



PROJECT MUSE®

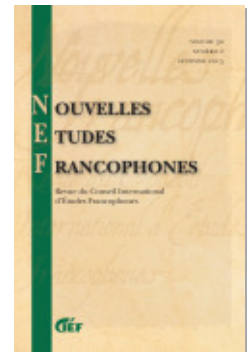
Incendies : Évoquer pour susciter l'imaginaire et montrer
plutôt que dire

Esther Pelletier, Irène Roy

Nouvelles Études Francophones, Volume 30, Numéro 2, Automne 2015,
pp. 111-128 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2015.0067>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/612231>

Incendies

Évoquer pour susciter l’imaginaire et montrer plutôt que dire

Esther Pelletier et Irène Roy

“Toute culture est en équilibre instable entre deux pôles: d’une part, le souci de préservation de l’origine, de la différence et, d’autre part, la dissolution dans l’autre culture qui, dans une similaire volonté d’autoprotection, l’affronte et la menace.”

Naïm Kattan

“Ce paradoxe [du théâtre] est crucial, car il est au centre de ce qui me permet d’obliger le spectateur à se rendre compte qu’il a une imagination. Pour cela, il me faut parvenir à créer un univers où le spectateur est pris en flagrant délit d’imagination. [...] L’espace est vide, aucun décor réaliste n’indique une cuisine ou une forêt.”

Wajdi Mouawad, *Architecture d’un marcheur* (132)

En 2010, Denis Villeneuve réalisait *Incendies*, l’adaptation de l’œuvre *Incendies Le Sang des promesses* du dramaturge Wajdi Mouawad, et mise en scène en 2003 en France et au Québec. Dans un premier temps, après avoir situé l’œuvre de ce dernier au sein de la dramaturgie québécoise et du théâtre migrant, les procédés utilisés par Mouawad au théâtre sont ici analysés dont la spatio-temporalité et l’écriture scénique. Dans un second temps, la démarche d’adaptation cinématographique de Villeneuve est mise au jour notamment pour ce qui a trait à l’univers réaliste, à l’impression de réalité, aux thèmes véhiculés par les deux œuvres, à l’économie du récit cinématographique et, enfin, aux matériaux expressifs. Ainsi, la version d’*Incendies* du dramaturge relève davantage de l’évocation qui suscite l’imaginaire, tandis que celle du réalisateur parvient à montrer plutôt qu’à dire.

Mots clés: Théâtre; cinéma; adaptation cinématographique; écriture scénique; récit cinématographique; dramaturgie; matériaux expressifs.

Ces paroles de Wajdi Mouawad tirées de l’ouvrage *Architecture d’un marcheur*, une série d’entretiens entre l’artiste et le sociologue Jean-François Côté, soulignent l’importance qu’il accorde à faire appel à l’imaginaire du spectateur par le

biais de l'expérimentation en direct du phénomène théâtral. Nous nous attardons sur cette caractéristique fondamentale de l'esthétique théâtrale de Mouawad, figure marquante de la dramaturgie québécoise des deux dernières décennies, en prenant appui sur le spectacle *Incendies*.¹ Nous verrons comment la quête de soi qui participe à la formation des écritures dramatique et scénique de cette production s'incarne avec force dans une mise en scène qui suscite la créativité des spectateurs. Après une brève présentation de l'apport de sa pratique artistique dans le paysage théâtral québécois où il s'est démarqué dans ce qu'on a appelé "les écritures migrantes," nous nous attarderons plus spécifiquement sur l'utilisation de procédés de mise en scène qui ont dynamisé la structure artistique de ce spectacle afin de mettre en évidence par la suite ce qui différencie l'œuvre originale de son adaptation cinématographique. En effet, en s'appropriant la fable de Mouawad, le cinéaste Denis Villeneuve s'est livré à un minutieux travail d'épuration du texte original pour le transposer au cinéma. Tout en respectant les thèmes et la situation contextuelle de l'histoire, à savoir le propos de l'auteur de théâtre, Villeneuve a su plonger le spectateur dans un univers fictionnel réaliste facilitant ainsi son identification à la détresse humaine véhiculée par les personnages de la diégèse. Il a su davantage montrer plutôt qu'évoquer, comme le fait Mouawad, la quête des origines entreprise par les protagonistes d'*Incendies*.²

Nouvelle dramaturgie et théâtre migrant

À partir des années 1990, la dramaturgie québécoise amorce une période de consolidation des acquis dramatiques et scéniques qui ont contribué à son évolution dans les années 1980. En effet, après la montée nationaliste des années 1970 où les artistes du théâtre québécois se consacrent majoritairement à la définition d'un "moi collectif," la défaite ressentie après l'échec du référendum pour l'indépendance de 1980 ouvre la voie à une génération de nouveaux auteurs et metteurs en scène qui délaissent la quête identitaire collective au profit d'une quête de soi où l'on privilégie l'exploration des territoires intimes.³ Cette nouvelle dramaturgie⁴ s'exprime dans des récits imprégnés, entre autres, par la mémoire et la recherche de repères, structures artistiques où se côtoient réalisme et métaphore. La narration sert de moteur à l'action provoquant une crise de l'échange dialogué. Le cadre spatio-temporel éclate et plusieurs de ces

1 *Incendies* a été créé à l'Hexagone Scène Nationale de Meylan, en France, le 14 mars 2003. Au Québec, la pièce a été créée au Théâtre de Quat'Sous, le 23 mai 2003, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques.

2 Les auteurs de cet article ayant utilisé des éditions différentes de l'œuvre de Mouawad, nous avons décidé de préciser en notes l'édition référencée pour les paginations, dans un souci de clarté (notes de l'éditrice).

3 Voir par exemple Plourde.

4 Le lecteur désireux d'en connaître davantage sur la nouvelle dramaturgie québécoise peut se référer à la bibliographie présentée en fin de document.

nouveaux auteurs, nous pensons entre autres à René Daniel Dubois, Normand Chaurrette, Daniel Danis, privilégient la structure de l'enquête pour dynamiser la construction narrative de leur récit, en complexifier les données par la juxtaposition de divers points de vue. Quant aux écritures scéniques, les metteurs en scène se préoccupent de questions esthétiques où prime un théâtre de l'image, qui fait souvent plus de place au discours de l'objet qu'au discours parlé, comme chez Robert Lepage, ou encore chez Gilles Maheu qui centre son propos sur le langage du corps.

À travers ces multiples transformations qui ont eu cours à partir des années 1980, s'est développé ce qu'on a appelé le "théâtre migrant,"⁵ produit par des auteurs d'origines diverses venus s'établir au Québec, et qui se sont distingués par leur façon de poser un regard critique sur la culture québécoise tout en y intégrant la leur. C'est dans la mouvance de ces écritures migrantes, où la confrontation entre culture d'origine et culture d'accueil se développe dans la mise au jour de similitudes, de rapprochements et de divergences, que se fait entendre la voix de Wajdi Mouawad qui, tout en empruntant aux courants de la nouvelle dramaturgie, utilise davantage de thématiques universelles où la quête identitaire transcende la recherche du pays d'origine.

Mouawad: Un auteur en quête d'identité

Né au Liban d'où il doit s'exiler avec sa famille à l'âge de huit ans, Mouawad passe son adolescence en France avant de venir s'établir au Québec en 1983. Dès sa sortie de l'École nationale de théâtre du Canada en 1991, il amorce une remarquable et fulgurante trajectoire artistique. Comédien, auteur, metteur en scène, directeur artistique de plusieurs compagnies de théâtre,⁶ il écrit et met en scène la majorité de ses spectacles. Sa tétralogie *Le Sang des promesses*, qui regroupe les pièces *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, lui vaut une reconnaissance internationale tant du côté du public que de la critique. Si pour lui le théâtre répond à un besoin essentiel pour effectuer un voyage à la recherche d'une identité perdue qu'il essaie de reconstruire dans le présent, par contre, il précise en entrevue qu'il n'a rien à tirer de l'expérience de l'immigration du point de vue de l'imaginaire et de la création: "[...] Si j'en tirais quelque chose, je devrais reconnaître la pertinence de l'exil, de la guerre. Je refuse. Je ne suis pas un auteur 'sur' l'immigration" (Côté 81). Ce qui ne l'empêchera pas de conclure par l'une des phrases-clés d'*Incendies*: "[...] l'enfance est un cou-teau planté dans la gorge" (Côté 145).

On ne peut toutefois éviter de faire des rapprochements avec des situations

5 Sur le théâtre migrant, voir la bibliographie en fin de document.

6 Wajdi Mouawad a fondé Le Théâtre Ô parleur en 1991, qu'il a codirigé avec la comédienne Isabelle Leblanc. En 2005, il a créé, avec Emmanuel Schwartz, les compagnies Abé Carré Cé Carré au Québec et Au Carré de l'Hypoténuse en France. De janvier 2000 à juin 2004, il a été directeur artistique du Théâtre de Quat'sous à Montréal, puis du Théâtre du Centre National des Arts à Ottawa de 2007 à 2012.

maintes fois rapportées par l'auteur dans les médias ou dans des œuvres connexes. La plus connue est racontée dans *Visage retrouvé*, roman en partie autobiographique, et dans *Le Sang des promesses*, où il se souvient avoir assisté à l'âge de sept ans, du balcon de l'immeuble où habitaient ses parents en banlieue de Beyrouth, à un attentat contre un autobus rempli de civils palestiniens perpétré par les milices chrétiennes (20). Cette scène, dont il s'est inspiré pour écrire le récit de Nawal dans *Incendies*, souligne, comme le fait remarquer Pierre L'Hérault, à quel point l'œuvre "[...] ancre le plus précisément et le plus explicitement sa dramaturgie dans son origine libanaise" (100). Mais si l'identification entre l'auteur et son œuvre joue de similitudes avec certaines situations de l'intrigue et lieux de l'action, cette relation complexe aux origines est transposée à même l'écriture, une écriture où le mythe, le sacré, le réalisme et le poétique sont intimement entrelacés, à la recherche d'une harmonie entre l'ici et l'ailleurs, à la rencontre de soi avec l'Autre. Voyons comment divers procédés utilisés par l'auteur dans la mise en scène de son texte participent à l'expression de la nouvelle dramaturgie qui, cette fois, prend appui sur les enjeux identitaires propres aux écritures du théâtre migrant.

Spatio-temporalité: Entre passé et présent, ici et ailleurs

Dans *Incendies*, Jeanne et Simon sont forcés de respecter les dernières volontés de leur mère morte, en refaisant le trajet de sa vie. Affrontant les aléas de cette trajectoire, les jumeaux traversent une série d'épreuves où leur sera révélée la vérité sur leur naissance. À l'âge de quinze ans, Nawal a mis au monde un enfant qu'elle a été obligée d'abandonner pour éviter le déshonneur à sa famille. Partie à sa recherche dans le pays dévasté par la guerre, elle le retrouvera sans le reconnaître. C'est au Québec où elle a immigré que, beaucoup plus tard, elle découvrira que Nihad, ce fils tant espéré, est le père des jumeaux nés d'un viol qu'elle a subi en prison pendant la guerre. En plus de découvrir l'identité de leur père, Simon et Jeanne se verront donc obligés de reconnaître aussi en lui un frère.

À l'évidence, ce parcours marqué par l'aveuglement et la méprise de la mère et du fils emprunte au mythe d'Œdipe. Cette quête des origines qui sert de fondement à l'intrigue dramatique tient également de l'enquête policière. Cahier, lettres, veste, photographie, ces nombreuses traces du passé laissées par la mère sont autant d'indices qui se font écho d'une scène à l'autre et vont permettre que soit livrée peu à peu la terrible vérité et que se referme le cercle. Wajdi Mouawad privilégie l'éclatement d'une temporalité où passé et présent se chevauchent constamment jusqu'à créer un effet de simultanéité qui permet aux événements de s'éclairer les uns par rapport aux autres. Cette cohabitation sur scène entre deux et même parfois trois situations éloignées dans le temps a comme effet de les unifier dans une sorte de contrepoint qui prend toute sa signification en rattachant les fils les uns aux autres.

C'est ainsi que la trame narrative se développe dans un fructueux va-et-vient dont l'empreinte poétique s'incarne avec force dans les tracés d'une écriture scénique ouverte à l'imaginaire du spectateur.

L'histoire oscille entre la réalité québécoise et celle d'une contrée lointaine en guerre. La quotidienneté des activités exécutées dans des lieux qui nous sont familiers facilite une sorte de rapprochement avec l'inconnu et son apprivoisement. Cette comparaison s'exprime également par le biais de la langue, le joul québécois côtoyant à l'occasion un français plus recherché ou encore la musicalité de la langue arabe, les registres populaires et poétiques s'associant à de nombreuses reprises dans des passages narrativisés. Cette constante recherche d'harmonie entre réalisme et poésie au sein même de l'écriture de l'œuvre a favorisé l'éclosion d'images et de procédés métaphoriques dont les répercussions se sont fait sentir dans l'écriture scénique du spectacle.

Écriture scénique et appel à l'imaginaire

La mise en scène d'*Incendies* recèle de cette poésie marquée par l'épure et la rythmique d'un rituel dont le cérémonial accentue la théâtralité. L'espace scénique est vide. Seul, au fond de la scène, un mur en rectangles transparents sert d'appui aux changements d'éclairage tout au long du spectacle. Translucide, il laisse entrevoir à certains moments les acteurs en attente de faire une entrée en scène, ou encore des personnages qui déambulent derrière, fantômes du passé à l'écoute du présent. Mur écran, on y projette aussi des images, comme par exemple les diapositives du cours que donne Jeanne à l'université, ou encore la photographie de Nawal en compagnie de son amie Sawda prise pendant la guerre. Aucun décor réaliste n'indique les lieux qui apparaissent aux spectateurs par l'entremise du texte des personnages, de l'utilisation des objets et de la lumière. Celle-ci vient accentuer les sensations et les émotions propres à chaque situation: bleu profond pour amplifier le mystère et l'inconnu, rouge sang de l'accouchement et de la violence provoquée par la guerre, ocre de la chaleur des contrées orientales, gris terne des champs de bataille et des poussières de la ville. L'espace se transforme d'une scène à l'autre sous les yeux du spectateur grâce à l'utilisation ludique et polysémique de quelques objets. Principalement des chaises en bois dont la réorganisation spatiale désigne des changements de lieux, suggère entre autres le lit de Nazira, la grand-mère mourante, les tombes d'un cimetière, un arbre, etc. Fréquemment, divers lieux sont représentés simultanément sur scène, cette multiplication des espaces servant d'appui à l'éclatement spatio-temporel de l'intrigue.

Les rares accessoires utilisés par les personnages ont parfois une fonction syntaxique de première importance, leur présence s'avérant essentielle à l'évolution de l'histoire. Nous pensons par exemple ici au nez rouge de clown que Nawal a glis-

sé dans les langes de Nihad à la naissance, et qui, lors d'un procès pour crimes de guerre qui se tient à Montréal, permettra à la mère de reconnaître dans le témoignage de son bourreau le fils perdu et tant recherché. Enfin, l'objet permet à l'occasion de métaphoriser l'espace et la situation, comme dans cette remarquable scène où Nawal raconte l'incendie de l'autobus rempli de réfugiés, l'eau propulsée par un arrosoir rotatif de jardin représentant par analogie l'essence aspergée sur les victimes, et le son de marteaux-piqueurs associés à des travaux de forage dans la ville, le bruit des mitraillettes. Ainsi amplifiée par la construction de l'image, l'horreur de la scène prend tout son sens à la fin du récit de la jeune fille: "Il n'y a plus de temps. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête, le temps court comme un fou, à droite à gauche, et de son cou décapité, le sang nous inonde et nous noie" (51).⁷ Lorsqu'en 2004, *Incendies* a reçu le prix de la Critique montréalaise, nous pouvions lire dans le communiqué de l'Association québécoise des critiques de théâtre: "Cette âpre remontée vers les origines, soutenue par un travail d'ensemble d'une grande cohésion, nous a bouleversés. Dans cette création, la parole poétique [...] s'incarne dans des images percutantes grâce à un recours ingénieux à des objets familiers."⁸

Quant au jeu des comédiens, il s'ajuste constamment aux registres de la parole et du rituel de la mise en scène, alterne entre l'exacerbation du récit tragique et le ton naturel du quotidien, entre l'exagération de l'émotion pour soutenir l'horreur et l'extrême retenue de ceux qui l'ont subie. Wajdi Mouawad accorde également beaucoup d'importance au travail corporel et aux déplacements des acteurs sur la scène. Au jeu statique des récits tragiques monologués et à la rythmique mouvementée des séquences dialoguées, il oppose la fluidité de mouvements d'ensemble empreints de la rigueur chorégraphiée propre à la complexité d'un récit dont la magie cérémonielle prend forme sous les yeux du spectateur.

Malgré la richesse de cette écriture poétique teintée de ludisme et d'onirisme, il a souvent été reproché à Mouawad de faire un théâtre bavard. Beaucoup trop de mots pour expliquer ce qui ne peut être montré et, en particulier, dans *Incendies*, tout ce qui concerne la violence et la mort suscitées par la guerre. L'immense succès de ce spectacle, tant au Québec qu'en Europe, semble donc tenir en grande partie à l'originalité des procédés de mise en scène qui ont entraîné les spectateurs dans les chemins de leur imaginaire, les invitant à se représenter, à travers la force évocatrice des images, les lieux de l'intrigue et les situations rapportées. Exactement à l'inverse de ce nous propose l'adaptation cinématographique de Denis Villeneuve qui, grâce aux moyens propres au cinéma, va situer et fixer l'intrigue dans des lieux réels capables d'éclairer le propos, limitant du même coup un recours abusif à la parole.

7 Éditions Leméac-Actes Sud-Papiers.

8 Citation tirée du communiqué de presse envoyé aux médias par l'Association québécoise des critiques de théâtre, 28 octobre 2004. Le prix de la critique-Montréal a été octroyé à la production d'*Incendies* présentée au Théâtre de Quat'Sous en 2003.

Univers réaliste et identification du spectateur

Incendies, réalisé en 2010, est le quatrième long métrage de Denis Villeneuve.⁹ C'est en voyant, en 2003, la pièce de Wajdi Mouawad, *Incendies*, que bouleversé, il décide d'en faire l'adaptation cinématographique. "J'ai tout de suite su que j'allais faire un film, car la colère contenue dans ce récit familial me touchait profondément" (Grégoire). Pendant cinq ans, il travaille le scénario. On connaît la suite: Villeneuve voit encore, en 2011, un de ses films nommé aux Oscars dans la catégorie "Meilleur film en langue étrangère." Présenté à la Mostra de Venise, gagnant de nombreux prix, *Incendies* est un succès et est considéré par le *New York Times* comme l'un des dix meilleurs films de 2011.

Pour adapter et réaliser *Incendies*, Mouawad lui a donné carte blanche. Ainsi, tout en respectant la thématique et l'histoire de la pièce du dramaturge d'origine libanaise, le réalisateur québécois a su la transposer cinématographiquement à l'écran dans un univers réaliste où les spectateurs ont pu s'identifier à la tragédie vécue par cette famille marquée par l'extrême souffrance de la mère.

En effet, on peut dire qu'avoir fui sa culture d'origine, pour Nawal Marwan, était la seule solution si elle voulait continuer à vivre, avec ses jumeaux, loin des crimes commis par son peuple et sa famille; que l'on pense à la conspiration de ses parents et de ses frères, au meurtre commis par l'un de ses frères ou à l'inceste inconscient commis par son fils aîné. Mais son insertion dans l'autre culture, celle où elle a décidé de se réfugier, est loin d'avoir effacé le poids du passé. Et c'est pour s'en libérer et permettre à ses enfants de la comprendre et de se comprendre que la mère, Nawal, laisse une série de lettres sous forme de testament. Ici, possessions et argent ne pèsent pas lourd dans l'héritage. Celui des origines est beaucoup plus important. Ainsi, à la suite de Wajdi Mouawad, le cinéaste nous convie, avec *Incendies*, à la remontée d'un long fleuve, celui des origines: origines de la mère, origines de la naissance des enfants, origines du frère, origines du père, origines de la folie, du malaise, et regard sur la culture d'origine. Ce long voyage au pays des luttes fratri-

9 Venu au cinéma après avoir remporté la course Europe-Asie 1990-1991 produite par la télévision de Radio-Canada et dont le prix du gagnant consistait à pouvoir réaliser un film à l'Office national du film du Canada (ONF), Villeneuve, qui a fait ses classes en réalisant des reportages, des vidéoclips et des courts métrages, signe, en 1998, un premier scénario original qu'il réalise: *Un 32 août sur terre*. Suivra, en 2000, *Maelström* dont il écrit aussi le scénario. Ses deux films concourent dans de nombreux festivals et représentent le Canada aux Oscars de 1999 et de 2001. Puis, c'est en 2009 que le cinéaste s'intéresse à l'adaptation cinématographique. En effet, à partir d'un scénario de Jacques Davidts, Villeneuve présente sa vision de la tuerie survenue le 6 décembre 1989 à l'École polytechnique de Montréal. Intitulé simplement *Polytechnique*, son film est présenté au soixante-deuxième festival de Cannes dans le volet la Quinzaine des Réalistes. Le cinéma de Villeneuve plaît. Mais certains critiques et chercheurs en cinéma lui reprochent la vacuité des sujets de ses premiers films et une esthétique vide de sens inspirée de la publicité. Villeneuve est en fait un témoin de son époque. Conscient des jugements sévères envers son travail, il a décidé, après le succès de *Maelström*, de se retirer pendant huit ans pour revenir en force avec *Incendies*: "Après *Maelström*, je me suis rendu compte de mes limites dans la mise en scène et l'écriture" (Grégoire).

cides constitue métaphoriquement une longue thérapie analytique qui permettra à la deuxième génération des enfants vivant au Québec, les jumeaux Jeanne et Simon ainsi qu'à leur frère et père Nihad, de se libérer du poids du silence et du malaise qui ponctuent leur vie, en apprenant la vérité. Avec eux, à la fin du récit, les spectateurs respirent, non sans avoir été bousculés, voire choqués!

En effet, comment accepter au cinéma que le fils de Nawal, Nihad, soit le père des jumeaux car il y a longtemps que les histoires racontées au cinéma se sont éloignées de la tragédie grecque. Si, au théâtre, les spectateurs acceptent de se faire raconter une "énorme tragédie"—d'ailleurs n'est-ce pas là que le théâtre puise ses origines?—il en va tout autrement au cinéma où l'impression de réalité agit davantage sur les spectateurs, car contrairement au théâtre et sauf exception, le cinéma se veut transparent et, comme le disait André Bazin, se veut "cette fenêtre ouverte sur le monde" (93). Il fallait donc, pour accepter cette tragédie au cinéma, que Denis Villeneuve mette en branle tout son savoir-faire de scénariste et de réalisateur, en utilisant à bon escient, non seulement les matériaux expressifs du cinéma, mais également en faisant une réelle adaptation cinématographique de la pièce de théâtre.

Mais justement, que faut-il entendre par adaptation cinématographique? Dans le cadre de cette recherche, il s'agit du processus créatif et structurel mis en branle afin d'effectuer "[...] le passage d'un mode d'expression à un autre [...]" (Pelletier, "Création et adaptation" 139) ici, en l'occurrence, le passage du théâtre au cinéma; et ce en déployant procédés et utilisation des matières de l'expression (Pelletier, *Écrire pour le cinéma*) propre à chacun des médiums. Ainsi, chaque œuvre en jeu, l'œuvre initiale et celle qui en est inspirée, doit être considérée comme une œuvre originale possédant son propre système autonome (Pelletier, "Texte littéraire et adaptation cinématographique").

Économie du récit: Montrer plutôt que dire

Soulignons d'abord que le texte de Mouawad est un texte abondant et puissant, magistralement mis en scène dans une première version de deux heures et cinquante-deux minutes. Le premier défi qu'avait à rencontrer Villeneuve était de ramener la durée du film à deux heures. Bien que cela entre toujours en considération dans le processus de mise à l'écran d'une œuvre cinématographique, les conditions économiques qui ont influencé la réalisation du film ne seront pas ici considérées. Soulignons cependant que l'art de l'adaptation cinématographique consiste d'abord et avant tout en un travail de synthèse et d'épuration du texte original, entre autres, du fait que les spectateurs n'ont pas le contrôle sur le débit de la communication et, découlant de ce principe, parce qu'un trop grand flux d'informations, souvent propre au littéraire, est perdu car il n'est pas capté par les spectateurs, d'autant que ce flux d'informations est non seulement parfois trop abondant, mais parfois aussi trop complexe. Ainsi, en grande partie pour ces raisons, le cinéma se doit d'aller à

l'essentiel, au principal, au cœur du propos, s'il veut capter l'attention et l'intérêt des spectateurs du début à la fin du film. Il possède d'autres moyens que la parole pour créer du sens.

Ce problème de la parole abondante s'est d'ailleurs produit à la réception de la mise en scène théâtrale du texte. En effet, à de nombreux moments durant la représentation, on ne comprenait pas quelles étaient les différentes factions politiques en jeu—ce qui constitue d'ailleurs une partie importante de la pièce de théâtre—voire on ne comprenait pas qui étaient les différents informateurs que Jeanne rencontrait sur son chemin la menant vers la vérité. Villeneuve a éclairé autant que faire se peut cet aspect du texte qui, bien qu'encore un peu obscur dans le film, est tout de même plus explicite puisque les représentants des différentes factions politiques, les réfugiés, les catholiques et les autres Arabes ont été portés à l'écran et mis en contexte, donc plus clairement incarnés qu'au théâtre. Ainsi, le réalisateur identifie clairement le chef de la faction catholique que Nawal finira par assassiner après avoir travaillé pour lui—elle était en effet chargée de l'éducation de son fils. Villeneuve ne détaille toutefois pas l'action de cet homme: ce qui importe c'est de voir à l'écran et en peu de mots la haine et la violence qui animent ces factions en guerre ouverte. Les symboles de la croix catholique et le hijab que revêt Nawal, au gré des factions qu'elle doit approcher durant sa quête, résument à eux seuls toutes ces haines fratricides. Par besoin d'en dire plus, mais plutôt résumer, aller à l'essentiel du propos en montrant la partie pour le tout, contrairement à la pièce de théâtre qui, si elle aussi schématise, utilise plutôt abondamment la parole. Par exemple, voici ce que dit un des informateurs dans le texte théâtral:

Le médecin. Pour se venger. Il y a deux jours, les miliciens ont pendu trois adolescents réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois adolescents? Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar Samira. Pourquoi ces deux types ont-ils violé cette fille? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés. Pourquoi les miliciens l'ont-ils lapidée? Parce que les réfugiés avaient brûlé une maison près de la colline du thym. Pourquoi les réfugiés ont-ils brûlé la maison? Pour se venger des miliciens qui avaient détruit un puits d'eau foré par eux. Pourquoi les miliciens ont-ils détruit le puits? Parce que des réfugiés avaient brûlé une récolte du côté du fleuve au chien. Pourquoi ont-ils brûlé la récolte? Il y a certainement une raison, ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas monter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde. (61)¹⁰

Villeneuve a donc dû résoudre ce problème de la parole abondante et s'est d'abord efforcé de rendre compréhensibles ces aspects complexes du texte initial en

¹⁰ Collection Babel.

réduisant l'information à son minimum (que l'on réussit toutefois à comprendre à la lecture de la pièce; mais ce texte n'est pas fait pour être lu de prime abord, mais bien pour être représenté). Aussi, sur le plan de la structure du récit, et pour mieux s'y retrouver, le scénariste n'a-t-il pas retenu les trente-huit divisions du texte théâtral, mais a-t-il plutôt divisé son film en dix parties ou segments qui portent le nom soit des personnages soit des lieux, ceci permettant aux spectateurs de se repérer visuellement dans le temps et dans l'espace.

Segmentation d'*Incendies* (2010), le film de Denis Villeneuve

- Premier segment—Les jumeaux
- Deuxième segment—Nawal
- Troisième segment—Daresh
- Quatrième segment—Le sud
- Cinquième segment—Deressa
- Sixième segment—Kfar rayat
- Septième segment—La femme qui chante
- Huitième segment—Nihad
- Neuvième segment—Chamseddine
- Dixième segment—Incendies

Par ailleurs, si dans la pièce de théâtre, l'espace irréal du jeu est important, et c'est même dans cet espace parfois tridimensionnel où l'action est télescopée que repose la représentation, Villeneuve a préféré privilégier les personnages essentiels de l'histoire et montrer les lieux de manière à reconstituer les événements passés et présents vécus par les personnages, éclairant du coup le propos.

Ainsi, il a éliminé ou diminué en importance plusieurs personnages secondaires comme Antoine, l'infirmier, Sawda, la fidèle compagne de Nawal qui tient toutefois une place centrale au théâtre ou encore la mère et la sage-femme de Nawal. En effet, ces dernières n'apparaissent pas dans le film, mais ont plutôt été fusionnées en un seul personnage, celui de la grand-mère qui mettra au monde le premier enfant de Nawal. Par ailleurs, il a donné vie à l'amant de Nawal, un réfugié qui sera tué par l'un des frères de celle-ci, ce qui accentue le thème des luttes fratricides.

Ainsi, les grands principes sur lesquels repose habituellement l'adaptation cinématographique ont été mis en application par Villeneuve: il a conservé les thèmes majeurs de la fable, ici la quête des origines et la haine intergénérationnelle qui sont pris en charge par les personnages principaux et il a conservé l'information centrale qui s'y rapporte. Le scénariste-réalisateur a éliminé les informations périphériques et dispersives comme par exemple: les préoccupations personnelles

du notaire Lebel et ses répliques bouffonnes, seuls moments où les spectateurs de la pièce de théâtre osent rire.

Hermille Lebel. (s'adressant aux jumeaux) [...] "Le plus beau cadeau qu'elle pouvait vous faire! Je veux dire ça a son importance! Le jour et l'heure de votre anniversaire elle recommence à parler! Et elle dit quoi? Elle dit: "Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux." "Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux." C'est pas habituel comme phrase! Elle n'a pas dit: "Coudonc! Je mangerais bien un hot-dog oignon, relish, moutarde," ou bedon: "Passe-moi le sel!" Non! "Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux" (Mouawad 24-25)¹¹

[...] "Les enveloppes sont avec moi. Je vais les garder. Aujourd'hui vous ne voulez pas en entendre parler, mais peut-être plus tard. Rome ne s'est pas construite en plein jour. Faut se laisser du temps. Vous pouvez m'appeler n'importe quand..." (Mouawad 25-26)¹²

"Hey! Pas organisé. Moi. C'est vous qui êtes pas organisé, vous arrivez là, comme des chevaux sur la soupe, pour me dire: je vous fais vos planchers!" "En tout cas!" il répond. Alors je lui ai dit, moi aussi: "En tout cas!" Et je suis parti. Une chance que j'ai réussi à vous rejoindre." (Mouawad 67-68)¹³

Dans le film, Villeneuve a remplacé la relation d'amitié et de longue date du notaire avec Nawal en en faisant sa secrétaire, ceci ajoutant en crédibilité. Dans le texte théâtral, le notaire Lebel ne mentionne qu'en de rares occurrences le fait que la mère des jumeaux était une amie et qu'il l'aimait beaucoup (14; 44).¹⁴

En fait, une grande partie du travail de Denis Villeneuve a consisté à rendre réalistes l'histoire de Nawal et tous les personnages ainsi que les situations et les lieux qui s'y rattachent, de manière à rendre crédible leur drame. Dans la pièce de théâtre, les raisonnements mathématiques de Jeanne sont plus importants, comme si elle avait choisi d'œuvrer dans ce domaine rationnel pour survivre à un malaise familial incompréhensible et irrationnel. La scénographie de Mouawad est d'ailleurs magnifique lorsqu'il utilise la figure du polygone. Ceci a disparu dans le film à des fins réalistes. En effet, Jeanne, dans le film, enseigne les mathématiques à l'université et son mentor, un professeur d'un certain âge, l'incitera à entreprendre sa quête pour accomplir les volontés de sa mère. Le côté rationnel de Jeanne n'est que suggéré dans le film et n'a pas l'impact que lui donne Mouawad dans son théâtre. Pour Villeneuve, Jeanne a un travail et va s'absenter pour retrouver son frère.

Par ailleurs, toujours à des fins réalistes, le marquage sous forme de tatouage du

¹¹ Collection Babel.

¹² Collection Babel.

¹³ Collection Babel.

¹⁴ Collection Babel.

petit pied de Nihad, le premier enfant de Nawal, qui a permis à celle-ci de retracer le parcours de son bourreau, père des jumeaux, a remplacé le nez de clown déposé avec le bébé lors de l'accouchement et de l'abandon de l'enfant. D'ailleurs, cet objet était déjà difficile à voir et à comprendre dans la mise en scène de Wajdi Mouawad, surtout pour les spectateurs assis loin de la scène.

Toutefois, malgré ce choix plus plausible et réaliste de la part de Villeneuve, l'éventualité pour Nawal de retrouver, à Montréal, et de reconnaître, par ce signe, son bourreau, peut paraître exagérée. Mais que pouvait-il faire d'autre, s'il voulait aller jusqu'au bout de la fatalité et être fidèle au dénouement du texte de Mouawad. C'était somme toute un bon choix!

Ce dénouement tragique va de pair avec le degré d'horreur des guerres et conflits qui minent le monde arabe, ce qui nous est montré dans le théâtre de Mouawad et dans le film de Villeneuve. Le message est clair. Dénoncer cette horreur générationnelle qui enflamme ce monde nourri de haine et souffrances, de tortures et de morts, l'horreur à son état pur.

Et Villeneuve, sans porter de jugement, a su nous toucher en choisissant de conserver le fil narratif du texte original de Mouawad qui repose sur les quêtes de Nawal et de Jeanne, victimes des actions cruelles des hommes. Il a su aussi nous intéresser en montrant à l'œuvre, de manière réaliste, Nawal Marwan, Jeanne et Simon, Nihad et tous les personnages représentant ces différentes factions politiques. Il en a fait des êtres de chair et sang, et tous sont porteurs du thème des origines et de celui de la haine.

Les matériaux expressifs du langage cinématographique

Alors que Mouawad nous captive par un flot abondant de paroles et de glissements scéniques métaphoriques d'une situation à l'autre, Villeneuve nous touche par le peu de mots qu'il utilise et par la construction des images qu'il met en scène. En effet, ses personnages ne disent que l'essentiel en mots, en gestes et en attitudes. Et c'est dans la composition des images où, d'une part les décors, l'espace et les lieux et, d'autre part, les cadrages, les angles de prises de vues et les mouvements de caméra structurent le sens, que les autres informations sont portées à la connaissance des spectateurs, non sans créer de l'émotion; et cette émotion est parfois accentuée par le silence et l'horreur des situations ou soutenue par une musique comme, par exemple, dans la scène d'ouverture où le rock alternatif de Radiohead ("You and whose army") fait contrepoint à la lenteur de la caméra qui se promène sur les jeunes garçons que l'on rase et prépare à la guerre, dont Nihad enfant. Le rythme du film n'est ni trop lent, ni trop rapide; mais bien mené, comparativement à la représentation nerveuse de Mouawad où les scènes et les tableaux s'enchaînent très rapidement. Villeneuve a donné un rythme réaliste à l'histoire en jouant habilement avec les ellipses temporelles, le présent et le passé. Et le génie de Villeneuve est

d'inscrire déjà dans la première scène du film, à l'insu des spectateurs, celui par qui arrivent le désastre, la faute originelle. En effet, Nihad est à la fois l'enfant du péché et le provocateur de l'inceste. C'est le personnage-clé de l'histoire, celui par qui la tragédie arrive. Mouawad, quant à lui, l'installera plus tard dans son texte et dans sa mise en scène.

De ce temps passé, narré dès la première scène, le réalisateur nous transporte au présent, à Montréal, à l'origine de la quête de Jeanne, puis, plus tard, de Simon, dès le moment où le notaire Lebel les convie à la lecture des dernières volontés de leur mère. Ce mélange des temps, déjà présent au théâtre, est habilement orchestré par Villeneuve qui remonte, en alternance, le cours des quêtes de la mère et de la fille, puis de Simon, l'autre jumeau. On découvre la chronologie de l'histoire par bribes constituées de situations passées concernant principalement Nawad, la mère, ainsi que Nihad, et de situations présentes concernant les jumeaux, puis Nihad. Ce jeu de reconstitutions des événements fait appel à l'intelligence des spectateurs. Cette structure, déjà très présente au théâtre, était gage de succès, en plus bien sûr de l'orientation du propos: en effet, depuis les années quatre-vingt, avec les premiers enlèvements de citoyens américains en Iran et depuis les événements de 2001 à New York, le monde arabe est devenu une source de curiosité et de crainte pour à peu près l'ensemble de la planète. Il n'est alors pas surprenant que le film de Villeneuve ait raflé une multitude de prix, dont, comme nous le mentionnions plus haut, sa nomination aux Oscars en 2011.

Son film est d'actualité et ne laisse personne indifférent. Il touche les spectateurs par cette dénonciation, sans jugement, de l'horreur et de la violence de ces guerres fratricides. L'incendie de l'autobus et l'assassinat arbitraire, à froid, des passagers et, en plus, de la petite fille presque sauvée par Nawad, rejoignent en horreur la scène de la fin où Nihad est reconnu comme le frère et le père des jumeaux. Pas étonnant que Nawad, la mère, en soit devenue muette et en soit morte. Toutefois, de ces incendies qui ravagent tout sur leur passage, subsiste la vérité: "Maintenant on est tous ensemble" (24) dit Nawad; maintenant que tout a été montré et dévoilé, Villeneuve, à la suite de Mouawad, est entré en communion lui aussi avec les spectateurs. Ainsi, à la suite de Nawad pourrait-il dire: "Maintenant on est nous aussi tous ensemble." "L'enfance est un couteau planté dans la gorge. On ne le retire pas facilement" (18).¹⁵ Il faut écrire, lire, parler, s'éduquer pour casser le fil de la haine interraciale, et ce à l'échelle planétaire. Du moins, faut-il essayer.

Notre incursion première dans l'univers de la pièce *Incendies*, à travers la mise en scène qu'en a faite son auteur, Wajdi Mouawad, nous a permis de mettre en évidence des procédés d'écriture scénique qui, tout en bouleversant sur le plan émotionnel le spectateur, ont suscité sa créativité en faisant appel à son imaginaire. En privilégiant sur les plans dramatiques et scéniques l'utilisation de techniques d'écriture

15 Collection Babel.

ture où passé et présent se chevauchent, dans un cadre spatio-temporel où la réalité est évoquée plus souvent que montrée, Mouawad, auteur associé au théâtre migrant, a participé au développement de ce qu'on a appelé la nouvelle dramaturgie. Développé sous le regard du spectateur à travers des images poétiques où des événements éloignés dans le temps apparaissent simultanément sur scène grâce à une utilisation polysémique des objets, le récit théâtral, à partir de ces choix esthétiques, diffère du traitement cinématographique réaliste qu'en a fait Denis Villeneuve.

En effet, *Incendies* est un film humaniste qui met en scène de manière réaliste et avec une économie du texte une tragédie oedipienne et des amours impossibles sur fond de guerre fratricide et dont la trame narrative, à la fois simple et complexe, a su captiver les spectateurs. Villeneuve, au moyen d'images fortes et de scènes constituées souvent de plans qui suscitent la réflexion et qui vont à l'essentiel, ou qui requièrent le silence ou tout au plus quelques phrases; au moyen d'un découpage narratif limpide qui simplifie les allers et retours entre le passé et le présent; et, enfin, au moyen d'une musique qui ponctue l'action menée par le jeu réaliste des acteurs, Villeneuve, donc, a su émouvoir son public. En effet, selon le principe de fonctionnement de l'impression de réalité au cinéma, les spectateurs ont pu aisément s'identifier et sympathiser avec cette femme d'origine arabe dont la vie a été brisée ainsi qu'avec ses enfants québécois. La fin du film ouvre sur l'espoir pour ces enfants puisque la vérité a été révélée et que le silence a été rompu.

Et comme nous le rappelle Michel Marc Bouchard citant André Bazin dans *Qu'est-ce que le cinéma?*:

Les personnages de l'écran sont des objets d'identification. Le spectateur tend à s'identifier au héros par un processus psychologique qui a pour conséquence de constituer la salle en "foule" et d'uniformiser les émotions. Le cinéma apaise le spectateur alors que le théâtre l'excite. Le théâtre même lorsqu'il fait appel aux instincts les plus bas, empêche jusqu'à un certain point une mentalité de foule [. . .] car il exige une conscience individuelle active, alors que le film ne demande qu'une adhésion passive. Les personnages de la scène sont des objets d'opposition mentale, parce que leur présence effective leur donne une réalité objective et que pour les transposer en objets d'un monde imaginaire la volonté active du spectateur doit intervenir et faire abstraction de leur réalité physique. Cette abstraction est le fruit d'un processus de l'intelligence qu'on ne peut demander qu'à des individus pleinement conscients. C'est dans la mesure où le cinéma favorise le processus d'identification au héros qu'il s'oppose au théâtre. (51-52)

Ouvrages cités

- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma? Le cinéma et les autres arts*. Vol. 2. Coll. 7e art. Paris: éditions du Cerf, 1959. Imprimé.
- Bouchard, Michel Marc. "Le théâtre au cinéma ou Le dramaturge devient scénariste." *Littérature et cinéma au Québec 1995-2005*. Coord. Carla Fratta. Bologne: Pendragon, 2008. 43-52. Imprimé.
- Côté, Jean-François. *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Coll. L'Écritoire. Montréal: Leméac, 2005. Imprimé.
- Grégoire, Isabelle. "Denis Villeneuve, entre la gloire et la colère." *L'actualité*. Rogers media, numérique, éditions-affaires, 18 février 2011. Web. 4 janvier 2014.
- L'Hérault, Pierre. "De Wajdi . . . à Wahab." *Cahiers de théâtre Jeu* 111.2 (2004): 100. Imprimé.
- Mouawad, Wajdi. *Incendies*. Montréal: Leméac—Arles: Actes Sud-Papiers, 2009. Imprimé.
- . *Incendies*. Coll. Babel. Montréal: Leméac, 2009. Imprimé.
- . *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*. Arles: Actes Sud; Montréal: Leméac, 2009. Imprimé.
- . *Visage retrouvé*. Montréal: Leméac, 2002. Imprimé.
- Pelletier, Esther. "Création et adaptation." *L'Adaptation dans tous ses états*. Coord. Andrée Mercier et Esther Pelletier. Coll. Les Cahiers du CRELIQ. Québec: Éditions Nota Bene, 1999. 139-53. Imprimé.
- . *Écrire pour le cinéma, Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*. Québec: Nuit blanche, 1997. Imprimé.
- . "Texte littéraire et adaptation cinématographique: la rencontre de deux systèmes." *Les Dossiers de la Cinémathèque* 12 (1984): 37-42. Imprimé.
- Plourde, Élizabéth. "Explorer les territoires de l'intime. Le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise." *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Coord. Irène Roy. Québec: Éditions Nota Bene, 2007. 343-55. Imprimé.

Ouvrages consultés

- Aragay, Mireia, ed. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Rodopi, 2005. Print.
- Aumont, Jacques et Marie Michel. *L'Analyse des films*. Paris: Armand Colin, 2004. Imprimé.
- Blais, Geneviève. "Wajdi Mouawad. Regard vers un ailleurs troublant." *Cahiers de théâtre Jeu* 117.4 (2005): 154-60. Imprimé.
- Bourdages, Étienne. "L'Épreuve du sang." *Cahiers de théâtre Jeu* 109.4 (2003): 130-132. Imprimé.
- Chartier, Daniel, Véronique Pépin et Chantal Ringuet. *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et Amérique du Nord*. Paris: L'Harmattan, 2006. Imprimé.
- Chion, Michel. *Écrire un scénario*. Paris: *Cahiers du cinéma*, 2007. Imprimé.
- Clerc, Jeanne-Marie. *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*. Metz: PU de Metz, 1985. Imprimé.
- Clerc, Jeanne-Marie, coord. *Cinéma, littérature, adaptations*. Montpellier: Université Paul Valéry, Montpellier III, 2005. Imprimé.
- Corrigan, Timothy. *Film and Literature*. Londres: Longman, 1998. Print.

- Dusi, Nicola, Margrit Tröhler et Francis Vanoye, coords. *L'Adaptation cinématographique: questions de méthode, questions esthétiques/Film Adaptation: Methodological Questions, Aesthetic Questions*. Numéro spécial de *IRIS* 30 (2004). Imprimé.
- Elliad, Tudor. *Les Secrets de l'adaptation*. Paris: Dujarric Éditions, 1981. Imprimé.
- L'Enjeu scénario*. Numéro spécial des *Cahiers du cinéma* 371–72 (mai 1985). Imprimé.
- Film et roman: problèmes du récit*. Numéro spécial des *Cahiers du cinéma* 185 (déc. 1966). Imprimé.
- Garcia, Alain. *L'Adaptation du roman au film*. Paris: IF diffusion, 1990. Imprimé.
- Garneau, Michèle, et André Loiselle. *Entre théâtre et cinéma*. Ottawa: Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 2001. Imprimé.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1988. Imprimé.
- Geraghty, Christine. *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008. Print.
- Godin, Diane, coord. *Dramaturgie: Nouveaux horizons*. *Cahiers de théâtre Jeu* 78 (1996). Imprimé.
- Godin, Diane. "Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe." *Cahiers de théâtre Jeu* 92.3 (1999): 99–110. Imprimé.
- Godin, Jean-Cléo. "Le retour du texte et de l'auteur." *Le Théâtre québécois. 1975–1995*. Coord. Dominique Lafon. Montréal: Fides, 2001. 57–71. Imprimé.
- Guay, Hervé. "Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires. Portrait de la dramaturgie de 1995 à 2005." *Cahiers de théâtre Jeu* 120.3 (2006): 96–104. Imprimé.
- Harel, Simon. *Les Passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal: XYZ Éditeur, 2005. Imprimé.
- Helbo, André. *L'Adaptation du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin, 1997. Imprimé.
- Hennebelle, Guy, coord. *Le Remake et l'adaptation*. Numéro spécial de *CinémAction* 53 (1989). Imprimé.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Joly, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Armand Colin, 2008. Imprimé.
- Kranz, David L. and Nancy C. Mellerski, eds. *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation*. New-castle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. Print.
- Lavendier, Yves. *La Dramaturgie*. Paris: Le Clown et l'Enfant, 1994. Imprimé.
- Lazarides, Alexandre. "Écriture(s) de l'exil." *Cahiers de théâtre Jeu* 72 (1994): 52–62. Imprimé.
- Lefebvre, Paul. "La dramaturgie québécoise depuis 1980." *Théâtre public* 117 (1994): 46–48. Imprimé.
- Lesage, Marie-Christine. "Le texte dans le théâtre québécois actuel." *Nuit Blanche* 55 (1994): 50–53. Imprimé.
- Maillot, Pierre. *L'Écriture cinématographique*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1989. Imprimé.
- McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, New York: Oxford UP, 1996. Print.
- Mercier, Andrée et Esther Pelletier, coords. *L'Adaptation dans tous ses états*. Québec: Éditions Nota Bene, coll. Les Cahiers du CRELIQ, 1999. Imprimé.
- Moine, Raphaëlle. *Les Genres du cinéma*. Paris: Armand Colin, 2008. Imprimé.

- Pelletier, Esther. "Faire œuvre de transparence et d'opacité: adapter le réel au cinéma." Coord. Bernard Paquet. Québec: Presses de l'Université de Laval, 2010. 150–56. Imprimé.
- Pelletier, Esther et Michel Larouche. "Scénario conventionnel et scénario atypique." *Cinéma et littérature: Rencontres médiatiques*. Coord. Michel Larouche. Montréal: XYZ, 2003. 135–49. Imprimé.
- Pelletier, Esther, coord. "Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film." *Cinémas, "Le Scénario" 2.1* (1991): 42–65.
- Prunier, Michel. *L'Analyse du texte de théâtre*. Paris: Nathan, 2003. Imprimé.
- Raynald, Isabelle. *Lire et écrire un scénario*. Paris: Armand Colin, 2012. Imprimé.
- Robert, Lucie, coord. *Dramaturgies. L'Annuaire théâtral 21* (1997). Imprimé.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Serceanu, Michel. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires, Théories et lectures*. Liège: Éditions du Céfal, 1999. Imprimé.
- Shenghui, Lu. *Transformation et réception du texte par le film*. Bern: Peter Lang, 1999. Imprimé.
- Stam, Robert and Alessandra Raengo, eds. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden, MA: Blackwell, 2005. Print.
- Thibaud, Frédéric. "La mise en scène au Québec depuis 1980. Oscillation entre création et répertoire." *Cahiers de théâtre Jeu* 116.3 (2005): 64–72. Imprimé.
- Torok, Jean-Paul. *Le Scénario*. Paris: Veyrier, 1986. Imprimé.
- Vanoye, Francis. *L'Adaptation littéraire au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2011. Imprimé.
- . *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan cinéma, 1989. Imprimé.
- . *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Armand Colin, 2008. Imprimé.
- Vanoye, Francis et Anne Golio-Lété. *Précis d'analyse filmique*. Paris: Nathan, 1992. Imprimé.
- Welsh, James M. and Peter Lev, eds. *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Lanham: Scarecrow P, 2007. Print.



ESTHER PELLETIER est professeure titulaire au département des littératures de l'Université Laval où elle enseigne aux trois cycles les cours de scénarisation pour le cinéma et la télévision ainsi que la création littéraire et les autres arts. Elle est aussi scénariste et réalisatrice. En 1983, après des études de doctorat à la Sorbonne Nouvelle, à Paris, elle a été directrice au développement et à la création de la Société générale du cinéma du Québec, devenue la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC). En 1985, elle devient professeure à l'Université Laval et fait partie de plusieurs centres de recherche dont le CRILCQ (Université Laval) et le Centre de recherche sur la réception au cinéma (Universités de Montréal, d'Ottawa, Laval et la Cinémathèque québécoise). Elle est aussi l'auteure du livre *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois* qui lui a valu le prix AQEC-Olivieri en 1993. Auteure de nombreux articles sur le cinéma et l'art, elle a fait beaucoup de communications à travers le monde et a réalisé des films dont *Sur les pas de René Richard* (2004) qui lui a valu d'être nominée pour le meilleur film à caractère bio-

graphique par l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision pour l'obtention du prix Géméau et lui a valu de voir son film en compétition officielle au 22^e Festival International du Film sur l'Art (le FIFa). Aujourd'hui, elle se consacre principalement à la recherche-crédation et à la réalisation.

Retraitée depuis 2012, IRÈNE ROY a été professeure en théâtre au département des littératures de l'Université Laval où elle est actuellement professeure associée. Elle y a enseigné l'histoire du théâtre québécois, la sémiotique de la représentation théâtrale ainsi que la direction d'acteur. Spécialiste de l'approche de création Cycles Repère, elle a également donné des ateliers conçus à partir de cette approche. Ses recherches ont principalement porté sur la dynamique communicationnelle de ce processus associée aux effets qu'il produit sur la génétique du spectacle. Elle a publié de nombreux articles sur le sujet ainsi qu'un ouvrage: *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Ses autres publications, dont *Figures du monologue ou Seul en scène*, concernaient le phénomène de la narrativité dans la dramaturgie contemporaine québécoise. Elle a dirigé le programme de baccalauréat en théâtre de l'Université Laval à deux reprises entre 2002 et 2012. Elle a aussi été membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises ainsi que présidente de la Société québécoise d'études théâtrales entre 2007 et 2010.