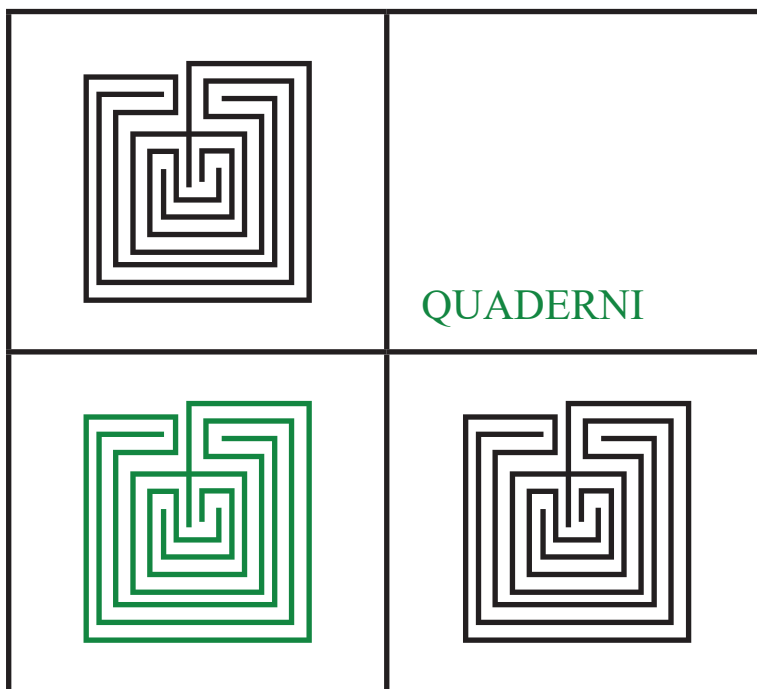

ADAPTATIONS OF STORIES
AND STORIES OF ADAPTATION

ADAPTATION(S) D'HISTOIRES
ET HISTOIRES D'ADAPTATION(S)

edited by / sous la direction de
Sabrina Francesconi / Gerardo Acerenza



LABIRINTTI 187

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

A collection of interdisciplinary essays by thirteen international scholars in Canadian studies, this volume explores adaptation process and practice from synchronic and diachronic perspectives. These contributions critically analyze linguistic and textual dynamics across genres (opera, poems, short stories, novels, TV series, films, picture books) adopting a broad range of methodological frameworks and tools. They examine the adaptation of stories alongside stories of adaptation, exposing many facets of complex issues such as identity, agency, culture, space, and time. Attention is also devoted to how different media (e.g. books, TV, digital devices) and modes (e.g. writing, music, images) affect the codification, transcoding, and decodification of Canadian narratives. The authors convincingly argue that, when stories move and change, they emotionally and cognitively engage and transform readers, listeners, spectators, audiences – all of us.

Ce volume collectif regroupe les articles de treize chercheurs internationaux en études canadiennes et québécoises qui tentent de cerner les différents enjeux et stratégies de l'adaptation. En s'appuyant sur des cadres théoriques divers et des méthodologies variées, les contributions analysent de manière critique les dynamiques de l'adaptation à travers les genres littéraires (poésie, nouvelle, roman), les médias (littérature, cinéma, série télévisée, musique) et les cultures. Les lecteurs sont ainsi invités à découvrir d'un côté des adaptations d'histoires et de l'autre des histoires d'adaptations. Les auteurs soulèvent plusieurs questions liées à la pratique de l'adaptation, puisque à partir du moment où des histoires sont adaptées, elles voyagent à travers les pays et les langues, elles changent de médias et peuvent mobiliser des émotions différentes chez les lecteurs, les auditeurs ou les spectateurs d'une autre culture.

SABRINA FRANCESCONI is Associate Professor of English Linguistics and Translation at the University of Trento.

GERARDO ACERENZA est *Professore associato* en Langue et Traduction françaises à l'Université de Trento.

€ 15,00

Labirinti 187



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**

**Dipartimento di
Lettere e Filosofia**

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Università degli Studi di Trento

Francesca Di Blasio

Università degli Studi di Trento

Jean-Paul Dufiet

Università degli Studi di Trento

Caterina Mordeglia

Università degli Studi di Trento

Alessandra Ferraro

Università degli Studi di Udine

Mirko Casagrande

Università della Calabria

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

*Il volume è stato pubblicato grazie al contributo
del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento,
Progetto Dipartimento di Eccellenza - Centro di Alti Studi Umanistici
(Dipartimenti di Eccellenza - Legge 232/2016 art. 1 commi da 314 a 338)*

Collana Labirinti n. 187

Direttore: Andrea Comboni

Redazione a cura di Fabio Serafini - Ufficio Pubblicazioni Scientifiche
dell'Università degli Studi di Trento

© 2020 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia

via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento

tel. 0461 281722

<http://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>

e-mail: editoria.lett@unitn.it

ISBN 978-88-8443-892-8

Finito di stampare nel mese di dicembre 2020 presso Supernova S.r.l., Trento

ADAPTATION OF STORIES
AND STORIES OF ADAPTATION:
MEDIA, MODES AND CODES

ADAPTATION(S) D'HISTOIRES
ET HISTOIRES D'ADAPTATION(S):
MÉDIAS, MODALITÉS SÉMIOTIQUES,
CODES LINGUISTIQUES

edited by / sous la direction de
Sabrina Francesconi / Gerardo Acerenza

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

TABLE OF CONTENTS / TABLE DES MATIÈRES

<i>Canadian Studies in Italy</i> (ORIANA PALUSCI)	VII
<i>Introduction</i> (SABRINA FRANCESCONI, GERARDO ACERENZA)	XIII
LINDA HUTCHEON, MICHAEL HUTCHEON, Adapting His/Story: Louis Riel in History, Drama, Opera, and Staging(s)	3
HÉLIANE VENTURA, The Lens and the Boat: Accommo- dating Objects in <i>The Love of a Good Woman</i> by Alice Munro	21
CORINNE BIGOT, Alice Munro's <i>A Wilderness Station</i> and Anne Wheeler's <i>Edge of Madness</i> : Filling in the Blanks	37
SABRINA FRANCESCONI, Transparent Tricks: Looking in the Mirrors of Screen Adaptations	57
MARINA ZITO, «Une payse dépaycée»: réflexions sur <i>Poèmes des quatre côtés</i> de Jacques Brault	83
YLENIA DE LUCA, <i>Comment faire l'amour avec un Nègre</i> <i>sans se fatiguer</i> de Dany Laferrière: entre succès litté- raire et échec cinématographique	107
GERARDO ACERENZA, <i>La grande séduction / Un village</i> <i>presque parfait / Un paese quasi perfetto</i> : adaptations intersémiotiques et transculturation	123
CHIARA FEDDECK, «Don't You Forget About Me»: The Use of Music in <i>The Handmaid's Tale</i> TV Series	141
FEDERICO PIO GENTILE, Rebooting Montreal in English: The 19-2 Case Study	161

ANNA MONGIBELLO, New Discourses of Canadianness in <i>Anne with an E</i>	185
ANGELA BUONO, <i>Agagak</i> , le roman et le film: un double cas d'adaptation transculturelle	219
KATARZYNA WÓJCIK, Le rôle identitaire de l'adaptation filmique dans le cinéma québécois	231
LYNN MASTELLOTTO, Engaging Young Learners' Multili- teracies through Picture Books and Multimodal Story- telling	251
<i>Authors / Auteurs</i>	275

LA GRANDE SÉDUCTION / UN VILLAGE
PRESQUE PARFAIT / UN PAESE QUASI PERFETTO:
ADAPTATIONS INTERSÉMIOTIQUES ET TRANSCULTURATION

Gerardo Acerenza

Università degli Studi di Trento

Introduction

La grande séduction,¹ film québécois de Jean-François Pouliot, a été présenté pour la première fois à Cannes en mai 2003, à la «Quinzaine des réalisateurs», puis au Québec un mois plus tard. En quelques semaines seulement, le film attire dans les salles un million deux cent mille spectateurs et encore aujourd'hui il occupe la quatrième position dans la liste des films les plus vus au Québec.² Le film remporte rapidement un grand succès également dans le reste du Canada et dans plusieurs pays francophones. Le réalisateur et les acteurs raflent de nombreux prix surtout aux Génie et aux Jutra au Québec, mais également en Belgique, en Espagne, au Vietnam, au Brésil et le prix du public au prestigieux Sundance Film Festival de 2004.

Le film a été tourné à Harrington Harbour, une petite île habitée par trois cents habitants qui est située entre Natashquan et Blanc-Sablon dans la Basse-Côte-Nord du fleuve Saint-Laurent. Grâce à ce tournage, la région a vu ensuite augmenter le nombre

¹ J.-F. Pouliot, *La grande séduction*, Dogwoof Pictures, Canada 2003.

² C.-H. Ramond, *Box office québécois depuis 1985*, <http://www.filmsquebec.com/box-office-quebecois-depuis-1985> (consulté le 4 septembre 2020).

de touristes attirés par la beauté des paysages montrés dans plusieurs séquences.

La grande séduction met en scène un minuscule village isolé sur une île, appelé dans le film Sainte-Marie-la-Mauderne, où les habitants ont toujours vécu grâce à la pêche et à la transformation du poisson pour la grande industrie. Toutefois, à cause de la fermeture de l'usine qui employait la presque totalité des habitants, tout le monde est au chômage et l'argent du bien-être social du gouvernement (le RSA français) est dépensé dans le seul bar-restaurant du village à l'occasion de fréquentes beuveries de groupe. À partir du moment où une compagnie manifeste l'intention d'ouvrir une nouvelle activité sur l'île, moyennant un pot-de-vin, tout le village voit la possibilité concrète de retrouver la dignité perdue. Ce qui refroidit l'enthousiasme des habitants est la nécessité de trouver un médecin décidé à déménager sur l'île, car il s'agit de la condition *sine qua non* pour l'ouverture de la nouvelle usine.

Dès lors que le médecin montréalais Christopher Lewis se voit forcé de passer un mois sur l'île pour échapper à une accusation de possession de drogue, dirigé par le maire, tout le village met en scène une série de tromperies, de mensonges, pour séduire le médecin et le convaincre que Sainte-Marie-la-Mauderne est le plus bel endroit au monde, le village où il faut vivre pour toujours. Leur plan de séduction est étudié et mis en œuvre avec beaucoup d'attention aux détails: il faut donner au médecin la meilleure maison du village, lui faire trouver toujours un billet de cinq dollars sur son chemin, lui faire découvrir la beauté de la pêche, lui montrer que le sport préféré par les habitants de l'île est le cricket, sport que le médecin pratique et adore, qu'ils apprécient aussi le *jazz fusion*, que ses plats préférés sont également préparés au bar-restaurant du village, notamment le bœuf Stroganoff, etc. Ainsi, dans cette espèce de conte moraliste tout est tricherie, même si la vérité ne sera pas cachée pendant très longtemps.

Le cinéma au «second degré»

Avant de voir de quelle manière ce film a été adapté, d'abord en France, et puis en Italie, nous aimerions convoquer les théories de Gérard Genette qu'il a exposées dans *Palimpsestes: la littérature au second degré*.³ Ce petit détour dans le domaine des études littéraires nous permettra de proposer ensuite quelques réflexions sur le phénomène de la reprise, de la copie, bref de l'hypertextualité, assez fréquent dans le monde du cinéma.

Bien avant Gérard Genette, Julia Kristeva, dans son ouvrage intitulé *Séméiotikè*, avait avancé l'idée qu'en général, à l'image d'une mosaïque, tout nouveau texte est construit grâce à des citations provenant d'autres textes, que tout texte absorbe et transforme la matière d'un texte qui existe déjà.⁴ Nous serions alors en présence d'un processus de création qui exploiterait des ouvrages antérieurs qui seraient repris et en même temps transformés, voire altérés.

Dans *Palimpsestes: la littérature au second degré*, de manière plus approfondie, Gérard Genette propose cinq notions différentes pour décrire la transtextualité, c'est-à-dire «tout ce qui met un texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes». Tout d'abord il décrit l'intertextualité, c'est-à-dire «la présence effective d'un texte dans un autre»;⁵ puis l'architextualité, la relation implicite que le texte entretient avec des catégories génériques reconnues ou avec des traditions littéraires; ensuite il aborde la paratextualité, la relation entre le texte et ce qui entoure le texte (préface, postface, notes, etc.); et enfin la métatextualité, la relation qui unit un texte à un autre par le moyen du commentaire. Le domaine le mieux exploré par Genette est celui de l'hypertextualité, c'est-à-dire «toute relation

³ G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil (coll. «Poétique»), Paris 1982.

⁴ J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Points (coll. «Essais»), Paris 1978, p. 85.

⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 8.

unissant un texte B (l'hypertexte) à un texte antérieur A (l'hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire». ⁶

Cette dernière notion est très importante pour nous, parce que l'hypertexte est le résultat d'une transformation postérieure d'une œuvre qui existe déjà qui est donc en quelque sorte retravaillée et critiquée par la nouvelle. Genette précise entre autres choses que la transformation hypertextuelle peut être «simple», comme lorsqu'on transpose «l'action du texte A dans une autre époque: *Ulysse* de Joyce», ou «indirecte», lorsqu'on crée un nouveau texte à partir «de la constitution préalable d'un modèle générique; ex: *L'Énéide*». ⁷ Puis, il distingue six pratiques hypertextuelles différentes: la parodie, le travestissement et la transposition, qui sont des transformations hypertextuelles «simples»; et le pastiche, la charge et la forgerie, qui sont des transformations «indirectes ou imitatives». ⁸ D'après lui, seulement la forgerie et la transposition sont des pratiques hypertextuelles sérieuses.

Il faut d'emblée noter que Gérard Genette précise quant à lui qu'on ne peut pas appliquer de manière automatique sa théorie de la transtextualité à d'autres domaines, car certaines pratiques de dérivation peuvent se retrouver, mais selon des modalités différentes.

L'hypertextualité se définit donc par son caractère intrasémiotique et cela permet de considérer une œuvre selon deux manières: on peut en effet la considérer sans faire référence à son hypotexte, ou bien on peut la considérer au *second degré*, comme le propose Genette, en la mettant en relation avec son hypotexte. Toutefois, la question qui s'impose est la suivante: l'hypertexte aurait pu exister sans son hypotexte? En d'autres mots, le texte B aurait pu exister sans le texte A? Pour situer ces propos dans le domaine de notre analyse, nous pouvons poser la question de la manière

⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁸ *Ibidem*, p. 40.

suivante: les hyperfilms *Un village presque parfait*⁹ et *Un paese quasi perfetto*¹⁰ auraient pu exister sans *La grande séduction*?

Il s'agit bien évidemment d'une question rhétorique puisque l'on sait que les adaptations hypertextuelles filmiques sont presque toujours une copie de l'hypotexte ou, parfois, ils véhiculent seulement une forte résonance de l'œuvre originale. Toutefois, très souvent, cette pratique de recyclage cinématographique défigure complètement l'hypotexte (hypofilm) jusqu'à le nier, à l'effacer.

Le petit détour via la critique littéraire terminé, nous allons tenter de montrer quelles transformations ont été mises en œuvre tout d'abord par le réalisateur français pour passer de l'hypofilm *La grande séduction* à l'hyperfilm *Un village presque parfait* et puis par le réalisateur italien pour aboutir à *Un paese quasi perfetto*. Mais avant cela, il est important de bien distinguer l'adaptation du 'remake' cinématographique. L'élargissement du champ d'application de ces deux termes est à l'origine de la confusion que très souvent l'on fait entre le remake et l'adaptation, confusion qu'il convient de dissiper.

Une adaptation cinématographique est un film qui est créé à partir d'une œuvre antérieure différente. À la base de l'adaptation, il y a l'intermédialité: par exemple un roman qui est porté à l'écran ou un jeu vidéo qui devient une bande dessinée. Jakobson les désigne comme des traductions intersémiotiques.¹¹

Le terme 'remake', né grâce aux professionnels de l'industrie cinématographique, désigne en français aussi bien l'objet que la pratique. Aujourd'hui, il existe toutefois de nombreuses définitions de cet(te) objet/pratique et il est difficile d'en trouver une qui soit partagée par tous. Alexis Blanchet propose une définition assez détaillée du remake:

⁹ S. Meunier, *Un village presque parfait*, Miroir Magique et al., France 2014.

¹⁰ M. Gaudio, *Un paese quasi perfetto*, Cattleya, Italie 2016.

¹¹ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in R.A. Brower, *On Translation*, Oxford University Press, New York 1959, p. 233.

Le terme remake [...] nomme un film ou un projet de production basé sur un film préexistant. Il désigne donc, dans son acception originelle, une technique particulière de (re)création filmique et de production cinématographique qui permet notamment, pour les producteurs, de minimiser le coût de production et la prise de risque en s'appuyant sur un scénario déjà écrit et sur un film ayant déjà connu un succès public.¹²

Bien que cette définition se limite à définir la pratique du remake, elle ne dit presque rien sur l'objet 'remake' et il est important de la compléter avec une autre définition de Gaëlle Philippe, selon qui le remake «est un film de fiction reprenant l'intrigue et les personnages d'un film antérieur de manière sérieuse et autorisée».¹³

Dans le cadre de cette étude, nous ferons surtout référence au remake transnational, c'est-à-dire le remake qui adapte un film étranger pour un public local avec un grand nombre de procédés transculturels. Le remake transnational tente en effet de transposer un film qui existe déjà, qui a déjà eu une vie dans un autre pays, dans un contexte culturel bien défini, pour être compris par un public cible. Les opérations d'acclimatation géographique reposent surtout sur des changements diégétiques, les lieux, les personnages, les références culturelles, etc. Cette adaptation culturelle conduit donc à des transformations de l'intrigue: on gomme toutes les particularités nationales et/ou on ajoute des éléments qui permettent d'inscrire l'objet dans la culture du pays concerné. Par exemple, le «B.S.», le bien-être social québécois de *La grande séduction*, a été rendu par le «RSA» (le revenu de solidarité active français) dans *Un village presque parfait* et par «disoccupazione» (chômage technique) dans la version italienne *Un paese quasi perfetto*.

Toutefois, la question qui s'impose d'emblée est la suivante: pourquoi faire un remake en France d'un film québécois qui est

¹² A. Blanchet, *Le cycle figement/défigement d'un stéréotype dans la presse vidéoludique française*, in H. Boyer (éd.), *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène*, t. 1, *Média(tisation)s*, l'Harmattan, Paris 2006, p. 38.

¹³ G. Philippe, *Le remake-actualisation: une norme de création universelle?*, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, Paris 2013, p. 49.

déjà en français et qui a déjà été à l'affiche en France? Cette question ne se pose pas, bien évidemment, pour la version italienne qui est en langue italienne.

La grande séduction de Jean-François Pouliot

La grande séduction, film sorti en France le 28 avril 2004 dans 124 salles, a été vu par 480.282 spectateurs. Tandis qu'au Québec, répétons-le, il a attiré un million deux cent mille spectateurs en quelques semaines. *Un village presque parfait*, sorti en France en 2014, a attiré dans les salles 464.902 spectateurs, un peu moins donc que l'original québécois. Tandis qu'en Italie, *Un paese quasi perfetto* a été vu beaucoup plus que *La grande séduction* doublé en italien.

Les critiques parues dans la presse française sur *La grande séduction* sont en général positives. Thierry Cheze écrit dans «Studio Magazine» qu'«une distribution sans faute, de belles idées de scénario et une humanité à fleur de peau sont la marque de fabrique de cette comédie populaire, au sens noble du terme, qui constitue un joli pied de nez à la mondialisation. Le petit village d'irréductibles n'est plus gaulois, mais québécois!». Véronique Le Bris, dans «Télé Ciné Obs», souligne aussi que *La grande séduction* est «une comédie enlevée, souvent très drôle, traitant d'un sujet rarement abordé au cinéma: la désertification des campagnes. Elle s'appuie sur une pléiade d'acteurs – de vraies gueules, inconnues chez nous [en France] – au meilleur de leur forme... sur un scénario en béton. Réjouissant!». ¹⁴

Cependant, les seules critiques négatives du film portent sur la langue des personnages. Le critique Pierre Vavasseur écrit dans «Le Parisien» que «si le film a de nombreux atouts pour inspirer

¹⁴ Critiques citées sur le site «Allociné»: http://www.allocine.fr/communaute/forum/message_gen_nofil=315838&cfilm=52613&refpersonne=&article=&refserie=&refmedia=&page=1.html (consulté le 30 juillet 2020).

la sympathie (la scène de la partie de cricket, par exemple), il pâtit en revanche à plusieurs reprises d'un accent particulièrement appuyé qui gêne la compréhension». Il suffit de lire également les commentaires des spectateurs sur les blogs de cinéma, tels qu'«Allociné» ou «Première», pour trouver des commentaires semblables. Un spectateur qui a aimé le film avoue toutefois que «l'équipe et le stade de criquet [*sic*] de ce petit village valent le coup d'œil. Seul défaut, à cause de l'accent québécois, on a du mal à comprendre et surtout apprécier pleinement certains dialogues». Un autre spectateur souligne également qu'«on pourra regretter un manque de surprise dans le scénario et une difficulté incontestable à comprendre certains comédiens à l'accent bien trempé». Et un autre spectateur encore ajoute que ceci: «J'aime les blagues et l'intrigue. Mais, l'accent canadienne [*sic*] est difficile pour [*sic*] comprendre quelquefois».

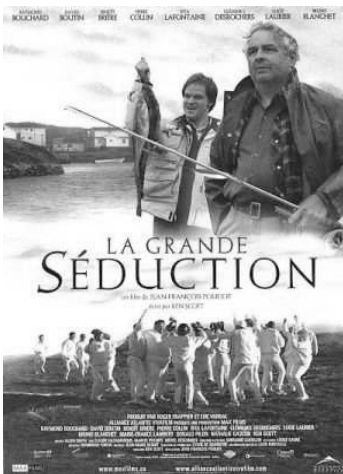
Les bons films québécois, comme d'habitude, ne sont pas toujours appréciés en France à cause de l'accent. Pour les spectateurs français, l'accent québécois pose toujours problème. Simone Suchet souligne que «le cinéma québécois [...] parle français, mais avec un drôle d'accent» et Bruno Cornellier va dans le même sens en ajoutant que «le cinéma québécois est le cinéma d'un ovni insolite; l'œuvre d'une sorte d'exception francophone à l'accent étrange».¹⁵ Il est clair que le cinéma québécois est victime d'un cliché linguistique que l'accent provoque chez les spectateurs français. Très souvent on pense régler ce problème avec des sous-titres, comme pour *CRAZY* de Jean-Marc Vallée ou *Mommy* de Xavier Dolan, mais le sous-titrage des films québécois en France est toujours perçu comme une pratique qui humilie en général les Québécois.

Le remake semble alors la solution idéale pour reprendre, pour copier une idée intéressante et la proposer à nouveau, avec

¹⁵ Cités dans G. Plachenault, *Les standards du français parlé dans le cinéma francophone et la langue de l'autre: réception du cinéma québécois en France*, in M. Abecassis, G. Ledegen, K. Zouaoui (éd.), *La francophonie ou l'éloge de la diversité*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2011, p. 48.

le «bon» accent, dans une nouvelle sauce. Car, il ne faut pas avoir peur d'appeler les choses par leur nom, le remake ne jouit pas de bonne presse par le fait qu'il reprend et transforme un film qui a eu du succès, le devance et le relègue aux oubliettes. Reproduire une idée en réduit en quelque sorte son authenticité. Même le remake le plus réussi véhicule toujours le soupçon de mauvaise copie et de manque d'authenticité. Nous aurions nous-mêmes du mal à considérer un remake comme une nouvelle œuvre, une création authentique, puisque le remake est le résultat d'une transformation qui garde de fortes résonances avec son hypofilm, même si le réalisateur réécrit le scénario en y ajoutant de nouvelles situations. Bref, le remake remplace le film original et ne le glorifie pas puisqu'en le transformant, il le dénature pour le rendre accessible à de nouveaux spectateurs.

Déjà si l'on compare les deux affiches, celle de l'hypofilm et celle de l'hyperfilm, on voit bien qu'en France on a voulu présenter cette création québécoise avant tout comme une comédie, ce qui renforce le cliché du Québécois «sympathique», mais avec un drôle d'accent, que l'on a du mal à prendre au sérieux, comme le suggère la phrase: «120 menteurs prêts à tout pour trouver un médecin».



Tandis que l'affiche de l'hypofilm dit autre chose, avec les couleurs plus neutres, on ne pense pas tout de suite à une comédie, à un film divertissant. L'affiche veut orienter les spectateurs vers une situation différente, plus mystérieuse, plus dramatique. On ne comprend pas ce que les personnages habillés en blanc font tous ensemble et le coin de village que l'on voit en arrière-plan inscrit le film dans une réalité géographique qui n'est pas la ville, mais la province, le petit village perdu au fin fond du Québec.

Nous allons maintenant nous servir d'une scène tirée de *La grande séduction* pour voir tout d'abord comment elle a été adaptée dans *Un village presque parfait* et puis dans le remake italien *Un paese quasi perfetto*.

Dans l'hypofilm, le médecin s'appelle Christopher Lewis, il est montréalais anglophone et adore le cricket, un sport pratiqué dans plusieurs pays anglophones (notamment en Australie, en Angleterre et en Inde) mais quasiment inconnu par les Québécois, qui sont plutôt fanatiques de hockey sur glace. Dans le bar-restaurant de l'île, il y a plusieurs photos de joueurs de hockey accrochées aux murs, ce qui montre que les habitants de Sainte-Marie-la-Mauderne se retrouvent toujours dans le bar pour suivre les matchs en direct à la télé. En arrivant sur l'île, lorsque le médecin voit qu'un match est en cours, il s'exclame que le cricket est un sport «plus civilisé que le hockey». Le conflit entre deux mondes, l'anglophone et le francophone, entre modernité et tradition, entre anglicisation des mœurs et affirmation de l'esprit de la nation, est mis tout de suite en scène par le réalisateur québécois Jean-François Pouliot.

Cela est encore plus évident dans la scène où tout le village se réunit dans le bar pour regarder un match de cricket en direct à la télé et rendre ainsi heureux le docteur Lewis. Le commentaire est en anglais et le médecin commente souvent le match en anglais. Il s'exclame à l'occasion «that is not cricket boys» sous les regards sombres des villageois qui ne comprennent rien et ne connaissent pas les règles du cricket. Et lorsque le mé-

decin s'absente pour aller aux toilettes, le propriétaire du bar change rapidement de chaîne pour regarder pendant quelques instants un match de hockey où les commentaires sont en français. Yvon, l'un des protagonistes du film, profite de l'absence du médecin pour s'exclamer avec un ton très grave qu'il n'est «plus capable» de regarder ce sport à la télé et qu'il a «l'goût d'prendre le bâton plat pis d'les battre, toute la gang de ces maudits anglais».¹⁶

L'opposition entre Montréal, ville bilingue, moderne et ouverte sur le monde et le village francophone rural, éloigné du reste du monde, où tout est en ruine, devient le motif dominant de cette comédie dramatique. Séparé par la mer du reste du Québec, le village sur l'île est alors présenté comme une scène de théâtre, comme l'archétype des villages québécois qui luttent contre la désertification et qui doivent lutter pour avoir les services d'un médecin généraliste. La migration à partir du milieu rural vers le milieu urbain est un problème toujours actuel au Québec, puisque loin des villes il n'y a pas beaucoup de possibilités pour les jeunes avec des diplômes universitaires de se réaliser professionnellement. À cause de la dispersion de la population, plusieurs activités commerciales et un grand nombre de services de proximité, comme la présence d'un médecin, sont fermés et cela oblige les habitants à migrer vers les villes.

Le début de *La grande séduction* met en scène cette réalité dramatique. Dès le générique, le spectateur est plongé dans une ambiance sombre où de vieux bateaux de pêche placés hors de l'eau et de vieilles maisons délabrées, abandonnées, suggèrent que le village est presque en ruine. De plus, les premières séquences du film montrent que depuis très longtemps les habitants du village attendent tous les mois l'arrivée des chèques du gouvernement pour compter sur un revenu à peine suffisant pour avoir un niveau de vie acceptable.

¹⁶ J.-F. Pouliot, *La grande séduction*, 01:14:05.

Le remake français: Un village presque parfait de Stéphane Meunier

La version française, *Un village presque parfait*, a été tournée à Aulon, une petite municipalité située dans le parc des Pyrénées dans le Sud de la France. Dans le film, le village s'appelle Saint-Loin-la-Mauderne et à l'entrée du village un panneau informe les visiteurs que le bourg est jumelé avec Sainte-Marie-la-Mauderne au Canada. Il s'agit d'un clin d'œil hypertextuel qui passe inaperçu aux yeux des spectateurs qui ne connaissent pas l'original québécois. Le réalisateur Stéphane Meunier, connu surtout pour le documentaire *Les yeux dans les Bleus* réalisé sur l'équipe de France de football pendant la Coupe du monde de 1998, fait en quelque sorte du copier/coller et transpose les mêmes scènes de l'hypofilm, les dialogues sont presque toujours identiques, mais le «bon accent» est au rendez-vous. Il insère toutefois plusieurs renvois à la culture française. La fille de l'ancien maire du village est par exemple comparée au joueur de foot Ribéry à cause de ses dents qui nécessiteraient d'un appareil, la mannequin Nabilla, une célébrité française, sera évoquée par le médecin lors d'un contrôle de police et même une blague du Général de Gaulle sera citée à propos de la chasse: «la différence entre la chasse et la guerre c'est qu'à la guerre au moins le lapin a un fusil».¹⁷

Le médecin qui doit passer un mois dans le village s'appelle Maxime Meilleur et il est parisien. Il est présenté dans le film avec tous les clichés du Parisien snob qui est obligé, contre sa volonté, de s'éloigner de Paris. À ses yeux, le village est un trou, il est loin de tout comme le nom «Saint-Loin-la-Mauderne» l'indique et surtout loin d'être moderne. Il a l'impression d'être arrivé dans un camp de gitans, il ne comprend pas comment on peut habiter dans un endroit pareil où il n'y a que des «péquenauds». Il porte avec lui ses capsules de café Nespresso, mais il ne pour-

¹⁷ Général De Gaulle: «La guerre, c'est comme la chasse, sauf qu'à la guerre les lapins tirent».

ra pas les utiliser. Bref, il trouve dans «ce village de merde une grosse ambiance et il est certain qu'il va bien se marrer» comme il le répète avec beaucoup d'ironie.

La version française met alors en scène l'opposition Nord/Sud, Paris/Province, grande ville/petit «trou» perdu dans les montagnes des Pyrénées, mais surtout l'arrogance typiquement parisienne opposée aux manières campagnardes, mais en apparence sincères des villageois.

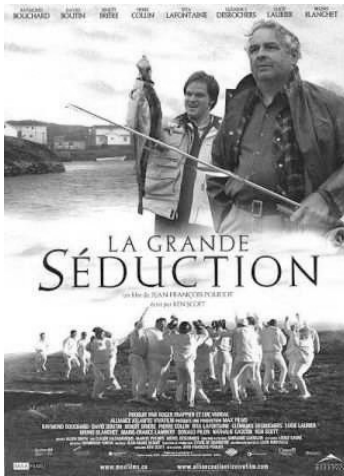
Le motif du cricket est repris tel quel par le réalisateur français. Toutefois, il ne sera pas mis en opposition avec le hockey, sport national au Québec, mais avec le rugby, le sport très populaire dans le Sud de la France. Le médecin, fraîchement débarqué de Paris s'exclame, en apercevant la mise en scène du faux match, que «le cricket est tellement plus civilisé que le rugby». Dans le bar-restaurant du village, les photos des joueurs de cricket vont prendre la place des photos des joueurs de rugby. Et le soir de la finale du match de cricket Angleterre contre Australie, la même situation de l'hypofilm est transposée dans la version française. Le commentaire du match sur la chaîne satellitaire est en anglais et lorsque le médecin s'absente pour aller aux toilettes, les villageois s'exclament à l'unisson «qu'ils n'en peuvent plus avec ce cricket de merde», «un jeu de dingues» avec des règles incompréhensibles.

Dans le remake français également, le propriétaire du bar change de chaîne pour suivre pendant quelques instants un match de rugby avec des commentaires en français. Cette opposition linguistique anglais-français ne revêt pas les mêmes implications que dans le film québécois, puisqu'on sait qu'encore aujourd'hui, au Québec, il persiste une attitude hostile à l'égard du français pour des raisons historiques et idéologiques. Mais elle sert à montrer que le médecin parisien est snob et qu'il est capable de comprendre l'anglais et les dynamiques du match à l'écran. Il répétera souvent la même phrase utilisée dans l'hypofilm «that is not cricket boys», pour montrer qu'il parle anglais et qu'il comprend parfaitement l'esprit de la situation du jeu. Bien que la désertification des campagnes et l'abandon des services publics soit

un thème d'actualité également en France, avec les écoles qui ferment, comme le montre également la chanson de 2019 intitulée *Les oubliés* de Gauvain Sers, le problème n'est pas tout à fait comparable à celui du Québec où les distances entre les villes et les campagnes sont plus importantes qu'en France. En effet, le spectateur du remake français n'est pas confronté de manière dramatique à cette réalité. Le film proposé par le réalisateur Stéphane Meunier est avant tout une comédie.

Le remake italien: Un paese quasi perfetto de Massimo Gaudioso

La version italienne de *La grande séduction* reprend le titre français et l'on ne comprend pas s'il s'agit du remake de l'original québécois ou s'il s'agit d'un remake du remake français. L'affiche italienne du film oriente de manière très claire les spectateurs...



Tout est dit: 120 menteurs (en italien *bugiardi*) vont tout faire pour convaincre un médecin à déménager dans le village. Le film a été tourné dans le Sud de l'Italie, dans deux villages de la région Basilicate qui s'appellent Pietrapertosa et Castelmezzano.

Dans le film, le bourg sera désigné avec le mot-valise Pietramezzana. Nous avons l'impression alors que le réalisateur Massimo Gaudioso transpose en italien la version française du film avec quelques adaptations transculturelles nécessaires pour le public ciblé. Par exemple, la femme du maire du village dira à son mari bien costumé, avant qu'il parte à la gare pour accueillir le médecin, qu'il est beau comme Berlusconi. Plus loin dans le film, la série télé *Un posto al sole* sera évoquée pour justifier l'absence des villageois dans l'unique bar-restaurant lors de la visite du responsable de la nouvelle activité qui mettra fin au chômage. Toutefois, la fin du film a été complètement réécrite et ne ressemble ni à l'original québécois, ni au remake français. Federico Gironi, dans son compte rendu publié sur le site «Cineforum», ne cache pas sa déception à l'égard du remake italien qu'il juge «involontairement comique», «gauche» et pas du tout original:

Un filmino dalle dinamiche elementari e dal messaggio edificante e balsamico, che pesca a piene mani dai copioni originali e si permette qualche timida deviazione che non basta a dargli uno statuto identitario nuovo e riconoscibile. Se *Un paese quasi perfetto* racconta – per usare il titolo del film da cui tutto è nato – il tentativo di una ‘grande seduzione’, quella che il regista tenta nei confronti del suo pubblico [...] è goffa e imbarazzante, involontariamente comica, come una fantozziana Signora Pina che si fosse messa in testa di fare la femme fatale.¹⁸

Mattia Pasquini est du même avis que Federico Gironi et considère que le film proposé par le réalisateur italien est une «comédie légère» sans épaisseur: «non c'è pedagogia nella trattazione di Gaudioso, che mette in scena una commedia leggera, forse troppo piatta e semplice rispetto alla più scoppiettante diretta da Luca Miniero nel 2010 [*Benvenuti al Sud*], alla quale è stata già più volte paragonata».¹⁹

¹⁸ F. Gironi, *Un paese quasi perfetto*, http://www.cineforum.it/recensione/Un_paese_quasi_perfetto (consulté le 30 juillet 2020).

¹⁹ M. Pasquini, *Un paese quasi perfetto: la nostra recensione*, <https://www.film.it/recensione/art/un-paese-quasi-perfetto-la-nostra-recensione-45363> (consulté le 30 juillet 2020).

Le médecin qui est obligé de passer un mois en exil à Pietramazzana s'appelle Gianluca Terragni, mais on ne saura jamais d'où il arrive, puisque dans le film il sera toujours question de la «ville», mais on ne saura jamais laquelle. À juger de l'accent, il vient du Nord de l'Italie et lui aussi est au début victime des stéréotypes qui existent à l'égard des habitants du Sud de l'Italie. Comme dans l'original québécois, et dans le remake français, en découvrant que les habitants de Pietramazzana pratiquent le cricket, le médecin Gianluca Terragni s'exclame qu'il s'agit de «uno sport molto più civile del calcio» (d'un sport beaucoup plus civilisé que le football). Et voilà que le hockey des Québécois, devenu rugby dans le Sud de la France, se transforme en football en Italie. Cela va sans dire...

Dans la version italienne, le réalisateur Massimo Gaudioso met en scène l'opposition typiquement italienne Nord/Sud. Le choc culturel qui frappe le médecin à son arrivée dans le village montre la distance économique qui existe entre les deux extrémités de la péninsule italienne et en même temps il réactive les clichés qui existent à l'égard des habitants du sud de l'Italie. Dès qu'il met les pieds dans le petit village de campagne, le médecin ne veut pas laisser son vélo sans surveillance, car il a peur qu'on le lui vole. Il a l'impression de n'être arrivé nulle part. À ses yeux, le village est «un buco in culo al mondo»²⁰ parce qu'il n'y a pas de connexion pour son téléphone mobile et, de plus, l'appartement qu'on lui donne n'est pas à son goût, puisqu'il déteste les meubles. Bref, aux yeux des villageois, le médecin apparaît comme un personnage ridicule par son snobisme et ses prétentions: il pense même pouvoir manger des sushis et des sashimis dans l'unique restaurant du village.

Dans la scène que nous avons choisie pour notre analyse, le commentaire du match de cricket que les villageois et le médecin Gianluca Terragni regardent en direct dans le bar-restaurant est en anglais, toutefois, le médecin semble bien suivre les dynamiques

²⁰ M. Gaudioso, *Un paese quasi perfetto*, 00:34:49.

du match, car il s'exclame lui aussi à deux reprises «this is not cricket boys». Ensuite, il répète plusieurs fois la même expression en italien. Et lorsque le médecin s'absente pour aller aux toilettes, l'un des personnages principaux, sollicité par les autres, change rapidement de chaîne pour regarder un match de football de la sélection nationale. Par rapport à la version originale québécoise, il n'y a aucun commentaire des villageois qui se limitent à faire des expressions de dégoût à l'égard du spectacle qu'ils regardent à la télé.

Tout le monde sait que le football est considéré comme un sport populaire partout en Italie, même dans les villages les plus éloignés, tandis que le cricket est un sport quasiment inconnu en Italie du Sud et aussi dans le Nord, mais adoré par le médecin Gianluca Terragni qui est snob. Cependant, les implications linguistiques et idéologiques de l'hypofilm ne se retrouvent pas dans le remake italien et ne peuvent pas se retrouver telles quelles puisque la situation linguistique italienne est loin de ressembler à la situation québécoise. De ce point de vue, le remake italien ne glorifie pas l'original québécois du réalisateur Jean-François Pouliot.

Conclusion

En guise de conclusion de ce rapide voyage à travers les remakes français et italien de ce film québécois, nous pouvons constater que la version française de Stéphane Meunier et celle italienne de Massimo Gaudioso ne glorifient pas l'original québécois. Les opérations de copier/coller faites par les réalisateurs français et italien proposent des produits qui ne sont ni authentiques, ni singuliers. Car, il faut le souligner encore une fois, le remake, qu'il soit réussi ou raté, ne contient jamais l'élément de la nouveauté. Aux yeux de ceux qui connaissent l'original, le remake sera toujours perçu comme un déjà vu, comme une copie réalisée sans effort et sans originalité. La multiplication d'une œuvre a toujours tendance à banaliser l'original.

Bibliographie

- ALLOPINÉ, http://www.allocine.fr/communaute/forum/message_gen_nofil=315838&cfilm=52613&refpersonne=&carticle=&refserie=&refmedia=&page=1.html (consulté le 30 juillet 2020).
- BLANCHET, A., *Le cycle figement/défigement d'un stéréotype dans la presse vidéoludique française*, in H. Boyer (éd.), *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène*, t. 1, *Média(tisation)s*, l'Harmattan, Paris 2006.
- GAUDIOSO, M., *Un paese quasi perfetto*, Cattleya, Italie 2016.
- GENETTE, G., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil (coll. «Poétique»), Paris 1982.
- GIRONI, F., *Un paese quasi perfetto*, http://www.cineforum.it/recensione/Un_paese_quasi_perfetto (consulté le 30 juillet 2020).
- JAKOBSON, R., *On Linguistic Aspects of Translation*, in R.A. Brower, *On Translation*, Oxford University Press, New York 1959.
- KRISTEVA, J., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Points (coll. «Essais»), Paris 1978.
- MEUNIER, S., *Un village presque parfait*, Miroir Magique et al., France 2014.
- PASQUINI, M., *Un paese quasi perfetto: la nostra recensione*, <https://www.film.it/recensione/art/un-paese-quasi-perfetto-la-nostra-recensione-45363> (consulté le 4 septembre 2020).
- PHILIPPE, G., *Le remake-actualisation: une norme de création universelle?*, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, Paris 2013.
- PLACHENAUT, G., *Les standards du français parlé dans le cinéma francophone et la langue de l'autre: réception du cinéma québécois en France*, in M. Abecassis, G. Ledegen, K. Zouaoui (éd.), *La francophonie ou l'éloge de la diversité*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2011.
- POULIOT, J.-F., *La grande séduction*, Dogwoof Pictures, Canada 2003.
- RAMOND, C.-H., *Box office québécois depuis 1985*, <http://www.filmsquebec.com/box-office-quebecois-depuis-1985> (consulté le 4 septembre 2020).