on peut parler de réflexion spéculaire) (Fevry : 64-74) ;

2) celles où l'œuvre seconde réflexive est introduite par une instance diégétique – par exemple, dans mon scénario, le personnage de Mathilde François introduit une œuvre seconde alors qu'elle relit son scénario (film mental), et comme l'énoncé et le sujet de cette œuvre (qui met en scène des personnages en pleine création, voire en train d'adapter diverses réalités) sont les mêmes que ceux de mon film, il s'agit d'une autre réflexion spéculaire (Fevry : 74-83).

Quant au cas du film dans le film (quand on se rend compte, à la fin, que l'on est en fait dans une salle de cinéma en train d'assister à une projection), il s'avère plus problématique. En effet, quoique l'œuvre paraisse introduite par une instance extradiégétique, il me semble qu'au contraire, elle est le fait d'une instance diégétique, puisque ce film a nécessairement été écrit par un personnage de mon film qui, s'il n'apparaît pas à l'écran, existe néanmoins dans l'esprit du spectateur par le biais du jeu de miroir qui s'établit entre lui et les personnages dans lesquels il se projette, soit Mathilde et Édouard, le film dans le film n'étant ni plus ni moins que la réalisation du scénario de la première et/ou l'adaptation du roman du second. Enfin, comme l'énoncé et le sujet de ce dernier (qui s'intéresse au travail d'adaptation d'une scénariste) sont les mêmes que ceux de mon film dont il compose la majeure partie (la lecture de la spectatrice pouvant elle aussi être considérée comme une forme d'adaptation), on est, ici aussi, en présence d'une réflexion spéculaire.

Enfin, dans le cas d'une œuvre seconde réflexive introduite par une instance diégétique, Fevry parle plus spécifiquement de mise en abyme énonciative, étant donné qu'elle implique, selon la définition qu'en donne Dällenbach dans *Le Récit spéculaire* :

« 1) la « présentification » diégétique du producteur ou du récepteur du récit ;

2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles ;

3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. »

(Fevry : 75)

En ce qui concerne *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, par exemple, on remarque qu'il y a « présentification » diégétique des producteurs de divers récits présentés à l'écran (André Gide, auteur

des *Faux-Monnayeurs*, Édouard, futur auteur du roman *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, et Mathilde François, scénariste du film *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*) et des récepteurs de divers récits (Mathilde François, comme lectrice des *Faux-Monnayeurs*, et la spectatrice, comme réceptrice des *Nouveaux Faux-Monnayeurs*) ; qu'il y a mise en évidence de la production et de la réception de ces récits ainsi que du contexte qui conditionne cette production-réception (à travers la présentation du travail des auteurs et de la lecture des œuvres). Quant à savoir si l'on se trouve effectivement en présence d'une mise en abyme énonciative, il s'agit d'une question appelant une démonstration complexe, à laquelle je me livrerai un peu plus loin.

4.4 La mise en abyme selon André Gide

Ces balises établies, je m'attarderai maintenant à faire ressortir les principaux aspects de la définition de la mise en abyme selon André Gide, en me référant, à l'instar de Sébastien Fevry, à ce qu'il en dit lui-même dans son *Journal*⁵ :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de l'œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Menines de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie, et ailleurs dans bien d'autres pièces [...]. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes cahiers, dans mon Narcisse et dans la Tentative, c'est la comparaison avec le procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second " en abyme " (Fevry : 22).

En fait, Fevry résume ainsi sa vision des choses :

Pour Gide, la mise en abyme est chargée de réfléchir le sujet de l'œuvre qui l'inclut et de rendre intelligible la structure de celle-ci. Dans le meilleur des cas, elle fonctionne, suivant la métaphore héraldique, comme une réplique miniaturisée de l'œuvre première. Des romans comme *Paludes* (1895) ou *Les Faux-Monnayeurs* (1925) pratiquent la réflexion spéculaire. Ainsi, le héros des *Faux-Monnayeurs*, Édouard, projette-t-il d'écrire un roman *Les Faux-Monnayeurs*, œuvre qui, si elle était rédigée, correspondrait au roman que l'on est en train de lire. Dans *Paludes*, le héros rédige un journal dont le titre est *Paludes*. La mise en abyme vise donc avant tout à " mettre en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit " (Fevry : 22-23).

Ainsi, deux caractéristiques paraissent essentielles pour parler de mise en abyme dans son cas, soit la réflexion du sujet de l'œuvre et la présence d'une œuvre enchâssée, apte à mettre en lumière la structure de l'œuvre première, mais aussi, « la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit ».

4.5 Recherche d'équivalence

Dans cette perspective, comme la définition de la mise en abyme filmique de Sébastien Fevry exige déjà la réflexion du sujet (et même de l'énoncé) de l'œuvre, reste à voir lequel des types de réflexions spéculaires identifiés implique la présence d'une œuvre seconde enchâssée, faisant ressortir la

⁵1889-1939.

structure de l'œuvre première de même que le processus ayant présidé à sa genèse. Dès lors, il semble que seule la mise en abyme énonciative rencontre tous ces critères, alors qu'elle révèle les contexte, agent et réalité de la production. Autant dire que la mise en abyme filmique (exigeant une réflexivité homofilmique et la réflexion du sujet ainsi que de l'énoncé de l'œuvre), qui sera comparée à la réflexion spéculaire du roman, devra être hétérogène et impliquer une (ou des) œuvre seconde réflexive introduite par une instance diégétique.

4.6 Le modèle d'Esther Pelletier

Mais d'abord, il me faut trouver un moyen d'analyser, suivant les mêmes critères, roman et scénario. À cette fin, je m'appuierai sur le modèle proposé par Esther Pelletier dans *Écrire pour le cinéma*. Reposant sur l'organisation de l'action et de la narration, celui-ci peut en effet s'appliquer à tout discours narratif quel qu'il soit, alors qu'il s'inspire des concepts développés par l'anthropologue de la communication Edward T. Hall, selon lequel il existerait

un ensemble de termes qui s'applique à tous les types de communication, y compris le langage. Ce sont : les séries, les notes et les schémas. Les séries (mots) sont ce que l'on perçoit d'abord ; les notes (sons) sont ce qui constitue les séries ; les schémas (syntaxe) sont le moyen de rendre cohérentes les séries afin de leur donner un sens (Hall : 123),

pour proposer une structure logique de trois niveaux, « *qui préexisterait à l'acte de construction d'une histoire* » et « *se dévoilerait en cours d'écriture* » (Pelletier, 1991 : 43), soit les *patterns*, les *sets* et les *isolats* (Pelletier, 1991 : 57).

Ainsi, Esther Pelletier explique que

dans le cas du texte cinématographique et de toute autre forme d'expression narrative, c'est par le chemin de la narrativité qu'emprunte le sens que celui-ci se développe et se manifeste. [...] Le sens parvient donc au destinataire, dans le cas du discours narratif, par la mise en place d'un système narratif composé d'éléments fondamentaux d'action et de narration qui constituent sa narrativité. [...] Par ailleurs, pour que les éléments d'action et de narration du discours narratif puissent s'articuler afin d'engendrer le sens, ils doivent être énoncés selon une certaine structure qui organise le récit. Or, toute production de sens de l'ordre du discours narratif comporte une instance d'énonciation, la mise en énoncé du discours, et une instance de l'énoncé, l'actualisation de la structure d'organisation du discours, latente au niveau de l'énonciation. La structure du discours narratif organise donc le récit au niveau de l'énoncé mais préexiste cependant dans l'instance d'énonciation (Pelletier, 1991 : 54-55).

Autant dire que l'organisation de l'action et de la narration, par lesquelles s'affirme le sens, est déjà présente dans l'instance d'énonciation. Et que cela est vrai pour tout discours narratif, qu'il s'agisse d'un roman ou d'un scénario. Si bien que je serai en mesure d'établir une base de comparaison valable entre les deux types de récits sur lesquels je travaille.

De manière plus formelle, on peut avancer que, comme ce modèle met en lumière « *le plan de développement du sens* » (Pelletier, 1991 : 57) dans le discours, mon étude relèvera en partie de la sémiotique, l'idée d'Esther Pelletier d'analyser le récit à travers l'organisation de ses unités d'action rejoignant la définition qu'en donne Metz, qui affirme qu'

un récit est un ensemble d'événements [...] c'est toujours l'événement qui forme l'unité fondamentale du récit [...]. Ainsi, par-delà la diversité des véhicules sémiologiques susceptibles de prendre en charge le récit, la division essentielle de la séquence racontante en énoncés actualisés (prédications successives) – et non point en unités plus ou moins assimilables au monème, au mot ou au phonème – apparaît comme un trait constant de la narrativité. [...] si le récit, structurellement, est analysable en une suite de prédications, c'est parce qu'il est, phénoménologiquement, une suite d'événements » (Metz : 32-34).

4.7 La mise en abyme du roman *Les Faux-Monnayeurs*

Ceci dit, je tenterai maintenant de définir la mise en abyme présente dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide, où l'élément de réflexion le plus évident, c'est-à-dire le titre du roman et celui du livre que le personnage d'Édouard désire écrire, attire l'attention sur les deux œuvres en présence, soit :

- 1) l'œuvre première ou le roman *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide, c'est-à-dire le livre que l'on lit, une fiction inspirée de sa vie ;
- 2) l'œuvre enchâssée ou *Les Faux-Monnayeurs* d'Édouard, c'est-à-dire une fiction inspirée de sa vie, qui montrera, d'une part, la réalité et, d'autre part, l'effort d'un personnage d'auteur pour la styliser (Gide, 1925 : 216).

Par ailleurs, l'étude des *patterns* du roman (voir Annexe C) permet de relever la présence de plusieurs points de vue, soit :

- 1) celui du narrateur omniscient ou de l'auteur, qui raconte l'histoire des divers personnages gravitant autour d'Édouard et passe des commentaires à leur sujet ;
- 2) celui d'Édouard qui, dans son journal, témoigne de ce qui se passe autour de lui et réfléchit à la manière d'en faire un roman ;
- 3) celui des auteurs des différentes lettres (Bernard, Olivier, Laura, Douviers, Lilian et Alexandre), qui y vont de leur propre perception des événements.

À partir de là, il apparaît que les deux œuvres partagent le même sujet puisque, dans un cas comme dans l'autre, on nous présente, d'une part, la « réalité » (dans le roman de Gide, la multiplicité des points de vue tant à créer une impression d'objectivité) et, d'autre part, l'effort d'un personnage d'auteur pour la styliser (Édouard consignait dans son journal ses intentions quant à la manière dont

il entend se servir des événements dont il est témoin pour son roman, tandis que Gide lui-même y va de commentaires sur ses personnages).

Par ailleurs, ces quelques lignes mettent en lumière le fait que l'on se trouve ici en présence du meilleur des cas, soit celui où la réflexion spéculaire implique une œuvre première et sa réplique miniaturisée, ce qui permet d'en révéler la structure. De même, le fait d'être confrontés à la genèse de l'œuvre que l'on est en train de lire n'est pas sans souligner « *la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit* » (Fevry : 23), c'est-à-dire le rapport qu'entretiennent réalité et fiction, auteur et œuvre au sein de la création.

Quant à l'énoncé, bien que Gide n'en tienne pas compte dans sa définition, il apparaît utile de l'identifier en vue d'une comparaison avec celui du film. Ainsi, à la lumière des différents *patterns*, on pourrait le résumer ainsi : il s'agit de l'histoire d'un auteur et des gens qui gravitent autour de lui, mais aussi, de la manière dont il entend se servir de tout ce qui lui arrive ou dont il est témoin pour écrire son roman, donc, de la genèse d'une œuvre, voire d'une adaptation.

Enfin, d'autres éléments de réflexion se manifestent lorsque j'étends mon étude à la réalité de l'auteur qui, à l'instar d'Édouard, s'est inspiré de sa propre vie et des événements dont il a été témoin pour écrire ses *Faux-Monnayeurs*, et qui, toujours comme son personnage, a consacré un journal à la genèse de son roman, le *Journal des faux-monnayeurs*, et tenu un journal personnel. Dans le premier cas, on pourrait parler de mise en abyme auto-fictive et, dans le second, de mise en abyme intertextuelle, ce qui pousse encore plus loin le dialogue entre réalité et fiction. C'est d'ailleurs l'existence de ces faits et de ces documents de même que la possibilité de me servir de ma propre expérience qui m'ont donné l'idée de la structure de mon scénario, où je mets en scène, non seulement l'histoire du livre, mais aussi, celle d'André Gide en train d'écrire son roman en repensant à ceux qui lui en ont inspiré certains personnages et de la scénariste en train de l'adapter (voir Annexe E).

4.8 La mise en abyme du scénario *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*

Ayant identifié la mise en abyme du roman, force m'est à présent de chercher à vérifier s'il se trouve effectivement une réflexion spéculaire comparable dans le film. À ce sujet, j'ai déjà établi que la mise en abyme énonciative selon Sébastien Fevry était celle qui correspondait le mieux à la mise en abyme selon André Gide. Rappelons au passage que la mise en abyme énonciative est nécessairement hétérogène et qu'elle suppose une réflexivité homofilmiq ue ainsi que la réflexion du sujet et de l'énoncé de l'œuvre, mais aussi, la présence d'une œuvre seconde réflexive introduite par une instance diégétique. C'est donc ce type de réflexions spéculaires que je tenterai de détecter dans mon film.

Mais d'abord, étant donné que je dois m'appuyer sur le scénario pour analyser la mise en abyme du film à venir, je me servirai de ses *patterns* (voir Annexe D) pour identifier les différentes œuvres écrites en présence et voir comment elles se traduisent sur le plan filmique, soit :

- 1) *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs* : mon scénario ou le film que l'on regarde ;
- 2) *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs* : le scénario d'un personnage qui n'apparaît pas à l'écran, mais se trouve réfléchi à travers ceux de Mathilde François et d'Édouard ou le film dans le film ;
- 3) *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs* : le scénario de Mathilde François ou son film mental plus la partie de la trame de la scénariste qui n'est pas montrée à l'écran, mais seulement évoquée à travers un jeu de miroir avec la réalité (le film dans le film pourrait en être la réalisation, si l'on considère la réalité comme le reflet exact de la partie manquante de la trame de la scénariste) ;
- 4) *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs* : l'adaptation du récit des *Faux-Monnayeurs* ou la trame du film mental de Mathilde François s'y rapportant ;
- 5) *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs* : le roman qu'Édouard prévoit écrire dans le film ou le film dans le film (qui pourrait en être l'adaptation) ;
- 6) *Les Faux-Monnayeurs* : le roman d'André Gide, qui ne fait l'objet d'aucun film enchâssé (comme tel), mais se trouve réfléchi à travers la trame du film mental de Mathilde François consacrée à son adaptation ;
- 7) *Les Faux-Monnayeurs* : le roman qu'Édouard prévoit écrire dans le livre, qui ne fait l'objet d'aucun film enchâssé (comme tel), mais se trouve réfléchi à travers la trame du film mental de Mathilde François consacrée à son adaptation (puisque le roman de Gide en est le reflet) ;
- 8) Le *Journal des Faux-Monnayeurs* d'André Gide, qui ne fait l'objet d'aucun film enchâssé (comme tel), mais est montré, cité et évoqué à travers la trame du film mental de Mathilde François consacrée au travail de Gide ;
- 9) Le *Journal* d'André Gide, qui ne fait l'objet d'aucun film enchâssé (comme tel), mais se trouve évoqué à travers la trame du film mental de Gide consacrée à ses souvenirs ;
- 10) Le *Journal* d'Édouard, qui ne fait l'objet d'aucun film enchâssé (comme tel), mais se trouve évoqué à travers le film mental d'Édouard (souvenirs) ainsi que les passages où il le rédige (voir Annexe F).

À partir de là, il est possible d'identifier les différents films (premier et enchâssés) en présence, soit :

- 1) le film que l'on regarde ;

- 2) le film dans le film, qui comprend trois trames : celle de la scénariste, celle d'André Gide et celle du roman, et qui peut être vu autant comme la réalisation du scénario de Mathilde François que comme l'adaptation du roman d'Édouard ;
- 3) le film mental de la scénariste, qui présente cinq trames : celle mettant en scène André Gide, celle consacrée à l'adaptation du roman, celle faisant intervenir ses deux doubles, celle liée à son souvenir heureux avec Dimitri et celle où elle se projette en imagination dans l'univers de l'adaptation du roman ;
- 4) le film mental d'André Gide, qui prend la forme d'un rêve et de rétrospectives, mais aussi, celle de la trame du roman, que l'on ne voit pas à l'écran, mais qui se trouve réfléchi à travers la trame du film mental de Mathilde François consacrée à l'adaptation du roman ;
- 5) le film mental d'Édouard, qui fait état de certains souvenirs et nous plonge dans son imagination (voir Annexe G).

Dès lors, on remarque que les différents jeux de miroir observables renvoient le film à lui-même, c'est-à-dire que l'on est en présence de réflexivité homofilmique. Mais peut-on dire que ces différentes œuvres partagent le même sujet ? La réponse, si elle semble de prime abord affirmative dans les trois premiers cas, s'avère plus discutable, voire négative, dans les deux derniers.

En effet, alors que le film que l'on regarde présente, d'une part, un film et, d'autre part, la manière dont une spectatrice s'en approprie les personnages ; alors que le film dans le film présente, d'une part, le roman et les journaux d'André Gide et, d'autre part, l'effort de Mathilde François pour les styler ; alors que le film mental de Mathilde François met en parallèle trois histoires, soit celle des deux doubles de la scénariste discutant d'adaptation, où l'on évoque, d'une part, le travail de Mathilde François (qui ne fait cependant pas partie de son film mental et n'y est évoqué qu'à travers un jeu de miroir avec sa réalité – il s'agit de la partie de son scénario que l'on ne voit pas à l'écran) et où l'on montre, d'autre part, le débat de ses deux doubles ; celle de Gide en train de réviser son manuscrit, où l'on présente, d'une part, son passé et, d'autre part, son effort pour en faire un roman ; et enfin, celle d'Édouard préparant la rédaction d'un livre, où l'on présente, d'une part, la vie d'Édouard et de ses proches (soit l'adaptation du récit du roman) et, d'autre part, les notes que l'auteur prend en vue de la rédaction de son livre sur l'adaptation du roman) ; bref, tous parlent ultimement d'adaptation.

Par contre, on ne peut dire qu'il soit question de ce sujet dans les films mentaux d'André Gide et d'Édouard, puisqu'il n'y a pas là de confrontation entre une réalité et l'effort d'un auteur pour la styler. Il est à noter cependant que, faute d'être montrée à l'écran, une partie du film mental de Gide, soit celle concernant le récit du roman, y est néanmoins suggérée grâce à un jeu de miroir avec son adaptation. Si bien que l'on pourrait s'aventurer à dire qu'étant donné que le roman met en parallèle la

réalité et l'effort d'un auteur pour la styliser, le film mental d'André Gide aborderait également, mais de manière détournée ou par l'évocation, la question de l'adaptation. De même, la scène où, alors qu'Édouard écrit dans son journal, la réalité se trouve en quelque sorte contaminée par son imagination, pourrait elle aussi être associée à ce sujet. Mais il ne s'agit que d'une infime partie du film mental d'Édouard. Sans compter que la référence demeure très subtile.

Par ailleurs, on peut dire que, malgré des variantes quant aux personnages et aux événements, les trois premières œuvres se rejoignent sur le plan de l'énoncé. Ainsi, le film que l'on regarde raconte l'histoire d'une spectatrice s'appropriant les personnages d'un film en continuant à les faire vivre dans son imagination ; le film dans le film, celle de Mathilde François, une scénariste en train d'adapter *Les Faux-Monnayeurs* ; et enfin, le film mental de la scénariste, celle d'André Gide, un auteur en train de réviser son manuscrit, celle d'Édouard, un auteur qui prépare la rédaction d'un roman, et celle de ses deux doubles, discutant de l'adaptation en cours. Autant dire qu'il est, dans tous ces cas, question d'un personnage s'appropriant une réalité pour créer une œuvre nouvelle, ou encore, de la genèse de différentes œuvres.

Cependant, là encore, les deux derniers films se démarquent, alors qu'ils se rapportent à la vie des personnages et évoque de manière très subtile leur travail de créateur. Tellement, en fait, que l'on ne conservera pour l'analyse que les trois premières œuvres, c'est-à-dire celles qui réfléchissent le sujet et l'énoncé du film de la manière la plus évidente.

Si bien que la réflexion spéculaire du film pourrait donc comporter trois niveaux, soit : l'œuvre première ou le film que l'on regarde de même que les œuvres enchâssées, c'est-à-dire le film dans le film et le film mental de la scénariste. À condition, évidemment, que ces deux derniers soient bien introduits par une instance diégétique. À ce chapitre, le film dans le film pose problème puisqu'il s'agit d'une projection, donc, d'une œuvre habituellement considérée comme introduite par une instance extradiégétique. Par contre, cette œuvre ayant nécessairement été écrite par un personnage de mon film qui, s'il n'apparaît pas à l'écran, s'y trouve néanmoins réfléchi à travers les personnages de Mathilde François et d'Édouard, il me semble pouvoir affirmer qu'elle est elle aussi introduite par une instance diégétique. Tandis qu'il ne fait aucun doute que le film mental de Mathilde soit introduit par son personnage.

Quant aux nombreux points de vue présentés dans le livre, ils visaient à créer une impression de réalité qui est le propre du cinéma (où l'histoire est prise en charge par un narrateur filmique). Si bien que, dans le film, l'effet recherché devrait être atteint tout naturellement, sans qu'il soit nécessaire d'y emprunter les mêmes voies que dans le roman.

Bref, si l'on se réfère à ce qui a été établi précédemment, il y a bien mise en abyme filmique énonciative dans *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, puisque les œuvres filmiques enchâssées réfléchissent le sujet et l'énoncé de l'œuvre première, en plus d'être introduites par une instance diégétique. À ce sujet, il est intéressant de noter qu'ici, ce sont à la fois le producteur (scénariste) et le récepteur (spectatrice) du récit, la production (écriture) et la réception (visionnement) de même que le contexte qui les conditionne qui sont mis en évidence, ce qui n'est pas innocent dans la perspective d'une œuvre s'intéressant à l'adaptation, comprenant un volet lecture et un volet création.

4.9 Analyse comparative

Ces faits admis, je m'attarderai maintenant à comparer la mise en abyme du livre et celle du scénario. D'abord, sur le plan de la structure, je remarque que la première est de deux niveaux (soit, une œuvre enchâssante : le roman d'André Gide et une œuvre enchâssée : le roman d'Édouard), tandis que la seconde en comporte trois évidents (soit une œuvre enchâssante : le film que l'on regarde et deux œuvres enchâssées : le film dans le film et le film mental de Mathilde François) ainsi que deux plus questionnables (soit le film mental de Gide, à travers sa trame imaginaire se reflétant dans la trame du film mental de Mathilde François consacrée à l'adaptation du roman, et la partie du film mental d'Édouard où son imagination contamine la réalité). Qu'est-ce à dire? Il semble que l'essentiel de la réflexion spéculaire du roman (c'est-à-dire un roman sur un auteur désirant écrire un roman qui, à terme, correspondrait au roman que l'on est en train de lire) ait été transposée en mise en abyme filmique (c'est-à-dire un film sur une scénariste écrivant un film qui, à terme, correspondrait au film que l'on regarde dans le film), tout en étant poussée un peu plus loin (alors que la scénariste adapte le roman en question (ce qui donne lieu à plusieurs mises en abyme homogène) et que le film auquel cette adaptation donne lieu fait l'objet d'un film dans le film que l'on regarde (autre niveau de mise en abyme)). Pourquoi? Pour l'intéressant effet stylistique que cela suppose, mais aussi, pour rendre compte, en plus de l'aspect production de l'œuvre, de sa réception, deux étapes faisant partie du processus d'adaptation, et donc, incontournables dans l'optique d'un discours sur le sujet.

Sur le plan de la réflexion, celle de la mise en abyme du livre apparaît parfaitement symétrique, c'est-à-dire qu'il s'agit du meilleur des cas évoqué par Gide, soit la réplique miniaturisée de l'œuvre enchâssante, alors que rien n'indique qu'il pourrait y avoir une différence entre le livre que l'on lit et le livre qu'Édouard projette écrire. Par contre, celle du film, comportant plus de ramifications, ne l'est que partiellement. En effet, même si rien n'indique qu'il pourrait y avoir une différence entre le scénario de Mathilde François et le film que l'on regarde dans le film, son film mental, lui, ne présente pas l'entièreté de son scénario (une partie de la trame de la scénariste étant évoquée à travers la réalité

de cette dernière), tandis que le film que l'on regarde raconte un peu plus que le film dans le film (soit l'histoire de la spectatrice qui, bien que brève, apporte une autre dimension à l'ensemble). Cette distinction paraît attribuable au changement de médium, puisque la mise en abyme énonciative doit impliquer la bande-image et la bande-son simultanément. Ainsi, il ne suffisait pas d'évoquer à l'écran l'œuvre enchâssée, comme Édouard évoque dans le livre le roman qu'il prévoit écrire, mais de la donner à voir à l'intérieur de l'œuvre première, ce qui était beaucoup plus compliqué et m'obligeait à trouver un moyen de les démarquer l'une de l'autre.

En ce qui a trait à l'énoncé qui se trouve réfléchi dans la mise en abyme du roman, il peut se lire ainsi : il s'agit de l'histoire d'un auteur (Édouard), d'une part, et de celle de son effort pour styliser sa réalité afin d'en faire un roman, d'autre part. De même, l'énoncé qui est réfléchi dans la mise en abyme du film pourrait se résumer à l'histoire d'un auteur (Mathilde François, André Gide ou Édouard), d'une part, et à celle de son effort pour styliser diverses réalités (celle du roman, de la vie et des journaux de Gide de même que celle du travail d'adaptation de la scénariste), d'autre part. Ainsi, quoiqu'il soit question dans un cas d'un roman et dans l'autre d'une adaptation, on est toujours en présence d'un effort de stylisation d'une réalité, d'une interprétation, d'une création. À la limite, on pourrait même considérer la spectatrice comme une auteure puisqu'en recevant l'œuvre, elle en crée une nouvelle par la lecture qu'elle en fait... Par contre, force est d'admettre que l'énoncé, dans ses particularités (événements et personnages), varie d'un niveau de réflexion spéculaire à l'autre dans le film, ce qui n'est pas le cas dans le livre. Toutefois, il me semble que ce décalage traduit bien le glissement qui se produit lors du processus d'adaptation et qu'en ce sens, celui-ci n'est pas sans servir mon propos. Sans compter que la réflexion de l'énoncé ne fait pas partie des conditions exigées par André Gide pour parler de mise en abyme.

Quant au sujet réfléchi dans la mise en abyme du roman, on peut en conclure qu'il s'agit de l'écriture, de la création, de l'effort d'un auteur pour styliser une réalité et en faire un roman. De même, la mise en abyme du film porte sur l'effort de divers auteurs pour créer une œuvre à partir de diverses réalités, donc, sur l'adaptation, autant dire, là encore, sur l'écriture, la création. Si bien que le sujet demeure le même, non seulement à l'intérieur des deux réflexions spéculaires, mais aussi, de l'une à l'autre.

Enfin, il est intéressant de noter que le sujet et l'énoncé réfléchis dans les deux mises en abyme ne se contentent pas d'étudier la relation qu'entretiennent réalité et fiction au sein de la création, mais y participent en se faisant eux-mêmes le reflet d'une réalité (celle du travail de création, de la vie et des journaux d'André Gide pour la première de même que celle de mon travail d'adaptation pour la seconde), ce qui permet de brouiller encore davantage la frontière entre réalité et fiction, d'inscrire, non seulement dans le propos, mais aussi dans la forme, l'influence qu'elles exercent l'une sur l'autre, alors

que la réalité nourrit la fiction, tout en étant elle-même une fiction des sens, de la perception, et que la fiction devient elle-même une réalité à travers les œuvres dont elle fait l'objet.

Ce qui ne signifie absolument pas que le film tient exactement le même discours que le roman, au contraire, puisque c'est à travers les subtilités que s'affirment la particularité et la richesse d'une vision. Toutefois, certains points communs émergent, comme le rapport que Gide et moi-même entretenons avec nos personnages, cette volonté de les écouter, de les suivre pas à pas, de demeurer fidèles à leur logique et à celle de l'œuvre en gestation, de partir à l'aventure... Ainsi, quoique nos propos respectifs puissent parfois diverger, nous nous entendons quant au principal, c'est-à-dire en ce qui a trait à l'esprit dans lequel doit être abordée la création. Sans compter que nos préoccupations d'auteurs, les questions que l'on se pose, les doutes qui nous assaillent se rejoignent de bien des façons...

4.10 Conclusion

En conclusion, j'ai d'abord présenté les grandes lignes de la typologie de Sébastien Fevry, pour ensuite définir le concept de mise en abyme selon André Gide et en identifier l'équivalent filmique. Puis, ayant analysé les œuvres à la lumière de la méthodologie d'Esther Pelletier, je me suis appliquée à mettre en relief la réflexion spéculaire du roman, avant de vérifier s'il s'en trouvait effectivement une analogue dans le film. Après quoi, la réponse étant positive, j'ai pu comparer les deux mises en abyme sur le plan de la structure, de l'énoncé et du sujet.

Ainsi, j'en arrive à la conclusion que, malgré de nombreux changements, la mise en abyme du film demeure structurellement semblable à celle du livre, quoique la réflexion n'y soit pas aussi symétrique et qu'elle présente un niveau de complexité supplémentaire ; faits attribuables, d'une part, aux exigences du médium cinématographique et, d'autre part, à ma volonté d'inclure l'étape de la réception à mon propos. De même, sur le plan du sens, elles réfléchissent toutes deux sensiblement le même énoncé et le même sujet, malgré quelques variantes en ce qui concerne les détails. Si bien que je peux valider mon hypothèse de départ, selon laquelle je serais parvenu à conserver l'essentiel de la réflexion spéculaire du livre, sur le plan de la forme comme du fond, tout en la poussant un peu plus loin et en la mettant au service de mon propre discours, c'est-à-dire une réflexion sur l'adaptation.

Évidemment, il ne s'agit là que de l'analyse globale d'un aspect de la question. Qu'en est-il des implications de tous ces ajouts, retraits, changements qu'a entraînés l'adaptation ? En quoi, l'intrigue, les thèmes, le discours se sont-ils métamorphosés ? Et pourquoi ? Quelles sont les motivations à l'origine des divers changements ? Autant d'interrogations plus simples à soulever qu'à trancher et qui

montrent bien à quel point la question de l'adaptation demeure problématique... Pour notre plus grand plaisir !

CONCLUSION GÉNÉRALE

Depuis la rédaction de mon propre scénario, suivant la méthodologie d'Esther Pelletier, jusqu'à celle de mon essai réflexif, jetant un éclairage nouveau sur ma création, le présent mémoire avait pour objectif de créer une manière de synergie entre la théorie et la pratique. Un parti pris présentant un véritable défi, alors qu'à la lumière de l'analyse, il m'a fallu constamment retravailler le scénario et, inversement, ajuster l'analyse aux nombreuses circonvolutions de l'histoire et de ses personnages, que je désirais suivre dans leur aventure. Mais un parti pris enrichissant, dont il serait vain de chercher à énumérer tous les avantages, si ce n'est qu'à force de travail, une méthode s'éprouve, des connaissances s'acquièrent, des liens s'établissent, au gré des solutions qui se présentent une à une, souvent éphémères, jamais définitives. Si bien qu'il me semble être parvenue à élaborer une adaptation libre des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide, ayant su en capturer l'essence, tout en développant un discours personnel. D'aucuns ne partageront peut-être pas cet avis, mais l'analyse à laquelle je me suis livrée me laisse espérer qu'ils ne se feront pas trop nombreux. À tout le moins serai-je en mesure de leur opposer des arguments solides, fruits d'une réflexion approfondie. Après tout, l'adaptation étant question de choix, l'important n'est-il pas surtout de pouvoir justifier ceux que l'on a faits ? À ce chapitre, je crois pouvoir déclarer mission accomplie. Pour l'instant... Car comment croire que l'avenir ne remettra pas ce point de vue en question ? Comment croire qu'il ne reste pas place à l'amélioration ? Impossible ! Autant dire que cette histoire ne fait que commencer...

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ouvrages et articles s'intéressant à l'adaptation cinématographique d'œuvres romanesques

AYCOCK, Wendell M. et Michael K. SCHOENECKE, *Film and Literature. A Comparative Approach to Adaptation*, Lubbock, Texas Tech University Press (Studies in Comparative Literature, n° 19), 1988, 192 p.

BABY, François, « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, Québec, Presses de l'Université Laval, 1980, p. 11-29.

BALÁZS, Béla, *Theory of the Film : Character and Growth of a New Art*, New York, Dover Publications, c1970, 291 p.

BARRICELLI, Jean-Pierre et Joseph GIBALDI [dir.], *Interrelations of Literature*, New York, Modern Language Association of America, 1982, 329 p.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris Cerf, 1975, 372 p.

BEJA, Morris, *Film and Literature. An Introduction*, New York, Longman, 1979, 335 p.

BLOCH, John, William FADIMAN et Lois PEYSER, *Manuel du scénario américain*, Bruxelles, C.I.A.M., 1992, 638 p.

BLUESTONE, George, *Novels into Film*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 2003 [1957], 237 p.

CARCAUD-MACAIRE, Monique et Jeanne-Marie CLERC, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique. Propositions méthodologiques*, préface d'Edmond Cros, Montpellier, CERS, 1995, 278 p.

CARCAUD-MACAIRE, Monique et Jeanne-Marie CLERC, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.

CARTMELL, Deborah et Imelda WHELEHAN [dir.], *Adaptations : From Text to Screen, Screen to Text*, Londres et New York, Routledge, 1999, 247 p.

CATTRYSSE, Patrick, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Bern, Peter Lang, 1992, 268 p.

COHEN, Keith, *Film and Fiction : The Dynamics of Exchange*, New Haven, Yale University Press, 1979, 216 p.

COREMANS, Linda, *La Transformation filmique. Du Contesto à Cadaveri eccellenti*, Berne, Peter Lang, 1990, 218 p.

CUCCA, Antoinette, *L'Écriture du scénario*, Paris, Dujarric, 1986, 246 p.

ELIAD, Tudor, *Les Secrets de l'adaptation*, Paris, Dujarric, 2 vols., 1981, 80 p., 195 p.

FIELD, Syd, *Scénario*, Paris, Merlin (Coll. L'art d'écrire), 1990, 278 p.

FUZELIER, Étienne, *Cinéma et littérature*, Tome 2, Paris, Institut des hautes études cinématographiques, 1957, 141 p.

GARCIA, Alain, *L'Adaptation du roman au film*, Paris, Dujarric, 1990, 291 p.

GAUDREAU, André et Thierry GROENSTEEN [dir.], *La Transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip. Colloque de Cerisy (1993, 14-21 août)*, Québec, Nota Bene, Angoulême, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, 280 p.

- GAUDREAULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, préface de Paul Ricoeur, Montréal, Nota bene, Paris, A. Colin, 1999, 193 p.
- GOULD BOYUM, Joy, *Double Exposure. Fiction into Film*, Calcutta, Seagull Books, 1989, 287 p.
- GRIFFITH, James, *Adaptations as Imitations. Films from Novels*, Newark, University of Delaware Press, Londres, Associated University Presses, 1997, 272 p.
- HARRINGTON, John [dir.], *Film and/as Literature*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1977, 364 p.
- JENKINS, Greg, *Stanley Kubrick and the art of Adaptation. Three Novels, Three Films*, Jefferson, McFarland & Co., 1997, 173 p.
- KLEIN, Michael et G. PARKER, *The English Novel and the Movies*, New York, Ungar, 1981, 383 p.
- MARCUS, Millicent Joy, *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993, 313 p.
- MACGILL, Frank, N. [dir.], *Cinema. The Novel into Film*, Pasadena, Salem Press, 1980.
- MADDUX, Rachel, Striling SILLIPHANT et Neil D. Isaacs, *Fiction into Film. A Walk in the Spring Rain*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1970, 259 p.
- MCDUGAL, Stuart Y., *Made into Movies. From Literature to Film*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1985, 405 p.
- MCFARLANE, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, New York, Oxford University Press, 1996, 279 p.
- MCFARLANE, Brian, *Words and Images. Australian Novels into Film*, Richmond, Victoria, Heinemann Publishers Australia, 1983, 210 p.
- MILLER, Gabriel, *Screening the Novels. Rediscovered American Fiction in Film*, New York, Ungar, 1980, 208 p.

- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001 [1963-1965], 526 p.
- MOELLER, Hans-Bernhard, *Volker Schlöndorff's Cinema. Adaptation, Politics, and the « Movie-Appropriate »*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2002, 369 p.
- NAREMORE, James [dir.], *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press (Rutgers depth of field series), 2000, 258 p.
- ORR, John et Colin NICHOLSON, *Cinema and Fiction : New Modes of Adapting 1950-1990*, Edinburg, Edinburg University Press, 1992, 183 p.
- PEARY, Gerald et Roger SHATZKIN [dir.], *The Classics American Novels and the Movies*, New York, Ungar (coll. Ungar Film Library), 1978, 356 p.
- PEARY, Gerald et Roger SHATZKIN [dir.], *The Modern American Novel and the Movies*, New York, Ungar (coll. Ungar Film Library), 1978, 461 p.
- PELLETIER, Esther, « Création et adaptation », *L'Adaptation dans tous ses états*, Les Cahiers du CRELIQ, Nota Bene, Québec, 1999, p. 139-153.
- PELLETIER, Esther, *Écrire pour le cinéma*, Nuit Blanche, Québec, 1995, 246 p.
- PELLETIER, Esther, « Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film », *Le scénario*, Cinémas, vol. 2, n° 1, Québec, automne 1991, p. 43-65.
- PORTNOY, Kenneth, *Screen Adaptation. A Scriptwriting Handbook*, Boston, Focal Press, 1991, 157 p.
- RENTSCHLER, Eric [dir.], *German Film and Literature. Adaptations and Transformations*, Methuen, New York, 1986, 385 p.
- RICHARDSON, Robert, *Literature and Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.
- ROPARS, Marie-Claire, *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, 227 p.
- SEGER, Linda, *The Art of Adaptation. Turning Fact and Fiction into Film*, New York, Holt, 1992, 238 p.

SERCEAU, Michel, *Le Remake et l'adaptation*, Courbevoie, Corlet/Télérama (CinémAction, n° 53), 1989, 174 p.

SERCEAU, Michel, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Céfal, 1999, 206 p.

SHENGHUI, Lu, *Transformation et réception du texte par le film. Pour une nouvelle problématique de l'adaptation*, préface de Roger Odin, Bern, Peter Lang, 1999, 384 p.

SIMON, John, *Movies into Film. Film Criticism 1967-70*, New York, Delta Books, 1971.

SINYARD, Neil, *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*, New York, St. Martin's Press, 1986, 193 p.

STAM, Robert, *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden, Blackwell, 2005, 388 p.

TRUFFAUT, François, « Cinéma et roman », *La Revue des lettres modernes*, vol. V, juillet 1958, n° 36-38.

VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991, 255 p.

VANOYE, Francis [dir.], *Cinéma et littérature*, Paris, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes de l'université de Paris X, 1999, 217 p.

WAGNER, Geoffrey, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, Londres, The Tantivy Press, 1975, 394 p.

Thèses et mémoires s'intéressant l'adaptation cinématographique d'œuvres romanesques

ASHEIM, Lester, *From Book to Film*, thèse, University of Chicago, 1949.

CASGRAIN, Andrée, *Adaptation cinématographique de La chienne ; suivi de De la conception à la réalisation d'un film : Le scénario comme intermédiaire*, mémoire, Québec, Université Laval, 2000, 152 p.

FOURNIER, Josée, *Les Vieux : (adaptation cinématographique) ; suivi du Paradigme des axes créatifs (concepts opératoires pour l'adaptation cinématographique)*, thèse, Québec, Université Laval, 2001, 357 p.

GAULIN, Renée, *Essai de narratologie comparée : Les Fous de Bassan ; Le roman, le scénario, le film*, thèse, Québec, Université Laval, 1994, 110 p.

GOULD, Michael, *L'Adaptation cinématographique de l'oeuvre de Guy de Maupassant*, thèse, Québec, Université Laval, 1977, 277 p.

COYLE, William Jr., *Une étude comparée de la « Nouvelle Histoire de Mouchette » de Georges Bernanos et de son adaptation cinématographique, « Mouchette », de Robert Bresson*, Connecticut, The University of Connecticut, 1978, 374 p.

LATULIPPE, Karine, *Adaptation cinématographique du roman de Christianne Frenette : La Nuit entière ; suivi de Sémiologie des choix de l'écriture scénaristique*, thèse, Québec, Université Laval, 2003, 175 p.

LECOMTE, Valérie, *Scénarisation, adaptation et temporalité*, mémoire, Québec, Université Laval, 1995, 261 p.

MARIE-EMMELINE, sœur, *L'Adaptation cinématographique de Jean-Pierre Melville pour Léon Morin prêtre*, thèse, Québec, Université Laval, 1964, 127 p.

SIMARD, Gilbert, *« La Manne bleue » : scénarisation suivie de L'Adaptation : du documentaire à la fiction*, mémoire, Québec, Université Laval, 1996, 124 p.

VÉRONNEAU, Pierre, *Kamouraska [microforme] : étude du roman et de son adaptation cinématographique*, mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1978, 221 p.

Autres ouvrages de référence

HALL, Edward T., *Le Langage silencieux*, Paris, Seuil (Coll. Points), 1984 [1959], 237 p.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, [1968] 1971, 246 p.

Ouvrages de et sur André Gide

FONVIEILLE-ALQUIER, François, *André Gide*, Paris, Pierre Charron, 1972, 135 p.

GIDE, André, *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, nouvelle édition de Martine Sagaert, Paris, Gallimard (coll. L'Imaginaire), 2001, 139 p.

GIDE, André, *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard, 1922, 250 p.

GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925, 503 p.

GIDE, André, *Journal 1889-1939, vol. I*, Paris, Gallimard, 1948, 1374 p.

GIDE, André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927, 127 p.

GIDE, André, *Les Nourritures terrestres, suivi de Les Nouvelles nourritures*, Paris, Gallimard, 1917-1936, 248 p.

GIDE, André, *L'Oroscopie ou Nul n'évite sa destinée*, édition présentée par Daniel Durosay, Paris, Jean Michel Place, 1995, 93 p.

GIDE, André, *Paludes*, Paris, Gallimard, 1920, 149 p.

GIDE, André, *La Symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, 1925, 144 p.

MARTIN, Claude, *André Gide ou La Vocation du bonheur*, tome 1, 1869-1911, Paris, Fayard, 1998, 699 p.

MARTIN, Claude, *Gide*, Paris, Seuil, 1995 [1963], 222 p.

Ouvrages sur la mise en abyme

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.

FEVRY, Sébastien, *La Mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Céfal, 2000, 175 p.

GERSTENKORN, Jacques, « À travers le miroir. Notes introductives », in *Vertigo. Le cinéma au miroir*, n° 1, Paris, 1987, p. 7-10.

ANNEXE A
TABLEAU DES TYPOLOGIES

Auteurs	Du plus fidèle...		... au moins fidèle	
	Analogie		Transposition	
George Bluestone (1957) ⁶	Adaptation passive		Commentaire	
Étienne Fuzellier (1957) ⁷	Adaptation libre		Transposition	
Claude Gauthier (1958) ⁸	Adaptation	Adaptation libre	Être esthétique nouveau	Œuvre d'auteur
François Truffaut (1958) ⁹	Même chose que le romancier		Même chose en mieux	Autre chose de mieux
Jean Mitry (1963 et 1966) ¹⁰	Illustration			
Geoffrey Wagner (1975) ¹¹	Transposition		Commentaire	
Michael Klein (1979) ¹²	Littérale		Critique	
Morris Beja (1979) ¹³	Préservation de l'intégrité de l'œuvre originale		Création d'une œuvre d'art nouvelle et différente	
François Baby (1980) ¹⁴	Adaptation stricte		Adaptation libre	
Tudor Eliad (1981) ¹⁵	Fidélité absolue		Fidélité partielle	
Antoine Cucca (1986) ¹⁶	Transposition		Adaptation	
Alain Garcia (1990) ¹⁷	Adaptation (illustration ou amplification)		Transposition (analogie ou écransation)	
Bloch et cie (1992) ¹⁸	Adaptation littérale		Adaptation libre	

⁶ Alain Garcia, *L'Adaptation du roman au film*, Paris, Dujarric, 1990, p. 20.

⁷ Étienne Fuzellier, *Cinéma et littérature*, tome 2, Paris, Ichec, 1957, p. 27.

⁸ Michel Serreau, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Céal, 1999, p. 17-18.

⁹ Op. cit., Garcia, p. 20.

¹⁰ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001 (1963-1965), p. 444.

¹¹ Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, Londres, The Tantivy Press, 1975, p. 222-227.

¹² Michael Klein et G. Parker, *The English Novel and the Movies*, New York, Ungar, 1981, p. 9.

¹³ Morris Beja, *Film and Literature. An Introduction*, New York, Longman, 1979, p. 81-82.

¹⁴ François Baby, « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation », *Études littéraires*, vol. 13, no 1, Québec, Presses de l'Université Laval, 1980, p. 12.

¹⁵ Tudor Eliad, *Les Secrets de l'adaptation*, Paris, Dujarric, 1981, p. 29-31.

¹⁶ Antoine Cucca, *L'Écriture du scénario*, Paris, Dujarric, 1986, p. 46-48.

¹⁷ Op. cit., Garcia, p. 28, 120 et 202.

¹⁸ John Bloch, William Fadiman et Lois Peyser, *Manuel du scénario américain*, Bruxelles, C.I.A.M., 1992, p. 471.

ANNEXE B
MODÈLE DE DÉVELOPPEMENT ET D'ANALYSE DU SCÉNARIO
D'ESTHER PELLETIER

Voici les différentes étapes de la méthodologie proposée par Esther Pelletier dans *Écrire pour le cinéma*.

Motivations thématiques

L'exercice consiste d'abord à identifier les motivations thématiques de l'histoire, c'est-à-dire les thèmes qui la motivent. Ceux-ci peuvent être de deux natures, soit universelle ou spécifique. Par exemple, l'amour serait une motivation thématique universelle, tandis que l'amour filial serait une motivation thématique spécifique.

Situation contextuelle

Il faut ensuite déterminer la situation contextuelle, c'est-à-dire le contexte particulier dans lequel s'inscrit la motivation thématique. Par exemple, pour la motivation thématique « amour filial », les situations contextuelles pourraient être aussi diversifiées que « un homme se réconcilie avec son père mourant » ou « une petite fille prépare une surprise pour l'anniversaire de sa mère ».

Structure patterns-sets-isolats

Pour la suite des choses, il faut savoir que, dans le récit cinématographique, « le plan de développement de l'action est en même temps un plan de développement du sens et comporte des segments imbriqués les uns dans les autres, articulés et hiérarchisés en trois niveaux : celui du *pattern* (premier niveau d'articulation), celui du *set* (deuxième niveau d'articulation) et celui de l'*isolat* (troisième niveau d'articulation) » (Pelletier, 1995 : p.37). Par exemple, le set « un couple se retrouve devant un édifice » pourrait se diviser en isolats comme « une femme fait un signe de la main à un homme qui se trouve de l'autre côté de la rue, sourire aux lèvres », « l'homme fait quelques pas dans sa direction, en souriant lui aussi », « la femme traverse la rue en courant », « l'homme et la femme se jettent dans les bras l'un de l'autre et se mettent à s'embrasser », etc. Dès lors, le *pattern* qui se dégagerait de cet ensemble pourrait être « ce couple est amoureux » ou « ce couple est heureux de se retrouver », par exemple.

Sujet

Une fois les motivations thématiques et la situation contextuelle identifiées, on peut rédiger la première partie du scénario, soit le sujet, « résumé en quelques lignes de l'action du film » (Pelletier, 1995 : 30), comprenant la mise en situation (lieu et époque), les *patterns* de développement de l'action et la conclusion.

Personnages

Puis, on identifie les caractéristiques (aspect physique, statut social, etc.) et les « forces d'action » des personnages, « c'est-à-dire ce sur quoi ils prendront appui pour se développer, [...] les motivations profondes qui les poussent à agir » (Pelletier, 1995 : 52).

Synopsis

À partir de là, diverses situations se présentent et il est possible de passer à l'écriture du synopsis, « développement du sujet comportant la description de l'action principale, résumant le scénario et esquissant les principaux personnages » (Pelletier, 1995 : 30) ou, autrement dit, « a) les éléments de situation de l'action ; b) tous les *sets* de l'action principale ; c) l'information centrale nécessaire à la compréhension des personnages ; d) la finale » (Pelletier, 1995 : 67).

Scénario

Enfin, on peut procéder à la rédaction du scénario en tant que tel, c'est-à-dire le « développement dramatisé du synopsis en une histoire définitive contenant les dialogues provisoires et décrite soit uniquement sous forme de scènes, soit sous forme de scènes regroupées en séquences » (Pelletier, 1995 : 30). Celui-ci sert à « a) assurer la continuité de l'histoire [et] b) procéder à son traitement cinématographique » (Pelletier, 1995 : 83). Pour ce faire, le scénariste identifie les isolats de chacun des *sets*.

ANNEXE C
PATTERNS DU ROMAN *LES FAUX-MONNAYEURS*

Il serait trop long de répertorier ici l'ensemble des *sets* et des isolats du roman, mais l'examen attentif de ces derniers m'a permis d'en arriver à la conclusion que l'ensemble de ces actions renvoient généralement aux grands *patterns* suivants :

1 Fugue de Bernard

2 Déchéance de Vincent

3 Grossesse de Laura

4 Amour d'Édouard et Olivier

5 Journal d'Édouard

5.1 Réflexions philosophiques et commentaires sur ce qu'il vit (relation avec Laura, relation avec Olivier, relation avec Pauline, perte de sa valise, etc.) et ce dont il est témoin (attitude de Passavant, suicide de Boris, amendement de Georges, etc.)

5.2 Réflexions sur l'écriture et le roman en général (critique et idéaux)

5.3 Retour sur divers événements ou évocation de divers faits (première rencontre avec Georges, diverses visites à M. La Pérouse, conversation avec Douviers, mariage de Laura, premier contact avec Boris, discussions avec Mme Sophroniska, retrouvailles de Boris et de son grand-père, rencontre avec Molinier, visite à la pension Vedel, visite à Pauline, visite de Pauline, vie avec Olivier, visite de M. Profitendieu, etc.)

5.4 Réflexions sur son roman, *Les Faux-Monnayeurs*, et la manière d'intégrer ses expériences à ce dernier

6 Aventure d'Olivier et Passavant / Revue *L'Avant-garde*

7 Genèse des *Faux-Monnayeurs* d'Édouard (réflexions, discussions)

8 Commentaires de l'auteur

8.1 Caractère de Vincent

8.2 Relations entre Édouard, Laura et Bernard

8.3 Bilan de mi-roman

9 Malheurs de Boris

10 Mauvais penchants de Georges

11 Mésaventures de M. La Pérouse

ANNEXE D
PATTERNS DU SCÉNARIO *LES NOUVEAUX FAUX-MONNAYEURS*

À l'examen des *sets* et des isolats du scénario, j'ai identifié les *patterns* suivants :

1 Réception du film *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs* par la spectatrice

1.1 Contenu du scénario de Mathilde François intitulé *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs* (une trame ne nous est montrée qu'en partie)

1.1.1 Histoire du roman *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide (adaptation intitulée *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*)

1.1.1.1 Fugue de Bernard

1.1.1.2 Amours contrariées d'Édouard et Olivier

1.1.1.3 Appel de détresse de Laura

1.1.1.4 Démarches pour réunir M. La Pérouse et Boris

1.1.1.5 *Journal d'Édouard* (rétrospectives et réflexions)

1.1.1.6 Commentaires du narrateur

1.1.1.7 Genèse du roman d'Édouard intitulé *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*

1.1.2 Histoire d'André Gide

1.1.2.1 Relation avec Élisabeth

1.1.2.2 Genèse de son roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs*

1.1.2.3 Relation avec Madeleine

1.1.2.4 Relation avec Marc

1.1.2.5 Relation avec sa mère

1.1.3 Dilemmes d'une scénariste en train d'adapter *Les Faux-Monnayeurs* (débat des deux doubles)

1.2 Histoire de Mathilde François

1.2.1 Maladie

1.2.2 Révision de son scénario intitulé *Les Nouveaux Faux-Monnayeurs*, s'appuyant sur le *Journal* d'André Gide et *Journal des faux-monnayeurs*

1.2.3 Relation avec Dimitri

2 Appropriation de l'œuvre par la spectatrice, qui continue à faire vivre les personnages dans son imagination

ANNEXE E

TABLEAU D'ANALYSE DE LA MISE EN ABYME
DU ROMAN *LES FAUX-MONNAYEURS*

Œuvres	Narrateurs	Énoncés et sujets
Œuvre première : <i>Les Faux-Monnayeurs</i> d'André Gide	Le narrateur-auteur omniscient (narrateur du roman)	Énoncé : il s'agit de l'histoire d'Édouard et de celle de son effort pour styliser ce que lui présente la vie afin d'en faire un roman.
	Édouard (narrateur de son journal)	Sujet : il s'agit de la confrontation entre la réalité d'Édouard et son effort pour la styliser afin d'en faire un roman, c'est-à-dire du rapport
	Les différents personnages (narrateurs de leurs lettres)	qu'entretiennent réalité et fiction au sein de la création.
Œuvre seconde : <i>Les Faux-Monnayeurs</i> d'Édouard		Énoncé : il s'agit de l'histoire d'un auteur et de celle de son effort pour styliser ce que lui présente la vie afin d'en faire un roman. Sujet : il s'agit de la confrontation entre la réalité de l'auteur et son effort pour la styliser afin d'en faire un roman, c'est-à-dire du rapport qu'entretiennent réalité et fiction au sein de la création.
Œuvres complémentaires : le <i>Journal des Faux-Monnayeurs</i> et le <i>Journal</i> d'André Gide	André Gide	Énoncé : il s'agit de l'histoire de la genèse du roman <i>Les Faux-Monnayeurs</i> d'André Gide pour le premier et de celle d'André Gide pour le second. Sujet : il s'agit des mécanismes de la création pour le premier et de la vie d'André Gide pour le second.
Œuvre seconde : le <i>Journal</i> d'Édouard	Édouard	Énoncé : il s'agit de l'histoire d'Édouard, d'une part, et de celle de la genèse du roman <i>Les Faux-Monnayeurs</i> d'Édouard, d'autre part. Sujet : il s'agit de la confrontation entre la réalité d'Édouard et son effort pour la styliser afin d'en faire un roman, c'est-à-dire du rapport qu'entretiennent réalité et fiction au sein de la création.

ANNEXE G
TABLEAU ANALYTIQUE DES FILMS EN PRÉSENCE DANS LE SCÉNARIO *LES NOUVEAUX FAUX-MONNAYEURS*

	Film que l'on regarde	Film dans le film	Film mental de Mathilde François	Film mental d'André Gide	Film mental d'Édouard
Énoncés	L'histoire d'une spectatrice, qui s'approprié les personnages d'un film qu'elle vient de voir	L'histoire de Mathilde François, une scénariste en train d'adapter <i>Les Faux-Monnayeurs</i> d'André Gide	L'histoire d'une scénariste en train d'adapter <i>Les Faux-Monnayeurs</i> (mais seulement le début de ses deux doubles, le reste de cette trame n'étant pas présenté à l'écran, seulement réfléchi à travers la réalité de la scénariste) L'histoire d'André Gide, un auteur en train de réviser son manuscrit L'histoire d'Édouard, un auteur qui prépare la rédaction d'un roman L'histoire de la scénariste se projetant dans l'univers du film L'histoire de la scénariste se rappelant un souvenir heureux	L'histoire d'André Gide et de ses proches (souvenirs) L'histoire du roman (évoquée à travers son adaptation) L'histoire d'un rêve	L'histoire d'Édouard et de ses proches (souvenirs) L'histoire d'une incursion de l'imaginaire dans la réalité
Réalité vs effort de stylisation	Réalité : le film Effort de stylisation : ce que la spectatrice s'imagine	Réalité : le roman et les journaux (montrés et cités) Effort de stylisation : le travail de Mathilde François ainsi que son film mental (stylisation du roman et des journaux)	Réalité : le travail de Mathilde François (seulement évoqué par le biais d'un jeu de miroir avec la réalité de la scénariste) Effort de stylisation : le débat des deux doubles Réalité : le passé de Gide et de ses proches Effort de stylisation : le travail de Gide ainsi que la manière dont son passé est stylisé dans le roman (évoqué dans son adaptation à travers des personnages joués par les mêmes acteurs) Réalité : la vie d'Édouard et de ses proches Effort de stylisation : les notes qu'il prend en vue de l'écriture de son roman Réalité : la scénariste Effort de stylisation : sa projection dans l'univers du film Réalité : le souvenir heureux de Mathilde François Effort de stylisation : aucun	Réalité : le passé de Gide et de ses proches Effort de stylisation : aucun Réalité : la vie d'Édouard et de ses proches Effort de stylisation : les notes qu'il prend en vue de la rédaction de son roman Réalité : aucune Effort de stylisation : la lecture que l'inconscient fait de la réalité	Réalité : le passé d'Édouard Effort de stylisation : les notes qu'il prend quant à la manière dont il entend se servir des événements pour son livre Réalité : le travail d'Édouard Effort de stylisation : l'incursion de son imagination dans la réalité
Sujets	La réception du film par la spectatrice ou la lecture d'une œuvre comme création d'une œuvre nouvelle, c'est-à-dire l'adaptation	La genèse du scénario de Mathilde François ou la stylisation de diverses réalités pour en faire un film, c'est-à-dire l'adaptation	La genèse des <i>Faux-Monnayeurs</i> d'André Gide, des <i>Nouveaux Faux-Monnayeurs</i> d'Édouard et des <i>Nouveaux Faux-Monnayeurs</i> d'une scénariste que l'on ne voit pas à l'écran (mais dans laquelle Mathilde se projette puisque ses deux doubles sont à son image) ou la stylisation de diverses réalités pour en faire une œuvre, c'est-à-dire l'adaptation	La vie de Gide et de ses proches La genèse des <i>Faux-Monnayeurs</i> d'Édouard ou la stylisation de la réalité de l'auteur pour en faire une œuvre, c'est-à-dire l'adaptation (seulement évoquée)	La vie d'Édouard et de ses proches La genèse des <i>Faux-Monnayeurs</i> d'Édouard ou la stylisation de la réalité de l'auteur pour en faire une œuvre, c'est-à-dire l'adaptation (peu d'exemples)
Instances diégétiques introductrices	Œuvre première	Il a été écrit par un personnage du film que l'on ne voit pas à l'écran, mais qui se trouve refléchi à travers les personnages de Mathilde et d'Édouard	Il est le fait de Mathilde François	Il est le fait d'André Gide	Il est le fait d'Édouard

ANNEXE F

TABLEAU ANALYTIQUE DES ŒUVRES EN PRÉSENCE DANS LE SCÉNARIO LES NOUVEAUX FAUX-MONNAYEURS

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Œuvres écrites	Les Nouveaux Faux-Monnayeurs : mon scénario	Les Nouveaux Faux-Monnayeurs : le scénario d'un personnage qui n'apparaît pas à l'écran, mais se trouve refléchi à travers ceux de Mathilde François et d'Édouard	Les Nouveaux Faux-Monnayeurs : le scénario de Mathilde François	Les Nouveaux Faux-Monnayeurs : l'adaptation du récit des Faux-Monnayeurs	Les Nouveaux Faux-Monnayeurs : le roman qu'Édouard prévoit écrire dans le film	Les Faux-Monnayeurs : le roman d'André Gide	Les Faux-Monnayeurs : le roman qu'Édouard prévoit écrire dans le livre	Le Journal des Faux-Monnayeurs d'André Gide	Le Journal d'André Gide	Le Journal d'Édouard
Œuvres Filmiques	Le film que l'on regarde	Le film dans le film	Le film mental de Mathilde François plus la partie de la trame de la scénariste qui n'y est pas montrée, mais seulement évoquée à travers un jeu de miroir avec la réalité (le film dans le film pourrait en être la réalisation, si l'on considère la réalité comme le reflet exact de la partie manquante de la trame de la scénariste)	La trame du film mental de Mathilde François s'y rapportant	Le film dans le film (qui pourrait en être l'adaptation)	Aucun film enchâssé	Aucun film enchâssé	Aucun film enchâssé	Aucun film enchâssé	Aucun film enchâssé
Énoncés	L'histoire d'une spectatrice, qui s'approprie les personnages d'un film qu'elle vient de voir	L'histoire de Mathilde François, une scénariste en train d'adapter Les Faux-Monnayeurs d'André Gide	L'histoire d'Édouard, un auteur préparant un roman, qui mettra en scène une scénariste en train d'adapter Les Faux-Monnayeurs	L'histoire d'Édouard, un auteur qui entend se servir de ce dont il est témoin pour écrire son roman	L'histoire d'une scénariste en train d'adapter Les Faux-Monnayeurs	L'histoire d'Édouard, un auteur qui entend se servir de ce dont il est témoin pour écrire son roman	L'histoire d'un auteur qui entend se servir de ce dont il est témoin pour écrire son roman	L'histoire de la genèse des Faux-Monnayeurs	L'histoire d'André Gide et de ses proches	L'histoire d'Édouard et de ses proches de même que celle de la genèse de son roman
Réaltés vs effort de stylisation	Réalté : le film Effort de stylisation : ce que la spectatrice s'imagine	Réalté : le roman et les journaux (montés et cités) Effort de stylisation : le travail de Mathilde François (y compris le débat des deux doubles) Réalté : le passé de Gide et de ses proches ainsi que son résultat (reste de son film mental)	Réalté : le travail de Mathilde François Effort de stylisation : le débat des deux doubles Réalté : le passé de Gide et de ses proches Effort de stylisation : le travail de Gide ainsi que le roman (évoqué dans son adaptation, à travers des personnages joués par les mêmes acteurs) Réalté : la vie d'Édouard et de ses proches Effort de stylisation : les notes qu'il prend en vue de l'écriture de son roman	Réalté : la vie d'Édouard et de ses proches (qui est aussi au cœur du récit des Faux-Monnayeurs) Effort de stylisation : le travail d'Édouard en vue de la rédaction de son roman (portant sur l'adaptation des Faux-Monnayeurs)	Réalté : le roman et les journaux (montés et cités) Effort de stylisation : le travail de Mathilde François ainsi que son film mental (stylisation du roman et des journaux)	Réalté : la vie d'Édouard et de ses proches (selon points de vue) Effort de stylisation : les notes qu'il prend en vue de la rédaction de son roman	Réalté : la vie de l'auteur et de ses proches Effort de stylisation : les notes qu'il prend en vue de la rédaction de son roman	Effort de stylisation : les notes que Gide prend au cours de la rédaction de son roman	Réalté : la vie de Gide et de ses proches (selon son point de vue) Effort de stylisation : les notes qu'il prend en vue de la rédaction de son roman	Réalté : la vie d'Édouard et de ses proches (de son point de vue) ainsi que la genèse de son roman Effort de stylisation : les notes qu'il prend en vue de la rédaction de son roman
Sujets	La réception du film par la spectatrice ou la lecture d'une œuvre comme création d'une œuvre nouvelle, c'est-à-dire l'adaptation	La genèse du scénario de Mathilde François ou la stylisation de diverses réalités pour en faire un film, c'est-à-dire l'adaptation	La genèse des Nouveaux Faux-Monnayeurs d'André Gide, des Nouveaux Faux-Monnayeurs d'Édouard et des Nouveaux Faux-Monnayeurs d'une scénariste ou la stylisation de diverses réalités pour en faire une œuvre, c'est-à-dire l'adaptation	La genèse des Nouveaux Faux-Monnayeurs d'Édouard ou la stylisation de diverses réalités pour en faire une œuvre, c'est-à-dire l'adaptation	La genèse de l'adaptation des Faux-Monnayeurs par une scénariste ou la stylisation de diverses réalités pour en faire une œuvre, c'est-à-dire l'adaptation	La genèse des Faux-Monnayeurs d'Édouard ou la stylisation de la réalité d'Édouard pour en faire une œuvre, c'est-à-dire l'adaptation	La genèse du roman de Gide	La vie de Gide et de ses proches	La vie d'Édouard et de ses proches (de son point de vue) ainsi que la genèse de son roman	La vie d'Édouard et de ses proches (de son point de vue) ainsi que la genèse de son roman
Instances diégétiques introductrices	Œuvre première	Il a été écrit par un personnage du film que l'on ne voit pas à l'écran, mais qui se trouve refléchi à travers les personnages de Mathilde et d'Édouard	Il est le fait de Mathilde François	Il est le fait de Mathilde François	Il a été écrit par un personnage du film que l'on ne voit pas à l'écran, mais qui se trouve refléchi à travers les personnages de Mathilde et d'Édouard	Aucun film enchâssé	Aucun film enchâssé	Aucun film enchâssé	Aucun film enchâssé	Aucun film enchâssé