

Des lettres écrites, jouées, filmées Entretien avec Denys Arcand

Louise Vigeant

Number 60, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27585ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vigeant, L. (1991). Des lettres écrites, jouées, filmées : entretien avec Denys Arcand. *Jeu*, (60), 93–99.

ADAPTATION

des lettres écrites, jouées, filmées

entretien avec denys arcand

Denys Arcand, pour votre première expérience au théâtre, vous avez choisi un texte qui n'a pas été écrit pour la scène : les Lettres de la religieuse portugaise¹ — une série de cinq lettres anonymes qui datent du XVII^e siècle. Cela peut paraître une étrange façon de faire votre entrée sur la scène théâtrale. N'avez-vous jamais été tenté par un texte dramatique?

Denys Arcand — C'est une commande; on m'a proposé ce texte. J'étais en contact avec Pierre Bernard du Quat'Sous depuis un ou deux ans; on s'était vus d'abord pour explorer le répertoire. Comme j'ai été élevé dans un milieu très proche du théâtre, et que le théâtre, c'était en somme mes premières amours, j'avais envie de m'y essayer. Pierre Bernard m'a proposé quelques textes, mais qui ne me convenaient pas...

Pour des raisons thématiques?

D. A. — Thématiques et personnelles. Il s'agissait de textes traditionnels, montés depuis au Quat'Sous ou encore au Théâtre du Nouveau Monde, mais qui ne me parlaient pas. Un jour, il m'est arrivé avec le texte original des *Lettres de la religieuse portugaise*, et m'a demandé si j'avais envie de le monter avec Anne Dorval. C'est elle qui a eu l'idée de l'apporter à Pierre Bernard. C'était un texte que je ne connaissais pas, même si j'en avais entendu parler, parce qu'on y fait souvent référence dans la littérature. Je l'ai lu. Je l'ai trouvé très beau.

Qu'est-ce qui vous est apparu susceptible d'être théâtralisé dans ce texte?

D. A. — Très peu de chose. À vrai dire, je ne me suis même pas posé la question. C'était un texte intéressant, on verrait bien! J'étais à moitié conscient des difficultés, qui me sont apparues de plus en plus évidentes à mesure que je travaillais. Mais au départ, je ne les avais pas bien vues. En fait, c'est un texte absolument anti-théâtral parce qu'il n'y a pas de mouvement, presque pas de progression.

L'action a déjà eu lieu!

1 . Adaptation pour le théâtre et mise en scène : Denys Arcand; scénographie : François Séguin; éclairages : Stéphane Mongeau. Avec Anne Dorval (Marianne, la religieuse), Luc Picard (le lieutenant français), Johanne-Marie Tremblay (la mère supérieure) et Jean-François Casabonne (le frère). Présentée au Théâtre de Quat'Sous en novembre 1990. Voir la critique d'Alexandre Lazaridis, «Traité de la passion», *Jeu* 58, 1991.1, p. 153-155.

D. A. — En effet, ce que l'on voit, c'est l'après : les variations de jeu de quelqu'un qui a du chagrin. Il ne se passe rien d'autre. Il n'y a pas d'action dans le sens classique du terme. Et on n'y peut rien, car il faut changer tout le texte, ce qui n'était pas mon mandat. J'ai toutefois modifié l'ordre des lettres, pour essayer de créer une espèce de montée dramatique et une petite chute à la fin.

Vous avez organisé une montée dans la conscience du personnage?

D. A. — Oui, dans la conscience d'une personne qui n'allait plus jamais revoir l'objet de son amour. Dans la publication originale, ça oscille d'un état à un autre continuellement, et il n'y a pas d'ordre. C'est un document très étrange d'ailleurs, et il y a des choses incompréhensibles.

Peut-être manque-t-il des passages?

D. A. — C'est possible, on ne le sait pas. C'est un texte tellement mystérieux! Il est apparu, comme ça, dans une librairie, à Paris, en 1669. On ne sait rien de plus².

J'ai créé trois personnages secondaires pour essayer de faire un peu avancer l'action. Mais pour rendre cela plus dynamique, pour le faire d'une façon vraiment satisfaisante théâtralement, il aurait fallu tout récrire; je me serais alors vraiment écarté du texte original. Mon mandat était de monter les *Lettres de la religieuse portugaise* telles quelles, ce que j'ai essayé de respecter.

Il a fallu tout de même écrire certaines scènes : les visites de la mère supérieure, celles du frère. Je me suis fondé sur certaines mentions dans les lettres, j'ai dramatisé certaines paroles de la religieuse : «La mère supérieure est venue me voir et elle m'a demandé les bijoux et le bracelet... je les ai envoyés. Que cette résolution m'a coûté de larmes.» Il y a là une mince action dramatique.

J'ai essayé d'exploiter dans les lettres tout ce qui avait une petite possibilité dramatique. Mais écrire ces scènes n'était tout de même pas la chose la plus facile, car il fallait le faire en français classique du XVII^e siècle, comme Madame de Sévigny, Racine, ou le duc de Saint-Simon.

Donc, pour parler en termes dramatiques, vous aviez votre unité d'action, l'unité de lieu était toute trouvée aussi, et vous avez imposé un temps dramatique. Finalement, les choses se présentaient bien.

D. A. — En termes pratiques, comme j'avais bien peu d'expérience en mise en scène théâtrale, il était plus facile pour moi de travailler avec une seule actrice qu'avec plusieurs comédiens. Si j'avais monté un Feydeau, j'aurais eu peut-être plus de difficulté à maintenir ensemble un groupe d'acteurs, un peu comme un jongleur. Tandis qu'ici je me concentrais sur le travail d'une seule actrice, une seule action; pour mes débuts, ça me semblait plus modeste. J'avais tout à apprendre, ne serait-ce que le mot didascalie, que je ne connaissais pas, et m'habituer à «côté cour, côté jardin». L'éclairage au théâtre diffère de celui du cinéma, comme la manière de travailler, les temps de répétition... Même si, ultimement, il s'agit toujours de diriger des acteurs, ou en tout cas d'être présent à leur travail, pratiquement, les étapes et la manière ne sont pas du tout les mêmes.

Et qu'en est-il du jeu des comédiens?

D. A. — Le travail avec les acteurs, finalement, reste le même. Mais l'un des grands plaisirs du théâtre, c'est le temps : avoir six semaines! C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles je m'y

2. L'histoire littéraire attribue les *Lettres portugaises* à Gabriel-Joseph de Lavergne, comte de Guilleragues. Cf. *Littérature - XVII^e siècle, textes et documents*, collection Henri Mitterand, Paris, Nathan, 1987, p. 390.

suis intéressé. Au cinéma, on ne répète jamais, on n'en a pas le temps, ça coûte trop cher. À cause d'une loi syndicale, les journées de répétition et de tournage coûtent le même prix. Alors les producteurs n'ont pas envie que je me mette à répéter trop longtemps! Si bien que, sauf pour les acteurs qui tiennent les rôles principaux, que je vois d'avance et avec lesquels je parle, je ne vois souvent que très peu les comédiens avant le tournage. Les gens arrivent sur le plateau avec leurs textes, on fait une ou deux répétitions, on tourne une demi-heure plus tard, et on corrige sur place. Sur le plan du jeu, c'est de l'instantané. Les conditions économiques nous empêchent d'aller plus loin. Alors, comme les répétitions au théâtre sont gratuites, pouvoir reprendre et reprendre un texte était pour moi un des grands attraits. C'est la chose la plus intéressante du théâtre.

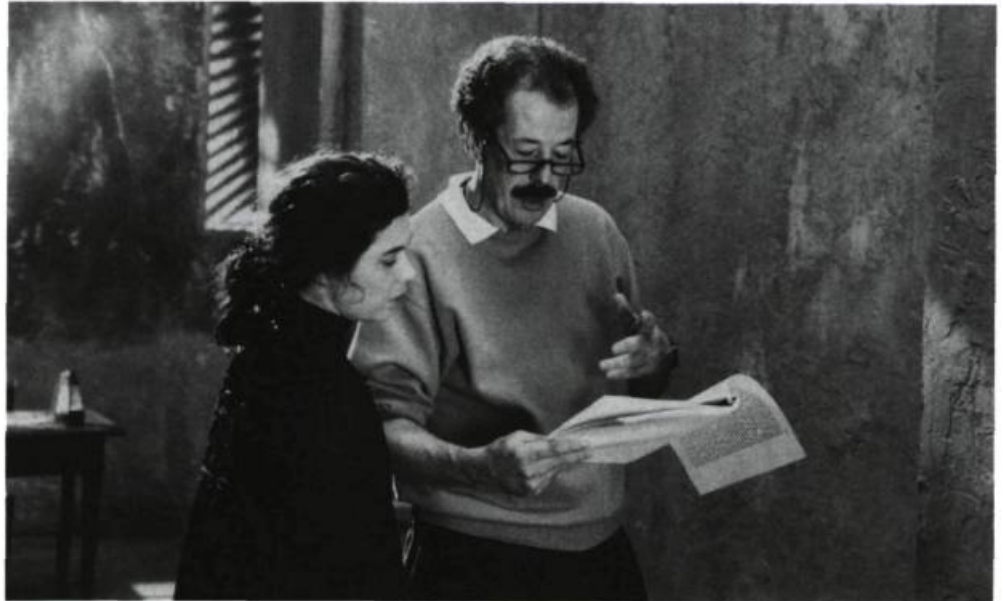
Vous avez parlé de la fidélité aux Lettres..., mais lire, c'est déjà interpréter, mettre en scène, c'est déjà montrer quelque chose. Pouvez-vous nous dire exactement ce que vous avez voulu faire voir de ces lettres par le biais du théâtre; y a-t-il une idée qui a émergé à un moment et qui vous a servi d'idée directrice pour la mise en scène?

D. A. — Je n'ai pas fonctionné de cette manière-là. J'ai trouvé le texte extraordinairement beau. C'est le seul texte que je connaisse sur un chagrin d'amour dans l'histoire de la littérature; je n'ai jamais vu ça écrit de cette façon-là. Je ne connais pas d'autre texte de la littérature qui parle précisément de quelqu'un qui a été abandonné et qui en parle si longtemps. En concentré, il s'agit uniquement de quelqu'un qui a été séduit puis abandonné. C'est ce que j'ai voulu rendre.

Au-delà de cela, comme je devais travailler avec Anne Dorval, j'ai dû tenir compte de sa propre interprétation du personnage. De toute manière, un metteur en scène ne peut pas imposer à un acteur sa vision des choses. Il peut essayer de faire partager cette vision — il s'établit alors un échange entre les deux —, mais il ne peut pas, de force, imposer à quelqu'un une vision qui serait opposée à la sienne.

Ma position est la même au cinéma. Même quand c'est moi qui écris un texte, je donne généralement

Anne Dorval et Denis Arcand : «[...] un metteur en scène ne peut pas imposer à un acteur sa vision des choses. Il peut essayer de faire partager cette vision — il s'établit alors un échange entre les deux —, mais il ne peut pas, de force, imposer à quelqu'un une vision qui serait opposée à la sienne. Photo : Spectel Vidéo 1991.



très peu d'indications; je dis aux acteurs de jouer et j'ordonne à partir de ce qu'ils font. Finalement, l'interprétation d'Anne Dorval, c'est la sienne jusqu'à un certain point... et la mienne aussi. À d'autres moments, c'est le résultat des échanges entre nous deux. À la lecture, je ne voyais pas les choses tellement différemment. Toutefois, j'ai perçu dans l'approche d'Anne, une rage, une rage perpétuelle, sourde, contre les hommes en général. Elle est arrivée enragée sur scène... j'ai essayé de canaliser ça. Il y a certains passages que je n'aurais pas joués d'une manière aussi enragée, mais plus étouffée, abattue, plus lente.

Iriez-vous jusqu'à dire que cela tient de deux visions différentes de la peine d'amour, l'une féminine, l'autre masculine?

D. A. — Non, je ne crois pas. Quand j'en ai discuté avec des gens venus voir la pièce, certaines femmes penchaient pour mon interprétation, d'autres trouvaient bien ce qu'Anne avait fait. Mais, soyons bien clair, il n'y a pas eu de conflit grave; nos visions n'étaient pas en contradiction.

En fait, le théâtre, plus que le cinéma, appartient à l'acteur. La scène lui appartient; ce n'est pas le metteur en scène qui sera là pendant l'heure et demie. Mon rôle est de créer un espace, confortable, pour que cette personne s'exprime au mieux de ses capacités.

Avez-vous dû renoncer à des idées que vous avez eues mais qui se sont révélées irréalisables au théâtre?

D. A. — Non, je m'attendais à ce média. Je n'en ai peut-être pas une grande expérience professionnelle, mais je le connais bien comme spectateur. Je connaissais aussi cette salle, avec sa scène à l'italienne. Les plafonds sont très hauts, l'espace est restreint. Ces contraintes me plaisaient. J'ai voulu travailler en m'en servant.

Aujourd'hui, vous travaillez à une version des Lettres de la religieuse portugaise pour la télévision³. À nouveau, vous devez transposer d'un langage à un autre. Qu'est-ce que ça implique de changer ainsi de média?

D. A. — Disons d'abord que je n'avais ni prévu ni souhaité cette adaptation; j'avais envie du théâtre. Mais voilà! La principale adaptation relève du fait que la mise en scène de théâtre n'est ouverte que sur un côté; à cause de la scène, un angle de 90 degrés s'impose, qui est l'angle de projection de cette mise en scène. Le public est assis à un endroit et les comédiens jouent devant lui. La caméra, en studio, nous offre 360 degrés. Le point de vue n'est plus fixe. Le personnage peut se retourner et toujours faire face au spectateur. Même si j'ai essayé de faire comme au théâtre, ça donne un produit relativement différent. Au théâtre, quand le personnage s'adresse au public, il s'adresse au public. Mais comment faire avec une caméra? Qu'est-ce qu'on fait avec une personne seule qui parle? J'ai essayé de contourner ces difficultés en faisant parler le personnage à la caméra. En fait, la caméra est le point de vue de l'amant.

Pour Anne Dorval, jouer devant une caméra doit être très différent du jeu devant une salle.

D. A. — En effet! Elle avait déjà fait de la télévision, mais jamais de cinéma. Ce sont les coupures qui semblent le plus difficile pour elle. Au théâtre, vous plongez dans l'action, et le rythme, la passion, la phobie vous submergent. Et vous n'avez qu'à jouer pendant une heure et demie! Au

3. Spectel Vidéo a annoncé qu'il produirait quatre adaptations de pièces de théâtre annuellement, à être présentées sur les ondes de Radio-Québec. La production du Quat'Sous des Lettres de la religieuse portugaise est donc la première d'une série de documents qui constitueront autant de traces de spectacles vus sur nos scènes et qui, espérons-le, attireront les téléspectateurs dans les salles.

cinéma, on commence, on fait deux minutes, on arrête et puis on repart. Pour elle, comme pour tous les comédiens, le grand défi du cinéma est de garder la concentration. C'est difficile de retrouver un même degré d'émotion après une demi-heure d'arrêt pendant laquelle on a ajusté l'éclairage ou fait du maquillage.

Êtes-vous tenté de vous servir des pouvoirs de l'image filmique pour modifier l'espace, ou suggérer quelque souvenir, les rencontres amoureuses par exemple?

D. A. — Non, parce qu'il s'agit ici d'une captation, de théâtre filmé. Pas devant une salle, comme le faisait le «théâtre Alcan», ce qui n'est pas satisfaisant, à mon avis. Ici, on transporte la pièce en studio et on en rend compte pour que quelqu'un qui n'a pas vu la pièce ait une bonne idée de ce que c'était au Quat'Sous à l'automne 1990. Ce n'est pas une autre œuvre, une œuvre cinématographique. Ce qui aurait pris d'ailleurs des budgets énormes.

Même si vous en étiez à votre première mise en scène de théâtre, on ne peut pas dire que le théâtre soit absent de votre production. Il est un thème important de votre film Jésus de Montréal, comme on peut dire du Déclin de l'empire américain qu'il a certaines caractéristiques théâtrales; par exemple, on avait parfois l'impression, devant certaines prises de vue, d'un encadrement scénique. Quel est votre rapport au théâtre?

D. A. — Je vais avoir l'air vieux jeu, mais je dirai que les lois fondamentales telles que définies dans la *Poétique* d'Aristote s'appliquent également au théâtre et au cinéma : les trois unités de temps, de lieu et d'action. De très grands films à succès ont une unité de temps et de lieu. Certaines lois de la dramaturgie sont pour moi éternelles : la définition des personnages, les rapports des personnages entre eux, le fait qu'un personnage important n'arrive pas, comme un cheveu sur la soupe, au dernier acte. La médiation technique diffère, mais les deux médias sont très voisins.

Le cinéma vient d'ailleurs du théâtre : les premiers films ont beaucoup été des adaptations de pièces de théâtre. C'est un art qui s'exprime à travers les comédiens, un art qui ne s'exprime qu'à travers le dialogue, comme le théâtre, contrairement au roman ou au récit.

Il y a tout de même des pouvoirs oniriques de l'image...

D. A. — ...qui n'existent pas au théâtre, vous avez raison; toutefois, si vous observez le théâtre de Gilles Maheu ou de Robert Lepage, vous constatez que leur travail ne vise qu'à créer des images absolument rêvées. On y trouve d'ailleurs beaucoup de références au cinéma. Dans *le Polygraphe* de Lepage, par exemple, il y avait un chariot avec une caméra sur la scène.

On projetait également un générique au début; c'est une sorte de contamination des genres.

D. A. — Oui, qui existe un peu partout dans le monde. Sans compter le va-et-vient des metteurs en scène, en Europe en particulier; plusieurs créateurs vont du théâtre au cinéma ou vice versa. Les deux arts sont très proches, malgré leurs spécificités : ils racontent quelque chose à travers des personnages. Ce n'est ni de la peinture ni du papier. Au départ, c'est ça : des êtres humains qui racontent quelque chose, qui vivent quelque chose devant nous.

Vous avez dit avoir aimé le rythme de travail du théâtre; y a-t-il un aspect du théâtre qui vous a déplu?

D. A. — Non, absolument rien. Ce fut une expérience très heureuse. La seule chose que j'ai déplorée, c'est la vulnérabilité par rapport aux critiques. J'ai trouvé cela très dur. Au cinéma, on peut se reprendre ailleurs, à Paris, à Londres; la vie d'un film est longue. Il peut connaître un échec à sa



sortie et plus tard être reconnu. Au théâtre, on présente un spectacle, et il faut qu'il ait immédiatement du succès. Le côté éphémère du théâtre est un risque dont j'ai pris vraiment conscience.

Il y a des choses extraordinaires qui ont été faites à Montréal, que je n'ai pas vues et que je ne verrai jamais. Ceux qui n'ont pas vu Lothaire Bluteau dans *Being at home with Claude* n'auront jamais vu ça. Et ça n'existera plus. Maintenant, il est trop vieux, il ne le jouera plus jamais (du moins de cette manière-là). Cette vulnérabilité est à la fois belle et frustrante.

Avez-vous d'autres projets au théâtre?

D. A. — Quand j'ai quitté Pierre Bernard, je lui ai dit que je n'avais plus les moyens de faire une pièce de théâtre [rires], qu'il fallait que je fasse un film. Quand ce film sera tourné, on parlera de la saison 1992-1993...

Y a-t-il un texte ou un auteur qui vous intéresse particulièrement?

D. A. — Non, pas vraiment. Par contre, il est important de démarquer ce que je fais au théâtre et au cinéma, où ma démarche d'écriture est très personnelle. J'aimerais aller chercher loin dans le temps et dans l'espace, m'ouvrir à quelque chose d'autre. N'importe quoi.

propos recueillis par **louise vigeant**

Anne Dorval dans
*les Lettres de la religieuse
portugaise*. Photo :
Spectel Vidéo 1991.