

Gilles Desjardins — Michel Marc Bouchard
Les nuances de l'adaptation

Élie Castiel

Number 209, September–October 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48817ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

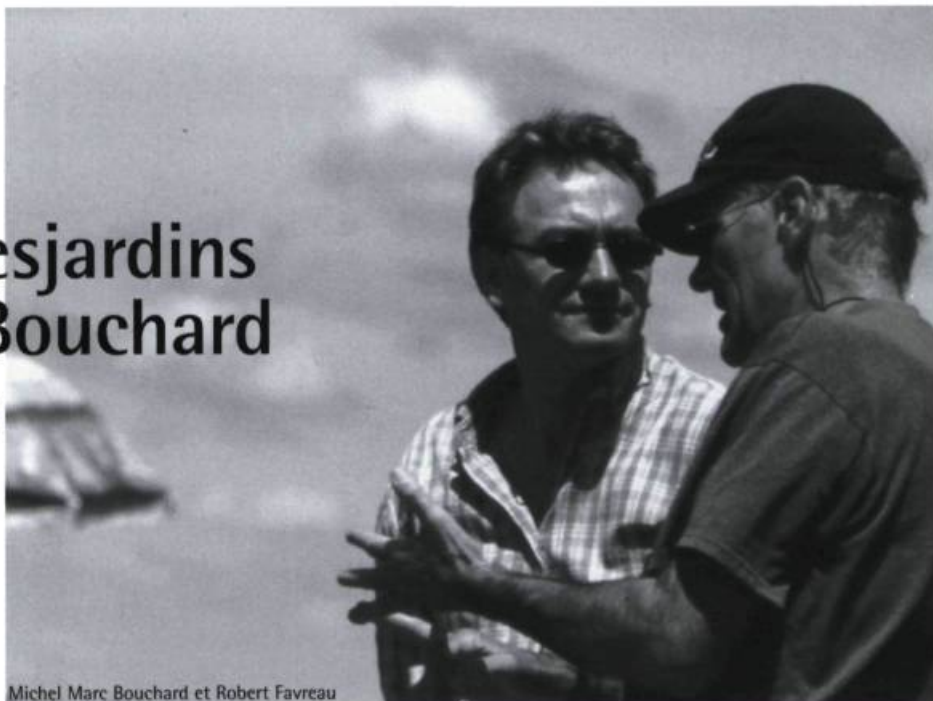
[Explore this journal](#)

Cite this document

Castiel, É. (2000). Gilles Desjardins — Michel Marc Bouchard : les nuances de l'adaptation. *Séquences*, (209), 35–36.

Gilles Desjardins Michel Marc Bouchard

Les nuances de l'adaptation



Michel Marc Bouchard et Robert Favreau

Avant de se tourner vers la scénarisation, Gilles Desjardins obtient un baccalauréat en sociologie à l'UQAM. Son premier scénario, *Ruse de vengeance* (1991), annonce une écriture prometteuse. Il poursuit sa démarche avec *La Fourmi et le volcan* (Céline Baril, 1992), *Les Pots cassés* (François Bouvier, 1993), *Revoir Julie* (Jeanne Crépeau, 1998) et, pour la télévision, *Shabbat Shalom !* (Michel Brault, 1992). Avec Johanne Prigent, il coscénarise *L'Île de sable* (1999).

Pour sa part, Michel Marc Bouchard est l'auteur de plusieurs pièces de théâtre, dont *Les Feluettes* et *L'Histoire de l'oie*, qui ont été portées respectivement au grand et au petit écran. Défenseur de la liberté d'expression dans le processus de création littéraire, il conteste les politiques actuelles d'aide à la création scénaristique.

Nous les avons rencontrés pour qu'ils nous parlent de leur expérience au moment de l'adaptation cinématographique des *Muses orphelines*, réalisée par Robert Favreau.

propos recueillis par **Élie Castiel**

UNE QUESTION D'INTUITION

Gilles Desjardins : Au niveau de l'adaptation, je me retrouvais avec un matériau que je n'avais jamais manipulé auparavant. Par contre, mon vif intérêt pour la littérature (ce qui inclut le théâtre) et le cinéma a été le principal catalyseur. Je ne me suis jamais posé la question [du] respect de l'œuvre théâtrale. Cela allait de soi. Sans doute parce que j'aimais beaucoup la pièce. Il me semblait que je n'allais pas la trahir.

Michel Marc Bouchard : Quand j'écris des pièces de théâtre, je ne pense pas en fonction d'une éventuelle adaptation cinématographique, loin de là. Il s'agit de deux langages tellement différents l'un de l'autre qu'il est pratiquement impossible, lorsqu'on travaille dans l'un d'eux, de l'assimiler à l'autre. Par contre, il est possible que, dans la trame narrative de la pièce, on puisse retrouver certains éléments qui feraient un bon scénario. Dans le cas des *Feluettes* et de *L'Histoire de l'oie*, j'ai accepté de scénariser mon propre travail. Pour *Les Muses orphelines*, étant donné que la pièce est bâtie comme une sorte de huis clos, j'avais l'impression qu'il n'y avait pas cette distance nécessaire pour le briser. Il n'était pas

non plus question de transposer la pièce telle quelle. Mon travail dans le processus de scénarisation a été un travail de *réaction* à la nouvelle écriture, telle que signée par Gilles. C'est un processus où il fallait prendre des décisions. Petit à petit, je voyais se bâtir ce qui allait devenir un scénario susceptible de devenir, à son tour, un film. Mon expérience dans cette aventure a été d'agir en *générateur-spectateur*. Il y avait quelque chose d'épidermique dans ce que je ressentais. C'était un mélange d'admiration, de défense et de fascination. Mais le théâtre est un art de la parole. Par le fait même, un art de la rhétorique. Le cinéma, par contre, est un art d'action et de mouvement. Il y a, dans toute adaptation, cette notion de sacrifice qui est due aux différences entre les deux disciplines artistiques.

LE PROCESSUS DE CRÉATION

G. D. : Je suis allé voir la pièce une première fois et j'ai tout de suite compris qu'il fallait l'adapter. Je l'ai revue, mais dans mon travail de scénarisation, je ne retenais que l'émotion que j'avais ressentie la première fois. Le problème de son *actualisation* ne s'est en fait jamais posé pour moi, car je parlais du principe que les personnages

pouvaient avoir des comportements actuels, qu'ils pouvaient très bien être tangibles dans ma réalité présente. Respecter l'époque où l'action se passe dans la pièce ne me semblait pas essentiel.

M. M. B. : Parfois je me suis interrogé. Il n'y a pas eu de mésententes, mais plutôt des prises de position, le plus souvent salutaires et constructives.

G. D. : Il fallait que j'explique le but de ma démarche. Les rencontres que nous avons reposaient essentiellement sur cet aspect. Ce n'était pas vraiment de la confrontation, comme j'en ai vécu souvent, mais de la remise en question, de l'exploration. Ce qui me paraissait essentiel de conserver était tout ce qui touchait le niveau de l'émotion. La pièce de Michel Marc est une œuvre articulée, magnifiquement maîtrisée sur le plan dramaturgique, mais il y a des éléments d'organisation qui peuvent devenir des obstacles sur le plan cinématographique. Tout le côté religieux en était un.

M. M. B. : Cela ne m'a pas déplu. Il fallait que, dans l'adaptation cinématographique, on assiste à une sorte de déconstruction.

G. D. : Je me permets de revenir sur la question de l'actualisation. D'une part, cette approche nous rapproche justement des personnages (car, contrairement à la pièce qui se passe en 1965, les événements du film ont lieu aujourd'hui) et leur donne une tout autre dimension. Il y avait aussi le thème, celui de l'abandon, thème d'autant plus intemporel qu'il pouvait s'inscrire à n'importe quelle époque. La pièce joue aussi sur l'universalité des émotions et des comportements humains. En actualisant ces éléments, ça nous permettait d'entrer directement dans l'âme du spectateur.

LE CINÉMASCOPE

G. D. : Dès le départ, il y a eu quelque chose de déterminant dans l'écriture du scénario. Moi-même, Gilles, Robert Favreau et Lyse Lafontaine sommes allés visiter des lieux au Lac Saint-Jean. Michel Marc nous servait de guide puisqu'il est originaire de la région. Pour moi, cette visite a été le point crucial dans ma définition des personnages. C'est à ce moment-là que, pour la première fois, ils prenaient tous une forme physique parce qu'ils évoluaient dans un environnement géographique réel. Dès lors, l'écriture s'est faite sous un autre angle. Quelque chose d'essentiel s'était ancré dans l'espace scénaristique. Je sentais que la pièce devenait enfin un film. Au Lac Saint-Jean, il y a quelque chose de rude, de puissant. C'est un paysage impressionnant. Il me semblait que les personnages créés par Michel Marc se transmutaient dans une autre réalité. Ils étaient maintenant en gros plan.

M. M. B. : Le gros plan, c'est aussi le plan de l'émotion, dans le



Fanny Mallette/Isabelle

sens que le spectateur au cinéma est un spectateur captif. Il n'a pas à déterminer des plans. On les lui donne. Au théâtre, le spectateur est beaucoup plus engagé. À cause de la distance entre la scène et la salle, il doit composer ses propres codes d'interprétation.

G. D. : L'idée était de transmettre une émotion d'ensemble qui est extrêmement forte dans le texte original. Le gros plan théâtral, notion quasi fictive, n'est rendu possible que lorsqu'on arrive à manipuler l'espace. Dans le cas des *Muses orphelines*, il a fallu réunir quatre personnages pour que le gros plan fonctionne convenablement. Je dois avouer que, lorsque j'ai vu la pièce, le résultat a été surprenant.

LE RYTHME

G. D. : *Les Muses orphelines* sont une pièce extraordinairement dynamique au niveau de la théâtralité. Durant le processus de scénarisation, je me suis dit qu'il fallait conserver cette énergie et qu'il était possible de la transposer au cinéma. Mais, pour qu'elle ait le même impact à l'écran, il fallait faire des transformations majeures, notamment dans les échanges verbaux entre les personnages. Il fallait que le rythme devienne plus rapide. En fait, ce sont les personnages qui ont déterminé la cadence du film.

M. M. B. : De toute évidence, je suis d'avis que le théâtre ne s'écrit plus comme ça se faisait il y a cent ans. Chaque époque évolue. Mais le cinéma et le théâtre sont deux moyens d'expression tout à fait différents, avec leurs propres codes, leur vocabulaire et leur syntaxe. Le théâtre est avant tout *évocation*, le cinéma, plutôt *illustration*. Le rythme est aussi une question d'ellipse. Le théâtre d'aujourd'hui la pratique souvent. Sur ce plan, je me sens comme un dinosaure. Au théâtre, je ne crois pas à ce genre de raccourci, cette ellipse séquentielle, car lorsqu'utilisé, il ne fait qu'emprunter au cinéma (ou à la télévision).

G. D. : Ce qui, d'emblée, m'a frappé dans la pièce, c'était de constater que l'énergie des personnages pouvait très bien être une énergie cinématographique dans la mesure où, sur l'écran, ces mêmes protagonistes pouvaient bouger dans différents espaces physiques.

M. M. B. : Au théâtre, la séquence est un élément de mise en scène extrêmement compliqué dans la mesure où le parcours narratif nécessite le plus souvent un changement de décor, de nouveaux accessoires et un éclairage différent. La magie, au cinéma, est justement de laisser à la caméra (et aujourd'hui, de plus en plus, aux effets spéciaux) le soin de formuler ce passage. **»**