

Article

« Jacques Godbout rencontre IXE-13 ou du texte au film : quelles transformations? »

Françoise Baby, Louise Milot et Denis Saint-Jacques

Études littéraires, vol. 12, n° 2, 1979, p. 285-302.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500494ar>

DOI: 10.7202/500494ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

JACQUES GODBOUT RENCONTRE IXE-13 OU DU TEXTE AU FILM : QUELLES TRANSFORMATIONS ?

*françois baby, louise milot,
denis saint-jacques*

Note liminaire

Pour ceux qui n'auraient pas eu accès au film¹, voici une description schématique de l'intrigue. Dans un premier programme narratif, Taya, dans le but de capturer et d'éliminer IXE-13, commande l'assassinat d'un agent canadien, West, sachant que le service secret du Canada chargera IXE-13 de résoudre ce mystère. Cela déclenche un deuxième programme où IXE-13 essaie de capturer l'auteur du meurtre.

Pour nuire à son adversaire, Taya fait kidnapper Gisèle, qui ne réapparaîtra qu'à la fin du film. L'espionne chinoise en arrive presque à ses fins quand elle hypnotise et séduit IXE-13. Mais le film se termine sur un coup fourré : IXE-13, tombé dans un guet-apens, tue les comparses de Taya alors que celle-ci s'échappe.

1. Introduction

Pour respecter le double aspect du phénomène analysé², nous sommes partis, l'un de nous du cinéma, qu'il enseigne, les deux autres de la littérature, plus précisément de leurs recherches sur la série *IXE-13*.

Il sera question de transformations, syntagmatiques, paradigmatiques et référentielles, mais sans doute trouvera-t-on facilement trace de ce fait que pour l'un de nous, le film présente un intérêt en lui-même, dans la spécificité du médium, tandis que pour l'autre, le raisonnement part du texte de Pierre Saurel mais, après avoir traversé le film, revient à lui, et que pour le troisième, la réflexion met en cause l'écosystème idéologique où se fondent les deux œuvres écrite et filmique.

Les deux premières transformations dont il sera question, d'un genre à l'autre et d'un médium à l'autre, sont de l'ordre de la narration ; la suivante, qui met en rapport les deux contenus textuels, de l'ordre de la fiction³ ; quant à la dernière, elle concerne l'opération par laquelle la culture savante réinterprète une production de la culture de masse.

2. Narration : du roman au film

Les transformations les plus évidentes au plan de la narration sont sans doute celles qui résultent des changements effectués par Godbout à un premier niveau : celui des genres auxquels appartiennent respectivement l'œuvre de Saurel et le film lui-même. Les romans de la série *IXE-13* sont des romans d'espionnage de type assez classique, alors que Godbout a choisi de faire de son film, une comédie musicale.

Il y a cependant un deuxième niveau de transformations. Alors qu'*IXE-13*, l'œuvre écrite, « se prend très au sérieux », Godbout a décidé de faire du film une sorte de parodie⁴ : parodie de l'œuvre d'origine bien sûr, mais aussi très probablement, parodie du genre film d'espionnage en général, et même à la limite, parodie du genre comédie musicale lui-même. Il y a à ce sujet des « citations » presque textuelles des *Parapluies de Cherbourg* qui ne trompent guère sur les intentions réelles de Godbout.

Un texte de Godbout situé au début du scénario du film établit clairement le projet du cinéaste à ce sujet :

J'aimerais vous dire une odeur de papier peint,
de tapisserie laissée dans une pièce fermée tout
l'hiver, une odeur de moisi
qui ne prend pas à la gorge
qui n'étouffe pas
qui se contente de chatouiller la luette
de se lover dans les narines
une odeur de chips duchess
de chocolat de mélasse
de pepsy de réglisse une odeur
qui donne envie
de se remettre à fumer des rouleuses

J'aimerais vous dire des souvenirs
de collégiens fesses au chaud

sur les calorifères des salles de séminaires
 des scènes d'ouvriers, boîte à lunch sur
 les genoux
 tous les lecteurs, fidèles lecteurs,
 100 000 lecteurs hebdomadaires d'IXE-13
 l'as des espions canadiens
 J'aimerais vous dire
 une odeur de sacristie...

Il en résulte donc toute une série de transformations profondes de l'œuvre originale, transformations dont il n'est pas toujours facile de retracer la genèse exacte : résultent-elles du passage à la comédie musicale, ou du passage à la parodie ?

Sans insister, soulignons en passant certaines de ces transformations au niveau des moyens et matériaux expressifs : les décors dessinés et souvent construits en deux dimensions seulement, les costumes et maquillages, les dominantes de couleur, les paroles des chansons, et même le jeu très « off » des comédiens, notamment de celui qui incarne IXE-13.

Toujours au début du scénario, Godbout dit :

Les aventures d'IXE-13 seront donc tournées en couleur et en musique (le rêve), en studio, dans des décors en deux dimensions qui s'avoueront pour ce qu'ils sont (des décors) ; même pour ce qui est des plans d'avion, de train, de sous-marin ou d'automobile, on utilisera des modèles réduits, des trottoirs roulant avec paysages sur tonneau, etc. Il faut imaginer IXE-13 habillé de blanc, portant sous sa veste le chandail des Habitants. *Il est le Canadien*. Et l'ensemble est un cirque. Les couleurs des décors sont celles des encres d'imprimerie de l'époque.

Au niveau du dialogue, chaque personnage a un accent étranger plein d'exotisme. À première vue, il y a de nombreux personnages : mais en fait, la plupart sont joués par les mêmes canadiens qui changent de perruques et d'accessoires, de même que dans ces romans les personnages n'ont pas de psychologie, mais une panoplie.

*Transformations de la structure
 et de l'organisation du récit*

Il y a des transformations beaucoup plus importantes que celles qui résultent du passage d'un genre à l'autre et qui, moins apparentes à prime abord, n'en jouent pas moins un rôle fondamental dans la compréhension du texte.

En passant du roman au film, Godbout a modifié considérablement l'organisation et la structure même du récit des

aventures d'IXE-13. Nous avons analysé minutieusement, par exemple, la répartition quantitative des unités narratives du film à partir d'une classification fonctionnelle comprenant les catégories suivantes: unités d'action principale, unités d'action secondaire, puis unités d'information centrale périphérique et dispersive, unités de ventilation, unités d'articulation et unités de situation⁵.

La répartition du deuxième groupe (unités d'information, d'articulation et de situation) se fait dans le film suivant ce que le cinéma de fiction fait habituellement, c'est-à-dire :

1. raréfaction des unités d'information et hiérarchisation stricte privilégiant par ordre décroissant d'importance : les unités d'information centrale, celles d'information périphérique et, finalement, les unités d'information dispersive qui sont d'ailleurs en général très peu abondantes dans un film de fiction : encore qu'à ce sujet, le film soit plein de particularismes d'auteur qui rendent les unités d'information dispersive beaucoup plus abondantes qu'elles n'ont tendance à l'être habituellement : qu'on songe par exemple au Restaurant Ruby Foos, à Camilien Houde présenté comme anarchiste, au très sérieux Cardinal Léger, à Maurice Richard, aux jumelles Dionne, à la « bénédiction » des ponts (sous Duplessis), à la lutte, à IXE-13, le « porteur d'eau » qui a réussi, etc. ;
2. raréfaction des unités d'articulation proprement dites dont le cinéma est fondamentalement beaucoup moins friand que le texte écrit ;
3. transfert des unités de situation spatio-temporelle à la gaine situationnelle du film.

Il n'en va cependant pas de même des unités d'action principale et secondaire.

En construisant son récit filmique, Godbout a accru anormalement l'importance quantitative des unités d'action secondaire, à un point tel d'ailleurs qu'il n'est pas toujours facile de savoir si effectivement on a affaire à une unité d'action principale ou à une unité d'action secondaire, et ce, même si on prend le temps de faire l'analyse à partir du scénario ; ne

parlons pas alors de la difficulté d'y parvenir à la seule projection sur écran.

Il faut souligner aussi d'autres transformations effectuées par Godbout et qui ont comme résultat de compliquer la compréhension du récit filmique. Contrairement à ce qui se passe dans le récit classique, les unités d'action secondaire dans le film de Godbout n'ont très souvent pas d'action structurante sur l'action principale. Cela donne une allure très particulière à la structure de continuité du film, c'est-à-dire à la façon dont se jouxtent les divers segments du récit. Elle se caractérise de la façon suivante :

1. très forte utilisation de la *coupe franche* d'un segment narratif à un autre ;
2. très souvent, cette coupe franche se fait sous forme d'*enture* (interruption d'un segment narratif par l'apparition d'un autre) ou encore par *bout-à-bout* ;
3. recours à des anamorphoses très nombreuses et très amples et qui forcent le spectateur à reconstituer lui-même un très grand nombre d'éléments manquants entre deux segments ;
4. très grande rareté des raccords par *fusion*, *chevauchement* ou *prolongement*.

Si ce type de continuité est déjà complexe dans une œuvre écrite dont, pourtant, le lecteur régularise lui-même le débit d'acquisition, elle l'est d'autant plus dans une œuvre cinématographique où le spectateur n'a aucun pouvoir d'intervention sur le débit d'acquisition puisqu'il a été établi une fois pour toutes par le cinéaste au moment où il a fait son film. Par son mode de construction de la structure de continuité, Godbout s'écarte donc considérablement de la façon dont cette même structure est construite dans les romans de Saurel.

Il nous reste enfin à souligner, en regard des actions principales et secondaires, le fait que Godbout a rarement hiérarchisé les unités d'action secondaire du film, ne les resituant pas par rapport à l'axe principal de développement du récit filmique, axe d'incertitude pour être plus précis. Le spectateur n'arrive pas toujours à pouvoir utiliser à bon escient les unités du récit pour réduire son incertitude ; il arrive donc souvent le contraire de ce qui devrait arriver :

l'incertitude cognitive a souvent tendance à croître anarchiquement au lieu de diminuer, donnant au récit filmique une complexité souvent considérable. À cet égard l'œuvre d'origine est beaucoup plus classique et plus simple.

Transformations par le passage d'un médium à un autre

Suivant l'auteur et suivant l'œuvre adaptée, le passage d'un médium à un autre entraîne des transformations plus ou moins importantes de l'œuvre originale. Il nous intéresse de voir les transformations apportées par Godbout à l'œuvre de Saurel, en nous limitant à l'utilisation qu'il fait de la capacité de présenter ou de représenter que possède un médium.

Le cinéma est bi-médial : il possède la capacité d'utiliser l'image et le son pour exprimer son objet. Il peut d'abord utiliser images et sons comme puissants « analogons » de la réalité : techniquement on dira alors que le cinéma utilise ces deux médiums pour véhiculer des médiateurs analogiques de la réalité. C'est de cette manière par exemple que le cinéma de fiction représente la plupart du temps les interactions verbales ou non verbales entre les personnages. On parlera alors de la capacité du cinéma de *représenter* les choses, c'est-à-dire de créer l'impression de réalité par analogies iconiques et sonores interposées.

Mais le cinéma peut aussi utiliser ces deux médiums pour décrire verbalement les choses, c'est-à-dire utiliser le pouvoir nominatif du langage sonore ou écrit pour *décrire*. On dira alors que le cinéma utilise sons et images pour véhiculer des médiateurs conventionnels — le langage en est un — pour nommer et décrire la réalité. On parlera alors de la capacité du cinéma de *présenter* les choses, au lieu de les *représenter*. Il en est ainsi dans le film quand au lieu de montrer l'action, on montre les personnages qui en parlent comme d'un projet ou d'un fait accompli. Présentation et représentation sont donc en quelque sorte deux pôles qui servent à polariser les modes d'expression qu'utilisera l'auteur, et constituent une partie de ce qu'il est souvent convenu d'appeler le traitement narratif.

Si le genre documentaire a tendance à privilégier l'utilisation du son et de l'image dans un mode de présentation, le cinéma de fiction, au contraire, privilégie très souvent et

quelquefois presque exclusivement l'utilisation de la représentation. Il est donc extrêmement surprenant de voir que Godbout, lui, n'a pas suivi la tendance du cinéma de fiction à représenter les choses, et qu'il utilise au contraire très souvent les dialogues pour *présenter* un très grand nombre de péripéties de l'action. C'est un peu comme si Godbout était parti d'un roman (fiction) pour faire un film de fiction qui, à cet égard, n'est pas construit rigoureusement comme un film de fiction.

Mais la question de la présentation-représentation peut aussi se poser à l'intérieur du médium écrit lui-même, à un autre niveau.

Comme genre, le roman traditionnel a plutôt tendance à utiliser les mots pour faire vivre et évoluer les choses directement, pour les représenter somme toute, alors que le récit, comme genre, a plutôt tendance à les utiliser pour «décrire» l'action, c'est-à-dire la présenter.

En construisant son film, Godbout a non seulement utilisé un roman (fiction) pour en faire un film de fiction qui n'en est pas strictement un, mais il a pris un roman construit plutôt comme un roman classique (qui privilégie le mode représentation) pour en faire un «récit» où les choses sont très souvent décrites verbalement (c'est-à-dire présentées) plutôt que d'être vécues pleinement à l'écran. Il s'agit là d'une transformation très importante par rapport à l'œuvre originelle et qui a des conséquences considérables sur le film, on a l'impression que le film est plutôt «verbal» que «visuel».

Au cinéma, on est convenu de reconnaître qu'il y a un très grand nombre de degrés d'adaptations possibles, depuis l'adaptation stricte, où l'on ne se permet de modifier le récit originel que dans la mesure où le médium l'exige, jusqu'à l'adaptation libre où l'auteur ajoute certaines transformations plus profondes et personnelles à l'œuvre originelle. Au-delà de ce dernier pôle il est plutôt convenu de dire qu'un film a été fait «d'après» telle œuvre, pour bien marquer le nombre élevé des transformations apportées par l'auteur.

Étant donné l'importance des transformations apportées par Godbout à l'œuvre originelle, nous n'avons presque pas d'hésitation à dire que le film *IXE-13* est plutôt une œuvre faite

d'après le roman de Saurel. Nous n'y voyons donc pas une adaptation au sens strict, ce que confirme d'ailleurs le générique du film.

Pourquoi ?

On peut évidemment se demander pourquoi Godbout a effectué autant de transformations en adaptant l'œuvre de Saurel. Évidemment on ne peut apporter de réponses définitives à cette question sans risquer de faire un procès — au moins d'intentions — à l'auteur.

S'agit-il par exemple de particularismes d'auteur, ou encore de l'extrême difficulté de condenser une série de près de 1 000 romans en un film d'une heure et demie ou encore s'agit-il de faiblesse de sa part ?

À notre avis, si Godbout a privilégié à ce point la *présentation* au détriment de la *représentation*, c'est dans un évident désir de laisser le spectateur se distancer davantage des personnages et des situations, ce que permet beaucoup moins bien la représentation, mimétique, et qui a tendance à « prendre » davantage le spectateur, à l'englober et à l'empêcher de « prendre ses distances ». La clef de tout cela nous est sans doute donnée par la façon dont il a dirigé ses comédiens et qui empêche toute identification au héros IXE-13, et à la façon dont il a choisi de faire construire ses décors...

Manifestement, on peut dire que Godbout n'a pas voulu se laisser lui-même prendre et n'a pas voulu que le spectateur se laisse prendre lui non plus...

Y est-il parvenu ? C'est une autre question.

□ □ □

3. Fiction : l'acteur féminin

Nous essaierons maintenant de montrer comment un des côtés les plus surprenants du contenu du récit filmique n'échappe pas aux contraintes structurales du texte d'origine, mais en constitue au contraire en quelque sorte la reprise et la redite.

Cet élément textuel particulier est important, puisque c'est sur lui que la parodie fonctionne à son maximum : il s'agit du rôle thématique dans la structure d'ensemble de l'acteur Gisèle Tubœuf⁶. Pour les familiers du texte de Pierre Saurel, en effet, Gisèle serait l'acteur le plus « trahi » par le film, jusqu'à la limite du « reconnaissable ».

Nous ne nions pas qu'il y ait à cette insistance des explications diverses, dont celles qui tiennent à la problématique de l'œuvre de Jacques Godbout. Mais nous nous situons plutôt au plan des nécessités textuelles, qui, si elles ne sont pas les seules, sont premières, et nous interrogerons le texte de Godbout par rapport à une transformation importante qu'il effectue à même le texte de Pierre Saurel.

L'audace la plus intéressante — et sans doute la plus déterminante — du texte de Godbout au plan de la fiction, serait la fusion (ou confusion) qu'il opère, consciemment ou pas, en plaçant dans un syntagme unique — le film — deux syntagmes bien distincts et séparés dans l'œuvre de Pierre Saurel, soit : la série *les Aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens*, qui comporte plus de 900 numéros et, lui ayant succédé dans le temps, la série *IXE-13, l'agent play-boy*, qui n'en compte pas plus d'une vingtaine⁷.

Dans le film, en effet, si le curé, dans la scène d'ouverture, recommande bien à ses paroissiens de lire et de faire lire : *les Aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens* (titre de la 1^{re} série), au chapitre IX, « Une nuit d'amour », au moment où IXE-13, accompagné de Lydia Johnson alias Taya, vient d'échapper à un attentat, on entend le commentaire suivant : « Mais *l'as des espions canadiens, l'agent play-boy*, ne se laisse pas démonter. »

De même, le Jean Thibault proposé pour époux à Gisèle Tubœuf, à la fin, c'est Jean Thibault, « alias IXE-13 », « alias l'as des espions canadiens », mais aussi « alias *l'agent play-boy*... »

Or si, lorsqu'on analyse le texte écrit, on prend bien soin de maintenir en syntagmes successifs la première série et la série *play-boy*, ce n'est pas sans raison, et croyons-nous, sans profit. Cela permet de dévoiler un des principaux axes de transformation, d'une série à l'autre, au plan de l'histoire romanesque, soit la présence dans la première, et l'absence

dans la seconde, de l'acteur féminin auquel le texte associe un projet amoureux stable. Cet acteur, qui combine les rôles thématiques d'« espionne », de « fiancée » et d'« épouse », on aura deviné que c'est Gisèle.

Prenant le relais d'une première série dans laquelle l'espion était fiancé, puis marié, le texte de la série *play-boy* choisit d'annuler cet aspect de la fiction antérieure en ne consentant désormais au héros que des maîtresses de passage. Laissant de côté les interprétations idéologiques de cette évolution ou de cette transformation, l'analyse structurale voit dans la seconde série la suite de la première, et incite à relire l'ensemble sous ce nouvel éclairage.

On ne peut que voir alors — et c'est ce que nous nous proposons de démontrer par ailleurs, dans une analyse globale des rapports du héros avec les acteurs féminins — qu'à travers et malgré le paradoxe des nombreuses conquêtes amoureuses du héros, de ses fiançailles avec Gisèle Tubœuf, de son mariage et même de la naissance de leur enfant, la première série *IXE-13* tend néanmoins, par la forme dans laquelle elle actualise ces éléments fictionnels mais surtout par la transformation finale des contenus, à l'occultation du type d'acteur féminin qui avait pourtant été posé dès le premier numéro et que le film annexe, lui aussi, d'entrée de jeu ; elle tend donc à l'occultation de la fiancée ou de la femme du héros.

En d'autres mots, et pour jouer avec la double identité de l'as des espions, *IXE-13* mais aussi Jean Thibault,

- si le projet textuel, côté *IXE-13*, semble bien se développer parallèlement à une quête de pouvoir de l'espion ;
- côté *Jean Thibault*, le projet se développerait en symétrie inverse, par la quête d'un certain non-pouvoir sexuel, (refus d'un pouvoir) ; ou, en d'autres mots : comment faire pour ne pas être uni de façon durable à une femme ?

On voit que de la première série de Pierre Saurel à la seconde, la transformation était de taille. Cela devrait suffire à laisser présumer qu'à partir du moment où il place en paradigme deux problématiques que le texte de Pierre Saurel étalait syntagmatiquement, le film va vers quelque modifi-

cation de structure et, par rapport à la série, vers quelque distorsion.

Effectivement, dès que le scénario met en contiguïté l'as des espions et l'espion play-boy, l'ajustement est grinçant. L'exemple le plus amusant est bien sûr celui auquel nous avons déjà fait allusion et où Gisèle, au pied de l'autel, veut bien prendre pour époux « Jean Thibault », « alias IXE-13 », également « alias l'as des espions canadiens », mais ne peut qu'assortir son oui d'une réserve grimaçante lorsque le curé ajoute : « alias l'agent play-boy ».

Car, bien évidemment, l'acteur à qui la superposition des deux problématiques fait difficulté est nécessairement l'acteur même qu'avait atteint la transformation dans le texte d'origine : l'acteur féminin relié à une stabilité. Éminemment présente dans la première problématique (1^{re} série, le héros finit par l'épouser), Gisèle devait disparaître pour que la série *play-boy* s'actualise. On voit tout l'inconfort qui sous-tend son existence actorielle dans le film, où on pourrait dire qu'elle tient le rôle à la fois de celle qui sera toujours là et de celle qui n'y est plus. C'est le cas, pour donner un autre exemple, dans la scène du désert où IXE-13 à la fois entoure les épaules de Gisèle et félicite l'exotique Shahira pour son « beau corps de femme » : Gisèle grimace. La fiancée de l'as des espions peut-elle en effet approuver l'espion play-boy qui vient de dénicher une maîtresse possible ?

Voilà le dilemme structural que la loi de fusion assumée par le texte de Godbout véhicule à travers le personnage de Gisèle : elle est la fiancée du héros mais celui-ci n'a jamais été fiancé donc elle n'existe pas.

Notre hypothèse est que l'actualisation de ce réajustement textuel forcé transparait, dans la fiction, par le biais de ce que nous appelons une péjoration excessive du rôle — et ici nous rejoignons la parodie : excellente espionne dans le texte de Pierre Saurel, souvent comparée à IXE-13 lui-même, la Gisèle du film de Godbout est devenue un personnage absolument *ridicule* ! Fait intéressant à noter : dans le synopsis de deux pages intégré au scénario de tournage (p. 1 du synopsis), les seuls mots ayant trait à Gisèle sont les suivants : « sa fiancée, Gisèle Tubœuf, est prisonnière à Paris ».

Il n'est pas exagéré de dire que la Gisèle du film est

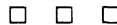
dépossédée de tout savoir et de tout pouvoir, et sur l'isotopie de l'espionnage, dont le scénario l'exclut, et sur l'isotopie amoureuse: la fin du film — le mariage impossible — montre assez comment l'actualisation du projet amoureux est empêchée; et d'ailleurs, IXE-13, tout consterné qu'il se dise au début de l'enlèvement de sa fiancée, insiste à deux reprises par la suite « pour concentrer ses efforts ici », comme il le dit, c'est-à-dire sur sa mission.

Bref, nous ne croyons pas que l'allure surprenante et en quelque sorte négative du personnage de Gisèle, dans le film, soit le fait du hasard, ni d'une fantaisie de l'auteur. C'est comme si le spectateur était amené à la lecture suivante: le héros est bien autorisé à ne jamais pouvoir se marier, si les fiancées sont si peu intéressantes!...

Le film dirait donc en raccourci synchronique et d'une autre façon, ce que le texte de P. Saurel avait déjà dit dans une longue diachronie.

Ce qui nous semble intéressant, c'est de voir comment Jacques Godbout, dont l'intention de distanciation par rapport au texte d'origine est si évidente et si avouée par ailleurs, a été néanmoins, et sans doute, comme tout écrivain qui choisit de partir d'un texte préalable, un peu pris au piège de cette structure antérieure, et, de façon éminente, au point le plus achevé de sa parodie.

Claude Lévi-Strauss l'avait déjà écrit dans *le Totémisme aujourd'hui*: entre les termes d'une comparaison « ce ne sont pas les ressemblances, mais les différences qui se ressemblent⁸ ».



4. La référence idéologique: d'une culture à l'autre

À quelle nécessité répondent donc ces transformations auxquelles le film de Jacques Godbout soumet la fiction d'*IXE-13*? Peut-on même considérer que le jeu des structures formelles qu'implique la parodie a le moindre rapport avec la péjoration actorielle du personnage de Gisèle Tubœuf? On ne constate d'évolution homologue pour les héros masculins,

ni de la première série à la deuxième, ni non plus du roman au film. Le sort particulier de Gisèle résulterait-il de contraintes essentiellement intra-textuelles, alors que la parodie se fonderait en des déterminations externes, effet des conditions spécifiques du nouveau médium ou encore de quelque volonté propre de l'adaptateur ?

Mais justement cette activité unifiée d'un réalisateur permet de supposer un projet cohérent pour le modèle des transformations, qu'on impute ce projet à l'autonomie du créateur ou, comme nous le ferons ici, aux conditions idéologiques de production. C'est ce projet qu'on postulera pour construire une hypothèse quant à la fonction sociale du film de Jacques Godbout. Il faudra donc déborder les limites textuelles des deux fictions analysées pour les situer dans le continuum historique où elles prennent leur sens concret.

On peut rapidement caractériser la série *les Aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens*, comme un produit de littérature de masse visant un public jeune, urbain, de scolarité moyenne, à situer dans le contexte social général de l'après-guerre au Québec (de la fin des années quarante à la fin des années soixante). D'autre part, on peut décrire le film *Je me souviens des aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens*, comme un film d'auteur, diffusé surtout dans le circuit restreint des « films d'art » et sanctionné par une légitimation critique plus que par la faveur du marché. Son contexte est celui de l'intelligentsia québécoise des années soixante-dix. Si, pour en vérifier le sens dans l'histoire, il faut référer les deux œuvres à leurs écosystèmes respectifs, pour comprendre leurs rapports entre elles, il faudra de même façon préciser les relations qui existent entre ces systèmes. Que pensent les intellectuels québécois contemporains, dont Jacques Godbout fournit une variante représentative, de la culture de masse canadienne-française de l'après-guerre, dont *IXE-13* s'offre comme paradigme exemplaire ? Dans le continuum idéologique, comment s'exercent les effets de rétroaction d'une position sur l'autre ?

Une transformation particulière de la fiction romanesque à celle du film pourra servir à concrétiser le problème. Cette transformation concerne spécifiquement le thème religieux et se réalise dans les séquences introductive et terminale du

film. Ainsi l'ouverture se fait en prologue méta-fictionnel où, dans une église, un prêtre recommande de sa chaire la lecture d'*IXE-13*. La fin nous replace dans la même église où doit se dérouler le mariage d'*IXE-13* et de Gisèle, quand un téléphone de Dieu interrompt la cérémonie pour envoyer *IXE-13* en mission. L'élément pertinent de ces séquences ne saurait échapper à l'attention : le décor, au lieu de paraître artificiel et caricatural comme dans le reste de l'œuvre, est réaliste. Godbout lui-même affirme que dans cette œuvre seule l'église doit être considérée comme vraie⁹. Mais même sans cette directive d'auteur, comment s'y tromper ? Le contexte d'interprétation s'avère imposé : la pratique religieuse québécoise doit donner son « vrai » sens à *IXE-13*.

Or, il faut considérer cette opération comme une transformation dans la mesure où le contexte référentiel historique du roman *IXE-13* ne semble pas essentiellement religieux. De fait, la lecture de la série ne confirme pas le point de vue du réalisateur : si le thème de la pratique religieuse affleure ici et là de façon réaliste dans la trame du récit, le traitement qui en est donné se révèle tout juste respectueux, dans la lettre, des exigences du dogme. D'autre part, les thèmes fondamentaux de la lutte violente à propos de secrets politiques ou encore des rapports sexuels articulés aux rapports de travail sont fondés sur une morale essentiellement laïque. On n'en fera pas la démonstration ici, car la lecture d'autres articles de ce numéro suffit à l'imposer d'évidence¹⁰. Ainsi, Jacques Godbout ne transforme-t-il pas seulement *IXE-13* au plan du signifiant par le jeu de la parodie, au plan du signifié par la péjoration actorielle de Gisèle, mais encore au plan référentiel par la mise en place d'un nouveau contexte historique d'interprétation.

Et c'est cette troisième transformation qui nous donne la clef d'un projet qui les explique toutes trois. La religion en position dominante, comme nous la donne Godbout pour *IXE-13*, évoque chez le lecteur la vieille idéologie de conservation cléricale dont le pouvoir réactionnaire a sévi jusqu'à très récemment au Québec. Pour le « réformiste tranquille », animateur du *Mouvement laïque de langue française* ou encore de la revue *Liberté*, et qu'on pourra classer du côté d'une nouvelle idéologie politique de « développement et

participation», le succès du roman populaire d'autrefois ne s'explique vraiment que par les contraintes de l'ancienne idéologie. Sa charge amusée contre *IXE-13* s'articule à une stratégie d'ensemble conçue pour finalement discréditer le système qui conduit à un aussi ridicule « french canadian dream ».

Mais la charge porte à faux, IXE-13 n'est pas un héros agricole du retour à la terre, père d'une nombreuse famille, appliqué à l'exaltation des valeurs de la race française, travaillant au projet de Dieu et guidé par son clergé. Celui-là aurait été, a déjà été le héros réactionnaire de nos ancêtres, le héros de la « vraie » religion en terre française d'Amérique. Non, IXE-13 est un héros urbain, du monde technologique, instable dans ses rapports sexuels, sans préjugé nationaliste linguistique, défenseur du « monde libre » capitaliste, sous la tutelle du pouvoir militaire fédéral canadien. Héros même de l'idéologie de rattrapage, « french canadian dream » de l'« american way of life », il renvoie plus aux *War Comics* qu'à *Ménaud maître draveur*. Et si ce rêve s'accommode au Québec d'une pratique religieuse toute superficielle, le clergé ne s'y trompe pas qui s'inquiète à juste titre pour sa situation d'une tiédeur, d'une désaffection où il ressent très concrètement la perte d'un pouvoir si longtemps incontesté. Si les « vertus de la race » étaient religion, le « progrès économique » respecte la religion : la nuance est de taille. Mais la nouvelle idéologie activement laïque où se situe Godbout cherche, pour discréditer celles qui la précèdent, un amalgame où les succès de l'une résulteraient des principes déjà discrédités de l'autre. Le procédé, de bonne guerre en parodie, nous instruit finalement mieux sur la position historique de l'adaptateur que sur les motifs réels du succès de l'œuvre originale. Godbout laisse la proie, *IXE-13*, pour l'ombre, la religion. Et cela produit comme il se doit une confusion divertissante.

Le scandale reste bien pour Godbout cette naïveté qui a permis le succès des *Aventures étranges de l'agent IXE-13*. Toute sa parodie vise à désamorcer par la distanciation cette identification au personnage dont se méfiait déjà tant Brecht. Ainsi le spectateur pourra-t-il juger de façon critique de quoi il retourne. Mais, en un point de sa relecture, le réalisateur laisse fonctionner l'identification, à cet endroit justement où il

désigne l'église comme « vraie ». Là, ne faisant plus confiance à l'esprit critique de son public, il introduit l'illusion : il trompe, comme il se trompe. Mieux eût valu garder la distance et faire confiance à la raison.

Le problème du scandale peut être envisagé dans une autre perspective. Comment expliquer le succès d'une œuvre de masse aux valeurs si « inauthentiques » en rapport avec la réussite malgré tout modeste d'œuvres « authentiques » produites dans le circuit intellectuel ? L'œuvre de Jacques Godbout, on le sait, se préoccupe beaucoup des rapports entre la culture populaire et la culture savante, qu'on pense entre autres à *Salut Galarneau* ou encore à *d'Amour P.Q.* Le scandale de Jacques Godbout est bien celui du producteur de biens symboliques pour le circuit consacré par la légitimation critique face à la fortune mystifiante des biens symboliques produits directement pour le marché. Incompréhension de l'artiste devant la consommation de masse, ce scandale donne lieu à des condamnations où l'intellectuel juge en fonction de ses critères de légitimation une production symbolique qui n'en relève pas. Le consommateur de masse, situé hors de ce circuit, en ignore paisiblement les sentences et ainsi l'intellectuel convainc l'intellectuel de ce dont il était convaincu déjà : que le marché qu'il envie ne vaut pas la légitimation qu'il s'octroie.

Un dernier détail illustrera les méprises qui résultent de ce genre d'aveuglement idéologique. Il s'agit du traitement donné au rôle de Gisèle dans l'adaptation. La lecture de l'article de Marie-José des Rivières convaincra aisément que la fiction d'origine proposait là un modèle problématique d'un intérêt considérable quand on connaît la vision de la femme proposée par la majorité des appareils idéologiques de l'époque. Si, très astucieusement, le réalisateur se sert des possibilités de la cohérence textuelle pour produire sa variante de l'héroïne, comme on l'a fait voir précédemment, on constate que cette variante est surdéterminée par la recherche d'un aplatissement du caractère sociologiquement novateur de la première Gisèle qu'il a besoin de pouvoir lire comme personnage « inauthentique ». Cette (possible) Gisèle reste aussi la moins intéressante possible, la moins caractéristique des moments

de grand succès de la série. Celle que Godbout peut le plus aisément parodier l'ayant ramenée à un modèle sexiste simple.



Ainsi convergent les transformations en un projet qui vise à désavouer un modèle de héros vu comme mystificateur. La distanciation parodique, la péjoration actorielle du personnage novateur, l'assignation d'une référence dévaluée servent au fond plutôt à rassurer les intellectuels d'aujourd'hui de ce que les succès de masse d'hier comme de toujours résultent d'erreurs historiques. *IXE-13* n'aurait pas dû réussir. Pourtant, ni le sarcasme, ni l'anticléricalisme crispé, ni le féminisme manichéiste, n'expliquent ce succès. Les transformations qui en résultent sont nôtres et nous expliquent mieux qu'elles ne traquent l'agent secret d'autrefois évanoui derrière ces mirages. Nous reconnaissons le héros du film de Jacques Godbout, mais n'est-ce pas plutôt quelque habile sosie? Le vrai a filé.

Notes

- ¹ Jacques Godbout, *Je me souviens des aventures étranges de l'agent IXE-13, l'as des espions canadiens*, une comédie en musique pour tous, ONF, 1971, scénario de Jacques Godbout, d'après un roman de Pierre Saurel, 114 min.
- ² Le point de départ de cet article fut une communication faite par F. Baby et L. Milot, dans l'atelier « Cinéma et littérature » de l'APFUC et de l'Association canadienne de recherche sémiotique, au Congrès des Sociétés savantes de Saskatoon, mai 1979. Denis Saint-Jacques, déjà intéressé au problème par un cours où des étudiants stimulants l'avaient conduit à revoir la question d'un œil neuf, s'est associé à ce travail dès les débuts.
- ³ La distinction narration / fiction reprend celle de Jean Ricardou, « Temps de la narration, temps de la fiction », dans *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel quel », p. 161-171.
- ⁴ Parodie au sens le plus courant : une imitation burlesque d'une œuvre sérieuse. Rappelons que le petit Robert dit aussi que la parodie est « un couplet ou une strophe composés pour être chantés sur un air connu... ».
- ⁵ Si les notions d'unités d'action principale ou secondaire sont connues, il convient peut-être de préciser le sens des autres catégories utilisées.

Les unités d'information sont de manière générale des unités qui ne font pas en elles-mêmes avancer l'action, mais qui fournissent des éléments plus ou moins indispensables à la faire progresser par la suite; suivant qu'elles se rapportent plus ou moins directement à l'axe du récit ou plus précisément à l'action principale, on parlera d'information centrale, ou d'information périphérique; s'il s'agit au contraire d'unités d'information nettement situées en dehors des axes d'action principale ou secondaire, on parlera alors d'information dispersive; bon nombre de digressions sont par exemple des unités d'information dispersive.

Quant aux unités dites de ventilation — c'est un terme qui appartient en propre au jargon cinématographique — ce sont des unités qui ne sont absolument pas nécessaires à l'action, mais qui sont introduites comme des sortes de hors-d'œuvre pour «alléger» le récit. L'exemple le plus classique vient sans doute de Guitry qui amène presque toujours ses personnages à saluer la concierge ou le portier en sortant.

⁶ Ce terme a le sens que lui donne A.J. Greimas quand il le distingue d'«actant» et de «rôle thématique» dans son article «Les Actants, les Acteurs et les Figures», Cl. Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 161-171.

⁷ Voir *Présentation du corpus* et *Note bibliographique*.

⁸ Claude Lévi-Strauss, *le Totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, 1974, collection «Mythes et religions», p. 115.

⁹ Voir scénario de tournage, p. 1 : « Cette séquence se passe dans une vraie église parce que l'Église c'est vrai ».

¹⁰ Voir contributions de C. Barrett, C.M. Gagnon et M.J. des Rivières.