

Contraintes et libertés de la scénarisation Entretien avec Michel Marc Bouchard

Patricia Belzil

Number 88 (3), 1998

Théâtre et cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16424ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Belzil, P. (1998). Contraintes et libertés de la scénarisation : entretien avec Michel Marc Bouchard. *Jeu*, (88), 46–67.

Contraintes et libertés de la scénarisation

Entretien avec Michel Marc Bouchard

Vous êtes un auteur dramatique et vous avez été amené à travailler au cinéma comme scénariste pour l'adaptation de deux de vos pièces, les Feluettes et l'Histoire de l'oie. Est-ce que vous aimiez le cinéma au préalable, comme spectateur ?

Michel Marc Bouchard – Oui, j'aimais déjà beaucoup le cinéma avant d'y travailler, et de façon éclectique : j'aime aussi bien le cinéma américain qui peut me divertir que le cinéma japonais des années soixante-dix et aussi beaucoup le cinéma italien, entre autres Visconti, Fellini, Antonioni..., mais également le cinéma allemand, celui de Wim Wenders notamment. Le cinéma français, un peu, mais parfois ça me tombe des mains ! Bref, oui, j'aime le cinéma. Et puis je trouve que c'est un terrain d'écriture exceptionnel.

Une première expérience : Lilies/Les Feluettes

Comment est né le projet d'une adaptation cinématographique des Feluettes ? Est-ce vous qui en êtes l'instigateur ?

M. M. B. – Pas du tout. Lorsqu'on avait joué le spectacle à Montréal, un réalisateur de cinéma avait dit que cela ferait un très beau film. J'avais dit : « Pourquoi pas ? », mais finalement ce cinéaste ne nous a pas relancés. André Brassard (qui avait quand même certains contacts dans le milieu du cinéma) et moi avons eu l'idée de tenter une scénarisation. Nous avons déposé un projet chez un producteur, mais ça n'avait pas mordu du tout.

C'était dès la création de la pièce, en 1987 ?

M. M. B. – Oui, ou du moins dans la foulée de la reprise. À Toronto, la pièce a été produite en 1990 et, déjà à ce moment, Anna Stratton, qui allait devenir la productrice du film *Lilies*, a été marquée par la pièce ; elle tenait mordicus à en faire un film. Il faut dire aussi qu'auparavant Anna avait assisté à la lecture que les acteurs de Montréal étaient allés faire là-bas en anglais. Le projet est donc vraiment né à Toronto. Et ce qui est drôle, c'est que lorsque Anna a fait sa proposition, il y avait déjà eu un an plus tôt une autre proposition de film venue de Toronto, projet qui était rendu à l'étape du premier synopsis. Cela signifie que les Canadiens anglais ont d'emblée beaucoup plus accroché, du moins leur intention d'en faire un film était plus précise.



Michel Marc Bouchard sur
le tournage de *l'Histoire de
l'oisie*. Photo : Nicole Rivelli.

théâtrale, car j'avais tendance à illustrer par la parole, par le lyrisme, etc. Il fallait que j'apprenne à couper et à laisser plus de place aux images. C'est un autre rapport, totalement. Même si tu joues *les Feluettes* et que tu te dis que cela se passe en pleine forêt, tu es toujours au théâtre dans un endroit clos ; alors que je trouve intéressant de pouvoir amener cette histoire d'amour dans des environnements extérieurs, sans que les personnages soient toujours socialement réprimés. Au contraire, les voir dans des chutes, dans des champs, cela fait du bien. Il est évident que mon premier jet était évalué à environ quatre fois le budget de départ !... Mais c'est normal. Tous les producteurs font ça ; ils te disent : « Écris ce que tu as à écrire, on coupera plus tard. »

Après cela John Greyson a vu la production de Toronto et a manifesté le souhait de réaliser le film. Comme il s'agit d'un environnement homosexuel, cela allait de pair avec John, qui est très engagé dans la défense des droits des homosexuels. Toutefois, à cause précisément de son engagement, le travail n'a pas toujours été évident : il avait des impératifs sociaux, moi j'avais des impératifs esthétiques. C'était très différent.

Parlons de ces différends. Est-ce que, d'emblée, il était évident que c'est vous qui alliez assumer la scénarisation ?

M. M. B. – C'est ce que nous avions demandé les producteurs. J'ai dit : « Je suis vraiment un amateur, vous allez donc avoir affaire à un amateur constamment ! » Je me rappelle : à la deuxième réunion que j'ai eue avec John, je lui ai demandé : « Peux-tu me montrer c'est quoi la mise en page d'un scénario ? »

Vous avez appris sur le tas...

M. M. B. – ...et j'ai découvert plein de choses. À cet égard, il y a un épisode que j'aime bien. Ce qui est extraordinaire au théâtre, c'est que les mots ne coûtent rien parce que c'est un art d'évocation. Un acteur peut être sur scène et dire : « Je vois quinze chevaux venir » ; au cinéma, le producteur t'appelle et te dit : « Il n'en voit qu'un venir. » Parce qu'on le *voit*. La première version du scénario était très

Les frustrations viennent après !...

M. M. B. – Oui, ou on pourra toujours transposer, on privilégiera certaines choses, certaines lectures.

Qu'est-ce qui coûtait si cher dans le scénario de départ ?

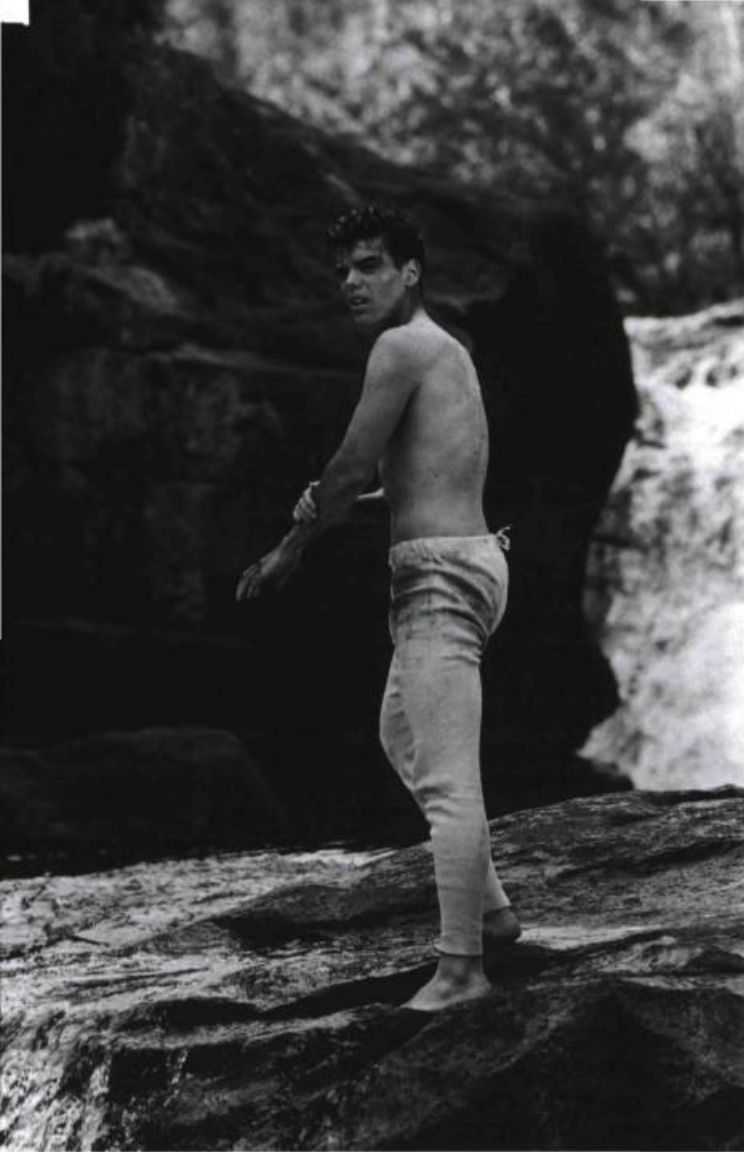
M. M. B. — Beaucoup de lieux, surtout. Plus il y a de lieux, plus il y a de jours de tournage. Sur le plan de la distribution, je n'ai pas vraiment réduit. Par exemple, pour l'hôtel Roberval, j'avais prévu beaucoup plus de scènes dans des lieux différents ; j'avais des scènes de bal, etc. Et je m'amusais davantage avec les *flash-back*. Une scène se terminait à Roberval, en 1912, dans un élan de valse, et on se retrouvait à la fin du mouvement à la prison. Nous avons conservé très peu de telles scènes. Entre autres aussi, si j'avais écrit : « Extérieur de Roberval 1912 », il aurait fallu un extérieur de village de 1912, qu'on n'avait pas ; l'extérieur du collège, on ne l'avait pas non plus. Ce que j'ai trouvé extrêmement difficile, à cause des coupures, c'est qu'on ne voie jamais Simon mettre le feu, on ne voit jamais de véritables incendies ; ils sont constamment évoqués. J'insistais : « Mais il faut *voir* Simon mettre le feu ! » J'avais raison car à la fin, au montage, il a fallu utiliser des images récurrentes pour préciser que c'est Simon qui mettait le feu parce que, dans les premiers montages, les gens ne comprenaient pas.

Au théâtre, dans la mise en scène d'André Brassard, il y avait un moyen pour le suggérer : les maquettes auxquelles on mettait le feu. Mais ce genre d'astuce ne passe pas au cinéma.

M. M. B. – Eh non ! On a donc repris quelques fois la scène où Simon gratte des allumettes. Il y a un autre exemple où le scénario a écopé. Le personnage de Lydie-



Lilies (les Feluettes)
de John Greyson. Sur
la photo : Alexander
Chapman (Lydie-Anne
de Rozier) et Jason
Cadieux (Simon).
Photo : Jonathan Wenk.



Jason Cadieux (Simon).
Photo : Jonathan Wenk.

amène l'auteur autant dans un scénario que dans une pièce à faire son premier devoir, qui est d'être le plus précis possible, pour être incontournable. C'est une loi au théâtre : si on ne comprend pas, c'est que c'est mal écrit, que les indications ne sont pas claires. Au cinéma, l'écriture est beaucoup plus directive qu'au théâtre. Je dirais que c'est une écriture à mi-chemin entre le théâtre et le roman. Dans le sens où, en tant que scénariste, on a à préciser les environnements, les atmosphères, les actions, les états d'âme ; préciser des choses qu'on ne précise pas dans le texte de théâtre. Au théâtre, je pense même qu'un bon texte est celui qui n'a pas ou presque pas d'indications scéniques. Au cinéma, un bon scénario, c'est celui qui en donne plein, qui nourrit, qui donne des descriptions de lieux, etc. Il y a d'autres impératifs au cinéma, étrangers au théâtre, entre autres la durée. Au cinéma, on écrit en fonction d'une durée ; on sait que chaque page doit faire environ une minute. Ce sont vraiment des

Anne de Rozier, qui arrive en montgolfière, est associée à l'air ; dans les scènes où elle passait, il y avait toujours des rideaux flottants, toujours un rapport à l'air. Or, en opposition, j'avais prévu pour Vallier des scènes de pluie. Sauf qu'une scène de pluie, en costumes d'époque, cela veut dire trois costumes par personnage parce qu'on va faire trois prises, trois fois plus de temps parce qu'on refait les maquillages, on refait les coiffures !

On est vraiment dans les considérations terre à terre.

M. M. B. – En effet... D'ailleurs, lorsqu'on parle d'écriture cinématographique, j'ai découvert que cela suppose en vérité cinq écritures : il y a l'écriture, bien sûr, du scénario ; il y a ensuite celle du budget, celle du tournage, celle du montage et celle du mixage. Et ce sont vraiment cinq écritures complémentaires dans ce médium, mais déterminantes l'une après l'autre : tu peux gâcher le film à chaque écriture, comme tu peux sauver des choses à chacune. Quand arrive le montage, si tu veux avoir tel personnage dans son silence et que tu ne l'as pas tourné, c'est tant pis.

Pour un auteur, est-ce que cette concurrence entre les écritures est difficile ? N'avez-vous pas moins de contrôle sur l'œuvre finale qu'au théâtre ?

M. M. B. – Beaucoup moins. En fait, c'est une autre perte de contrôle, je dirais, qui

standards d'évaluation ridicules ! Tu envoies ton scénario aux agents subventionneurs et 99 pages, c'est 99 minutes.

Il y a eu des changements importants entre le texte dramatique et le scénario des Feluettes. Est-ce que le réalisateur, John Greyson, est arrivé avec des propositions précises, notamment pour ce qui est de situer l'action au pénitencier ?

M. M. B. – Il y a une exigence essentielle au cinéma – du moins pour les gens avec qui j'ai travaillé, car j'ai vécu la même chose avec Tim Southan pour *l'Histoire de l'oie* –, qui est l'« ancrage réalité ». Comme il s'agit dans les deux cas de *flash-back*, on a besoin de savoir d'où le récit émane. Dans le cas des *Feluettes*, il faut une réalité concrète au Vieux Simon et à l'évêque pour créer une tension et un film. Greyson m'a dit : « Le fait d'inviter Monseigneur Bilodeau à une représentation théâtrale m'empêche de créer une tension. Je veux faire le film dans la prison, et ça me permet d'ailleurs d'aller chercher un esthétisme de la prison – génétienne, minimaliste, etc. – qui créera une opposition avec le côté très flamboyant et luxueux de 1912, dans le traitement des couleurs, des costumes... » Sur le plan de la scénarisation, il va sans dire que j'étais tout de suite aux prises avec une foule de considérations profondément naturalistes pour ce qui est de la cohérence : comment peut-on faire une représentation théâtrale en prison sans que les spectateurs réagissent dès les cinq premières minutes en disant : « On n'y croit pas » ? Comment faire en sorte que les objets qui sont amenés se trouvent là de façon plausible, que la séquestration de l'évêque fonctionne, qu'il y ait autant de prisonniers intéressés à embarquer dans cette histoire d'amour ?... Bref, je devais composer avec cette commande de la part de John.

Et les autres changements au scénario, le dénouement notamment, comment ont-ils été décidés ?

M. M. B. – Ce qui a été plus complexe, avec John, c'était ses intentions sociales, dans le sens qu'il est très très militant *gay*, alors que je ne le suis pas nécessairement. Comme je l'ai toujours dit, j'ai écrit une histoire d'amour, je n'ai pas écrit une histoire de *gays*. J'étais face à mon intégrité ; je n'avais pas, au contraire de John, d'ambitions





L'air et l'eau : Lydie-Anne de Rozier (Alexander Chapman) et la Comtesse de Tilly (Brent Carver).
Photos : Jonathan Wenk.

de propagande ou de revendication. Cela a vraiment été, au cours des trois années avant la réalisation du film, un point d'achoppement, un point de tension souvent ; d'ailleurs, c'est ce qui a fait bifurquer une certaine théâtralité, qui était dans la pièce et qu'on n'a pas retrouvée dans le film, notamment toute l'histoire de Gabriele D'Annunzio, *le Martyre de saint Sébastien*. John ne voulait pas, pour les mêmes raisons, que le message à la fin soit : si vous êtes gay, jeune et que ça ne marche pas, tuez-vous. Je ne dénigre pas le travail de John ; j'essaie simplement d'en parler pour expliquer le cheminement de l'écriture. Mais il est sûr que, pour moi, cela a été long à accepter parce que, et c'est ce que je lui disais, je jugeais capitale cette espèce d'appropriation du théâtre, du sublime, cet état romantique que les personnages recherchent. Autant, au départ, ils sont mauvais comme acteurs, autant, quand ils jouent D'Annunzio, ils comprennent à travers leur souffrance ce qu'ils vont sublimer à la fin. Or, dans le film, nous n'avons pas cette sublimation, parce que John ne voulait pas que les petits gars se suicident. Voilà. Par ailleurs, cela renforçait le personnage de Bilodeau, sur le plan dramaturgique, car c'est lui qui tuait Simon et Vallier à la fin. Il était doublement coupable. Dans la pièce, j'avais une approche beaucoup plus romantique : Simon en voulait à Bilodeau de ne pas les avoir laissés mourir.

Ainsi, dans le parcours de la scénarisation, l'œuvre a changé. La Comtesse de Tilly est moins présente dans le film qu'elle l'était à la scène. La représentation de Brassard durait deux heures et quart, le film dure 90 minutes ; il a fallu sabrer quelque part, et ce sont les scènes de la Comtesse qu'on a dû couper beaucoup. Il y a donc des contraintes



Monseigneur Bilodeau
(Marcel Sabourin) et le Vieux
Simon (Aubert Pallascio)
au pénitencier. Photo :
Jonathan Wenk.

matérielles, mais aussi des contraintes de réalisation. Il faut accepter que *les Feluettes* de Michel Marc Bouchard soient devenues *Lilies* de John Greyson.

C'est une leçon d'humilité...

M. M. B. – Il n'y a pas de visibilité du scénariste au cinéma. Moi, je suis chanceux, parce qu'on part de pièces connues. C'est la raison pour laquelle j'ai eu autant d'*exposition* que John pour *les Feluettes*, et autant, même plus, que Tim Southan pour *l'Histoire de l'oie*.

Si cela avait été des commandes, la réalité aurait-elle été différente ?

M. M. B. – D'ordinaire, il n'y a pas de valorisation du rôle du scénariste au cinéma, alors qu'avec un mauvais scénario, je te jure que tu ne vas pas loin.

C'est le scénariste qui apporte tout son univers.

M. M. B. – Et, la plupart du temps, le scénariste n'est pas au tournage ; il n'existe plus au moment où la production commence. C'est très très étonnant... Moi, j'ai revendiqué dans les deux cas d'être présent jusqu'à la fin, jusque dans la salle de montage et dans la salle de mixage. J'étais là comme collaborateur, aussi.

Sans doute y avez-vous tenu parce que ces pièces avaient une vie en soi, antérieure au film. Les personnages avaient existé par ailleurs, vous leur deviez cela, en quelque sorte...

M. M. B. – Oui. Et c'est pourquoi, dans les deux cas, les producteurs tenaient à ce que je participe à tout le processus. Pour *l'Histoire de l'oie*, les modifications au scénario ont été très différentes des *Feluettes*, puisqu'elles ont été faites durant le tournage : avec l'oie, sans apporter de changements, on y aurait passé six mois ! Une journée de tournage a été complètement ratée, et nous n'avions que quatorze jours pour tout tourner. L'oie n'écoutait pas le scénario, ce qui est un peu normal. Même si elles ont été entraînées, l'une d'entre elles ne voulait rien savoir. Il a fallu se retourner, et on s'est aperçu à ce moment de la valeur de l'écriture : il y a une équipe technique, plein de monde, des camions... et toi, tu écris pour sauver du temps de tournage. Les producteurs tenaient donc à ce que je sois présent. Dans le cas des *Feluettes*, il y a autre chose : la question de la langue. J'ai écrit mon scénario en français et on tournait en anglais.

Vous avez dû travailler étroitement avec le traducteur ?

M. M. B. – Avec Linda Gaboriau, qui avait traduit la pièce également ; on travaillait ensemble depuis dix ans déjà. Pour Linda, c'est une aventure étrange de traduction. Avec le scénario, il faut traduire les notes, les versions... Il y a toutes sortes de modifications.

Compte tenu des changements assez importants qu'il y a eu dans la version scénique, est-ce que vous considérez que c'est une nouvelle mouture des Feluettes ?

M. M. B. – C'est plutôt une autre *lecture*. Étant latin et français, il est évident que, pour moi, la vision de John est très anglo-saxonne, britannique et protestante. Il s'agit



Des acteurs qui ont l'âge des héros : Danny Gilmore (Vallier) et Jason Cadieux (Simon). Photo : Jonathan Wenk.

d'une vision fort belle, les images sont magnifiques, le montage aussi... C'est un film que j'aime beaucoup. Mais je trouve que c'est une passion contenue, une émotion contenue, un jeu contenu.

Il y avait quelque chose de plus brut au théâtre.

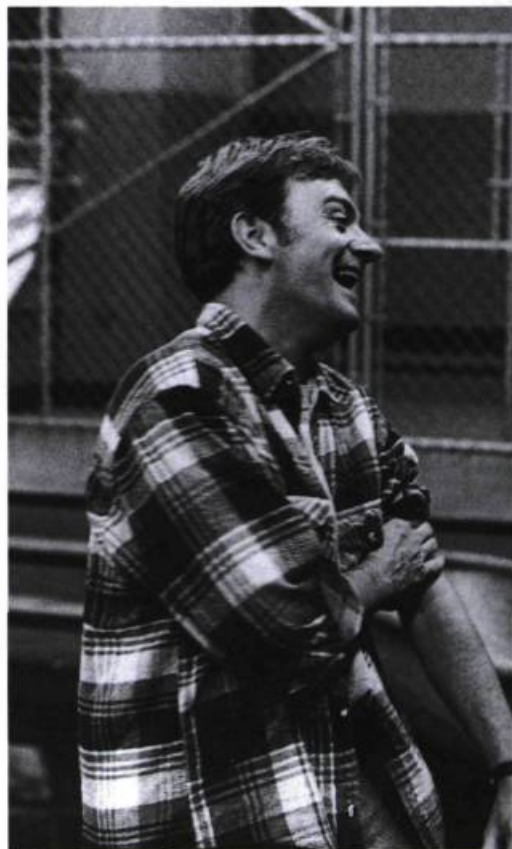
M. M. B. – Ah ! à mes yeux, en tout cas, il y avait quelque chose de brut, même dans l'écriture ; en français, il y a quelque chose de plus brut, de plus organique. L'œuvre théâtrale est plus humoristique, plus passionnée, plus exacerbée que ce qu'on voit dans le film. En ce sens, oui, c'est une lecture différente. Je viens du théâtre, et le théâtre a comme première valeur d'être réinterprété ; il s'agissait donc de faire une interprétation des *Feluettes*. Et je n'avais pas le réflexe de fragilité ou de susceptibilité que j'aurais avec un nouveau scénario. *Les Feluettes* ont eu leur vie ; la pièce a été jouée partout sur la planète. La pièce *existe*. C'était plus facile parfois de plier, de dire : « OK, vas-y, laisse tomber cela, explore plus ceci. » Moi aussi, en ce sens, j'étais dans une entreprise d'interprétation, mais surtout comme collaborateur de John, qui réalisait sa lecture des *Feluettes*.

Même si la lecture de Brassard vous convenait mieux, le théâtre étant éphémère, c'est la lecture de Greyson qui reste à présent.

M. M. B. – Bien sûr que je dirais que la mise en scène de Brassard me convenait davantage... C'est magnifique, ce qu'il a fait ! Et je devrais dire ce que nous avons fait, parce qu'il s'agit d'une véritable collaboration. Le film, c'est tellement un autre univers, un autre monde... Le fait que c'était en anglais créait aussi peut-être pour moi une espèce de distance. Quoi qu'il en soit, je trouvais normal qu'on prenne une œuvre et qu'on la réinterprète. Par exemple, pourquoi se permet-on de couper dans Shakespeare, de triturer tel autre, ou pourquoi aime-t-on monter *Woyzeck*, sinon parce que c'est une pièce infinie et qu'on y mettra bien ce qu'on voudra ? Tout cela se peut. C'est *Lilies*, d'après *les Feluettes*. Je pense que l'essence est là, que le lyrisme, la poésie sont là. D'ailleurs, c'est un film qui a été extrêmement bien reçu partout où il est passé, qui a obtenu une série de prix. Mais c'est le film de John, même si j'y ai collaboré de près. Pour *l'Histoire de l'oie*, c'est une autre histoire !

Auriez-vous accepté que quelqu'un d'autre scénarise les Feluettes ?

M. M. B. – C'est une question de cheminement, cela dépend où on se trouve. Présentement, je dirais non. Comme *les Muses orphelines* : quand on me l'a proposé, j'ai refusé, car j'aurais eu l'impression de faire du surplace. Et je suis un peu fatigué de... – vous allez comprendre l'image, qui est un peu prétentieuse – de rentrer dans une cathédrale et, à coups de masse et de hache, de reconstruire les murs, d'abattre des cloisons, de casser les vitraux...



Michel Marc Bouchard
et John Greyson, réalisateur
de l'adaptation cinématographique
des *Feluettes*
(*Lilies*). Photo : Jonathan
Wenk.



Brent Carver (la Comtesse de Tilly) dans *Lilies*, film de John Greyson. Photo : Jonathan Wenk.

Pour vous, votre œuvre est là, achevée, et elle est très bien comme ça.

M. M. B. – Elle est là, et il y a quelque chose de sacré. Pour *les Feluettes*, je trouvais cela plus facile, quand même, que pour *les Muses orphelines*. *Les Muses...*, c'est un huis clos et, en partant, la production décide d'abolir le huis clos. C'est génial ce qu'a fait Gilles Desjardins à la scénarisation, j'ai été très impressionné.

Seriez-vous davantage intéressé par l'écriture d'un scénario original ?

M. M. B. – Oui. D'ailleurs, j'écris présentement un long métrage, directement pour le cinéma. On m'a offert d'écrire ce que je voulais. Il s'agit d'une collaboration avec un pays étranger. Et, récemment, un producteur américain m'a proposé une grosse affaire : scénariser un roman. Je suis en train d'y réfléchir ; c'est intéressant pour l'exercice de style... Je préfère aller maintenant vers le vocabulaire du cinéma, directement. Pourquoi ai-je fait *les Feluettes* ? Il y avait quelque chose de fascinant à l'idée de pouvoir travailler avec ce médium. C'est ton premier scénario et tu as déjà deux millions pour le faire ! Tu sais qu'au moins tu vas le faire avec des moyens. Je me trouvais extrêmement privilégié, d'ailleurs, parce que j'ai appris à connaître bien des gens qui sont en scénarisation et, vraiment, cela fait des années qu'ils ont leur





Marcel Sabourin
(Monseigneur Bilodeau)
et Aubert Pallascio (le
Vieux Simon). Photo :
Jonathan Wenk.

projet de trente minutes qu'ils n'arrivent pas à réaliser ! Et moi je me voyais déjà avec la grosse machine. En ce sens, c'était : « Tu as ce privilège, alors arrête de chialer et vas-y ! » Mais après onze ans, de retravailler sur *les Feluettes*, des fois je me trouvais vraiment ringard, le *has been* de moi-même ! Et j'avais aussi des obligations face aux *Feluettes* : il me fallait respecter les personnages, issus d'une réflexion à vingt-cinq ans. Une réflexion sur l'amour, sur la passion, sur l'amitié, sur les femmes et les hommes.

Est-ce que vous reconnaissiez vos personnages tels que joués par les acteurs dans le film ?

M. M. B. – Oui, beaucoup.

Connaissiez-vous ces comédiens ?

M. M. B. – Pas du tout, sauf Brent Carver, qui tenait le rôle de la Comtesse de Tilly, et les Québécois, bien sûr. Pour Vallier et Simon, ce qui m'a plu, c'est de voir pour la première fois l'âge véritable des personnages, avec Danny Gilmore et Jason Cadieux. Le théâtre supporte mieux qu'un acteur plus vieux joue un personnage plus jeune. La réserve que j'avais pour Simon, c'est qu'on ne lui ait pas laissé assez d'espace dans le film. On ne lui a pas donné ses moments de « respiration » ; on le voit rarement seul, alors que Vallier est un peu favorisé, par sa relation avec sa mère entre autres. Mais, en gros, je suis très content de la distribution : Robert Lalonde et Rémy Girard en Baron et Baronne de Hüe, Aubert



Pallascio en Vieux Simon, Marcel Sabourin, qui joue un évêque assez touchant. Il est intéressant d'ailleurs de voir des francophones jouer dans une autre langue ; c'est une autre musique, une autre approche du jeu.

L'Histoire de l'oie

Pour l'Histoire de l'oie, est-ce que ce sont les Deux Mondes qui sont à l'origine du projet ?

M. M. B. – Comme tout projet de cinéma, on dirait qu'il faut que ça prenne cinq, six ans... C'est parti, si je ne me trompe pas, du CNA, qui avait coproduit *le Dortoir*, avec François Girard. Le CNA voulait faire avec *l'Histoire de l'oie* une espèce de captation un peu sophistiquée, avec des moyens. Il y a eu rencontre avec plusieurs réalisateurs et les Deux Mondes. Moi, au départ, je n'étais pas vraiment dans le projet ; je disais que si jamais il y avait une scénarisation, à mon avis c'était davantage à Daniel Meilleur de la faire, parce que c'était la captation de sa mise en scène. Moi, je n'avais qu'un rôle de dialoguiste là-dedans...

L'idée de départ était donc une simple captation ?

M. M. B. – Oui, mais un peu comme celle du *Dortoir*, où il y a quand même des moments de cinéma magnifiques. Toutefois, le cinéma et le théâtre sont de faux frères ; il existe une zone floue entre ces arts, qui est à éclaircir. Il y a aussi également une question d'éthique à éclaircir : un acteur qui a créé un rôle à la scène doit-il défendre le rôle à l'écran ? Quoi qu'il en soit, le projet de *l'Histoire de l'oie* a échappé au théâtre. Ce serait faux de dire que cela n'a pas créé certains malentendus avec les Deux Mondes, qui voulaient participer. Mais Tim Southan, comme tous les réalisateurs qu'on avait rencontrés avant lui, tenait à faire son *Histoire de l'oie*. Je pense qu'un réalisateur a besoin d'ailes... Cela l'aurait gêné, on peut le comprendre, d'être avec le concepteur du *show* qui roule depuis sept ans ! De toute façon, Galafilm et Triptyque, les producteurs des *Feluettes* qui ont pris le projet en mains, se sont rendu compte que les investisseurs préféreraient un produit avec un vocabulaire télévisuel ou filmique. Et non pas la captation d'une représentation théâtrale.

Le théâtre filmé présentait moins d'intérêt. Quel était votre point de vue à ce sujet ?

M. M. B. – *L'Histoire de l'oie* est, je pense, la seule pièce où j'ai une prétention sociale utilitaire. J'y aborde une thématique particulière, celle des enfants battus et de la transmission de la violence. L'idée, donc, d'en faire quelque chose qui rejoindrait un public beaucoup plus large me plaisait en

Bilodeau (Matthew
Ferguson), malmené par
Vallier (Danny Gilmore) et
Simon (Jason Cadieux).
Photo : Jonathan Wenk.





raison de l'objectif même qui m'animaient quand je l'ai écrite. Par ailleurs, pour avoir travaillé avec John Greyson, pour avoir un peu frayé avec l'univers du cinéma, je comprends que les cinéastes ne veulent pas être simplement des techniciens qui transmettent une œuvre sur une bande. Eux aussi ont leur prétention de metteur en scène ; ils veulent proposer une lecture. Ensuite, comme je l'ai dit à propos des *Feluettes*, pour moi une œuvre se doit d'être interprétée. J'aime être placé devant des lectures différentes. En ce sens, il s'agissait pour moi de dire : « On va interpréter *l'Histoire de l'oie*. »

En quoi votre travail a-t-il consisté ?

M. M. B. – En conservant la narration tout comme dans la pièce, on restait dans le même univers narratif. Il s'agissait d'illustrer cette narration avec un vocabulaire télévisuel, c'est-à-dire sur un mode beaucoup plus réaliste. Comme on touche à la psychologie d'un enfant battu, il n'aurait pas fallu surillustrer, ou rendre cela genre conte lugubre ; j'ai l'impression qu'en transposant tout à l'écran, on aurait perdu la simplicité et la solitude qu'on retrouve chez cette oie et ce petit enfant.

Transposer la peur aurait créé une sorte de psychodrame ?

M. M. B. – Si on était entré dans la maison et que ç'avait été lugubre, par exemple. Le théâtre supporte bien la surdramatisation, l'exagération. Il est là pour ça, parce que le rapport avec le temps n'y est pas le même. Au cinéma, ce qui était important pour moi était d'aller chercher le silence existant entre Teeka et Maurice, d'aller chercher l'isolement. Tim Southan a fait un très beau travail sonore à cet égard, très organique, où on entend une mouche voler.

Le jeune comédien, Maxime Desbiens-Tremblay, a vraiment l'âge de Maurice. Cela apporte beaucoup d'émotion.

M. M. B. – Pour moi, pour une raison très personnelle, j'ai été vraiment ému de voir un enfant interpréter un personnage d'enfant, car j'en ai écrit beaucoup. J'ai eu un gros coup d'émotion. Il est certain qu'au théâtre tu ne pars pas avec un enfant en tournée, tu ne fais pas jouer un enfant tous les soirs.

Au début du film, on voit Maurice adulte, son père vient de mourir, ce qui éveille ses souvenirs, déclenche l'histoire, alors que, dans la pièce, c'est un narrateur qui vient raconter l'histoire. Fallait-il, comme vous disiez à propos des Feluettes et du choix d'ouvrir le film au pénitencier, créer un motif, une tension ?

M. M. B. – Il y a de cela, mais fondamentalement, je dirais que c'est une question de plan. Au théâtre, il n'y a qu'un seul plan, et des conventions. Tu peux voir le manipulateur de la marionnette et savoir que c'est lui le narrateur qui fait parler l'oie. Tu le vois. Au cinéma, tu ne peux pas le faire ; ou alors on aurait été en 1952 tout le long, ce qui aurait été un peu compliqué. Présenter Maurice adulte dans une même scène que le petit, faisant la narration de l'oie, cela devenait très conceptuel, et l'on perdait même Teeka, qui devait devenir un personnage en soi. L'idée de la scène initiale était donc de donner un ancrage au narrateur, parce que le narrateur, Maurice adulte, est tout là-dedans.

Sur scène, cela fonctionnait de voir ensemble la marionnette, le narrateur et Maurice adulte.

M. M. B. – Oui, comme le fait de voir une oie sur la scène aurait été ridicule, alors qu'une marionnette, c'est sublime. La convention permet cela ; le théâtre est un univers de conventions. Et il n'y a qu'un plan. Au cinéma, il y a tellement de plans qu'il aurait été très étrange de les voir se côtoyer. À la fin, on entend Maurice enfant crier pendant qu'on voit Maurice adulte l'entendre ; j'ai tout de même voulu explorer des dynamiques différentes. Mais il fallait donner un ancrage émotif au narrateur. Il s'agissait de créer un petit parcours d'une certaine simplicité. Chaque fois qu'on a voulu rendre les choses plus complexes, je m'y opposais. Qu'est-ce qu'il fait là, lui ? Il visite les lieux. C'est tout. Son père est mort ; il est venu vendre la ferme. Ça devait se résumer en quelques phrases. Je pense que ça fonctionne, que c'est fort. Je suis très content. C'était un très beau défi, car ce que les Deux Mondes ont fait est tellement magnifique, dans tout son vocabulaire, dans toute sa force ; c'est l'un des rares spectacles où j'ai vu autant de conventions théâtrales utilisées, mais à bon escient, de façon intelligente. Dans le film, il s'agissait de retrouver une simplicité.

L'Histoire de l'oie, adaptation de l'œuvre de Michel Marc Bouchard réalisée par Tim Southan. Sur la photo : Maxime Desbiens-Tremblay (Maurice enfant) et l'une des oies actrices. Photo : Nicole Rivelli.

C'est une forme plus classique, si on la compare à la version scénique.

M. M. B. – Ah oui ! Je pense que la pièce peut toucher un public majoritairement adulte. Les enfants écoutent, mais plusieurs choses leur échappent. Je voulais que les enfants et les adultes écoutent cela. Au moment des auditions pour trouver l'enfant, on m'a apporté des cassettes. Il y avait quelque chose pour moi de très important : le rapport de l'enfant avec l'oie. On a vu d'excellents acteurs qui l'avaient dès le départ, sauf qu'avec l'oie ça n'allait pas : par exemple, ils prenaient tout ce que l'oie donnait, et ne lui redonnaient rien. Mais quand j'ai vu Maxime !... Il a une lumière... Il ne donne pas tout au début ; il n'a d'ailleurs pas l'air d'un enfant battu, et j'ai eu envie de faire le chemin avec lui. Il fallait toujours garder l'idée que j'avais au moment de la création de la pièce : Walt Disney chez Kafka. Toujours ce rapport-là à l'esprit. Pour moi, *l'Histoire de l'oie*, c'est mon Walt Disney chez Kafka. Partir vers des lieux communs, presque des clichés, de *shows* pour enfants – l'oie *cute*, la petite musique –, mais quelque part il y a un spectre, un fantôme de violence qui règne. Ce qu'on pouvait faire au cinéma, c'est aller un peu plus loin dans la violence. Je trouve qu'on va un peu plus loin que le spectacle sur ce plan, avec les silhouettes menaçantes des parents... On le voit presque se faire battre au moment où le camion familial arrive. Et puis un enfant qui empoigne le cou d'une oie vivante, en ce qui me concerne... ! Au théâtre, avec la marionnette, il y a une évocation, une distance, alors que là... Pour le traitement de la mort, on s'est longtemps interrogé en réunion. C'était très délicat, jusque dans le traitement du son : jusqu'où fallait-il aller dans les cris de l'oie ? Au théâtre, c'est l'acteur qui dénature en imitant la voix de l'oiseau. Dans le film, des plumes, à la fin, envahissent la maison ; il fallait en arriver à une image.

Les difficultés d'adaptation, par contre, sont venues de la présence d'une vraie oie. Évidemment, la marionnette fait ce que tu veux au théâtre. Là, chaque fois qu'il fallait que Teeka vienne vers nous, c'était très difficile, cela dépendait de plein de choses : le silence sur le plateau, l'atmosphère, la direction du vent !... C'était un tournage presque zen ! Il fallait tenir compte de la façon dont Maxime se sentait par rapport à l'oie, même si les oies ont été, pour ainsi dire, élevées avec lui. Il a passé un mois avec elles avant le tournage : il a pris son bain avec elles, il les a nourries, il leur a fait monter les escaliers, il les a flattées, empoignées par le cou.

Vous en avez entraîné plusieurs, paraît-il ?

M. M. B. – Sur les quinze œufs du début, l'entraîneur en a gardé six : il y avait la caresseuse, la cascadeuse, la baigneuse, l'agressive... Elles avaient des numéros ; telle « star » devait être là pour telle scène. Ça m'a souvent impressionné, de voir comment tout était prévu. Les spécialistes en cuisine ont préparé un gâteau avec la nourriture de l'oie pour qu'elle consente à en manger... C'est un monde de magie, d'une intelligence ! Deux oies électroniques ont cependant été fabriquées ; les subventionneurs avaient demandé une couverture, car si ça n'avait pas fonctionné avec les oies, il fallait tourner quand même. Ces « doublures » n'apparaissent qu'une seconde dans le film, dans un gros plan. Il faut le savoir : c'est au moment où l'oie prend le ver, à deux reprises. Ça coûté une fortune et ça n'a pas servi... Visuellement, l'oie est un



Benoit Brière (Maurice adulte) dans *l'Histoire de l'oie* de Tim Southan.
Photo : Nicole Rivelli.

animal extraordinaire : si tu lui filmes seulement le cou, en gros plan, lorsqu'elle est assise, elle est majestueuse ; mais, lorsqu'elle marche, elle est grotesque.

Le réalisme de la télévision vous a-t-il gêné, comme scénariste ?

M. M. B. – Pas du tout. Si je faisais l'inverse, mettons que la première œuvre était cette version filmée et que je l'amenais au théâtre, je pense que ce serait profondément ennuyant. Il y a une question de plans qui est fondamentale : on peut aller chercher le gros plan, une espèce de silence dans l'œil... alors qu'au théâtre on ne peut pas, car c'est un art lyrique, musical, de mouvement... Si le mouvement s'arrête, ah là nous avons un plan particulier ; ou s'il y a une émotion, je ne sais comment l'expliquer, mais j'ai l'impression que le spectateur *fait* un gros plan à ce moment-là. Si je voyais Maxime et l'oie à la scène, comme on les voit dans le film, j'aurais besoin, au bout d'une demi-heure, d'un gros plan. Les conventions au théâtre nous permettent d'aller chercher symboliquement des plans qui nous parlent. C'est pourquoi cela ne m'a pas gêné que ce soit naturaliste là, parce que c'est le vocabulaire du cinéma. Mets une marionnette à la télé : c'est Bibi et Geneviève ! Bien sûr, je peux avoir une magnifique marionnette, mais je serai toujours dans un processus qui aura l'air, selon moi, maniéré et esthétisant. De la même façon, à la scène avec mon oie vivante, j'aurai l'air de faire du Walt Disney, genre spectacle de bon sentiment. Alors que ce qui est magnifique dans la version de Daniel Meilleur, c'est que tu as cette couche de symboles ; la marionnette prend différentes significations. La maison de Maurice, au départ, dégage une grande austérité ; ensuite ça devient mystérieux à l'intérieur, avec les

bas-reliefs de Daniel Castonguay. Il y a des images très riches qui permettent le silence : on décode ces images, on les regarde, ce qui permet la durée, le silence et le souffle. Si je fais cela à la télé, que je te filme un bas-relief pendant deux minutes, parce que je sais qu'à la scène les gens le regardent, les téléspectateurs vont dire : « De quoi parle-t-il ? » Je suis très content de la distinction entre les deux vocabulaires. Cela fonctionne dans chacun, du moins dans cette intention-là de livrer un message, un morceau de vie. En ce sens, je pense que les deux œuvres se servent très bien de leur vocabulaire.

Il faut être souple pour y parvenir.

M. M. B. – Il faut bien comprendre le médium avec lequel tu travailles. C'est fondamental. Il y a une autre chose que tu apprends en écrivant un scénario : à diriger le point de vue de la caméra, ce que tu ne fais jamais au théâtre. Qui on regarde dans une scène ? Pas nécessairement celui qui parle, parfois celui qui réagit. Tu as en quelque sorte un rôle de metteur en scène, parce que tu apprends à diriger la lecture. Parfois, je trouve cela limitatif, comparativement au théâtre. Ce qui est merveilleux au théâtre, c'est que le public *se fait sa caméra*, sa lecture, décide des points forts. Alors que souvent, au cinéma, la lecture est très directive ; on rend le public captif, dans le sens que tout est déjà déterminé : vous ne vous ferez pas votre point de vue, nous allons le faire. Au théâtre, ça va se passer ce soir ; au cinéma, c'est déjà fait. C'est quand même une lecture qui a la caractéristique d'être déterminée et déterminante, achevée autrement dit.

Faire ses classes

Vous avez appris à connaître ce médium.

M. M. B. – Pour *l'Histoire de l'oie*, j'étais d'abord scénariste, puis Tim m'a offert de faire un stage en réalisation. Une complicité s'est créée... Un réalisateur doit s'entourer de personnes de confiance, car c'est un chef d'orchestre ; il doit répondre à 30 000 questions par jour, c'est tout ce qu'il fait ! Il n'est pas derrière la caméra, il a un directeur photo ; mais, constamment, il a des réponses à donner.

C'est une grosse machine... Comment vous sentiez-vous comme stagiaire à la réalisation ?



M. M. B. – Comparativement aux *Feluettes*, *l'Histoire de l'oie* s'est faite avec une équipe plus petite, plus souple.

Vous avez eu votre baptême dans le géant !

M. M. B. – Les chevaux, les figurants partout, le grand décor extérieur de l'hôtel... Il se passe soudainement quelque chose de métaphysique : tu es au centre de ton œuvre. Tout à coup, alors que tu as toujours eu cette impression-là, ton œuvre a vraiment trois dimensions. À la scène, il en manque une : l'œuvre ne t'entoure pas, et tu n'es pas dedans. Là, elle est tout alentour, tu es sur le lieu... Tout n'est pas en avant, comme au théâtre ; c'est la caméra qui décidera de ce qui sera en avant. C'est un monde qui t'entoure. Dans le bois, on tourne la mort de la Comtesse et, soudain, c'est l'environnement qui finit par te toucher, parce que c'est un prolongement. J'ai trouvé cela fascinant.

Le tournage suscite donc une fascination supplémentaire pour vous ?

M. M. B. – Je vous avoue que j'aimerais toucher à cela. J'ai un projet de court métrage présentement. Il faut faire ses classes, mais j'ai envie de tenter cela. Pour le silence et les images, qu'au théâtre je ne peux trouver parce que je n'ai pas accès à la mise en scène – par choix, soit dit en passant.

Vous ne voudriez pas en faire ?

M. M. B. – Bientôt, oui, il le faut. Pour me resituer, si on peut dire, dans l'écologie théâtrale. Je viens de la pratique, puis je me suis mis à écrire et je ne fais plus que cela depuis douze ans. J'ai besoin d'y revenir, parce que j'aime fondamentalement les planches : ma vocation, c'était le théâtre, ce n'était pas uniquement l'écriture. Je voudrais toucher à la mise en scène aussi pour préciser mon langage face aux acteurs, face au metteur en scène. Je ne suis pas un auteur mort, et je collabore toujours aux créations de mes pièces.

L'oie Teeka et Maurice
(Maxime Desbiens-Tremblay).
Photo : Nicole Rivelli.

Parlons de la composition du personnage et du jeu de l'acteur. Au cinéma, avez-vous été proche des acteurs des Feluettes ou de Maxime Desbiens-Tremblay dans l'Histoire de l'oie ? Comment avez-vous collaboré à leur recherche sur le personnage ?

M. M. B. – Il s'agissait essentiellement de les nourrir. C'est-à-dire que, par exemple, John me disait : « Là, il faut que je règle toute la cuisine. Toi, va prendre des marches avec les acteurs, sors avec eux. » Il me donnait une grande liberté, me disant : « Parleur du personnage, dis-leur ce que tu sais, réponds à leurs questions. » On a travaillé en salle de répétition les scènes les plus difficiles pour ce qui est de l'interprétation, comme la mort de la Comtesse, ou difficile pour ce qui est de la mise en espace, de la mise en place. Ça été le cas des scènes de table, aux fiançailles. Parce que ces scènes comportent beaucoup d'acteurs et que tu n'as pas le temps, quand toute l'équipe est là, de dire à l'un de faire ceci ou cela. J'ai rencontré les acteurs des rôles principaux pour les nourrir de ce que je savais des personnages. On a effectué deux lectures publiques avant le tournage. Mais il s'agit davantage d'un travail de nourriture que

de précision dans la mise en scène. D'abord, il ne restait environ que 25 % de la pièce ; c'est le silence qui prend plus de place, les scènes sont beaucoup plus *go to the fact*, allons à l'essentiel. Je me suis quand même battu pour certaines choses, comme la lettre d'amour ; je disais : « On ne peut pas couper ça ! Il faut garder la lettre d'amour, intégrale ; c'est une question de souffle. » Les répétitions sont davantage une mise en condition de l'acteur ; il va faire plusieurs prises, on peut corriger l'interprétation, et c'est vraiment de courts moments. Je trouve qu'au théâtre on répète souvent la durée, on répète vraiment le souffle global. Au cinéma, on ne répète pas la durée, mais une scène. Si bien que parfois, en salle de répétition, on s'aperçoit qu'après trois essais tout le monde l'a, ou même dès la première lecture. Sauf que, dans le souffle, il faut que ce soit placé. C'est le rôle du réalisateur, qui voit comment il construit son film et peut dire : « Allez-y, là c'est très violent, ouvrez les vannes, et ici, non. » Une autre différence dans la direction d'acteurs, c'est qu'au théâtre, souvent, on fonctionne de façon chronologique, alors qu'au cinéma ça n'aurait aucun sens : on fait les scènes les plus difficiles au début, jamais à la fin, question d'énergie. On compose avec l'énergie des acteurs : au vingtième jour de tournage sur vingt-cinq, il y a une perte de kérosène. C'est à ce moment qu'on tourne les entrées et les sorties, etc. Au début, les acteurs sont gonflés à bloc : ils sont en pré-production depuis deux semaines, ils sont prêts à y aller. L'approche est donc très différente.

Vous évoquiez plus tôt une question d'éthique : un acteur qui a défendu, voire créé un rôle à la scène doit-il le jouer au cinéma ? Est-ce que cela s'est posé concrètement pour vous ?

M. M. B. – Oui. Dans les deux cas, et dans *les Feluettes* et dans *l'Histoire de l'oie*. Ces comédiens sont quand même les premiers créateurs. La question se pose également pour *les Muses orphelines*. Nous sommes face à des interprétations très fortes, très valables, et même qui ont permis jusqu'à l'idée de faire ce film-là.

Vous parlez de la reprise des Muses... au Théâtre d'Aujourd'hui, dans la mise en scène de René Richard Cyr ?

M. M. B. – Oui. De la création, également, qui comptait aussi des interprétations fortes, mais particulièrement de la seconde production. Parce qu'à la seconde, nous avons plus une culture de captation, d'adaptation, alors qu'en 1987, au moment de la création, cette culture n'existait pas. C'était vraiment deux mondes à part : le cinéma d'auteur et le théâtre, ça n'avait rien à voir. Maintenant, c'est peut-être plus probant, avec la reprise. À la suite des *Feluettes*, peut-être parce que les gens ne le prenaient pas que des Canadiens anglais aient fait le film, j'ai eu environ dix offres du Québec pour *les Muses...* Les interprètes ont bien sûr permis le passage d'une œuvre à la scène ; ils l'ont fait d'une façon exceptionnelle. Mais ce qui arrive, comme je le disais, c'est que le réalisateur revendique sa position d'auteur créateur, d'abord ; et puis il y a un malaise qui est celui-ci : comment diriger un acteur qui a été dirigé par un metteur en scène ? Il a toute sa tradition par rapport à la scène, et tu l'amènes dans un autre univers. À moins qu'il s'agisse d'une captation en lieu naturel, alors c'est différent. Il s'est posé d'ailleurs un débat très intéressant à ce propos avec *A Long Day's Journey into Night* de Eugene O'Neill. À partir de la production de

Tim Southan « dirige »
l'oie, sous le regard attentif
de Maxime Desbiens-
Tremblay (Maurice).
Photo : Nicole Rivelli.



Stratford, montée par Diana Leblanc, David Wellington a tiré une adaptation exceptionnelle, qui lui a valu quatre prix Génies. Il a repris la mise en scène de Diana Leblanc, mais celle-ci n'était pas dans le coup. C'est très étrange, parce que c'est sa distribution au complet qui est filmée, dans un huis clos ; c'est sa mise en scène.

J'ai pu constater que vraiment les réalisateurs sont gênés de devoir travailler avec le « matériel acteur » qu'un metteur en scène a créé. Le *casting* est la création du réalisateur, et la direction d'acteurs aussi. Il y a parfois un sentiment d'infériorité du théâtre par rapport au cinéma. Les acteurs qui ont défendu la pièce à la scène se sentent froissés de ne pas la jouer au cinéma. Comme si le film venait consacrer quelque chose, alors que je ne le pense pas.

Je comprends leur frustration dans le sens où, par le film, l'acteur peut prolonger le rôle et l'immortaliser.

M. M. B. – Là, oui, je peux comprendre. Mais ce qui est extraordinaire au théâtre, c'est l'éphémère. Je comprends la blessure que certains ont dû avoir, de

ne pas prolonger leur rôle hors de la scène. Je ne peux pas leur reprocher de vouloir connaître ce que moi-même je vis d'agréable : un prolongement de mon œuvre. Quant à l'immortalisation, je ne suis pas sûr de cela pour ma part, en tant qu'auteur. L'immortalisation d'une pièce, c'est le livre, c'est l'édition, ce n'est ni la représentation ni le film. Il y a une autre chose : je dirais qu'il y a parfois un faux frère entre l'idée de capter la pièce ou de l'amener au cinéma. Ce qui n'est pas le cas avec la danse. On peut, par exemple, filmer une chorégraphie, car il n'y a pas de prétention narrative dans une telle œuvre. Une pièce, par contre, a cette prétention, et on ne raconte pas de la même façon au théâtre et au cinéma.

Ce sont deux langages.

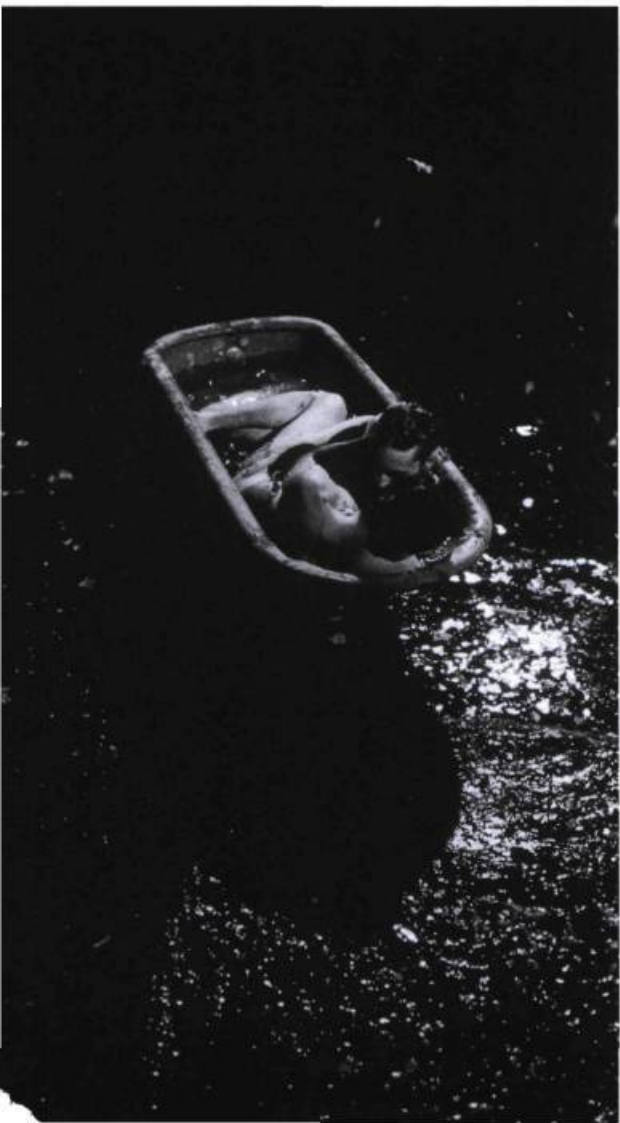
M. M. B. – Précisément. Et le théâtre n'a pas non plus nécessairement à nous raconter quelque chose ; c'est un art d'images, et je trouve que c'est un art aussi profondément lyrique. Alors que le cinéma n'est pas lyrique, et supporte mal d'ailleurs

le lyrisme. Il va supporter une poésie visuelle, mais très mal le lyrisme ; en ce sens, théâtre et cinéma sont souvent de faux frères. On pense qu'on va faire la captation et que ça va très bien passer... Pas sûr ! La seule façon de faire une captation au théâtre qui irait avec les conventions serait de mettre une caméra, là, en face, et qui filmerait ! Mais si une caméra commence le moins à faire des plans...

...c'est une lecture.

M. M. B. – ...c'est une lecture télévisuelle. C'est dommage, je n'ai pas vu la réalisation, par Lorraine Pintal, de sa mise en scène de *Tartuffe* ; je voudrais voir ça, car il s'agit d'un espace-théâtre, mais la caméra se promène. J'aimerais voir sa lecture de metteur en scène, ce qu'elle va privilégier.

C'est intéressant : cette fois, c'est la metteure en scène qui signe l'adaptation.



M. M. B. – Elle dit, en quelque sorte, je voulais que vous regardiez là, inconsciemment. La caméra rend consciente notre lecture ; elle doit déterminer où se porte notre regard.

Pour certaines personnes, toute adaptation est une trahison. Qu'en pensez-vous ?

M. M. B. – Ce qui m'intéresse, c'est de prolonger une œuvre par une nouvelle lecture. J'aime le théâtre pour cette notion d'interprétation ; j'aime le théâtre pour tout ce qui m'échappe en lui. Quand j'écris, il y a bien sûr 50 % de conscient ; mais il y a aussi 50 % qui m'échappent, dans toute œuvre littéraire, même s'il s'agit d'un roman, même si je pense avoir le contrôle. Le lecteur, ou le spectateur, a toujours une possibilité de distance, ce que nous n'avons pas. Et le metteur en scène a quand même aussi un pouvoir de distance face à une œuvre ; c'est pourquoi je pars à la découverte, dans ces aventures, autant dans une lecture scénique que dans une lecture cinématographique. Toute interprétation, toute lecture est une trahison, dans le sens où toute traduction est une trahison. Je

*Lilies de John Greyson.
Photo : Jonathan Wenk.*



Lilies. Photo : Jonathan Wenk.

plus d'images que de mots. Déjà le rapport est très différent. Je me sers d'images, c'est un monde d'images ; ce n'est pas un monde de répliques et de paroles. Bien sûr, quand on écoute Woody Allen, par exemple, c'est une parole magnifique. Mais j'ai la possibilité d'emprunter un autre langage. Auteur, au théâtre, je n'ai pas le pouvoir sur l'image, sur le silence, que j'aurais si j'étais metteur en scène. Au cinéma, j'ai un pouvoir automatique et immédiat sur l'image. Si j'ai envie de voir une feuille tomber d'un arbre, et qu'à ce moment-là j'ai envie de voir un panorama avec du vent ou d'entendre l'eau, ça fait partie du scénario, ce qui n'est pas le cas au théâtre. C'est Jean-Paul Sartre qui disait : « L'auteur se doit d'explorer tous les territoires d'écriture. » Pour moi, c'est devenu un moteur, de plus en plus. Et il faut arriver à bien cerner ces territoires. J

verrais plutôt cela comme un prolongement ; parfois réussi, parfois raté. Mais ça, c'est le pari.

À propos d'un projet de captation du *Chemin des passes-dangereuses*, j'ai dit : « Cela peut être capté en environnement naturel, mais on ne peut pas briser la structure. C'est celle d'un poème ; si on commence à rendre ça naturaliste, linéaire sur le plan narratif, il n'y a plus de pièce. » Car la pièce n'existe que dans ses répétitions, dans cet espèce d'état entre deux eaux, entre la vie et la mort, et, en ce sens, la structure est là pour l'appuyer. Il y a des œuvres qui sont profondément théâtrales, comme *Albertine, en cinq temps*.

Ce sont des architectures dramatiques.

M. M. B. – Le décor peut changer, l'ambiance aussi, mais on ne peut pas rendre cela linéaire sur le plan narratif, ce à quoi nous amènent le cinéma et la télévision la plupart du temps. Il y a des œuvres qui le permettent parce qu'elles offrent un parcours narratif, d'autres non. Il ne faut pas adapter à tout prix, c'est parfois impossible, et pas souhaitable.

Sur le plan de l'écriture, quelle particularité présente le scénario que vous écrivez directement pour le cinéma ?

M. M. B. – J'ai tendance à écrire beaucoup