

Université de Montréal

**Pour une poétique du silence. Transmédialité théâtrale et passage à la plateforme cinématographique
dans le Québec contemporain : le cas de *Bashir Lazhar*.**

par

Fannie Morin

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Art (M.A.)
en littératures de langues françaises

Mai 2018

© Fannie Morin, 2018

Résumé

Le cinéma québécois rayonne de plus en plus à l'échelle internationale en présentant des œuvres de qualité. Il est d'autant plus intéressant de remarquer que certains des films ayant récemment recueilli les commentaires les plus élogieux et de nombreux prix à travers le monde ont comme texte source l'œuvre théâtrale d'un dramaturge contemporain. À l'ère du numérique, les contenus artistiques voyagent plus aisément d'une plateforme à l'autre, ce qui favorise les adaptations de tous genres. Cependant, si les migrations d'œuvres théâtrales vers le cinéma ne sont pas récentes, la transposition de la dramaturgie contemporaine et de la scène actuelle, qualifiée d'intermédiaire, à l'écran suppose de nouveaux enjeux dignes d'être étudiés.

Il s'agira, dans ce mémoire, de questionner le retour de l'illusion du naturel et de la transparence au cinéma par le biais de la disparition du dialogue théâtral. J'é mets l'hypothèse que les doubles niveaux de langue, souvent caractéristiques de la dramaturgie contemporaine, se heurtent à la résistance médiatique cinématographique et se transforment en un réalisme qui débouche sur une esthétisation du silence et construit ce que j'appellerai une « poétique du secret ». Cette poétique découle directement d'une narration transmédia – ou *transmedia storytelling* – réalisée par le média cinématographique.

L'étude porte sur une pièce de théâtre contemporaine et sur son adaptation cinématographique, soit *Bashir Lazhar* d'Evelyne de la Chenelière (pièce écrite en 2002 et mise en scène en 2007 par Daniel Brière au Théâtre d'Aujourd'hui) devenue *Monsieur Lazhar* (2011) sous la caméra du réalisateur Philippe Falardeau.

Ce mémoire vise, entre autres, à participer à la définition d'une nouvelle forme d'adaptation qui se détache des anciennes conceptions et qui vienne éclairer les relations intermédiaires à l'époque du numérique.

Mots clés : Théâtre, cinéma, adaptation, contemporain, intermédialité

Abstract

Quebec's cinema is more and more acclaimed in international festivals while presenting quality works. It is very interesting to notice that certain movies which collected the best comments and numerous prizes worldwide have, as a source text, the theatrical work of a contemporary playwright. In the digital age, artistic contents move more easily from a platform to another, which eases adaptation works of all kinds. However, if the transfer of theatrical work towards cinema is not recent, the transposition of contemporary theatre and the current scene work, known as intermedial, brings new issues who are worth to be looked at.

The purpose of this master's thesis is to question the return of the natural illusion and transparency in cinema via the disappearance of theatrical dialogue. My hypothesis is that double language levels, emblematic of contemporary theatre, clashes with cinematic media resistance. They are transformed in a realism leading to the aesthetization of silence and built what I call a « secret poetics ». This poetic flows directly from transmedia storytelling executed by cinematographic media.

This masters's thesis works from a contemporary play and its cinematic adaptation, which is Evelyne de la Chenelière's *Bashir Lazhar* (written in 2002 and staged in 2007 by Daniel Brière at Théâtre d'Aujourd'hui) changed in *Monsieur Lazhar* (2011) by movie director Philippe Falardeau.

This master's thesis aims to participate to the definition of a new adaptation form that stands out from old designs and works to enlighten intermedial relations in the digital age.

Keywords: Theatre, cinema, adaptation, contemporary, intermediality

Remerciements

D'abord, je tiens à remercier mon directeur Jean-Marc Larrue pour toutes ses relectures et commentaires.

Merci aux baristas du Novanta 90 pour leurs excellents cafés et soutien moral.

Merci à mes parents qui m'ont fait aimer la lecture dès mon plus jeune âge.

Un grand merci à Gub, ma petite sœur et « coloc » pour ses nombreux encouragements, accords de ukulélé et épisodes de *Friends* en fond sonore. Merci de m'avoir endurée tout au long des aléas de la rédaction.

Merci à ma grand-mère Jacqueline qui sait que je travaille toujours très fort.

Enfin, un immense merci à Félix pour son intérêt envers mon sujet, les nombreuses discussions que nous avons eues, les journées passées à revoir mon corpus et toute la motivation que tu n'as pas cessé de m'apporter. Sans toi, je n'aurais probablement jamais mené ce projet à terme.

Table des matières

RÉSUMÉ.....	I
ABSTRACT.....	II
REMERCIEMENTS.....	III
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I : NOTIONS THÉORIQUES.....	17
1. LA DRAMATURGIE CONTEMPORAINE ET L'ÉCLATEMENT DU DIALOGUE THÉÂTRAL.....	17
1.1 FORMES ET ADRESSES DU MONOLOGUE.....	19
1.2 PARTAGE DES VOIX ET HÉTÉROGÉNÉITÉ.....	20
1.3 L'HYBRIDATION DIALOGUE/NARRATION.....	21
1.4 RECENTREMENT SUR LA RELATION ENTRE ÉMETTEUR/RÉCEPTEUR.....	22
2. LA PRATIQUE INTERMÉDIALE.....	24
2.1 LA REMÉDIATION : IMMÉDIATÉTÉ/HYPERMÉDIATÉTÉ.....	26
2.2 LA RÉSISTANCE MÉDIATIQUE.....	28
2.3 L'HYPERMÉDIALITÉ ET LE THÉÂTRE.....	29
3. D'UN MÉDIA À L'AUTRE.....	31
3.1 LES NOUVELLES AVENUES THÉORIQUES SUR L'« ADAPTATION »	31
3.2 AUTOUR DES CONCEPTS DE « TRANSFORMATION » ET DE « TRANSMEDIATION ».....	33
3.3 LA CULTURE DE LA CONVERGENCE.....	37

CHAPITRE II : UNE ANALYSE EN TROIS TEMPS.....	40
1. LE TEXTE DRAMATIQUE : UN MONOLOGUE À TROIS « NIVEAUX »..	40
1.1 UNE PLURALITÉ DE DESTINATAIRES	41
1.2 L'INTERSTICE SPATIOTEMPOREL : UN MONOLOGUE FRACASSÉ DANS LE TEMPS ET DANS L'ESPACE.....	43
1.3 UN MONOLOGUE « TRIPLE ».....	46
2. LA REPRÉSENTATION THÉÂTRALE : PERFORMER LE MONOLOGUE À TROIS « NIVEAUX ».....	55
2.1 STRATÉGIE INTERMÉDIATIQUE : LE MONOLOGUE FRACASSÉ ENTRE DE MULTIPLES RÉALITÉS.....	56
2.2 STRATÉGIE INTIMISTE : UNE PERFORMANCE AXÉE SUR LA RELATION ENTRE ÉMETTEUR ET RÉCEPTEUR.....	64
2.3 STRATÉGIE DISTANCIATIVE : UN EFFET D'OPACIFICATION.....	66
3. L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE : UN RETOUR À LA TRANSPARENCE.	67
3.1 UNE QUESTION DE RÉSISTANCE MÉDIATIQUE.....	68
3.2 L'IMAGE QUI FAIT TAIRE LES MOTS : UNE TRANSFORMATION RADICALE.....	70
4. AUTRES PERSPECTIVES I.....	76
4.1 <i>TOM À LA FERME</i>	76
4.2 <i>INCENDIES</i>	81
CHAPITRE III : RÉINVENTER LA TRAME NARRATIVE.....	85
1. UN ÉLARGISSEMENT DE L'UNIVERS DIÉGÉTIQUE.....	85
1.1 UNE MULTIPLICATION DE PERSONNAGES.....	85
1.2 « <i>THE WORLD IS BIGGER</i> ».....	87

2. « PARFOIS, IL VAUT PEUT-ÊTRE MIEUX NE PAS TOUT SAVOIR » : LA POÉTIQUE DU SECRET.....	90
2.1 UN PERSONNAGE-SECRET.....	91
2.2 UN LIEU IMPRÉGNÉ DU SECRET.....	94
3. AUTRES PERSPECTIVES II.....	101
3.1 <i>TOM À LA FERME</i>	101
3.2 <i>INCENDIES</i>	105
4. « LE SILENCE EST POUR TOUS DEVANT LA VÉRITÉ ».....	108
CONCLUSION.....	110
1. UNE REMISE EN QUESTION DU TERME « ADAPTATION ».....	113
ANNEXE : CHAPITRE II.....	118
ANNEXE : CHAPITRE III.....	146
MÉDIAGRAPHIE.....	170

INTRODUCTION

Démultipliée par l'arrivée d'Internet, la pratique de l'adaptation a récemment connu un développement rapide et fulgurant qui touche une pluralité de genres et de produits médiatiques. La question auctoriale devenant de plus en plus floue, il est désormais beaucoup plus aisé de changer de plateforme artistique. Force est de constater que la révolution numérique a des conséquences directes sur la perméabilité et le brouillage des frontières entre différents médias. Elle instaure effectivement une nouvelle « [difficulté dans l'établissement de limites claires entre les arts et médias voisins, en particulier ceux qui sont fortement tributaires des technologies en constante évolution¹]² ». L'avènement du numérique amène également les chercheurs à se questionner sur la pratique de l'adaptation elle-même : procédé dorénavant utilisé à outrance et dans un contexte totalement différent, le bagage théorique qui lui a été attribué est-il assez adéquat et approprié afin d'étudier les nouveaux produits hybrides ? Cadre théorique *a priori* établi en fonction du passage de « romans » vers le « cinéma », il est intéressant de relever le décalage entre ce dernier et la pratique de l'adaptation qui s'élargit et concerne toute forme d'échanges entre médias. De plus, avec la révolution numérique vient une nouvelle théorie – provenant du champ des études intermédiales – qui donne le jour à de nouveaux termes et concepts. Ceux-ci sont susceptibles de redéfinir – ou de compléter – la

¹ [Ma traduction] Anne JERSLEV et Lùcia NAGIB, (dir.), *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to film*, New York, I.B. Tauris and COLtd, 2014, p.xxi.

² Tout au long du texte, les traductions sont effectuées en fonction de la cohérence linguistique. Si la citation s'intègre directement dans le texte, elle sera traduite afin de s'accorder avec la langue utilisée. La traduction sera indiquée par des crochets dans le texte et par le signe « [Ma traduction] » dans la référence de bas de page. Si la citation est annoncée (par des deux-points par exemple), elle sera laissée en langue originale.

notion d'« adaptation³ », tout en permettant de mieux considérer les relations qui s'établissent entre deux médias lorsqu'un contenu artistique passe d'un produit A à un produit B.

La pratique contemporaine de l'adaptation m'a amenée à m'intéresser au cas particulier du passage de la plateforme théâtrale à la plateforme cinématographique dans le paysage culturel québécois d'après 2010. Rendez-vous médiatique sommairement relevé par la critique *a priori* journalistique, les rencontres entre théâtre et cinéma se sont rapidement succédé au sein d'un court laps de temps : *Incendies* de Denis Villeneuve (2010)⁴, *Monsieur Lazhar* de Philippe Falardeau (2011)⁵ et *Tom à la ferme* de Xavier Dolan (2013)⁶. Ces trois œuvres cinématographiques, en plus de partager un hypertexte théâtral, se sont entre autres démarquées par les nombreux prix qu'elles ont récoltés et l'accueil chaleureux qui leur a été réservé : lancées dans de prestigieux festivals célébrant le septième art⁷, ces productions connaissent une longue vie critique et sont célébrées aussi bien aux prix Jutra⁸ et aux prix Genie⁹ qu'à la cérémonie des Oscars¹⁰. Ce type de rencontre médiatique, située dans un cadre contemporain, va supposer une multitude de nouveaux enjeux d'« adaptation » auxquels je propose de m'intéresser dans ce mémoire. En effet, si l'adaptation du théâtre au cinéma relève d'une pratique associée aux origines mêmes du septième art, la remédiation cinématographique de la dramaturgie actuelle –

³ Le terme « adaptation » sera toujours placé entre guillemets puisque je remets en question sa définition et son emploi dans le mémoire. (Voir *infra.*, pp. 111-114.) Il n'est jamais à considérer au sens classique de sa définition la plus simple.

⁴ Adaptation de la pièce *Incendies* de Wajdi Mouawad (2003).

⁵ Adaptation de la pièce *Bashir Lazhar* d'Evelyne de la Chenelière (2002).

⁶ Adaptation de la pièce *Tom à la ferme* de Michel Marc Bouchard (2011).

⁷ *Incendies* est présenté lors de la 67^e Mostra de Venise, *Monsieur Lazhar* lors du Festival de Locarno de 2011 et *Tom à la ferme* au festival de Venise de 2013.

⁸ *Incendies* est récipiendaire de neuf prix Jutra, *Monsieur Lazhar*, sept et *Tom à la ferme*, un.

⁹ *Incendies* a récolté huit prix Genie et *Monsieur Lazhar*, six.

¹⁰ *Incendies* et *Monsieur Lazhar* sont sélectionnés pour représenter le Canada dans la catégorie *Meilleur film en langue étrangère*, respectivement, à la 83^e et la 84^e cérémonie des Oscars.

qui incorpore et joue avec divers médias afin de subvertir le dialogue et de redéfinir une pratique de la scène contemporaine par la performance ou en perturbant la relation entre le scénique et le public – vient ébranler la plupart des présupposés théoriques établis sur le sujet.

Succédant à la « crise du drame [1956]¹¹ » qui a des répercussions tout au long du XX^e siècle, la dramaturgie contemporaine s'érige sur une ère de déconstruction qui porte, entre autres, sur la fable, le personnage et le dialogue. Le partage des voix, l'hétérogénéité et le dialogue aux énonciateurs incertains ne sont que quelques-unes des nombreuses formes – recensées par Jean-Pierre Ryngaert¹² – prises par le dialogue théâtral au XX^e siècle qui continuent de parsemer les écrits dramatiques du XXI^e siècle. De nouvelles façons de prendre la parole et de structurer le dialogue sont également introduites, notamment la subdivision des personnages par le phénomène de la voix parlée que Jean-Pierre Sarrazac qualifie de « rhapsodique » dans sa *Poétique du drame moderne*¹³. Au Québec, la vague de jeunes auteurs associés au « Théâtre des trentenaires » et les nouveaux créateurs contribuent, en répondant toujours à un désir de subversion des codes, à la réinvention du théâtre. Celle-ci se caractérise, selon Hervé Guay, par un « dialogisme propre à des spectacles [...] moins axé[s] sur les relations intrapersonnages, mais porté[s sur] la relation émetteur/récepteur¹⁴. » Cette façon de construire et d'utiliser cette subdivision logologique a pour conséquence, toujours d'après Guay, de « [produire] de la divergence au sein du discours spectaculaire [puisque ce dernier a recours à

¹¹ Terme employé par Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne*, Belfort, Circé, 2006, 163p.

¹² Dans *Nouveaux territoires du dialogue* (2005), Jean-Pierre Ryngaert effectue un panorama de diverses formes éclatées que le dialogue théâtral contemporain peut prendre.

¹³ Voir Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, 402p.

¹⁴ Hervé GUAY, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°47, 2010, p.17.

des stratégies] qui mettent à mal la notion de dialogue¹⁵ ». À un tel éclatement des formes dialogiques et des normes théâtrales répond une nouvelle tendance et pratique intermédiaire qui, même si elle existe depuis toujours, résulte de la révolution numérique. Celle-ci se propose d'étudier les nouveaux objets hybrides et est souvent plus adaptée à une nouvelle exploration de la scène dramaturgique. En effet, les productions théâtrales contemporaines, qui multiplient de plus en plus la présence d'autres médias et de technologies numériques sur scène, vont créer de

nouveaux modes de représentation, de nouvelles stratégies dramaturgiques, de nouvelles façons de structurer et de mettre en scène les mots, les images et les sons, de nouvelles façons de positionner les corps dans le temps et l'espace [ainsi que] de nouvelles façons de créer des relations temporelles et spatiales.¹⁶

Une approche intermédiaire devient nécessaire afin de bien analyser ces nouveaux produits hybrides. À la fois un « objet qui définit les systèmes de relations et les rapports entre les médias, une dynamique et une approche¹⁷ », l'intermédialité est, d'abord et avant tout, la compréhension du média comme un outil de communication qui touche à la fois les fonctions les plus simples – comme la parole ou les gestes de l'être humain – et les productions artistiques les plus complexes. Ainsi, tous les médias intègrent les autres médias aussi bien que les échanges entre les médias créent des médias.

Dans le cas du passage du théâtre québécois contemporain au cinéma, plusieurs constats peuvent être posés quant à la façon dont la représentation scénique hypermédiale, au sens de

¹⁵ *Ibid.*, p.18.

¹⁶ [Ma traduction] Freda CHAPPLE et Chiel KATTENBELT, (dir.), *Intermediality in Theater and Performance*, New York, Éditions Rodopi, 2007, p.11.

¹⁷ Jean-Marc LARRUE. « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p.28.

Chiel Kattenbelt, se transpose et s'incarne au sein du média cinématographique. Ce passage s'effectue, dans un premier temps, au profit d'une transparence. En effet, si les mises en scène des pièces convoquent une opacité – où la médiation est à l'œuvre pour le spectateur : il est sans cesse ramené au média auquel il a affaire – le long-métrage va, quant à lui, ramener une illusion de naturel totalement absente de la production théâtrale en faveur d'une *mimesis* qui cherche à effacer la médiation à l'œuvre : le spectateur est immergé dans l'univers diégétique narré sur l'écran. En second lieu, *Incendies*, *Bashir Lazhar* et *Tom à la ferme* présentent, dans leurs représentations théâtrales respectives, deux ou plusieurs niveaux dialogiques qui coexistent au sein d'un seul et même personnage : cette particularité langagière est un des moteurs de création d'opacité puisqu'elle confronte le spectateur à sa propre performativité. Il doit sans cesse décoder qui parle, qui parle à qui et, surtout, quel personnage entend quelles paroles. Cette particularité langagière du texte théâtral n'est pas transposable : elle est complètement retournée en silence lors du passage au septième art qui se veut fidèle à une certaine vision de la réalité. Face à ces constats, je me propose de concevoir mon objet d'étude comme un procédé transmédiatique complexe qui se décline en deux temps. D'abord, les différents niveaux de langage – emblématiques de la dramaturgie contemporaine – vont se heurter à la résistance médiatique cinématographique qui les transforme en images très réalistes. Cette transformation débouche à la fois sur une esthétisation du silence et sur ce que j'appellerai une « poétique du secret », deux concepts qui s'influencent et découlent l'un de l'autre. Ainsi, le nouveau produit créé, totalement dépendant du premier, se caractérise par une transformation provenant de l'élaboration d'une nouvelle narration transmédia opérée par le média cinématographique. Celle-ci permet à de nouveaux concepts (esthétisation du silence, poétique du secret), thématiques et fils narratifs de voir le jour. La relation transmédiatique complexe qui s'établit entre

les deux objets va, selon moi, retranscrire une impossibilité à communiquer du dialogue théâtral tout en étant symptomatique de drames humains et de problèmes de société.

Parmi les œuvres énumérées plus haut, je conserve, comme objet d'étude principal, l'univers diégétique entourant l'histoire de Bashir Lazhar, ce qui m'amène à analyser les trois œuvres suivantes : le dialogue théâtral (*Bashir Lazhar*), écrit par Evelyne de la Chenelière en 2002, la première représentation scénique – mise en scène de Daniel Brière au Théâtre d'Aujourd'hui en 2007 – ainsi que le film (*Monsieur Lazhar*) écrit et réalisé par Philippe Falardeau en 2011. Les œuvres – écrites, théâtrales et cinématographiques – entourant les différentes transformations d'*Incendies* et de *Tom à la ferme* relèvent du corpus secondaire et seront appelées à intervenir à quelques reprises au cours du mémoire à titre d'exemples ou afin de compléter les hypothèses qui seront avancées. Bien que celles-ci s'accordent totalement avec les idées présentées dans ce travail, le travail d'« adaptation » entourant l'œuvre *lazharienne* me semble plus complexe à analyser. En effet, d'une part, le passage du monologue intérieur – caractéristique principale de l'œuvre destinée à la scène théâtrale – à l'incarnation verbomotrice de tous les personnages m'apparaît relever d'une pratique *transformationnaliste* beaucoup plus dense à étudier. D'autre part, le procédé transmédia m'apparaît, encore une fois, plus complexe que dans les deux autres cas puisque l'univers diégétique théâtral y est complètement redéfini. Ce que je conçois comme étant la poétique du secret – effectuée par le biais d'une autre narration transmédia – devient ainsi beaucoup plus riche à observer et à analyser. L'objet d'étude sera approché sous l'angle des modèles de l'intermédialité. À la différence des théories classiques de l'adaptation qui se penchent sur des questions de fidélité ou sur la recherche des équivalences, je me détacherai totalement de la sémiotique afin de concevoir les objets artistiques comme des produits médiatiques distincts et autonomes,

susceptibles d'échanger, d'agrandir, de se contaminer ou, tout simplement, de se transformer complètement.

Le premier chapitre sera consacré au cadre théorique du mémoire ainsi qu'à la définition des notions ou concepts utilisés et convoqués par l'analyse des corpus principal et secondaire. Divisé en trois parties, ce premier chapitre s'attardera sur les travaux de plusieurs chercheurs. Les notions théoriques seront regroupées selon les études sur l'éclatement du dialogue théâtral au sein de la dramaturgie contemporaine, la pratique intermédiaire et hypermédiale ainsi que le passage d'un média à l'autre. La première partie renfermera, entre autres, les études consacrées au dialogue théâtral dans un contexte de dramaturgie contemporaine. La seconde, consacrée à la théorie intermédiaire, se penchera sur le concept de remédiation – originellement pensé par Jay David Bolter et Richard Grusin¹⁸ – ainsi que sur les phénomènes d'hypermédiateté et d'immédiateté. Cette deuxième partie se consacrera plus exclusivement au théâtre : il sera question de l'hypermédialité accolée à cette pratique artistique par Chiel Kattenbelt. La troisième partie du premier chapitre se penchera davantage sur les notions théoriques convoquées lorsqu'il est question de changement de plateforme médiatique ainsi qu'au panorama des chercheurs et des nouvelles avenues théoriques sur l'adaptation. Celui-ci abordera le concept de « résistance médiatique » défini par Jean-Marc Larrue et la « transformation » de Lars Elleström. Enfin, je conclurai ce premier chapitre sur la vision qu'adopte Henry Jenkins sur la culture de la convergence et la transmédialité. Dans un contexte numérique où les échanges et formes d'hybridation se multiplient, certains chercheurs, qui se

¹⁸ Voir Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, 306p.

situent pour la plupart dans la sphère anglo-saxonne, remettent en question la viabilité de la théorie sur l'adaptation qui semble inutile à l'analyse de telles interactions entre produits artistiques. Les nouvelles avenues qu'ils proposent concernent, entre autres, l'indépendance totale des textes, l'élargissement du terme adaptation à toute forme d'échange entre les médias, l'accentuation des différences entre les médias plutôt que leurs ressemblances, l'adoption d'une plus riche notion d'intertextualité – qui accorderait une plus grande place à la liberté des créateurs – et, finalement, l'abandon total des termes « translation » ou « transcription ». C'est dans cette perspective et selon cette façon de concevoir l'« adaptation » que mon travail s'orientera.

Le second chapitre sera consacré à l'analyse individuelle des trois objets d'étude en me penchant plus particulièrement sur la question de la structuration du dialogue. Celle-ci s'effectuera selon le concept de remédiation – médiation d'un élément qui a déjà été médié – de Bolter et Grusin, c'est-à-dire du texte à la scène, puis, finalement, au cinéma. La première partie de ce deuxième chapitre cherchera à cerner le monologue intériorisé ou dialogue aux énonciateurs incertains, puis à analyser la forme employée ainsi que les différentes adresses et niveaux du discours du texte rédigé par De La Chenelière en 2002. Par ailleurs, il s'agira également d'étudier la dichotomie présente dans le discours où le public glisse dans la conscience du personnage – ce qui rend le monologue confus et désordonné. Cette partie fera référence à la fois à Anne Ubersfeld – pour les pluralités de destinataires¹⁹ –, à Jean-Pierre Ryngaert et à Jean-Pierre Sarrazac qui se sont tous deux penchés sur l'éclatement des formes dialogiques dans la dramaturgie contemporaine. Je m'attarderai par la suite sur la première

¹⁹ Voir Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996, 217p.

remédiation du texte, soit la mise en scène de Daniel Brière au Théâtre d’Aujourd’hui (2007). Dans cette seconde analyse, il s’agira d’observer comment le monologue polyphonique est structuré par les différents médias qui interagissent sur la scène. Mobilisant trois des stratégies – intermédiatique²⁰, intimiste et distanciative – définies par Hervé Guay, mises en place afin de créer de la divergence chez le spectateur²¹, je démontrerai que, malgré le thème de l’enseignement, la scène renvoie difficilement à un réel de classe d’école primaire ou à une antériorité ancrée dans un milieu scolaire. La médiation est à l’œuvre pour le spectateur : il ne peut faire autrement que de sentir qu’il a bel et bien accès à une représentation et à une performance théâtrale. Enfin, le troisième niveau d’analyse se situe autour de l’adaptation de Philippe Falardeau (2011). J’observerai, d’abord, que l’œuvre cinématographique vient changer et remédier totalement le rapport et le jeu avec le monologue. Le média filmique fait taire le faux dialogue théâtral afin de basculer dans un univers très concret : l’illusion de naturel et l’impression de transparence sont ramenées. Conformément à mon hypothèse, l’œuvre cinématographique sera d’abord analysée en fonction du concept de résistance médiatique (selon Jean-Marc Larrue²²) – où la question du réalisme semble être un fondement en danger pour le produit cinématographique – et de transformation défini par Elleström²³. Transformée par le nouveau dispositif, la façon d’exploiter le discours change du tout au tout entre les deux remédiations. Ce dernier concept m’amènera à analyser *Monsieur Lazhar* en fonction d’une

²⁰ J’utilise le mot « intermédiatique » dans ce cas-ci, car c’est le terme qu’emploie Hervé Guay dans son article pour cerner une des cinq stratégies créatrices de divergence chez le spectateur. Autrement, c’est « intermédiaire » qui sera employé.

²¹ Hervé GUAY. *Loc.cit.*, pp.15-36.

²² Jean-Marc LARRUE. *Op. cit.*, p.38.

²³ Lars Elleström consacre son ouvrage (*Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*, Hampshire, palgrave macmillan, 2014, 104p.) à sa théorie sur la transformation de médias.

esthétisation du silence ainsi que de la place du spectateur – qui perd son rôle de confident et témoin privilégié du drame pour s’immerger dans une réalité scolaire plutôt fidèle aux écoles primaires tangibles.

Finalement, le troisième et dernier chapitre se penchera davantage sur les questions de transmédiabilité au sein du corpus étudié. Il s’agira de démontrer que la résistance médiatique dans laquelle s’opère une transformation offre une réponse au texte théâtral, puisque le passage à une autre plateforme amène une pluralité d’interprétations et d’ouvertures. Le nouveau média ne se contente pas de raconter la même histoire grâce à un autre mode d’expression, mais devient carrément un présent de la représentation théâtrale. En poursuivant l’analyse de l’œuvre cinématographique amorcée dans le chapitre précédent, je la postulerai comme le produit d’une autre narration transmédia (selon Jenkins²⁴), ce qui me permettra de procéder à l’analyse de la poétique du secret, effective lorsqu’il y a ouverture des possibilités du monde fictionnel. Enfin, je terminerai ce chapitre en effectuant une réflexion sur l’utilisation et la pertinence du mot « adaptation ». Je mobiliserai les recherches de divers universitaires – Christa Albrecht-Crane, Dennis Cutchins, Thomas Leitch, Jorgen Bruhn, Kamilla Elliott, Lars Elleström – qui tentent de développer une nouvelle théorie plus adaptée aux changements de plateformes dans un contexte de révolution numérique. À la lumière des procédés transmédiatiques qui auront été discutés plus haut, je montrerai comment les œuvres de mon corpus principal et secondaire remettent en question le, désormais désuet, terme « adaptation ».

²⁴ Terme élaboré par Henry Jenkins dans *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, NYU Press, 2006, 308p.

CHAPITRE I : NOTIONS THÉORIQUES

1. La dramaturgie contemporaine et l'éclatement du dialogue théâtral

Le dialogue de théâtre, depuis l'antiquité grecque jusqu'à aujourd'hui, se définit par rapport au langage réel, à la communication employée communément entre deux locuteurs. Tirillée entre « réel » et « déformation de ce réel », la forme dialoguée est, fondamentalement, paradoxale. Reprenant la définition d'Anne Ubersfeld, on pourrait dire que le dialogue théâtral est, de prime abord, un discours vraisemblable – qui semble reproduire la réalité – mais qui effectue également des distorsions de celle-ci, « des violations par rapport à des échanges normaux²⁵ ». Le dialogue fait partie de l'organisation d'une pièce, assure sa progression – ou son absence de progression – aussi bien que son effet esthétique.

Traditionnellement, l'échange théâtral emprunte une forme facilement reconnaissable, s'effectue entre un locuteur A s'adressant à un locuteur B, et vice versa. Néanmoins, le dialogue possède la particularité de contenir un locuteur ainsi qu'un allocataire caché : c'est la double-énonciation. Anne Ubersfeld voit ce concept comme un « échange double, d'un locuteur 1 avec un locuteur 2 [où] le locuteur 1 ne s'adresse pas seulement à son allocataire direct, mais [aussi au] spectateur [de même que] derrière l'énonciateur-personnage se tient invisible un énonciateur-auteur²⁶ ». Ainsi, comme Ubersfeld l'affirme à plusieurs reprises, la parole théâtrale est exclusivement et *toujours* dialogique.

Si la tradition théâtrale occidentale a, généralement, cultivé une approche plutôt classique du dialogue, ce dernier voit de nouvelles formes faire progressivement apparition au

²⁵ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996, p.8.

²⁶ *Ibid.*, p.9.

début du XX^e siècle, avec dada entre autres. La forme dramatique – jusqu’alors caractérisée par sa « poétique de l’événement (1) interhumain (2) dans sa présence (3)²⁷ » – vit, aux alentours de la fin du XIX^e siècle, une crise qui « [...] remplace cette triade de concepts par leurs contre-concepts²⁸ ». Le drame se centre de plus en plus autour de personnages plus près de *post-humains* que d’humains en chair et en os où les tentatives de communication entre les entités sont vaines et les événements totalement absents du récit : c’est souvent l’inaction qui a préséance sur scène. Il va sans dire que cette évolution entraîne une transformation importante du concept même de dialogue et de la façon de l’employer : les personnages se parlent moins entre eux et l’action se déroulant dans le présent n’est plus le centre de leurs préoccupations. Si, pour Szondi, « le dialogue porte le drame et [si] la possibilité de dialogue est la condition de possibilité du drame²⁹ », il devient alors possible de carrément parler de crise du dialogue. Cette crise, si profonde fût-elle, n’a rien d’une impasse. Au contraire, de la crise du drame résulte la fin de la suprématie du dialogue ou, plutôt, le début d’une nouvelle exploration de formes plus hybrides. Désormais considéré comme « post-dramatique³⁰ », le théâtre d’après la crise cultive une pratique du texte et de la parole où « s’estompent les principes de narration et de figuration [car] le langage n’apparaît [plus] comme un discours entre personnages³¹ ». C’est l’avènement d’une ère qui se caractériserait par la prépondérance du « récit psychologique du moi épique³² », soit l’ère du monologue.

²⁷ Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, Belfort, Circé, 2006, p. 63.

²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰ Terme employé par Hans-Thies Lehmann dans son ouvrage *Le théâtre postdramatique*.

³¹ Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L’Arche, 2002, p.21.

³² Peter SZONDI. *Op. cit.*, p.117.

1.1 Formes et adresses du monologue

Pour Ubersfeld, le monologue est une forme de l'échange à classer dans la catégorie des « non-dialogues³³ ». De sa définition, je retiendrai, d'une part, la conception *nécessairement* dialogique qu'elle attribue à ce concept :

Les [monologues] sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont au théâtre, un allocataire présent et muet, le spectateur ; dialogues, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur autre³⁴.

Entre locuteur, spectateur ou allocataire absent, le discours monologué porte toujours la trace, la voix ou la parole d'un *Autre* ; dans l'absence se trouve la présence, dans le discours clivé du *moi*, la recherche de l'altérité. L'autre se manifeste ainsi, sous diverses formes dans la voix du « je », rappelant sans cesse son existence indubitable dans l'univers diégétique du spectacle théâtral. Souvent perçu comme une marque de solitude ou d'incommunicabilité, le monologue s'adresse nécessairement et logiquement à cet *Autre* qui échappe généralement au déploiement du discours sur scène. Je m'appuierai, afin de définir les différentes formes d'altérité, sur les diverses adresses du monologue que définit Ubersfeld, soit l'adresse à l'absent – « un Autre absent, mort, disparu, imaginaire³⁵ », l'adresse au moi – « une instance du *moi*, un *moi* passé [...] ou un *moi* en devenir³⁶ », l'adresse à une instance supérieure – « l'appel à Dieu, ou aux Dieux, [...] un système de valeurs, un '*sur-moi*'³⁷ » – ainsi que, finalement, l'adresse indirecte

³³ Anne UBERSFELD. *Op. cit.*, p.21.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Ibid.*, p. 22.

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

³⁷ *Ibid.*, p. 24.

au spectateur – puisque ce dernier se trouve généralement à être la seule véritable présence humaine habitant l'espace du locuteur. Partageant une vision plus contemporaine de ce concept, Hervé Guay note non seulement une augmentation notable du monologue dans les représentations contemporaines, mais il constate également que ce nouvel usage rompt avec la conception classique de ce type de discours³⁸. Le monologue dit intérieur devient de plus en plus la norme dans les spectacles qui mettent en scène ce genre d'énonciation. Discours distordu, fragmentaire et désordonné, le monologue intérieur présente son locuteur comme un « être humain [...] pourvu d'un *moi* clivé entre des instances irréconciliables³⁹ ». Figure fragile, instable, *désunifiée*, l'énonciateur devient, aux yeux du public, un être complexe, porteur de différentes voix qui s'affrontent ou se chevauchent, sans ne jamais trouver de terrain d'entente ; la conscience du personnage ne fait aucune concession, ce qui conduit à la fragmentation d'une unité identitaire.

1.2 Partage des voix et hétérogénéité

Dans *Nouveaux territoires du dialogue*, Jean-Pierre Ryngaert affirme que, de la « crise du drame⁴⁰ » résulte une nouvelle façon de concevoir le dialogue théâtral, car le « partage des voix⁴¹ » s'effectue de façon différente. Éclaté et distordu, ce nouveau partage place l'échange dramatique dans un espace où l'action – reléguée au second plan – « consiste de plus en plus en un *retour* – réflexif, interrogatif – sur [...] une catastrophe toujours déjà advenue⁴² ». Le

³⁸ Hervé GUAY. *Loc. cit.*, p. 20.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Peter SZONDI. *Op. cit.*

⁴¹ Jean-Pierre RYNGAERT. *Op. cit.*

⁴² Jean-Pierre SARRAZAC, « Le partage des voix », dans *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, p.12.

discours se transforme, « tient [souvent] davantage du monologue que du dialogue⁴³ », mais se caractérise par son hétérogénéité. Il devient la marque du choc des altérités, le lieu de l’affrontement d’une mosaïque de points de vue au sein, parfois, d’une seule et même voix. Pour Hervé Guay, c’est un des nombreux signes qui permet d’observer ce qu’il conçoit comme « l’esthétique de la divergence⁴⁴ » propre aux spectacles contemporains. Découlant des concepts de polyphonie, d’hétérogénéité et d’hybridation des genres, cette esthétique caractérise des « productions [qui] suscitent la divergence, le fractionnement, la fragmentation, l’ouverture à des interprétations multiples dans le processus de la communication artistique [...] [et] au sein du discours spectaculaire.⁴⁵ » Cette façon d’organiser le texte dramatique reste emblématique de la tendance empruntée par les spectacles théâtraux contemporains et c’est dans cette voie que j’inscrirai ma vision du dialogue, comme « paroles n’obéissant plus aux règles codifiées de l’énonciation ou de la réception⁴⁶ ». De ce nouveau partage surgit une pluralité de nouvelles formes, dont une me servira – plus particulièrement – pour l’analyse ultérieure du corpus choisi.

1.3 L’hybridation dialogue/narration

Depuis quelques années, on observe que le texte de théâtre tend, de plus en plus, à se *romaniser*, c’est-à-dire à inclure des procédés qui relèvent de la narration – descriptions, parties de récits, etc. – au sein du dialogue. Le discours dramatique repose sur une « hybridation complexe de dialogue traditionnel, de monologue intérieur et de description qu’on pourrait

⁴³ Florence BAILLET, « L’hétérogénéité », dans *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, p.27.

⁴⁴ Hervé GUAY. *Loc. cit.*, p.17.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁴⁶ Jean-Pierre RYNGAERT, (dir.). *Op. cit.*, p.6.

rapprocher du commentaire radiophonique⁴⁷ » comme le précise Joseph Danan. Pour rendre plus opératoire cette idée de romanisation du discours théâtral, je m'appuierai sur le concept de « personnage-rhapsode⁴⁸ » tel que défini par Jean-Pierre Sarrazac. Figure de l'entre-deux, personnage faisant partie de la diégèse – tout en restant parfois extérieur à celle-ci – le rhapsode est un « sujet clivé, à la fois dramatique et épique, [...] prenant part à l'action et témoin de l'action, [...] dont la voix [chevauche] celle des [autres] personnages⁴⁹ ». Le sujet rhapsodique – figure de plus en plus récurrente des spectacles contemporains – observe tout en agissant, commente ou juge les autres personnages aussi bien que lui-même. Il reste, pour le public, une sorte de *porteur* qui fait le lien entre passé et présent, fait le pont entre la scène et la salle, c'est un personnage hybride qui semble survoler l'espace-temps à vol d'oiseau. Le sujet rhapsodique reste une figure complexe, susceptible de créer une fragmentation dans le discours, voire une dichotomie dans le langage dramatique où deux voix appartenant à un même personnage se côtoient sans ne jamais se chevaucher entièrement.

1.4 Recentrement sur la relation émetteur/récepteur

Jadis considéré comme « un tiers non convié qui regarde la pièce par le trou de la serrure⁵⁰ », comme un intrus, un voyeur qui n'aurait pas été invité à se joindre, le spectateur se voit attribuer un tout nouveau rôle lors des représentations contemporaines. Alors que ce dernier quitte désormais son rôle passif de simple contemplateur du drame, le nouveau partage des voix

⁴⁷ Joseph DANAN, « Dialogue narratif, dialogue didascalique », dans *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, p.45.

⁴⁸ Jean-Pierre SARRAZAC. *Op. cit.*

⁴⁹ *Ibid.*, p.14.

⁵⁰ Anne UBERSFELD. *Op. cit.*, p.22.

qu'effectuent les auteurs des spectacles contemporains cherche plutôt à intégrer le *tiers-spectateur* par une foule de procédés. L'exploration des relations intrapersonnages perd de son importance au profit de la relation entre émetteur et récepteur⁵¹. Ce dernier doit constamment s'ajuster puisque les repères auxquels il est habitué se trouvent déphasés ; le public est interpellé par le spectacle à de multiples niveaux. Le partage des voix est directement en lien avec cette nouvelle implication du public dans le spectacle ; un discours fragmenté, hybride, mêlant différentes voix de façon désordonnée – sans ne jamais chercher à guider son auditeur – l'oblige à garder une certaine distance avec le personnage ou le drame lui-même. Le simulacre du réel ne fait plus effet ; une fois « [le doute semé] chez le spectateur⁵² », ce dernier se trouve dépouillé de son rôle passif. L'éclatement de l'utilisation classique du dialogue travaille le jeu de regards et de points de vue instauré entre l'être l'humain assis dans la salle et celui qui se meut sur la scène ; il peut même, dans certains cas, créer une proximité entre les deux entités. D'ailleurs, l'abondance de représentations qui se rapprochent des *one man shows* ou constituées entièrement d'un long monologue témoigne d'une « prise de conscience accrue du récepteur⁵³ » : l'atmosphère intimiste que dégage ce type de performance privilégie « *le recul de l'axe intra-scénique au profit de l'axe-theatron*⁵⁴ ». Le véritable destinataire du monologue se trouve à être, au fond, le public ; c'est à lui seul que s'adresse le discours. Puisque la place qu'occupe le public lors d'une médiation à l'œuvre sera au cœur de ce mémoire, il est primordial

⁵¹ Hervé GUAY. *Loc. cit.*, p.17.

⁵² *Ibid.*, p.18.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Souligné (italique) par l'auteur. Hans-Thies LEHMANN. *Op. cit.*, p.205.

de prendre en compte cette propension du théâtre contemporain à redéfinir la fonction du spectateur.

2. La pratique intermédiaire

Présente depuis au moins l'invention de l'alphabet, mais sérieusement comprise, étudiée et appliquée que récemment, la notion d'intermédialité recouvre aujourd'hui un vaste champ de recherches et s'envisage comme pratique et approche théorique. Je me servirai notamment de la définition d'intermédialité proposée par Jean-Marc Larrue :

L'intermédialité, telle que nous la comprenons, est à la fois un objet, une dynamique et une approche. Comme objet, elle concerne les relations complexes, foisonnantes, polymorphes, multidirectionnelles entre les médias. Comme dynamique, l'intermédialité est ce qui permet l'évolution et la création de médias, elle est aussi ce qui produit des résidus médiatiques. Il découle de cela la nécessité d'une approche originale susceptible de mieux comprendre cet objet et cette dynamique.⁵⁵

Notion « triple », s'étendant sur trois différents axes – objet, dynamique et approche – l'intermédialité a des ramifications multiples qui naissent dans le *in-between* – endroit où les frontières et limites deviennent poreuses, voire inexistantes – et entrent en contact dans ce milieu hétérogène où se rencontrent « [espaces, médias et réalités⁵⁶] ». Nécessairement liée au concept de « dispositif », l'intermédialité est, bien évidemment, indissociable du terme « média ». Sur ce point, je suivrai la voie théorique tracée par Lars Elleström. Pour ce dernier,

⁵⁵ Jean-Marc LARRUE. *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁶ [Ma traduction] Freda CHAPPLE et Chiel KATTENBELT, « Key issues in intermediality in theatre and performance », dans *Intermediality in theatre and performance*, New York, éditions Rodopi, 2006, p.12.

les médias sont, au sens large, des « [outils communicatifs⁵⁷] » comportant tous des caractéristiques similaires, mais également différentes ; c'est ce qui fait en sorte qu'il est possible et nécessaire de les mettre en relation. Dans son approche, Elleström dénote quatre différents modes⁵⁸ ainsi que deux aspects qualificatifs⁵⁹ qui caractérisent tout média et permettent de distinguer ce qu'il nomme les « *basics medias*⁶⁰ » des « *qualified medias*⁶¹ ». Je m'intéresserai uniquement à la dernière catégorie – qui englobe les formes d'arts. Des « *qualified medias* » découlent ainsi les « *specific media* » qui, eux, représentent les « [produits individuels⁶²] » formés. Si le cinéma est un « *qualified media* », *Monsieur Lazhar* serait donc un « *specific media* » créé par cette pratique artistique. Enfin, suivant la logique d'Elleström, il m'apparaît nécessaire d'établir clairement la différence entre les termes « *mediation* » et « *representation* ». D'une part, *to mediate*/médier concerne les « [processus par lesquels un média réalise du contenu médiatique⁶³] ». Une signification est *perçue, captée* par les sens humains sans être pourtant *interprétée* : ce sera le travail de la *représentation* qui touche « [la création de sens⁶⁴] » attribuée à cette même signification.

⁵⁷ [Ma traduction] Lars ELLESTRÖM, *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*, Hampshire, Palgrave macmillan, 2014, p.2.

⁵⁸ Dans *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (2010), Lars Elleström attribue les quatre modalités suivantes aux médias : « *Material modality* », « *Sensorial modality* », « *Spatiotemporal modality* » et « *Semiotic modality* » (pp.12-16.)

⁵⁹ Dans le même ouvrage, Elleström distingue les deux aspects qualificatifs susceptibles de caractériser les médias suivants : « *contextual qualifying aspect* » et « *operational qualifying aspect* » (pp.24-25.)

⁶⁰ Lars ELLESTRÖM, « The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations », dans *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2010, p.27.

⁶¹ *Idem.*

⁶² [Ma traduction] Lars ELLESTRÖM, « Adaptations within the field of media transformations », dans *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, New York, Bloomsbury, 2013, p.119.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

2.1 La remédiation : immédiateté/hypermédiateté

À ne pas confondre avec le terme « *mediation* », le concept de « *remediation* » concerne tous les médias et caractérise la relation qui s'opère entre eux. Obéissant à une double logique – celle de l'immédiateté/hypermédiateté – Bolter et Grusin, concepteurs et défenseurs de ce système de *remediation*, perçoivent un paradoxe dans l'expression même de notre culture médiatique : cette dernière cherche, à la fois, à « [multiplier les médias tout en effaçant toutes les traces de médiation⁶⁵]. » Ce processus dichotomique agit selon une logique *remédiate* – c'est-à-dire dans un espace où tous les médias cherchent à se refaçonner les uns et les autres, dans « un mouvement perpétuel qui met l'accent sur ce que le média produit et ce qui le produit⁶⁶ ». Ainsi, selon Bolter et Grusin, le concept d'« immédiateté » – lié à l'idée de transparence – concerne « [les médias dont l'objectif est de disparaître⁶⁷] » où l'utilisateur aurait l'illusion d'être en relation instantanée avec une réalité, qu'il ne sentirait plus de contact avec l'interface. En revanche, l'« hypermédiateté » – liée à l'opacité – produit le sentiment contraire. Le sentiment d'immersion dans la réalité est interrompu, car « [l'utilisateur est constamment ramené au contact avec l'interface⁶⁸] » ; la médiation ne peut s'effacer dans ce cas. Pour Bolter et Grusin, cette manifestation concrète du dispositif agirait comme un frein à un certain désir de l'utilisateur qui rechercherait instinctivement la « *Transparent Immediacy*⁶⁹ ». Logique binaire, tributaire de la *mimesis*, « [la représentation d'un média dans un autre [...] dans une optique

⁶⁵ [Ma traduction] Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Remediation: understanding new media*, Cambridge, MIT Press, 1999, p.5.

⁶⁶ Jean-Marc LARRUE. *Op. cit.*, p.34.

⁶⁷ [Ma traduction] Jay David BOLTER et Richard GRUSIN. *Op. cit.*, p.21.

⁶⁸ [Ma traduction] *Ibid.*, p.33.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

d'effacement de l'ancien et conservant toujours un objectif de transparence⁷⁰] » définit le processus *remédiant*. C'est un mécanisme à connotation méliorative qui implique une part d'amélioration et de perfectionnement entre les médias ; ceux-ci se « refaçonnent au nom du réel⁷¹ ». Le concept de « *remediation* » servira de point de départ à mon analyse, mais sera adapté dans le but de sortir du système binaire élaboré par Bolter et Grusin afin d'élargir le cadre dichotomique pris entre mimétisme et non-mimétisme sur lequel se fonde leur réflexion⁷². D'ailleurs, il importe de prendre en compte les faiblesses et nombreuses critiques adressées à la logique développée par les deux chercheurs. Les grandes failles de ce modèle s'articulent en trois tangentes. Jean-Marc Larrue fait ressortir les grands axes de cette triade problématique :

[...] [les] limites du modèle remédiant décou[ent] de l'idéologie de ses concepteurs [...] [les chantiers] sont centrés sur des « remédiations réussies » qui ont abouti à la formation de « nouveaux » médias à succès (tous électriques ou numériques) avec, pour exemples emblématiques, le cinéma, la radio, la télévision et la vidéo numérique. Ce n'est pas un hasard. Cet intérêt s'explique par une conception darwiniste de l'évolution des médias fondée sur la notion de progrès ; on peut en effet présumer que, de réussite en réussite et « au nom du réel », nous approchons sans cesse du média absolu et universel, celui qui serait capable de tout médiatiser. C'est le mythe de la « boîte noire » – *The Black Box* [...] ⁷³.

Ainsi, chez Bolter et Grusin, la première faille concerne l'intérêt qu'ils portent principalement au média numérique – « *The new digital media*⁷⁴ » – : les exemples, concentrés dans un champ restreint, sur lesquels ils appuient leur étude le démontrent – jeux vidéo, photographie, art et

⁷⁰ [Ma traduction] *Idem*.

⁷¹ Jean-Marc LARRUE. *Op. cit.*, p.34.

⁷² Il y a remédiation lors des passages du texte au théâtre au cinéma ; les transitions s'effectuent au profit d'une transparence ; c'est plutôt l'idée de *perfectionnement* ou *d'amélioration* entre médias qui cause problème.

⁷³ Jean-Marc LARRUE. *Op. cit.*, p.37.

⁷⁴ Terme employé par Bolter et Grusin dans leur ouvrage *Remediation : Understanding New Media*.

graphiques numériques, films, réalité virtuelle, télévision, « *The World Wide Web*⁷⁵ », etc. Ensuite, la remédiation s'effectue dans une optique de reproduction du réel, alors qu'une bonne partie de la pratique artistique occidentale semble s'être détachée de la *mimesis* aristotélicienne depuis longtemps. Enfin, la plus grande limite attribuée au système remédiant se trouve dans l'idée selon laquelle la remédiation agit dans une perspective évolutive sauvage. Si Bolter et Grusin avaient raison sur ce point, comment expliquer la pluralité de médias qui s'offre à toute communauté socialisante d'aujourd'hui ? Bref, il faut savoir utiliser ce modèle avec précaution et nuancer prudemment la reprise de ces concepts qui peuvent s'avérer problématiques à plusieurs niveaux.

2.2 La résistance médiatique

Nombreux sont les concepts ou exemples qui « enrichissent le modèle de remédiation [tout] en soulignant ses limites⁷⁶ ». La résistance médiatique est l'un de ceux-là. C'est le processus par lequel un média rejette des nouveaux éléments introduits par l'arrivée d'un autre média par crainte de mettre en danger certaines entités qui semblent « essentielles » à sa constitution. Jean-Marc Larrue explique cette notion ainsi :

Cette résistance est un mécanisme de défense qui se déclenche lorsque des fondements de la médiation sont ou, plus exactement, semblent mis en danger par l'intrusion d'un nouvel élément. Le mécanisme de résistance a pour effet d'empêcher, d'éviter, de retarder l'introduction de ce nouvel élément ou de le rejeter après qu'il se soit introduit. [...] La résistance médiatique obéit à une double logique : d'une part, c'est une réaction à la propension de toute pratique médiatique, artistique ou

⁷⁵ Cette énumération concerne la division de chapitres effectuée dans la seconde partie de l'ouvrage de Bolter et Grusin.

⁷⁶ Jean-Marc LARRUE. *Op. cit.*, p.40.

non, à intégrer à son action médiatrice des savoirs, des techniques, des technologies, des valeurs, des comportements, des protocoles qui lui sont étrangers et, d'autre part, c'est un frein à la propension de ces divers éléments à envahir cette pratique⁷⁷.

Ainsi, plusieurs « cas » de résistance médiatique sont visibles et montrent que, contrairement à la logique de Bolter et Grusin, chaque remédiation ne mène pas vers un média amélioré, plus transparent ; certains refusent carrément de voir certaines de leurs propriétés spécifiques remodelées ou retravaillées. Phénomène qui peut se dérouler dans un sens comme dans l'autre – d'un nouveau média vers un plus ancien et vice versa – la résistance médiatique entraîne plusieurs effets, dont celui d'« opacification » (contraire à l'idée de transparence). Lorsqu'un média rejette les propriétés d'un autre, il peut, parfois, contribuer à « rendre opaque un aspect de la médiation qui avait été préalablement naturalisée⁷⁸ » ; il s'agit d'un phénomène complètement contraire à la dynamique « remédiate ».

2.3 L'hypermédialité et le théâtre

Si le champ des études intermédiales a une trentaine d'années à ce jour, ce n'est que récemment que ce domaine de recherche s'est intéressé à la dramaturgie alors que la pratique théâtrale contemporaine devient un terrain de plus en plus fertile à l'exploration et la création d'espaces hétérogènes. Pour Kattenbelt, « [une part significative du théâtre contemporain réside dans l'incorporation de la technologie numérique dans la pratique ainsi que la présence d'autres médias dans les productions théâtrales⁷⁹] » ; cette propension nécessite évidemment une

⁷⁷ *Ibid.*, pp.38-39.

⁷⁸ *Ibid.*, p.40.

⁷⁹ Freda CHAPPLE et Chiel KATTENBELT. *Op. cit.*, p.11.

nouvelle approche. Se positionnant au sein du discours intermédial et cherchant à l'appliquer au théâtre, le chercheur néerlandais le définit par rapport au concept de performance – relatif aux arts de la scène :

Thus, intermediality becomes a process of transformation of thoughts and processes where something different is formed through performance. In our concept of intermediality, we draw on the history of ideas to locate intermediality as a re-perception of the whole, which is re-constructed through performance⁸⁰.

Indissociable de la notion de « performativité », l'intermédialité est une pratique courante au théâtre qui serait carrément « [le paradigme de tous les arts, car il incorpore tous les arts et les médias⁸¹] » tout en étant lui-même un « média de médias⁸² ». Cette affirmation lui permet de classer le théâtre comme un « *hypermedia* », et ce, contrairement aux médias capables d'enregistrer, de capter numériquement tout ce qui relève du domaine audiovisuel. J'entendrai la notion d'« hypermédia » selon la définition que propose Kattenbelt (qui caractérise ce terme par rapport au média cinématographique, télévisuel et numérique) :

[...] film, television and digital video are technology based media that can record and play back everything that is visible and audible, within their specific ranges of sensitivity, but they cannot incorporate other media without transforming them under the conditions of the specificity of their own mediality. [...] Clearly, theatre is not a medium in the way that film, television and digital video are media. However, although theater cannot record in the same way as the other media, just as it can incorporate all the other arts, so it can incorporate all media into its performance space. It is in this capacity that I regard theater as a *hypermedium*⁸³.

⁸⁰ *Ibid.*, p.12.

⁸¹ *Ibid.*, p.20.

⁸² Jean-Marc LARRUE. *Op. cit.*, p.41.

⁸³ Chiel KATTENBELT. « Theater as the art of the performer and the stage of intermediality », dans *Intermediality in Theater and Performance*, New York, éditions Rodopi, 2007, p.37.

Ainsi, selon Kattenbelt, ce qui fait du théâtre un « hypermédia » se trouve dans sa caractéristique performative, l'art du *live* qui se présente sans nécessiter un enregistrement sur une bande vidéo ou audio. Encore une fois, cette logique pointe une autre faille du système de remédiation défini plus haut : les médias peuvent coexister – de façon hypermédiale – sans chercher à se transformer ou à se refaçonner.

3. D'un média à l'autre

3.1 *Nouvelles avenues théoriques sur l'adaptation*

Puisque j'approche mon corpus en fonction de la relation qui existe entre les différents changements de plateforme médiatique apposés au texte original, il m'est, évidemment, impossible d'éviter les questions sur l'« adaptation » et la théorie qui entoure cette pratique culturelle. Mon travail m'amène effectivement à mobiliser ainsi qu'à questionner les nouvelles approches de l'« adaptation ». Depuis les quinze dernières années, un regain intellectuel dans ce domaine semble faire surface dans la recherche universitaire – généralement anglo-saxonne – qui n'est pas sans lien avec le récent intérêt pour la théorie intermédiale. Les chercheurs les plus actifs dans ce domaine sont, notamment, Robert Stam⁸⁴, Linda Hutcheon⁸⁵, Kamilla

⁸⁴ Voir Robert STAM, *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation*, Malden, Blackwell, 2005, 388p.

⁸⁵ Voir Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, 232p.

Elliott⁸⁶, Thomas Leitch⁸⁷ et Dennis Cutchins⁸⁸. S'intéressant aux différentes approches de l'adaptation apparues au XXI^e siècle, ces derniers reviennent, entre autres, à la question centrale suivante : comment cette pratique devrait-elle être étudiée et, surtout, selon quel cadre ou bagage théorique ? C'est le premier constat que posent les chercheurs puisqu'ils s'accordent tous sur la remarque suivante : « [l'adaptation souffre d'un grand manque de grande théorie⁸⁹] ». En effet, dans un contexte numérique où les échanges et formes d'hybridation entre les médias se multiplient, la viabilité de la théorie sur l'adaptation, qui semble inutile à l'analyse de telles interactions entre les formes artistiques, est l'objet d'une remise en question. Rejetant tout cadre théorique sur la question de la fidélité et des équivalences – voie amorcée par George Bluestone en 1957 qui a des répercussions tout au long de la deuxième moitié du XX^e siècle⁹⁰ – les avenues proposées concernent, dans la majorité des cas, l'indépendance totale des textes, l'élargissement du terme « adaptation » à toute forme d'échanges médiatiques, l'adoption d'une plus riche notion d'intertextualité et, finalement, l'acceptation de l'impossibilité d'établir des bordures claires entre les médias. Toutes ces idées peuvent se regrouper en cinq catégories qui prédominent et conduisent la recherche actuelle selon Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik et Eirik Frisvold Hanssen. D'abord, tous s'entendent pour que la question de la fidélité soit définitivement abandonnée. Cependant, trop de recherches sont encore orientées sur la quête

⁸⁶ Voir Kamilla ELLIOTT, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 302p.

⁸⁷ Voir Thomas LEITCH, *Film adaptation and its discontents: from Gone with the wind to The passion of the christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, 354p.

⁸⁸ Voir Christa ALBRECHT-CRANE et Dennis CUTCHINS, (dir.), *Adaptation Studies*, Madison, Dickinson University Press, 2010, 306p.

⁸⁹ [Ma traduction] Dennis CUTCHINS, « Bakhtin, Translation and Adaptation », dans *Adaptation Studies*, Madison, Dickinson University Press, 2010, p. 42.

⁹⁰ Dans *Novels into films (1957)*, Bluestone essentialise les domaines de la littérature et du cinéma en accentuant les ressemblances et les différences tout en privilégiant une analyse unidirectionnelle.

des ressemblances et des différences. Ensuite, la recherche actuelle souhaite ouvrir le terrain à beaucoup plus de médias – que le traditionnel littérature/cinéma que je nommerai « adaptation classique » – tout en privilégiant une relation dialogique entre les créations transformées. Enfin, le terrain présent envisage l'utilisation des études intermédiales⁹¹. C'est, bien évidemment, dans cette perspective que je me propose de concevoir l'adaptation. L'idée générale sera de la représenter comme la réunion de médias qui empruntent constamment d'un à l'autre, une pratique culturelle complexe qui est, « [plus ou moins une déformation du travail original et une mutation⁹²] », voire une transformation.

3.2 Autour des concepts de « transformation » et de « transmediation »

Bien qu'aucun consensus n'ait été observé à ce jour et que la majorité de chercheurs continue de proposer diverses avenues afin de classer l'adaptation (par rapport aux études intermédiales, intertextuelles, interculturelles ou même la théorie poststructuraliste⁹³), je prendrai mes assises théoriques chez Lars Elleström, en particulier dans son analyse des échanges entre les médias. Ce dernier offre une nouvelle approche du problème de l'« adaptation » en créant une nomenclature pouvant l'étudier basée sur les études intermédiales et la théorie des médias : « [un espace de recherche où des domaines comme l'adaptation ou l'*ekphrasis* sont fusionnés devrait être créé afin d'en arriver à un large conglomérat de

⁹¹ Voir Jorgen BRUHN, Anne GJELSVIK et Eirik FRISVOLD, (dir.), « There and Back Again: New challenges and new directions in adaptation studies », dans *Adaptation Studies: New challenges, New Directions*, New York, Bloomsbury, 2013, pp.1-16.

⁹² [Ma traduction] Christa ALBRECHT-CRANE et Dennis CUTCHINS, « Introduction: New Beginnings for Adaptation Studies », dans *Adaptation Studies*, Madison, Dickinson University Press, 2010, p.16.

⁹³ Devant la lacune théorique flagrante dans le domaine de l'adaptation, Christa Albrecht-Crane et Dennis Cutchins proposent d'envisager les apports de la théorie poststructuraliste.

recherches transmédiales basées sur une compréhension commune de notions associées à l'étude des médias ⁹⁴]. » J'emprunterai certains termes définis par Elleström dans *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media* ainsi que dans son chapitre « Adaptations within the field of media transformations » tiré de l'ouvrage dirigé par Jorgen Bruh, Anne Gjelsvik et Eirik Firsvold Hanssen. D'abord, si le terme « transmédia » n'est toujours pas clairement défini aujourd'hui et peut revêtir différents sens selon les ouvrages dans lesquels il est employé, j'entendrai cette notion selon l'usage qu'en fait Elleström, c'est-à-dire « [une relation intermédiaire caractérisée par un transfert entre les médias⁹⁵] ». Ainsi, la « transformation » va de pair avec l'idée du « transfert » :

“Trans” means ‘across’ or ‘beyond’ and transfer as well as transformation must be understood as spatiotemporal notions in that compound media characteristics are transferred (and simultaneously transformed) from one physical or cognitive place to another; first they are ‘here’, and then they are ‘there’⁹⁶.

Pour bien saisir ce terme, il me faut également mentionner que la « transformation » est intrinsèquement liée à deux grandes caractéristiques nommées « *technical medium* » et « *media modes* ». Si le premier terme renvoie directement à la « [présence matérielle perçue⁹⁷], le second fait appel aux quatre modalités⁹⁸ qui forment la base de tout média. Placées au cœur du phénomène de « transformation », les modalités forment le pivot de ce qu'Elleström appelle les « *compound media characteristics* » :

⁹⁴ [Ma traduction] Lars ELLESTRÖM, *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. *Op. cit.*, p. 5.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁷ *Ibid.*, p.49.

⁹⁸ Définies dans la section intitulée « La pratique intermédiaire », ces modalités sont au nombre de quatre et touchent les fonctions matérielles, sensorielles, spatiotemporelles et sémiotiques des différents médias.

[...] [ces modalités forment une base transmédiatiale sur lesquelles des fonctions plus complexes peuvent être érigées. Ces fonctions sont, à un second degré, nommées ‘‘compound media characteristics’’ et ne peuvent pas être transmédiatiales de la même façon que les modalités puisqu’elles sont formellement reliées à un média spécifique⁹⁹.]

Dans le processus de transfert, celles-ci sont notamment l’objet d’une transformation plus ou moins importante lors de l’opération. Elleström propose la formule suivante afin de représenter le transfert de caractéristiques médiatiques : « [C est T de M1 à M2¹⁰⁰] ». Équation qui semble assez simple au premier abord, le point C reste l’élément central lors de la transformation. Plus précisément, celui-ci doit être compris comme la forme et le contenu réalisés par le média ; cela englobe « [la structure, le rythme, la narration, [...], le thème, le motif, et plus encore¹⁰¹.] » Bref, le processus de « transformation » agit sur différents niveaux et se produit à petite ou grande échelle en fonction du potentiel transmédiat des « *compound media characteristics* » rattachées aux modalités. Comme l’observe Elleström :

When the transfer of compound media characteristics is constrained by the modal capacities of technical media, or when the technical medium allows modal expansion – when the transfer is based on more or less radical (or even minimal) modal changes – it includes a certain degree of transformation¹⁰².

Pour Elleström, deux sortes de transformations médiatiques sont possibles : celle qu’il nomme « *media representation* » (qui repose sur la « [représentation répétée des traits d’un média dans

⁹⁹ [Ma traduction] Liviu LUTAS, « Storyworlds and Paradoxical Narration », dans *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*, New York, Routledge, 2016, p.33.

¹⁰⁰ « [C est T de M1 à M2] » où C représente les « *Compound media characteristics* », T le transfert et M le passage d’un média à un autre, voir Lars ELLESTRÖM. *Op. cit.*, pp.57-61.

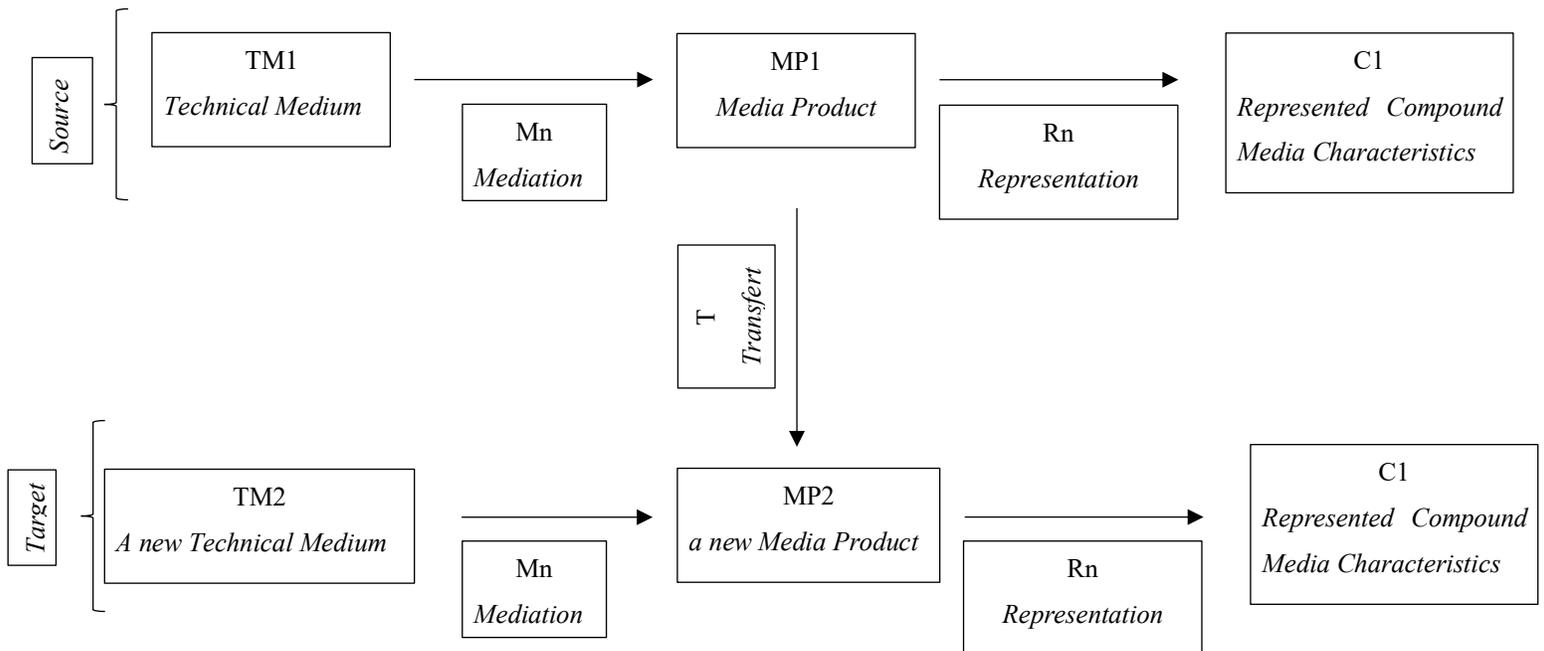
¹⁰¹ *Ibid.*, p.58.

¹⁰² *Ibid.*, p.49.

l'autre¹⁰³] » – processus sur lequel je ne me pencherai pas¹⁰⁴ – et celle qu'il nomme « *transmediation* », terme qui qualifie la relation transmédiatique que j'étudie dans mon travail. Elleström explique cette notion selon deux idées : d'une part, c'est une *remédiation* qui, d'autre part, revêt le suffixe « trans », car elle est effectuée par le biais d'un autre média technique :

In transmediation, the compound media characteristics of a source medium are represented again. The represented media characteristics (C1) remain the same but are not identical after the transmediation; they are necessarily transformed to some extent by the transfer¹⁰⁵.

Visuellement, la « *transmediation* » peut s'expliquer par le schéma suivant¹⁰⁶ :



¹⁰³ [Ma traduction] *Ibid.*, p. 56

¹⁰⁴ Le projet ne souhaite pas cibler quels traits du média peuvent être représentés dans l'autre, mais s'intéresse plutôt au passage du contenu dans un autre média par les *compound media characteristics*.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.55.

¹⁰⁶ *Idem.*

Enfin, le chercheur suédois comprend l'adaptation comme la « [transmédiation complexe d'un *specific media product* dans un tout nouveau *specific media product*¹⁰⁷] ». J'étudierai l'« adaptation » avec les termes d'Elleström en adoptant une perspective diachronique de l'intermédialité, c'est-à-dire en tenant compte de « [l'écart temporel et l'écart de sens créés par l'importation d'un média sur les bases d'un précédent média connu¹⁰⁸] ».

3.3 La culture de la convergence

À l'ère numérique, la façon dont sont créés les échanges entre les médias change complètement, ce qui transforme également la relation avec l'utilisateur. Pour tenter de comprendre la place qu'occupe le public au sein de la nouvelle sphère médiatique partagée, Henry Jenkins parle de « culture de la convergence » – traduction de *convergence culture* – pour qualifier le paysage culturel de la fin du XX^e siècle à aujourd'hui. Pour lui, cette convergence se définit comme la combinaison entre le

[...] [flot de contenu qui provient de multiples plateformes médiatiques, la coopération entre de multiples industries médiatiques ainsi que le comportement migratoire de l'audience qui va aller à peu près n'importe où dans le but de rechercher le genre d'expériences qu'elle souhaite¹⁰⁹.]

De Jenkins, je me servirai de la définition du terme de « narration transmédia » – traduction de *transmedia storytelling* – qu'il situe comme un des produits emblématiques de la

¹⁰⁷ Lars ELLESTRÖM, « Adaptation within the field of media transformation ». *Op. cit.*, p.129.

¹⁰⁸ [Ma traduction] Lars ELLESTRÖM, *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. *Op. cit.*, p.3.

¹⁰⁹ [Ma traduction] Henry JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, NYU Press, 2006, pp.2-3.

culture de la convergence¹¹⁰. Pensée pour inclure des « [structure[s] narrative[s] tellement large[s] qu'elle[s] ne peu[vent] être contenue[s] dans un seul média¹¹¹ », la « narration transmédia » caractérise un type de récit qui survient sur différentes plateformes médiatiques.

Je m'appuierai notamment sur la définition qu'en a faite Jenkins en 2011 :

[C'est] une nouvelle forme de narration [décrite] en tant que processus par lequel des éléments autonomes constitutifs d'une fiction se trouvent systématiquement dispersés à travers plusieurs médias, afin de créer une expérience de divertissement unifiée et coordonnée. Dans le cadre de cet écosystème plurimédiatique, chaque média est censé – idéalement – apporter sa contribution unique au déroulement de l'histoire¹¹².

Si, dans ses publications, Jenkins favorise une approche plutôt « commerciale » du *transmedia storytelling* – le chercheur américain explore beaucoup les contextes de production et les motivations économiques derrière ce « produit », je m'aventurerai moins de ce côté et chercherai plutôt à considérer l'aspect esthétique et symbolique que peut apporter ce type de narration qui fournit un « surplus de sens¹¹³ » à l'œuvre de départ. Par ailleurs, selon Chatelet et Di Crosta, la « narration transmédia » devrait être plutôt utilisée et étudiée selon une vision « encourageant l'écriture collaborative et la co-création.¹¹⁴ »

Afin de discuter de « narration transmédia », le terme *storyworld* sera nécessaire à sa compréhension ainsi qu'à l'analyse sous-jacente. J'entendrai le *storyworld* comme une

¹¹⁰ Seth MERLO, *Narrative, Story, Intersubjectivity: Formulating a Continuum of Examining Transmedia Storytelling*, thèse de doctorat de l'Université Murdoch, Western Australia, 2014, p. 18.

¹¹¹ Henry JENKINS. *Op. cit.*, p.97.

¹¹² Définition d'Henry Jenkins (2011) citée par Claire CHATELET et Marida DI CROSTA, « Retour vers le futur : le transmédia d'avant le transmédia », dans *Histoire du transmédia : genèse du récit audiovisuel éclaté*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 35-36.

¹¹³ Claire CHATELET et Marida DI CROSTA. *Op. cit.*, p.46.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.38.

combinaison de la « [dimension spatiale et [...] temporelle, des événements narratifs¹¹⁵] », des personnages et des objets qui forment une histoire. En gros, ce sont les paramètres qui régissent le cadre narratif où se forme et évolue la diégèse. Le *storyworld* est, dans la « narration transmédia », l'univers partagé entre les deux : un cadre spatiotemporel, des personnages, des éléments déterminants et communs pour *les* récits. Comme l'écrit Marie-Laure Ryan, le *storyworld* est une « [totalité imaginée qui évolue selon les événements de l'histoire¹¹⁶] ».

Enfin, l'intervention de la « narration transmédia » – dans laquelle chaque média se penche sur des fragments, des morceaux de l'immense *storyworld* – ouvre la possibilité d'avoir plusieurs textes et plusieurs histoires, mais un seul monde afin de raconter. C'est en ce sens que je comprendrai ces termes et que je qualifierai la façon de *dire* le récit.

¹¹⁵ [Ma traduction] Marie-Laure RYAN, « Texts, Worlds, Stories : Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept », dans *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*, New York, Routledge, 2016, p. 12.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.13.

CHAPITRE II : UNE ANALYSE EN TROIS TEMPS

1. Le texte dramatique : un monologue à trois « niveaux »

Texte rédigé en 2002 par la dramaturge Evelyne de la Chenelière, *Bashir Lazhar* est le récit d'un immigrant algérien qui, après avoir vécu le massacre de sa famille dans son pays natal, remplace une professeure – Martine Lachance – qui s'est suicidée dans sa classe de sixième année¹¹⁷. Ce qui fait la particularité de ce texte théâtral est certainement la forme du monologue intérieur qui est employée. Porté par une figure narrative fragmentée, le monologue oscille, tout au long de la pièce, entre un présent diégétique, où il fait appel aux codes du dialogue en assurant un semblant de conversation, et un univers relevant du *flashback* qui appartient plutôt à un *moi* intérieur peuplé d'*Autres* fantomatiques et incertains. Récit sur l'immigration, sur le métier d'enseignant et sur la relation qu'un remplaçant établit avec ses élèves, le texte ne place sur la scène que le professeur-remplaçant – en l'occurrence, Bashir Lazhar – qui, lui, dialogue (ou monologue) avec des interlocuteurs absents : ils ne seront jamais physiquement présents, de même que les spectateurs n'entendront pas les réponses aux questions qui leur seront posées. Ces dernières n'existent que dans (et par) la voix de Bashir Lazhar.

Considéré comme un long monologue, ce dernier se décline toutefois sous diverses formes que je chercherai à structurer en cernant les différentes adresses du discours ainsi que les espaces dans lesquels s'effectuent les échanges unidirectionnels. Cela me permettra d'établir ce que j'appellerai les « niveaux du monologue¹¹⁸ » à partir desquels je pourrai analyser la

¹¹⁷ Pour un résumé de la pièce plus exhaustif, voir l'annexe I.

¹¹⁸ Pour la suite du texte, les concepts mis entre guillemets pour lesquels il n'y a pas de renvoi à une note en bas de page concernent des termes que j'ai inventés afin de caractériser le monologue employé par De La Chenelière.

présence et la récurrence des voix qui provoquent une dichotomie langagière dans le discours théâtral.

Pour faciliter l'organisation du discours, j'ai divisé le texte dramatique en 30 parties suivant les didascalies qui, dans la majorité des cas, correspondent aux changements d'adresses, de lieux et de temporalité narrative qui caractérisent, pour une bonne part, le *storyworld* de *Bashir Lazhar*.

1.1 Une pluralité de destinataires

D'abord, les différentes formes d'altérité auxquelles s'adresse le monologue du protagoniste peuvent s'articuler autour de sept catégories différentes¹¹⁹. La première, que je nommerai « corps étudiant », regroupe les élèves, soit la classe comme ensemble, soit un individu en particulier (Martin, Alice ou Abdelmalek). La seconde concerne le « corps enseignant », soit la secrétaire, la directrice ou Claire Lajoie (une collègue de Bashir, professeure d'une autre classe). Le « corps judiciaire » forme la troisième catégorie de « personnalités absentes » auxquelles peut s'adresser le personnage principal. Elle rassemble le commissaire à l'immigration, monsieur le Juge ainsi que maître Morin, l'avocat de Bashir Lazhar. La quatrième se rapporte au « corps familial », composé de Fatema (la femme de Bashir), Alice (la plus jeune de ses trois enfants) ainsi que Saïd (son frère). Ces derniers sont morts lorsque Bashir s'adresse à eux sous forme de *flashback*. Enfin, les trois dernières catégories regroupent, respectivement, les adresses à Dieu, à lui-même, ainsi qu'au public. Les deux dernières catégories sont plus transparentes que les autres ; les didascalies ne les mentionnent pas

¹¹⁹ Voir Annexe II.

clairement. D'une part, il faut déduire, par rapport à la nature de certains propos, que les dires monologués ne s'adressent plus, à partir d'un certain point, à l'*autre*, mais consistent en un commentaire ou une rêverie qui n'a sa place qu'à l'*intérieur* de la conscience du personnage principal. Cette catégorie vient donc, dans la plupart des cas, se superposer à une autre. D'autre part, si le texte n'est que monologue et que toutes les adresses possibles sont, au final, vaines – aucune entité ne fait irruption dans le texte pour enfin répondre au protagoniste – il reste néanmoins le public, ou le lecteur, comme seule essence humaine en présence avec le locuteur. J'affirmerai qu'au-delà des six premières catégories se trouve la septième, l'adresse au public qui englobe, d'une certaine façon, toutes les autres : « quel que soit l'allocutaire imaginaire auquel se confronte l'énonciateur du monologue, il adresse son énoncé, nécessairement, [au spectateur], [...] qui devrait [...] le rassurer, le conforter, l'absoudre, lui donner la solution¹²⁰. » Le véritable destinataire du monologue – l'altérité voilée à laquelle s'adresse Bashir Lazhar – serait le public, interlocuteur muet au même titre que les autres, mais différent par sa présence physique indubitable.

Il me faut également préciser que l'adresse, dans le texte dramatique, est unidirectionnelle. C'est Bashir qui demande, qui répond et qui relance.

Ces sept catégories peuvent également se classer selon le système des quatre différents types d'adresses du monologue que définit Anne Ubersfeld¹²¹. Ainsi, le discours peut faire état d'« adresse à l'absent¹²² » : soit les « Absents » – corps étudiant, enseignant et judiciaire – ou

¹²⁰ Anne UBERSFELD. *Op. cit.*, p.22.

¹²¹ Voir Annexe III.

¹²² Anne UBERSFELD. *Op. cit.*, p.22.

les « Absents-morts », le corps familial. Le discours comporte aussi des « adresses au moi¹²³ », des « adresses à une instance supérieure¹²⁴ » – en l’occurrence, Dieu – et, finalement, l’« adresse au public¹²⁵ ».

Ainsi, le monologue joue sur une pluralité de destinataires et de types d’adresses du discours. Entre appels aux absents, aux morts, à Dieu, à soi et au public, le discours se teinte de la parole d’autrui, s’imprègne des dires d’une multitude de personnages qui contribuent à définir le *moi* clivé et fragmentaire de Bashir Lazhar. Parcellisée, voire polyphonique, la voix de Bashir Lazhar évolue jusqu’à devenir un ensemble hétérogène d’une multitude de points de vue qui se chevauchent et s’entrechoquent. Le discours vogue et tangue entre différentes adresses, semble ne jamais relever du même type d’intervention. Bref, il y a un monologue qui induit, à la fois, une célébration de l’altérité, la trace d’une présence indubitable ainsi qu’une recherche incessante de l’énonciateur *autre* ; un discours porté par une individualité pourtant multiple qui fait coexister les voix et les personnalités, autant intérieures que celles tributaires d’autrui.

1.2 L’interstice spatiotemporel : un monologue fracassé dans le temps et dans l’espace

L’espace défini par le texte dramatique se caractérise par trois types de lieux¹²⁶ qui reviennent de façon ponctuelle tout au long du fil narratif. D’abord, la plupart des parties du monologue s’effectuent dans des endroits associés à un espace scolaire, soit la classe de Bashir, le bureau de la secrétaire, de la directrice ainsi que la cafétéria. D’autres moments se déroulent

¹²³ *Ibid.*, p.23

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ Voir Annexe IV.

dans un espace que je qualifierai de « judiciaire », soit le bureau du commissariat à l'immigration, la cour d'appel et le bureau de maître Morin. Ces lieux sont nommés dans les didascalies du texte, sont concrets et tangibles pour le lecteur. Cependant, plusieurs cas dérogent à la définition spatiotemporelle des événements. Simplement qualifiés par le terme *flashback*, ni les didascalies, ni le discours ne permettent d'assurer avec certitude à quel endroit s'effectue le monologue. C'est pourquoi je dirai que ces instants se déroulent dans un « espace flou », représentatif d'un entre-deux spatiotemporel à mi-chemin entre une fantasmagorie et une réminiscence du passé. Cela se produit généralement lorsque Bashir s'adresse au « corps familial », qualificatif des « Absents-morts ». Le public peut s'imaginer que le protagoniste se trouve alors dans un *ailleurs*, probablement son pays d'origine, mais rien n'est absolument clair et défini : le texte conserve une aura d'incertitude par rapport à l'espace où sont produites ces paroles.

La temporalité du récit est également tendue entre deux réalités diégétiques. D'un côté, le temps « présent » englobe, généralement, les adresses aux « Absents », soit le corps étudiant et le corps enseignant, alors que le temps nommé *flashback*, est employé pour les adresses au corps judiciaire ainsi que plus évanescents, soit aux « Absents-morts » et à Dieu. Néanmoins, les adresses au moi ainsi que celles, bien évidemment, au public, sont les seules à traverser la barrière spatiotemporelle définie par la diégèse : elles appartiennent aux deux temporalités.

Le texte dramatique suit une certaine ligne temporelle¹²⁷. En effet, l'histoire est racontée en assurant un semblant d'ordre chronologique : de l'entrée de Bashir Lazhar dans la classe de

¹²⁷ Pour une liste exhaustive des événements de l'histoire narrative, voir l'annexe V.

sixième année B, jusqu'à son renvoi. Cependant, le récit des événements qui se produisent dans le cadre « scolaire » et « présent » est sans cesse coupé soit par les moments de *flashback*, qui ressassent des conversations passées ou imaginées avec d'autres personnages absents, morts ou imaginaires, soit par des parenthèses (qui peuvent durer, aléatoirement, d'une seule phrase à plusieurs pages) qui relèvent plus du monologue intérieur. Ainsi, au beau milieu d'une « fausse conversation » entre Bashir Lazhar et un allocataire absent, celui-là va, régulièrement, tomber dans un autre niveau du monologue, plonger dans ses pensées profondes que, au bout du compte, seul le public est destiné à recevoir. Ces interruptions du « faux dialogue », qu'elles soient annoncées ou non, assurent la déstructuration de la ligne spatiotemporelle du récit et jettent de la confusion au sein du monologue. Se construisant comme un voyage incessant entre différentes réalités spatiotemporelles et autour duquel gravite un nombre assez élevé de présences « autres », le parcours diégétique s'effectue à l'intérieur d'une seule conscience, caractérisée par sa fragmentation. Aucune règle s'apparentant à un récit ne s'accolle au monologue intérieur : les pensées vont et viennent, ne prêtant guère attention aux différents endroits, temps ou souvenirs auxquels elles font allusion. Le lecteur doit tenter de suivre les différents espaces-temps et voix qui se chevauchent dans le désordre narratif créé par l'utilisation du monologue intérieur.

Bien qu'une différence temporelle soit établie par les didascalies entre les diverses parties monologuées, il est possible de penser que tous les événements vécus et racontés soient de l'ordre du passé au même titre les uns que les autres. Le récit pourrait se trouver à être une longue réminiscence de faits marquants pour le protagoniste. En effet, toute tentative de conversation est vaine puisque chaque dialogue en est un faux : les autres à qui Bashir Lazhar s'adresse sont, au bout du compte, tous absents, ne pourraient exister que dans sa conscience.

1.3 Un monologue « triple »

Le texte dramatique est construit comme un long monologue qui se décline en trois niveaux. Ces derniers interagissent ensemble, peuvent se chevaucher et s'imbriquer. Je distingue les trois « niveaux » du monologue en fonction du type d'adresse effectué et du cadre spatiotemporel dans lequel se trouve le locuteur.

Le premier niveau du monologue est le plus fréquent et la parole la plus utilisée par le protagoniste. Je le nomme « dialogue avec l'absent » ou « dialogue aux allocutaires incertains¹²⁸ » et affirme qu'il constitue la base – une sorte de degré zéro – de l'échange dramatique effectué dans la pièce *Bashir Lazhar*. Ce premier niveau coïncide avec l'interstice « présent » : il est employé uniquement lorsqu'il est possible de situer le cadre spatiotemporel du récit (espace scolaire, espace judiciaire). Il se caractérise, entre autres, par des adresses aux « Absents ». Le « dialogue aux allocutaires incertains » est toujours en interaction avec un autre précis (mentionné par la didascalie précédant l'échange) et emprunte une forme « question-réponse » qui se rapproche d'une conversation traditionnelle :

Retour en classe, une semaine plus tard.

Bonjour tout le monde. Prenez vos places. Même toi, May. Lester, quatre pattes, une chaise. Bon, silence, s'il vous plaît. J'ai corrigé les dictées, et je n'ai pas de félicitations à vous faire. Silence. Je crois que nous devons nous pencher sérieusement sur la conjugaison. Pardon ? Lève ta main avant de parler, Simon. Ce que tu dis nous intéresse. Oui, Simon ? La conjugaison, c'est la manière d'écrire les verbes selon leur temps et leur personne¹²⁹.

¹²⁸ Ce dernier terme reprend la forme du « dialogue aux énonciateurs incertains » défini par Julie Sermon dans l'ouvrage dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, mais suppose l'inversion de la personne au statut incertain.

¹²⁹ Evelyne DE LA CHENELIÈRE, *Bashir Lazhar*, Montréal, Leméac, 2011 [2002], pp. 17-18.

Dans ce cas, la voix de l'« autre » (soit, ici, de Simon) se fait sentir tout au long du « faux dialogue ». Même s'il reste absent et n'offre jamais de réponse, le lecteur entend la question ou la réponse dans la voix de Bashir Lazhar, peut facilement imaginer Simon demander ce qu'est la conjugaison. En plus des « fantômes » qui habitent l'échange, le monologue est construit comme un semblant de conversation entre deux ou plusieurs individus, ce qui assure une forme de progression dans la discussion. Dans l'exemple ci-dessus, Bashir « discute » avec sa classe, s'adresse à certains élèves en particulier, en l'occurrence May, Lester et Simon. Cela permet de voir la progression du cours (Bashir annonce la correction, déclare se pencher sur la conjugaison, puis entame la définition de celle-ci) de même que l'évolution de la classe dans son ensemble (le protagoniste avait, préalablement, annoncé une dictée plus tôt dans la diégèse). La forme écrite, calquée sur le modèle conversationnel, est assez expressive : elle reprend les mêmes intonations ou pauses qu'à l'oral. En effet, le « dialogue à l'absent » se caractérise par des phrases très courtes, souvent exclamatives ou interrogatives et où les points de suspension sont utilisés à outrance :

[...] Je comprends. C'est terrible, bien sûr. ... Sixième année, oui, je connais. C'est ce que j'ai toujours fait. Non, je suis résident permanent au Canada. Je n'ai pas mes papiers sur moi, mais je peux vous... Non, je suis parti pressé, la seule carte que j'ai sur moi, c'est ma carte d'autobus ! [...] Bien sûr. Non, jamais à Montréal. À Alger pendant huit ans. Voilà. Oui, je comprends. Oui, bien sûr. ... Le programme, oui, je peux le lire et... Voilà. Je vous propose ceci. Voici mon numéro de téléphone... Pardon ?¹³⁰

Comme il est possible de l'observer, les phrases sont extrêmement courtes, fracassées et fragmentées. Cela donne un rythme assez saccadé au monologue, ce qui facilite la tâche au

¹³⁰ *Ibid.*, p.17.

lecteur d'imaginer un allocataire, soit un « autre » qui interrompt, relance, demande ou coupe le locuteur. Enfin, ce discours que je qualifie de « degré zéro » conserve un caractère très conversationnel et se conçoit comme des paroles véritablement adressées à une entité humaine dans le but de poursuivre une discussion. Il est également possible de remarquer que le « dialogue aux allocataires incertains » possède la particularité de toujours relater des moments où le protagoniste semble en perte de contrôle. Il est souvent en train de se justifier (avec Claire Lajoie : « [...] Ah, bonjour. J'étais dans mes pensées. ... Bien sûr, je vous en prie. Ah, vous avez changé vos cheveux ? ... Ah oui, ça se voit, c'est très... voyant. C'est... rouge, c'est très... ça vous va bien. C'est très présent. (*Silence gêné.*)¹³¹ »), de se disputer (avec madame la directrice : « [...] ... Non, je n'ai pas banalisé le geste de madame Lachance, mais non, je ne l'ai pas relativisé non plus ! Non ... si [...]»¹³² »), bref, cherche souvent à expliquer ou à clarifier des choses qu'il aurait dites un peu maladroitement. D'ailleurs, même en présence des élèves (les seules figures « absentes » avec qui il réussit à nouer une relation positive), son discours reste parsemé de points de suspension ou de marques de rappel à l'ordre tel que « Silence, s'il vous plaît¹³³ », ce qui dénote, encore une fois, un certain manque d'aisance et de maîtrise du discours lorsque le protagoniste dialogue avec l'absent. Bashir Lazhar semble, dans ces moments, en perte de contrôle de son langage. Le locuteur, lors de ces conversations, est perçu comme un être extrêmement poli, distingué et, surtout, un peu maladroit : le « dialogue à l'absent » est souvent placé sous le signe du malaise. Souvent interrompu, Bashir ne semble pas en contrôle de son être et la maîtrise du langage lui échappe : les autres – en particulier les

¹³¹ *Ibid.*, p.35.

¹³² *Ibid.*, p.38.

¹³³ *Ibid.*, p.15.

adultes – vont facilement prendre le dessus sur lui. Bref, le « niveau premier » du monologue fait paraître le protagoniste comme un être timide et courtois, un peu gauche, mais tout à fait bienséant.

Le second « niveau du monologue » concerne ce que je conçois comme étant des « commentaires » – que le protagoniste adresse à lui-même – ou carrément des glissements dans la conscience intérieure. Ce « deuxième degré » est intimement lié au premier et n’apparaît qu’à l’intérieur du « dialogue aux allocutaires incertains ». Ainsi, au beau milieu d’un « faux dialogue », le locuteur sert des propos qui sont carrément d’un autre ton et d’un autre registre, avant de poursuivre la conversation avec un « absent » là où il l’avait laissée. Dans un même segment du monologue, deux « niveaux » du discours se côtoient à l’intérieur d’un même espace-temps : l’adresse se déplace de « l’autre » vers soi. Les « glissements dans la conscience intérieure » ne sont que des manifestations parlées où Bashir ne s’adresse à personne d’autre que lui-même : les personnages « fantômes » sont évidemment exclus de ces moments, contrairement au public. Lors de ces interstices, ce dernier a accès à un fragment de la pensée du protagoniste qu’il ne pourrait pas percevoir lors d’une conversation traditionnelle. Ces brèves ouvertures sur la conscience du protagoniste sont parfois annoncées par une didascalie (« *Il tente de l’écouter mais part dans ses pensées*¹³⁴ ») ou par Bashir Lazhar lui-même : « [...] et vous me retrouverez bien sage et bien vivant tout à l’heure, c’est promis. ... Pardon ? Excuse-moi, Martin, j’étais dans mes pensées. [...]»¹³⁵. » Cependant, la plupart du temps, ces intermèdes ne sont pas signalés au lecteur ou au spectateur : le discours se fractionne en deux et ce dernier

¹³⁴ *Ibid.*, p.38.

¹³⁵ *Ibid.*, p.21.

se doit d'être attentif pour différencier les « niveaux du monologue ». Parfois, les divagations du protagoniste au sein du « dialogue à l'absent » ne consistent qu'en une phrase ou deux ou peuvent être longues de plusieurs pages. C'est ainsi que j'effectue la différence entre « commentaire » ou « glissement dans la conscience intérieure ». Les « commentaires » sont assez courts et ne sont jamais signalés au lecteur ; ils se glissent dans le « faux dialogue » et se distinguent beaucoup par le changement de ton qu'ils induisent avec le reste du texte :

[...] Je vous ai froissée... Oh oui je le sens bien, je ne voulais pas. Je suis très maladroit et j'admire tous vos projets très dynamiques. Je vous le jure. Tout ce dynamisme... Moi je suis plutôt un dynamique de la craie blanche, si vous voyez ce que je veux dire ... C'est ça, bonne soirée. [...]¹³⁶

Ici, le commentaire (souligné dans la citation) apporte une connotation assez grinçante et ironique au discours. Le sarcasme un peu amer de la phrase ci-dessus se retrouve dans beaucoup de manifestations du « second niveau ». Par exemple, en pleine discussion avec son avocat, Bashir Lazhar tente de comprendre pourquoi il ne peut avoir accès au statut de réfugié politique, puis lance, entre deux explications, « Moi, je me croiserais dans la rue, je dirais ‘tiens, un réfugié politique’¹³⁷. » Cette remarque fait sourire puisqu'elle marque un changement radical de registre avec le sujet traité par le « faux dialogue ». Lorsque les commentaires s'accumulent, se développent ou dérivent vers un autre sujet, je parlerai plutôt de « glissements dans la conscience intérieure » qui se trouve à être un long moment (le texte dépasse souvent une page) où le protagoniste se perd dans ses pensées alors qu'il se trouve en présence d'un « fantôme »

¹³⁶ *Ibid.*, pp.25-26.

¹³⁷ *Ibid.*, p.34.

avec qui il conversait. Les deux « modes » appartenant au « second niveau » du monologue peuvent également se chevaucher, se confondre ou être le point de départ l'un de l'autre :

Vous deviez avoir un cours d'anglais. Mais qui vous enseigne l'anglais ? Ah, c'était madame Lachance... Oui, mais moi, je ne parle pas l'anglais... Oui, j'ai beau remplacer madame Lachance, je ne parle pas anglais... *D'ailleurs, je trouve bien ambitieux de vous faire apprendre une deuxième langue alors que vous ne maîtrisez pas la première... Tant que vous ne saurez pas bien parler français, ça ne vous donne rien d'apprendre l'anglais. Parce que vous connaissez trop peu de mots en français. Il vous faudra beaucoup plus de mots pour survivre, pour donner l'impression que vous maîtrisez la situation, pour faire croire que vous ne doutez pas, pour embrouiller les autres et ainsi les manipuler pour obtenir ce que vous voulez d'eux.*
[...]¹³⁸

Dans cette séquence, les trois premières phrases se conçoivent comme une adresse véritablement parlée, c'est-à-dire une marque du « dialogue aux allocutaires incertains ». Cependant, les trois phrases suivantes (soulignées) représentent un changement de niveau dans le texte. Plus qu'une véritable adresse aux élèves, ces paroles sont plutôt du côté du « commentaire » un peu sarcastique que le personnage émet pour lui-même sur l'enseignement de l'anglais à l'école primaire. En revanche, la dernière partie de l'extrait (soulignée et en italique) représente carrément un « glissement dans la conscience du personnage ». Le ton entre le début de l'extrait et la fin a changé du tout au tout, ce qui montre bien la coexistence des deux « niveaux » du monologue. Le discours théâtral se teinte donc « d'une dichotomie où le public va parfois tomber dans une sphère parallèle de la pensée qui dévoile quelque chose sur le personnage¹³⁹ ». Cette dichotomie – conséquence des deux « niveaux » du monologue qui s'enchevêtrent – crée du désordre et ajoute une couche de confusion puisqu'elle n'est, comme le montre l'exemple ci-

¹³⁸ *Ibid.*, pp.19-20.

¹³⁹ Philippe FALARDEAU, (2012). Entrevue menée par Evelyne De la Chenelière, S.d, école Saint-Joseph, Montréal, dans le cadre du *Making-off* de *Monsieur Lazhar* « De la scène à l'écran » réalisé par Annie Saint-Pierre.

dessus, pas annoncée au lecteur. Ce dernier doit savoir faire le tri entre ce qui relève de la conscience du protagoniste ou du « faux dialogue ». Les « commentaires » et « glissements » sont également des moments où le discours, bien que déstructuré et fragmenté, devient très franc : le personnage se révèle, aux yeux du lecteur, tout autrement que dans le « dialogue à l'absent » où il semble maladroit, se confond en excuses et démontre presque un excès de politesse. Les marques de sarcasme, d'ironie ou le recours à l'humour noir qualifient, entre autres, le ton associé au « second niveau » du monologue : cela ajoute une autre couche à la personnalité de Bashir Lazhar. Ces « glissements » marquent donc une pause dans le récit chronologique ainsi que dans les fausses conversations, mais se distinguent généralement par un retour au dialogue par la suite. Ce sont des intermèdes qui fragmentent la progression linéaire de la diégèse et demandent un certain ajustement de la part du lecteur.

Enfin, il existe, un troisième et dernier « niveau » que je nommerai le « monologue classique ». Semblable sur plusieurs points au « glissement dans la conscience intérieure », cette ultime déclinaison logologique représente également un moment où le locuteur se trouve dans ses pensées et ne maintient vraisemblablement pas une conversation avec autrui. Par contre, le « niveau trois » est, contrairement au « niveau deux », complètement indépendant du « niveau un » : il existe par lui-même et parallèlement aux autres fragments du discours. Le « monologue classique » fait son apparition particulièrement lors des « adresses à l'Absent-mort » :

« [...] *Il se couche et parle à sa femme.*

Mon beau papillon de nuit. Tes yeux noirs comme de la bonne terre. De l'engrais à faire rêver les mouches. Nous sommes cinq comme une seule main, une main qui a un air de famille et d'une chanson douce. [...] Mon amour, mon amour ! Ici, on aime mal. Je vais t'aimer mieux ailleurs, ou du moins je veux savoir comment on

aime ailleurs, comment on fait pour aimer quand on n'a plus rien à craindre.
[...]»¹⁴⁰

Ici, le discours est marqué par une adresse et une recherche de l'altérité, mais n'emprunte pas la forme « question-réponse » comme c'est le cas lors du « dialogue aux allocutaires incertains ». La recherche du contact avec l'« Autre » est purement platonique, conserve quelque chose de fantomatique et appartient uniquement au passé : Bashir s'adresse à sa femme qui est, désormais, morte, n'existe que dans ses souvenirs. Il ne peut faire revivre les membres de sa famille que par des réminiscences, des formes de paroles, des fragments de conversation qui ne peuvent plus être placés sous le signe de la discussion comme c'est le cas avec les personnages simplement « Absents ». Moins marqués par l'ironie ou par l'humour noir, ces endroits se révèlent souvent être une constatation du vide, des étalages émotifs, des confidences qu'il effectue à l'égard de sa femme, de sa fille ou même de Dieu : ce sont tous des personnages qui ne pourront jamais, évidemment, l'entendre. Ainsi, le « niveau trois » suit la forme plus « classique » du monologue qui, comme le rappelle Ubersfeld, porte son caractère inévitablement « pathétique, [est] l'aveu d'une solitude¹⁴¹ » indubitable de même que d'une perte irrévocable.

La coexistence des trois « niveaux » du monologue à l'intérieur d'un même texte dramatique montre bien la « dichotomie langagière » présente dans *Bashir Lazhar* où « [...] la concentration de tous les fils de la narration entre les mains d'un seul personnage [permet d'échapper] au logocentrisme [...]»¹⁴². Exclusivement dans la pièce de *La Chenelière*, il serait

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp.18-19.

¹⁴¹ Anne UBERSFELD. *Op. cit.*, p.22.

¹⁴² Hervé GUAY. *Loc. cit.*, pp.20-21.

même possible de parler de « trichotomie » plutôt que de « dichotomie » vu la coexistence de trois niveaux du monologue. Cependant, je m'en tiendrai au terme « dichotomie » puisque je souhaite relever la présence d'une hybridation directe entre une voix s'adressant à un *autre* présent et une voix provenant de la conscience intérieure qui n'a pas d'interlocuteur absolu. D'une part, une partie du discours se conçoit comme une véritable conversation avec un allocataire alors que, d'autre part, le texte glisse régulièrement dans une sphère différente où le locuteur se trouve dans sa conscience, à ressasser et à ruminer un lot de pensées chaotiques et fragmentées qui empruntent soit la forme de réminiscences, soit celle de commentaires ou opinions que le protagoniste se fait sur divers sujets. Le lecteur doit faire le partage entre le « dit » et le « non-dit », le « parlé » et le « pensé ». L'endroit le plus complexe et le plus représentatif de la « dichotomie langagière » est, selon moi, le « second niveau ». Marqués par un flou total entre « les adresses au moi » ou à « l'absent », les « glissements dans la conscience intérieure » dénotent la coexistence de deux voix appartenant à un même personnage au sein d'un seul discours. Ils définissent également la personnalité fragmentée du personnage et enrichissent l'idée d'une identité multiple, clivée et colorée. Le « second niveau » est d'autant plus représentatif d'une dichotomie complexe qu'il se manifeste uniquement lorsque le cadre spatiotemporel est défini et clair – contrairement au « niveaux trois » où le lieu n'est jamais clairement indiqué, ce qui rappelle le caractère fantomatique et évanescent attribué à ce type de monologue. Ainsi, à l'intérieur d'un lieu défini et concret – la classe, le bureau de la directrice, la cour d'appel, etc. – une voix, qui provient directement de la conscience intérieure, s'imbrique dans celle concrètement rattachée à l'espace présent, au moment vécu en temps et lieu réels,

créant ainsi un discours hétérogène, « [...] celui de la composition, de la fragmentation [et] du montage revendiqué¹⁴³ ».

2. La représentation théâtrale : performer le monologue à trois « niveaux »

Le texte subit sa première remédiation en 2007 lorsqu'il est mis en scène au Théâtre d'Aujourd'hui par Daniel Brière. C'est d'ailleurs sur la captation de cette production que je me baserai dans l'analyse subséquente. Cette pièce, représentée du 16 janvier au 3 février 2007 dans la salle Jean-Claude Germain¹⁴⁴, s'inscrit dans une lignée de spectacles contemporains où les créateurs cherchent, selon Hervé Guay, à mettre en place plusieurs stratégies afin de susciter l'ouverture et la divergence chez le spectateur¹⁴⁵. Dispositif intermédial, la scénographie se caractérise par un espace majoritairement vide où sont disposés les divers objets suivants : un vieux bureau de professeur (côté cour), une chaise droite (côté jardin) ainsi qu'un grand tableau noir qui sert aussi d'écran (au centre¹⁴⁶). L'interprète de Bashir Lazhar – l'acteur Denis Gravereaux en 2007 – occupe l'espace en se déplaçant entre le mobilier où viennent également coopérer une multiplicité de médias : éclairage, environnement sonore (musique composée de chants, de guitare et de percussions ainsi que des bruitages constitués d'archives radiophoniques) et une projection vidéo conçue comme un « grand cahier filmé [...] pour donner l'effet d'un tableau noir¹⁴⁷ ». Dans cette mise en scène, j'étudierai comment la représentation

¹⁴³ Jean-Pierre SARRAZAC. *Op. cit.*, p.15.

¹⁴⁴ ANONYME (2007, 5 janvier), sur le site du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Consulté le 12 mars 2017. <http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/bashir>

¹⁴⁵ Hervé GUAY. *Loc. cit.*, pp.15-36.

¹⁴⁶ Voir l'annexe VI.

¹⁴⁷ Hervé GUAY (2007, 19 janvier), « Théâtre-La réforme et la race », sur le site du journal *Le Devoir*. Consulté le 14 mars 2017. <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/127912/theatre-la-reforme-et-la-race>

théâtrale traite la dichotomie langagière observée plus haut dans la voix théâtrale. Pour ce faire, je dégagerai les différents moyens par lesquels les trois « niveaux » du monologue sont structurés par les interactions entre les médias qui entrent en contact sur la scène. Je construirai cette analyse selon trois des cinq stratégies¹⁴⁸ « couramment employées dans la pratique théâtrale actuelle¹⁴⁹ » repérées par Hervé Guay dans son article « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence » : les stratégies « intermédiatique¹⁵⁰ », « intimiste » ainsi que « distanciative ».

2.1 Stratégie intermédiatique : le monologue fracassé entre de multiples « réalités »

Pour Guay, « le modèle intermédiatique utilise les [...] technologies de manière [...] à produire des effets de rapprochement ou de mise à distance en cours de représentations¹⁵¹. » Dans la mise en scène de Brière, les trois « niveaux » du monologue sont agencés et structurés en fonction des jeux d'éclairage, de la projection vidéo, de l'environnement sonore ainsi que de la scénographie. L'utilisation de ces différents dispositifs et leur rencontre donnent lieu à des interactions médiatiques susceptibles de recréer les diverses « réalités » spatiotemporelles – dans lesquelles voyage le protagoniste à travers son monologue confus – par « des juxtapositions, des superpositions et des interpositions qui conduisent le spectateur à considérer d'un tout autre œil ce qui relève de la réalité et de la fiction, [...] du vrai et du faux¹⁵² », du passé et du présent, du vécu et du pensé, etc. Les changements ou différents types de rencontres entre médias peuvent

¹⁴⁸ Les stratégies « immersives » et « périscéniques » seront laissées de côté puisqu'elles ne sont pas utiles à l'analyse subséquente.

¹⁴⁹ Hervé GUAY. *Loc. cit.*, p.18.

¹⁵⁰ Voir *infra* p.15.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.26.

¹⁵² *Ibid.*, p.26.

également avoir une fonction d'organisation du discours et aider le spectateur à se retrouver à l'intérieur de celui-ci en systématisant les moments et parties du monologue et de la diégèse.

D'abord, différents types d'éclairage et de jeux de lumières reviennent de façon ponctuelle dans la mise en scène en fonction de la personne à laquelle s'adresse Bashir Lazhar. Lorsqu'il agit comme s'il se trouvait devant sa classe, deux néons sont allumés et une lumière très vive éclaire la scène¹⁵³ ; s'il se trouve en présence du corps familial, l'éclairage est très sombre, presque noir, et une lune pâle (image de la nuit, symbole de la mort et de la nostalgie) est dessinée sur le mur arrière¹⁵⁴. De plus, si Bashir s'adresse au « corps judiciaire » ou à la directrice, il se trouve exclusivement assis sur la chaise droite de gauche, isolé par un rectangle de lumière¹⁵⁵. L'éclairage donne, dans ces moments, l'illusion d'espace fermé, mais renvoie également à l'idée d'emprisonnement, du fait d'être contrôlé et mis en cage par des adultes qui représentent la machine judiciaire ou scolaire (rigide et stricte) sur laquelle il n'a aucun pouvoir et de laquelle il n'a aucune possibilité d'échappement. Les jeux de lumière établissent et définissent un lieu pour le public lors du « faux dialogue » et du « monologue classique ». Dans ce dernier cas, l'éclairage s'évanouit jusqu'à devenir complètement noir : il n'y a plus de lieux qui tiennent¹⁵⁶. En effet, dans ces circonstances, le protagoniste se trouve généralement en situation de réminiscences, en discussion avec des « fantômes » qui n'existent que dans sa tête. Le noir sur scène représente bien le flou spatiotemporel, plutôt de l'ordre du souvenir, dans lequel le public se trouve projeté : l'atmosphère créée sur scène rappelle des « limbes », la

¹⁵³ Voir annexe VII.

¹⁵⁴ Voir annexe VIII.

¹⁵⁵ Voir annexe IX.

¹⁵⁶ Voir annexe X.

suspension et le flottement du cadre spatiotemporel. Quant au « niveau II » du monologue, les jeux de lumières ne l'accompagnent que rarement. D'emblée, l'éclairage ancre la scène dans un lieu concret pour le public selon « l'absent » à qui s'adresse Bashir Lazhar. Puis, si le « faux dialogue » tombe dans la sphère du « commentaire » (plus ou moins long), aucun changement n'est effectué dans l'éclairage : le cadre spatio-temporel reste défini, mais les paroles se détachent, pour quelques instants, de l'environnement tangible recréé sur scène. Les deux premiers niveaux du monologue se rencontrent à l'intérieur du même espace-temps : c'est uniquement au public à faire la différence entre ce qui appartient, par exemple, au « cadre scolaire » ou simplement aux commentaires intimes de Bashir Lazhar. À quelques reprises, lors de « glissements dans la conscience intérieure » très longs, les projecteurs se ferment tranquillement jusqu'à ce que le noir total règne sur scène. Dans ces cas, l'éclairage sert de guide au public. Ce dernier comprend plus aisément qu'il se situe alors dans une autre sphère de la pensée de Bashir : le lieu s'est doucement évanoui, suivant les pensées du protagoniste qui s'évadent placidement¹⁵⁷. Par exemple, en présence de la directrice, qui le met à la porte, Bashir glisse doucement dans sa conscience intérieure et divague sur l'importance de laisser rêvasser les élèves. Sur scène, ce repli sur soi-même est représenté par l'effacement progressif du carré de lumière duquel il était prisonnier¹⁵⁸. La cage symbolique s'évanouit en même temps que ses pensées se portent sur quelque chose de plus heureux : les « glissements dans la conscience intérieure » sont des possibilités d'évasion pour le protagoniste, des moments de pure liberté où il quitte le réel étouffant dans lequel il n'a aucune perspective de liberté. Dans la mise en scène,

¹⁵⁷ Voir annexe XI.

¹⁵⁸ Voir annexe XII.

les lieux sont régis, cadrés par un système de lumières précis. La pensée, elle, est synonyme de mouvement (lumières qui se tamisent tranquillement) et, surtout, d'imagination : le noir symbolise l'absence de lieux ancrés dans un réel et visible pour le public. Bref, le dispositif d'éclairage marque le passage entre les différentes réalités du monologue, fonctionne comme un guide spatiotemporel pour les spectateurs.

Conçue comme le tableau noir professoral, la projection vidéo utilisée dans la mise en scène de Daniel Brière est une réflexion d'un cahier se trouvant sur le bureau du maître d'école¹⁵⁹. Ce dispositif numérique rappelle l'environnement scolaire : l'acteur doit, lui-même, tourner les pages du « livre-écran » afin de changer les informations projetées au tableau. Ainsi, la représentation de Brière offre une « [coexistence simultanée de la scène et de l'écran]¹⁶⁰ » à l'intérieur du même espace. La rencontre isochronique entre ces deux médias permet, pour Sigrid Merx, « [de jouer avec les frontières suivantes] : size and scale, presence and absence, live and mediatized [...]»¹⁶¹ ; deux réalités sont alors créées sur scène, celle du « virtuel » et celle du « réel ».

Au Théâtre d'Aujourd'hui, l'écran offre une image d'objets hétéroclites mentionnés (ou non) par le protagoniste : agenda, travaux d'élèves, dessins, carte routière, etc. Ainsi, le monologue se trouve structuré en particulier par et en fonction de ce dernier élément, fractionné entre le virtuel et le réel. La projection vidéo renvoie au public ce qu'il ne peut pas voir : elle offre un nouveau point de vue sur les objets ou les écrits, une image « virtuelle¹⁶² ». Néanmoins,

¹⁵⁹ Voir annexe XIII.

¹⁶⁰ [Ma traduction] Andy LAVENDER, « Mise en scène, hypermediacy and the sensorium », dans *Intermediality in Theater and Performance*, New York, éditions Rodopi, 2007, p.56.

¹⁶¹ [Ma traduction] Sigrid MERX, « *Swann's way* : video and theatre as an intermedial stage for the representation of time », dans *Intermediality in Theater and Performance*, New York, éditions Rodopi, p.67.

¹⁶² Voir annexe XIV.

la technologie numérique employée sur scène peut-elle vraiment avoir la connotation d'absolument « virtuelle », de même que le discours prononcé par l'entité humaine la qualité d'être tout à fait « réelle » ? Il me semble que, dans la mise en scène québécoise de 2007, la dichotomie virtuel/réel n'est pas très nette. En effet, l'écran cherche plutôt, dans la plupart des cas, à organiser le monologue éclaté et confus entre les différents adresses et « niveaux » en ancrant visuellement la représentation dans un temps¹⁶³, un lieu¹⁶⁴ ou en précisant à quel interlocuteur absent s'adresse Bashir Lazhar¹⁶⁵. « [...] Using video projections literally means creating *a new frame* within the theatrical frame; [...] video [...] ha[s] [its] own possibilit[y] of representing time and creating time experienc[e] [...]»¹⁶⁶ : cela favorise la création d'une nouvelle dimension, d'un temps parallèle, mais symbiotique avec le monologue qui cherche à l'ancrer dans une réalité moins confuse. Ainsi, lorsque le dialogue rompt pour une longue période avec le « niveau I », l'écran se ferme graduellement, de concert avec l'éclairage qui se tamise jusqu'au noir total¹⁶⁷. La combinaison harmonique de différents médias fonctionne afin de créer une dimension extérieure au temps « réel », dans laquelle la pensée n'obéit strictement à aucune logique ou convention spatiotemporelle. L'écran devient un point de repère pour le public envahi par la conscience intérieure éclatée du protagoniste : il y a remédiation du monologue par la technologie numérique.

De plus, lorsque le protagoniste se trouve en « discussion » avec Claire Lajoie ou sa femme, le dispositif du « livre-écran » se ferme afin de laisser place à un système de webcam

¹⁶³ Voir annexe XV.

¹⁶⁴ Voir annexe XVI.

¹⁶⁵ Voir annexe XVII.

¹⁶⁶ Sigrid MERX. *Op. cit.*, p.71.

¹⁶⁷ Voir annexe XVIII.

qui renvoie, dans le temps de la représentation, tous les mouvements que l'acteur effectue : il se retrouve dédoublé par la projection numérique¹⁶⁸. Cependant, l'écran déforme la posture adoptée par l'acteur sur scène et offre une réflexion de type « miroir¹⁶⁹ » où les deux personnages agissent simultanément, mais dans deux espaces distincts. Si le rapport entre le « Bashir » de la scène et le public reste limité par les possibilités physiques et spatiales de la scène, le « Bashir » de l'écran force « [l'audience à se confronter à différentes tailles de l'image numérique¹⁷⁰] » comme des *close-ups* extrêmes du visage de l'acteur¹⁷¹ ; divers points de vue et perspectives sur le personnage s'offrent au public de cette façon. En effet, cette utilisation précise de la vidéo permet au protagoniste de se dédoubler dans les deux réalités (« virtuelle » et « réelle ») créées par l'intrusion du média numérique sur scène. L'existence simultanée des « Bashir » donne l'impression de « [percevoir la même personne comme deux entités humaines distinctes¹⁷²] » ce qui, dans la mise en scène de 2007, fait écho au morcellement identitaire effectué par la forme monologique employée. En effet, les va-et-vient de conscience caractéristiques du « niveau II » sont pris en charge par la vidéo qui, par ses propriétés médiatiques, « [permet au théâtre d'employer des structures narratives plus complexes¹⁷³] ». La projection numérique crée une identité fracassée, *désunifiée*, en conflit, renforce l'impression de dédoublement identitaire portée par le texte.

La mise en scène de 2007 mobilise également l'environnement sonore de la scène théâtrale afin d'organiser les différentes réalités diégétiques. L'utilisation de ce dernier peut se

¹⁶⁸ Voir annexe XIX.

¹⁶⁹ Voir annexe XX.

¹⁷⁰ [Ma traduction] Sigrid MERX. *Op. cit.*, p.71.

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² [Ma traduction] Andy LAVENDER. *Op. cit.*, p.62.

¹⁷³ [Ma traduction] Sigrid MERX. *Op. cit.*, p.71.

diviser en trois catégories : la musique, les sons créateurs d'atmosphère et les bruitages sonores. Ces éléments auditifs sont, lors de leurs apparitions, accompagnés par les jeux d'éclairage afin d'établir des ponts entre les niveaux du monologue. Ainsi, la musique qui se fait entendre est surtout composée de percussions, de guitare et de chants aux sonorités maghrébines. La mélodie crée une ambiance propice à la tristesse et, lorsqu'elle accompagne la lune à l'arrière-plan, à la nostalgie d'un réel passé et perdu qui ne peut être retrouvé que grâce à l'imaginaire. Combinée au noir total sur scène, elle sert de pont entre les moments relatifs au « niveau III », où Bashir Lazhar s'imagine des moments révolus avec sa femme, et ceux du « présent » où il se trouve devant sa classe. La musique aide le spectateur à tranquillement quitter la sphère plus lyrique, voire onirique, associée aux pensées intimes du personnage principal, pour se retrouver dans une toute autre atmosphère et dans un autre registre monologique. Elle est associée au sentiment nostalgique du troisième niveau. Les bruitages sonores apparaissent à seulement trois reprises durant la mise en scène. Ils sont constitués d'un montage d'archives radiophoniques de nouvelles et de publicités représentatives du quotidien de la ville d'Alger. Bien que peu nombreuses, ces insertions auditives fonctionnent selon une gradation de la gravité des événements qui se produisent dans le paysage algérien. Elles ajoutent également une tension à l'histoire en la ponctuant d'éléments tragiques tout en rajoutant au vécu du personnage principal. D'abord de simples publicités de voitures ou des sondages indiquant le taux de chômage, les extraits d'archives radiophoniques prennent une connotation plus politique jusqu'à devenir, au bout du compte, le récit de meurtres et d'assassinats déclenchant la guerre civile. Tout comme la musique, ces courtes nouvelles se font entendre lorsqu'il fait complètement noir sur scène et effectuent une transition entre le « niveaux III » et le « niveaux I » du monologue, elles servent de filiation entre le passé et le présent, le vécu et l'imaginaire. Elles se conçoivent comme des

réminiscences, des traumatismes liés au passé qui contaminent toujours le présent et, surtout, l'imaginaire du personnage principal : elles s'écoulent lorsque tout est noir, lorsqu'il n'y a plus de réel tangible. Ce sont des idées, des souvenirs qui s'accrochent à la conscience de Bashir Lazhar.

Enfin, le jeu scénique du comédien s'harmonise également avec la pluralité de médias interagissant afin de structurer les différents niveaux du monologue. D'une part, les endroits où se tient l'acteur sur scène indiquent qu'il se trouve dans un certain lieu, en train de parler à telle personne. Par exemple, le côté jardin de la scène est réservé aux échanges avec la directrice ou le système judiciaire. D'autre part, lors du déroulement de la pièce, le geste du comédien va parfois s'accorder parfaitement avec celui de la scène suivante compte tenu du fait qu'il ne s'adresse pas aux mêmes entités et qu'il ne se trouve pas dans le même espace-temps¹⁷⁴. Cette façon de jouer « entre » crée l'illusion que toutes les réalités spatiotemporelles s'emboîtent d'une manière parfaitement fluide. Même si la pensée du personnage passe d'un niveau à l'autre, l'ensemble de la mise en scène reste tout à fait cohérent pour le public, capable de suivre, grâce aux combinaisons « intermédiaiques », la diégèse et d'en rétablir l'ordre chronologique. Cet emboîtement créé par le comédien est également représentatif de son flux de conscience comme une réminiscence infinie où toutes les voix qui coexistent à l'intérieur de celle de Bashir Lazhar s'unissent afin de raconter, bien que d'une manière fragmentée, exactement la même histoire.

¹⁷⁴ Voir annexe XXI.

2.2 Stratégie intimiste : une performance axée sur la relation entre émetteur et récepteur

La représentation de 2007 vient également jouer avec la stratégie intimiste qui vise, selon Guay, « un échange d'âme à âme entre le performeur et le spectateur [...] propice à la confession, à l'immixtion dans les pensées les plus secrètes d'autrui, [à] l'introspection [et] à une mise en scène de tous les états du moi¹⁷⁵. » En effet, entre les quatre murs du Théâtre d'Aujourd'hui, seuls deux corps existent : celui de Bashir Lazhar et celui du public. Ce dernier devient, par sa présence physique dans la salle, le seul récipiendaire possible du drame et le véritable témoin de la conscience intérieure du personnage, reléguant ainsi toutes les entités « absentes » dont il est question au rang de simples prétextes. D'ailleurs, la scénographie épurée qui supprime tout artifice renforce l'idée d'intimité et de proximité entre le public et le protagoniste : aucune barrière ne vient se placer entre l'émetteur et le récepteur. De surcroît, lorsque l'acteur se positionne complètement face au public¹⁷⁶ – devant sa « classe », par exemple – son discours devient une véritable adresse aux spectateurs, comme si le protagoniste s'adressait directement à la foule au travers du dialogue avec les interlocuteurs absents. Le monologue est une confidence faite aux spectateurs par l'entremise d'un « faux dialogue ». De plus, l'écran renforce l'idée de la confession. En effet, ce dernier renvoie au public ce qu'il ne peut pas voir lorsque le cahier est ouvert sur le bureau : cet effet technologique témoigne de l'intimité qui se développe entre le personnage et le public. Tout étant dévoilé, les spectateurs voient le côté des choses ou de l'histoire auquel ils ne devraient pas, normalement, avoir accès.

¹⁷⁵ Hervé GUAY. *Loc. cit.*, p.25.

¹⁷⁶ Voir annexe XXII.

Comme il est mentionné ci-dessus, la dichotomie présente dans le discours, caractérisée par le va-et-vient entre les divers niveaux du monologue, invite le public à effectuer différentes incursions dans la conscience du protagoniste. Ces dernières façonnent la relation entre l'émetteur et le récepteur et contribuent à instaurer une atmosphère intimiste qui consolide la promiscuité entre ces deux instances. Par exemple, il est possible de remarquer que, dans la mise en scène de Brière, la dichotomie dans le discours provoque généralement le rire dans le public. En effet, les passages, plus ou moins évidents, entre le « niveau I » et le « commentaire » génèrent l'hilarité dans la salle. L'hybridation des différents « niveaux » dans le discours a un effet poignant et immédiat sur les spectateurs : les commentaires inattendus et détonnant par rapport à la situation jouée sur la scène provoquent une sorte de malaise qui, grâce à la promiscuité instaurée entre le personnage et le public, se décline en rire. Par exemple, lors du « moment 16 », Bashir Lazhar lit à voix haute le travail d'Alice, une de ses élèves, sur le thème de la violence à l'école devant la directrice. Le devoir de la jeune fille relate en partie le suicide de son ancienne professeure et le décrit comme suit :

C'est dans la plus belle école du monde que Martine Lachance s'est pendue avec son foulard bleu après le gros néon pendant la récréation de dix heures et quart. [...] Martine Lachance était découragée de sa vie pis la dernière chose qu'elle a faite c'est de kicker sur sa chaise de professeur pour qu'elle tombe. C'est violent de kicker sur une chaise. Nous on a pas le droit. Comme on est plusieurs à avoir vu Martine accrochée après son foulard bleu, avec sa face comme si elle avait eu peur, tout le monde de l'école vient vérifier si on se sent pas coupables. [...] il faut pas qu'on y pense, parce que l'école pis la violence, ça va pas ensemble, sauf la violence qui se punit, pis on peut pas punir Martine Lachance, on peut pas lui faire copier vingt fois "je ne me pendrai plus en classe après avoir kické ma chaise de professeur."¹⁷⁷

¹⁷⁷ Evelyne DE LA CHENELIÈRE. *Op. cit.*, p.27.

La façon assez crue dont l'étudiante de onze ans décrit le geste de Martine Lachance ainsi que le lexique enfantin qu'elle emploie ajoute une dimension grinçante, voire acerbe, au texte. La violence du propos instaure une sorte de malaise palpable dans l'assistance qui provoque, étrangement, un fou rire généralisé. Cet effet comique est, selon moi, sans doute causé par le ton assez ironique qu'emploie l'acteur en rendant oralement le texte d'Alice. Sa lecture légère doublée de la proximité déjà existante entre l'acteur et l'audience contribue à créer l'atmosphère de détente propice au rire. L'écart entre les propos du texte et le ton de l'acteur rend la scène quasi surréelle et suscite un dérapage relatif à l'humour noir qui caractérise cet extrait. D'ailleurs, les commentaires grinçants qui ponctuent le monologue de Bashir Lazhar provoquent presque toujours le rire dans la salle. La dimension ironique et relative à la dérision des circonstances tragiques rend l'atmosphère propice au rire, ce qui renforce l'idée d'intimité créée par le mode « confessionnal » donné au monologue.

2.3 Stratégie distanciative : un effet d'opacification

Si « la proximité [qui] modifie le regard et l'écoute durant la représentation [rend] pratiquement impossible la mise en place d'un réalisme scénique intégral [...] »¹⁷⁸, la mise en scène de Daniel Brière en est une excellente illustration. Malgré le thème de l'enseignement, la scène renvoie difficilement à un réel de classe d'école primaire ou à une antériorité ancrée dans un milieu scolaire. Le bureau et la chaise ne réussissent pas à remplir cette fonction. Au contraire, le « plateau vide, sombre, [...] peuplé de rares objets, [renforce l'idée du] lieu

¹⁷⁸ Hervé GUAY. *Loc. cit.*, p.25.

dématérialisé, pareil aux spectres, aux fantômes¹⁷⁹ » qui habitent la conscience de Bashir Lazhar. Aux couleurs vives et à la surenchère d'objets colorés qui auraient pu qualifier l'espace associé à la classe d'école primaire dans laquelle se déroule le monologue se substitue un lieu froid, désincarné et inhabité représentatif d'un entre-deux spatiotemporel où erre une conscience aux multiples voix qui transcendent le passé et le présent, l'imaginaire et le vécu, le virtuel et le réel, voire la vie et la mort. Cette manière d'occuper l'espace est caractéristique de la stratégie distanciative qui vise à produire un effet d'opacification sur la réception. Le concept d'hypermédiateté s'applique ici, puisque la médiation théâtrale est à l'œuvre : le spectateur, malgré la proximité qui s'établit avec le personnage sur scène, ne peut faire autrement que de sentir qu'il est face à une représentation et une performance. La scénographie ainsi que les jeux de transition non signalée entre les différents niveaux du discours participent de « cette mise à distance [...] obtenue par la multiplication des ruptures dans la construction de la fable et la fabrication de l'illusion théâtrale¹⁸⁰ ». L'effet d'opacification agit sur le public de 2007 comme révélateur des stratégies intermédiaires employées.

3. L'œuvre cinématographique : un retour à la transparence

En 2011, le réalisateur Philippe Falardeau porte à l'écran une « adaptation » qu'il fait de la pièce d'Evelyne de la Chenelière et de la mise en scène de Daniel Brière. Au cinéma, le contenu de la représentation théâtrale emprunte un chemin bien différent ; l'univers quasi fantomatique, dématérialisé et peuplé de voix intérieures se décline en une *mimesis* fidèle à

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.28.

¹⁸⁰ *Idem.*

l'image d'une école primaire québécoise au XXI^e siècle. Tout est mis en place pour que l'illusion du réel soit au rendez-vous : ce qui était alors suggéré par le monologue ou les médias le structurant sur scène est incarné. L'immersion dans le « réel » donne également lieu à une remédiation systématique du monologue à trois « niveaux ». L'ablation totale des « niveaux II et III » et trois relègue l'univers cinématographique à une seule réalité bien tangible : celle du « niveau I », mais où le locuteur obtient réponses à ses questions. En effet, même le « degré zéro » du monologue théâtral se trouve changé à l'écran ; le « faux dialogue » en devient un bien conventionnel entre interlocuteurs en chair et en os, où l'échange s'effectue d'A à B, puis de B à A. Ainsi, les enfants, le corps professoral, directorial et judiciaire font leur apparition afin de donner la réplique au protagoniste, ce qui vient, bien entendu, enlever aux paroles de Bashir Lazhar. C'est comme si, au fond, les mots du théâtre en disaient trop ou, paradoxalement, pas assez. Le média cinématographique fait taire le monologue aux réalités et niveaux de conscience multiples ; cette coupure fait ainsi basculer cette œuvre dans un cinéma très concret, voire très réaliste.

3.1 Une question de résistance médiatique

Qu'est-ce qui explique ce retour aussi radical à la transparence ? Même si « la tradition photographique/cinématographique consiste en la création d'une image analogique [du] monde physique¹⁸¹ » plus évidente qu'au théâtre, beaucoup de techniques associées au monde filmique convoquent une certaine opacité confrontant l'auditeur au spectacle de la médiation à l'œuvre.

¹⁸¹ Àngel QUINTANA, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008, p.33.

Il suffit simplement de penser au *flashback* ou à l'utilisation de la *voix-off*, techniques qui auraient pu être exploitées afin de garder quelque chose du monologue triple, des voix intérieures et du chevauchement spatiotemporel de différentes réalités. Néanmoins, Falardeau refuse catégoriquement d'employer ces méthodes afin de rendre la dichotomie langagière présente sur scène. En entrevue, sur la question du monologue, le réalisateur de *Monsieur Lazhar* insiste : le cinéma ne médie pas une telle chose, c'est « impossible¹⁸² ». Devant ces paroles, il devient ici intéressant d'envisager le concept de « résistance médiatique » afin de caractériser la relation d'« adaptation » qui s'établit entre les deux œuvres. De prime abord, cette « relation » se singularise par le refus intransigeant de l'intrusion de certaines particularités du texte théâtral dans le monde filmique. En effet, le langage dramatique se heurte au dispositif cinématographique qui rejette systématiquement la transposition des différents niveaux de discours qui opèrent au sein d'un seul personnage. L'arrivée de cet élément théâtral au sein d'une œuvre portée au grand écran semble « [mettre] en danger¹⁸³ » un des « grands » fondements du cinéma, soit la question du réalisme et de l'illusion du naturel :

Another feature of digital art is the improvement of realistic illusion from the renaissance perspective, to photography, to film [...]. In each case, mutatis mutandis, the medium tries to provide *transparency* [...] and *immediacy* insofar as it is *erasing* itself and attempts to make itself unseen¹⁸⁴.

Ainsi, en refusant de travailler l'esthétique du monologue aux multiples « réalités », le média cinématographique s'efface au profit d'une transparence qui joue avec la reproduction

¹⁸² Philippe FALARDEAU, (2012). Entrevue menée par Evelyne De la Chenelière, S.d, école Saint-Joseph, Montréal, dans le cadre du *Making-off* de *Monsieur Lazhar* « De la scène à l'écran » réalisé par Annie Saint-Pierre.

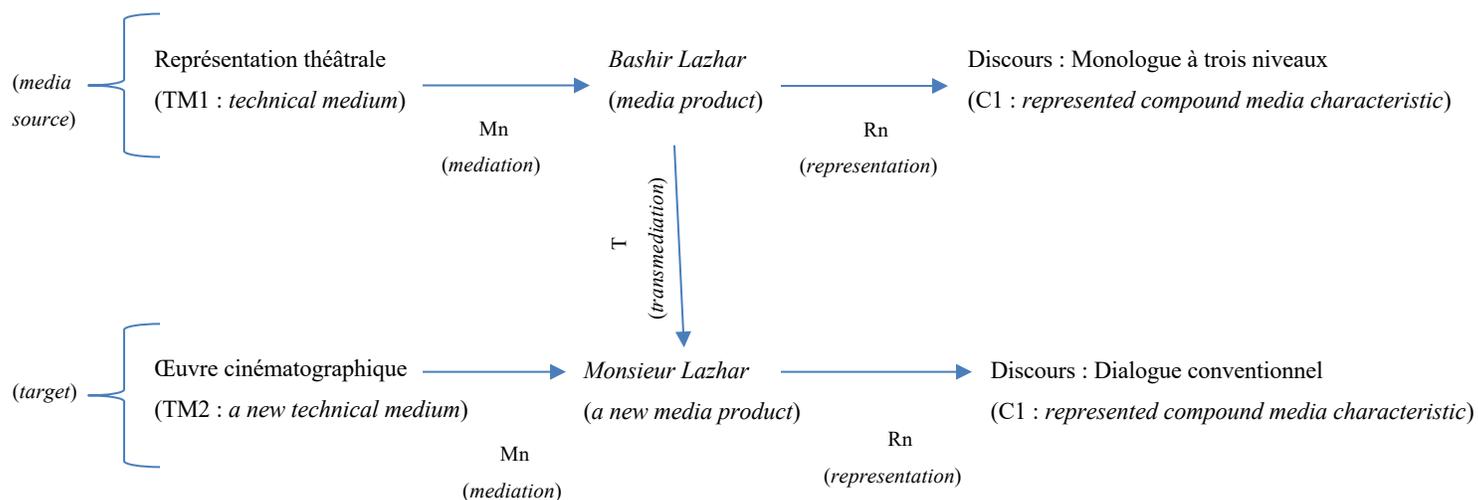
¹⁸³ Jean-Marc LARRUE. *Op. cit.*, p.38.

¹⁸⁴ Souligné (italique) par l'auteur. Thomas KUCHENBUCH, « Theoretical approaches to theatre and film adaptation : a history », dans *Intermediality in Theater and Performance*, New York, éditions Rodopi, 2007, p.178.

mimétique d'une réalité scolaire. Enfants, professeurs, cartographie de l'école primaire et organisation linéaire de la diégèse sont au rendez-vous afin de rendre le film le plus fidèle possible à la réalité de l'enseignement. Ce faisant, le dispositif cinématographique conserve ce qui semble être son intégrité médiatique qui lui octroie une possibilité de représentation du réel quasi illimitée. Dans ce cas précis, qui dévoile un échange de forme et de contenu passant du théâtre au cinéma, la résistance médiatique ramène un effet de transparence totalement absent au départ.

3.2 L'image qui fait taire les mots : une transformation radicale

Ne survivant pas au changement de plateforme médiatique, le monologue théâtral se voit bloqué et, par le fait même, transformé par le dispositif cinématographique. En prenant comme point de départ la permutation dans la façon dont le discours se manifeste d'une œuvre à l'autre, la transmédiation de *Bashir Lazhar* peut se visualiser selon le schéma suivant¹⁸⁵ :



¹⁸⁵ Reprise de la structure schématique du phénomène de *transmediation* par Lars ELLESTRÖM, *Media Transformation : The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Op. cit., p. 55.

La caractéristique médiatique ciblée par l’organigramme représenté ci-dessus – en l’occurrence, l’organisation dialogique – subit une transformation radicale lors de l’opération. Lorsque « C [discours] est T [transféré] de M1 [*Bashir Lazhar*] à M2 [*Monsieur Lazhar*]¹⁸⁶ », le monologue intérieur dramatique (particularité liée intrinsèquement au mode audible de la modalité sensorielle théâtrale) se trouve altéré par le mode essentiellement visuel de la modalité sensorielle cinématographique. Combiné aux effets de la résistance médiatique, ce mode favorise le retour à un échange conventionnel qui entraîne, conséquemment, la disparition totale des « niveaux II et III » observés dans le discours dramatique. Par le fait même, la pièce d’Evelyne de la Chenelière, axée sur les mots porteurs d’un flux de conscience intériorisé, devient un film où la proportion de silences occupe une part significative de l’œuvre. Par ailleurs, cette transformation importante s’explique probablement plus par le processus de résistance médiatique qui s’enclenche que par une différence profonde dans le fonctionnement des « *modality modes*¹⁸⁷ » appartenant aux deux médias.

La transformation du discours donne lieu à une œuvre cinématographique qui va, d’une certaine façon, chercher à esthétiser le silence par des successions de plans muets qui cartographient l’espace scolaire ou qui captent discrètement et en surface l’essence d’un personnage. Une fois la superposition des niveaux du monologue (ce qui multiplie la capacité de parole du locuteur) métamorphosée en non-dit, les spectateurs se plongent dans les images et le fil narratif d’une réalité qui se déroule dans une école primaire plutôt fidèle au réel commun,

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.57.

¹⁸⁷ Terme de Lars Elleström qui englobe les quatre modalités de base de tout média.

ce qui voile l'intervention de la technologie cinématographique. En effet, la réalisation de Falardeau montre un penchant pour les plans statiques représentatifs de l'environnement entourant l'univers diégétique : l'espace scolaire où se déroulent les événements narratifs est très exploité par la caméra. Semblables à des peintures de la vie quotidienne ou des natures mortes, ces plans fixes sur des objets inanimés ou des lieux servent autant de symboles au passage du temps que d'intermèdes entre les différentes séquences dialoguées. Cela permet de longues pauses silencieuses entre les divers événements se déroulant entre les personnages qui font avancer le fil narratif.

D'emblée, le réalisateur campe son récit dans cette optique : le long-métrage s'ouvre sur un plan en plongée qui présente une cour d'école enneigée où des enfants jouent, discutent et se déplacent¹⁸⁸. Puis, la caméra se rapproche, s'arrête sur des scènes de la vie quotidienne, jusqu'à suivre Simon qui entre dans l'école¹⁸⁹. S'ensuit un long plan-séquence où la caméra emprunte le point de vue du jeune élève de sixième année qui découvre sa professeure pendue dans sa classe¹⁹⁰. Sous le choc, le garçon part en courant chercher de l'aide, laissant le spectateur – et par le fait même la caméra – coincé dans une position « inconfortable¹⁹¹ », laissé en attente dans le couloir exigü et sombre, entre les casiers gris et la classe renfermant le cadavre de Martine Lachance¹⁹². Après de longues minutes silencieuses à attendre le retour de Simon, élèves et professeurs font leur entrée dans les lieux ; le reste du plan-séquence fait place au chaos, où les enseignants essaient de repousser les jeunes afin de leur éviter la macabre découverte. Puis, le

¹⁸⁸ Voir Annexe XVIII.

¹⁸⁹ Voir Annexe XXIV.

¹⁹⁰ Voir Annexe XXV.

¹⁹¹ Philippe FALARDEAU, (2012). Entrevue menée par Evelyne de la Chenelière, S.d, école Saint-Joseph, Montréal, dans le cadre du *Making-off* de *Monsieur Lazhar* « De la scène à l'écran » réalisé par Annie Saint-Pierre.

¹⁹² Voir Annexe XXVI.

réalisateur coupe subitement avec le drame narratif afin d'effectuer une cartographie de l'école¹⁹³ : la caméra s'arrête sur des lieux, dépeint un environnement lumineux plein de traces d'enfants¹⁹⁴ par des plans fixes auxquels se superpose une musique légère.

C'est en ce sens que je conçois qu'une certaine esthétisation du silence a lieu : au profit d'un flux verbal, la caméra prend le temps de s'arrêter sur des éléments du décor et des marques du quotidien ; l'incipit de l'œuvre est marqué par une propension à des longueurs et les scènes qui se déroulent en temps réel. Élément essentiel au « temps de l'attente » et à une représentation spatiotemporellement fidèle des actions effectuées par les personnages, le non-dit occupe une part significative de cette scène d'ouverture où pas plus de trois conversations (réduites à trois phrases d'un seul mot) sont prononcées en cinq minutes quarante-cinq secondes. Même si un dialogue a lieu entre les personnages, la réalisation s'inscrit dans une sorte de « poétique de la contemplation » où l'esthétisation par l'image favorise le mode visuel sur l'auditif. L'œuvre cinématographique témoigne d'une sorte de mutisme qui n'est pas moins significatif même s'il est plus réaliste, donc plus transparent.

Ainsi, une transformation majeure est effective lors du passage à l'écran : se muant en un dialogue conventionnel, le « dialogue avec l'absent » s'inscrit dans un format empreint de réalisme où les « niveaux » deux et trois se sont changés en silence. Cette transformation dans la façon d'exploiter le discours entraîne automatiquement une transformation de la fonction spectatorielle. Les mots qui sont tus représentent l'entièreté des moments occupés par les « glissements dans la conscience intérieure » et le « monologue classique » – moments qui

¹⁹³ Voir Annexe XXVII.

¹⁹⁴ Voir Annexe XXVIII.

étaient, pour les auditeurs, l'endroit où le personnage se révèle complètement. Par conséquent, le rôle privilégié du public comme confident et témoin du drame perd de son importance : celui-ci se retrouve confronté à l'extériorité du personnage plutôt qu'à son intériorité. En effet, le réalisateur montre un certain penchant pour les scènes filmées de loin¹⁹⁵ – où la caméra reste parfois confinée dans le cadre de porte¹⁹⁶ ou derrière une fenêtre¹⁹⁷ – ou pour les plans cinématographiques qui montrent les personnages de dos¹⁹⁸. Ces techniques augmentent la distance entre le public et les protagonistes qui évoluent à l'écran. Dans le cas de Bashir Lazhar, ces effets de caméra deviennent la norme lorsqu'il se trouve à être le sujet principal d'une scène. Par exemple, dans une séquence qui cherche à établir un parallèle avec la mise en scène de Brière, le spectateur assiste à un moment furtif où monsieur Lazhar se met à danser dans sa classe sur une musique qu'il s'imagine¹⁹⁹. Se caractérisant par une absence de paroles, cette scène se conçoit comme « une fenêtre offerte aux spectateurs sur l'homme que [Bashir Lazhar] était²⁰⁰. » Elle permet d'accéder à l'imaginaire et à une certaine intériorité du personnage principal. Néanmoins, pour ce faire, ce ne sont pas les mots qui sont employés, mais la danse et la musique. L'accès à l'intimité du protagoniste ne va bien sûr pas aussi loin que le monologue intériorisé qui se manifeste au théâtre et, en privilégiant un point de vue cinématographique éloigné, la caméra se garde de trop approcher le personnage. En effet, si « le monologue théâtral offre [...] un regard dans l'intériorité des protagonistes comme le fait

¹⁹⁵ Voir Annexe XXIX.

¹⁹⁶ Voir Annexe XXX.

¹⁹⁷ Voir Annexe XXXI.

¹⁹⁸ Voir Annexe XXXII.

¹⁹⁹ Voir Annexe XXXIII.

²⁰⁰ Philippe FALARDEAU, (2012). Entrevue menée par Evelyne De la Chenelière, S.d, école Saint-Joseph, Montréal, dans le cadre du *Making-off* de *Monsieur Lazhar* « De la scène à l'écran » réalisé par Annie Saint-Pierre.

aussi le gros plan cinématographique à sa manière²⁰¹ », la caméra de Falardeau se garde de faire de même avec son personnage principal. Le public reste confiné dans une position de distanciation vis-à-vis le protagoniste. Même si, dans cet extrait, une porte est ouverte sur l'intimité du personnage, elle sera vite refermée par l'arrivée d'un tiers.

Enfin, la mutation des « commentaires » en silence fait disparaître tout le côté grinçant et relatif à l'humour noir présent dans la représentation théâtrale. En effet, si la mise en scène provoque à plusieurs reprises l'hilarité dans la salle, le film n'a rien de drôle ou d'ironique. Par exemple, lorsque Denis Gravereaux récite le texte d'Alice sur scène, le ton qu'il emploie et le décalage créé instaurent un climat propice au rire dans la salle. À l'écran, l'exposé est effectué par le personnage d'Alice elle-même²⁰². Débité par l'actrice Sophie Nélisse, âgée de 11 ans, le texte – au caractère assez violent – ne suscite plus le rire et, à voir la réaction des autres enfants de la classe, emprunte une tournure quasi tragique. L'atmosphère qui se dégage du long-métrage est complètement différente de celle créée par le monologue où se chevauchent différentes sphères de pensée cohabitantes au sein d'un seul personnage ; l'effet et le rôle du spectateur s'en voient complètement transformés.

Bref, dans le cas de *Monsieur Lazhar*, la résistance médiatique agit comme moteur de création : en refusant d'intégrer la dichotomie et les trois « niveaux » du monologue présents dans le discours théâtral à son univers formel et narratif, le long-métrage favorise l'avènement d'un processus de transformation. Ce dernier se met en branle afin de créer le sens autrement grâce à diverses techniques. Loin de détruire ou d'étouffer quelque chose, la remédiation du

²⁰¹ Hans-Thies LEHMANN. *Op. cit.*, p. 204.

²⁰² Annexe XXXIV.

théâtre par le dispositif cinématographique suppose un autre niveau de représentation du réel avec des outils différents.

4. Autres perspectives I

Au même titre que le texte dramatique de *Bashir Lazhar*, les œuvres écrites *Tom à la ferme* et *Incendies* présentent également une fragmentation de l'unité narrative. Même si ces deux pièces mettent en scène plusieurs personnages, elles partagent, avec l'œuvre d'Evelyne de la Chenelière, une organisation du discours susceptible de créer un ensemble assez hétérogène.

4.1 *Tom à la ferme*

Chez Bouchard, quelque chose qui relève de l'hybridation dialogue/narration caractérise l'échange théâtral. En effet, le personnage de Tom est une figure de l'entre-deux, existant et conversant dans la diégèse, mais qui apporte également des réflexions qui sont extérieures à celle-ci. Le texte est constitué d'un mélange hybride entre un dialogue traditionnel au sens du terme – un échange sous la forme des questions/réponses qui assurent une progression narrative entre les locuteurs – et des fragments de monologue intérieur plus ou moins longs de la part de Tom qui fait office de *personnage-rhapsode*. En revanche, les endroits réservés au monologue intérieur ne surviennent pas uniquement lorsque Tom est seul, mais s'insèrent à l'intérieur de l'échange dramatique. Cela donne lieu à un dialogue assez confus où le discours de Tom se trouve fractionné en deux :

AGATHE, *entrant*. Je peux savoir ce que vous faites dans ma maison ?
TOM, *surpris*. J'avais juste votre adresse. J'ai fait toute la route sans m'arrêter [...].

AGATHE. Vous étiez un de ses amis ?

TOM. Je suis Tom. [Tom qui n'arrive pas à se lever, à se mettre debout, à se redresser. Tom vissé à sa chaise. Enchaîné, retenu, soudé, coulé,

collé à sa chaise. Tom qui devrait lui offrir sa main. Tom qui devrait la prendre dans ses bras.]

[...]

AGATHE. Appelle-moi Agathe. Je suis contente que tu sois là, Tom.

TOM. [Elle dit mon nom. Elle me tutoie. L'espace entre elle et moi se rétrécit]²⁰³.

Ici, les réponses de Tom se déclinent en deux temps : soit elles suivent la conversation, assurent la progression de l'échange et sont entendues par Agathe, soit elles se conçoivent comme des fragments épars de monologues intérieurs, placés ici et là dans la conversation auxquels l'autre personnage n'a pas accès – [fragments représentés par les phrases entre crochets]. Néanmoins, comme le prescrit le préambule à la pièce, cette seconde forme n'est pas destinée au spectateur et ne doit, en aucun cas, « être jou[ée] tell[e] [une] adress[e] direct[e] au public, comme le veut la tradition de l'aparté²⁰⁴. » Cinq points importants peuvent caractériser le type de monologue intériorisé de *Tom à la ferme*. Son flot de pensées intimes peut se tourner en commentaires – adressés en « il » ou « elle », alors qu'il se trouve face à son interlocuteur – parfois grinçants sur les autres personnages, en adresses un peu platoniques au « tu » qui représente le défunt, en évocation de souvenirs, en description d'actions qui se sont produites ou en phrases où Tom se prescrit lui-même les gestes qu'il devrait entreprendre :

AGATHE. Quarante-huit vaches laitières.

TOM. Revenir à elle.

AGATHE. Les vaches, c'est tous les jours, tous les matins, tous les soirs, même le jour de Noël.

TOM. Reprendre le fil. Les vaches ?

[...]

AGATHE. Tu fais quoi dans la vie, Tom ?

TOM. Lui répondre.

²⁰³ Michel Marc BOUCHARD, *Tom à la ferme*, Montréal, Leméac, 2011, pp.15-16.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.13.

AGATHE. Tom ?
TOM. Lui répondre.
AGATHE. Tom²⁰⁵ ?

Ces deux derniers éléments qui parsèment le discours de Tom l'inscrivent comme *personnage-rhapsode* où le garçon agit dans l'histoire, mais va également, d'une certaine façon, observer de haut son personnage et décrire ses gestes au lieu de les effectuer. Dans ce cas, il relève de ce que Sarrazac appelle le *personnage-dédoublé*, une variante du *personnage-rhapsode*²⁰⁶. Tout au long de la pièce, une partie de lui reste « à vol d'oiseau » et ne se mêle pas tout à fait à l'échange très « terre-à-terre » des autres personnages. Il y a une contamination directe entre les deux formes de discours :

TOM. Adjoint à l'artistique dans une boîte de pub. *Dit comme ça dans la cuisine d'une ferme laitière, dit comme ça avec le son d'un four micro-ondes, dit comme ça, ça sonne ridicule. Une boîte de pub. House music, claquements de talons hauts, odeurs de Galliano, de Miyake. House, talons hauts, Miyake. Mes mots s'écrasent l'un après l'autre, sur les murs de la cuisine. House talons hauts, Miyake. Je travaillais avec lui*²⁰⁷.

Le texte de Bouchard est hybride, mêle les différentes adresses (à l'autre/à lui-même – représenté par l'italique dans la citation ci-dessus) sans indication qui serait présente sous la forme d'une didascalie, par exemple. Dans l'œuvre du dramaturge, l'utilisation de ces deux « niveaux » du dialogue est très significative sur les plans symboliques et thématiques. En effet, le monde dans lequel Tom est plongé est extrêmement violent, autant verbalement que physiquement, à son égard. Cette réalité, d'une violence cyclique infernale, est d'ailleurs si

²⁰⁵ *Ibid.*, p.18.

²⁰⁶ Jean-Pierre SARRAZAC. *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. *Op. cit.*, p.323.

²⁰⁷ *Ibid.*, pp.18-19.

truffée de secrets, de mensonges et d'illusions qu'elle devient un immense jeu de rôles où, d'une part, personne n'est vraiment ce qu'il prétend être et où, d'autre part, Tom doit jouer un rôle jusqu'à s'oublier pour survivre. En revanche, les espaces réservés au monologue intérieur sont intègres et représentatifs du *vrai*, associés à la sauvegarde de l'identité qui passe obligatoirement par la manifestation des idées, des opinions ainsi que des souvenirs. L'intériorité de Tom – qui assure la protection de sa mémoire – est très importante dans le texte. Il se crée un décalage entre le Tom gêné, peu bavard, soumis du dialogue conventionnel et le Tom franc, verbomoteur et parfois effronté qui n'existe que dans le déploiement de l'« autre niveau », celui du monologue intériorisé. D'ailleurs, au début de la pièce, la surenchère de monologue intérieur va de pair avec ce que Tom constate lorsqu'il fait irruption dans la ferme laitière : il n'existe pas pour la famille du défunt, il n'y a pas de place pour le *vrai* Tom dans cette réalité. Au contraire, plus la pièce avance, plus Tom joue le jeu proposé par Francis. En devenant complice de la supercherie du frère de son amoureux, le citadin s'oublie et perd son identité dans le jeu de rôles. Par le fait même, le texte accorde de moins en moins de place au monologue intérieur. Tom ne se réfugie plus dans ses pensées, se perd lui-même et, faute de trouver son identité, emprunte les paroles de Francis : « TOM. Amen, Agathe. Amen. [...] Une carcasse de plus ou de moins, personne va s'en rendre compte !²⁰⁸ »

Dans le *Tom à la ferme* de Dolan, la voix intérieure et rhapsodique du personnage principal se heurte également à la résistance médiatique. La transformation du discours donne lieu à de longues scènes qui accentuent et esthétisent l'importance des non-dits. Par exemple, dans le texte de Bouchard, la première rencontre entre Agathe et Tom se caractérise par la

²⁰⁸ *Ibid.*, p.57 et p.69.

surenchère de discours intérieur qui se superpose à la conversation réelle qui se déroule entre les deux personnages joués par Alexandre Landry et Lise Roy. Dans la version de 2013, le dispositif cinématographique participe également de cette « poétique de la contemplation » où les mots du texte dramatique deviennent silence. Le film s'ouvre sur un long plan en plongée qui balaie un paysage rural²⁰⁹ jusqu'à rejoindre une voiture qui suit une route de campagne²¹⁰. Par la suite, la caméra prend le point de vue de Tom et effectue des plans fixes de paysages campagnards²¹¹ au fur et à mesure que la voiture s'enfonce dans les rangs agricoles. Les images placent le décor pour le reste du film, présentent l'espace comme un *no man's land*, une sorte d'univers laissé à la décrépitude et abandonné par l'homme. D'emblée, l'atmosphère créée par la réalisation a quelque chose du *thriller*, montrant que Tom se dirige tout droit dans un piège, se jette dans la gueule du loup. Le plan qui montre l'entrée de Tom dans la ferme de la famille du défunt confirme clairement cette idée : la voiture s'arrête dans une vaste entrée au milieu de nulle part, enveloppée d'un brouillard qui donne une impression d'emprisonnement²¹². La caméra fait rapidement le tour de la ferme – l'image présente un endroit hostile – puis suit Tom qui entre dans la maison d'enfance de son ancien amant. Enfin, s'ensuit une très longue scène où la caméra filme Tom qui se laisse choir sur une chaise de la cuisine et écoute le silence de la maison et des environs²¹³. La séquence d'après introduit Agathe et les deux personnages s'échangeront brièvement quelques paroles. La scène d'ouverture de *Tom à la ferme* présente clairement la poétique du silence issue de la transformation du discours et l'ablation du niveau

²⁰⁹ Voir Annexe XXXV.

²¹⁰ Voir Annexe XXXVI.

²¹¹ Voir Annexe XXXVII.

²¹² Voir Annexe XXXVIII.

²¹³ Voir Annexe XXXIX.

manifeste de la voix intérieure. La cartographie de l'endroit, la contemplation des objets associés à l'espace rural et les plans fixes qui esthétisent les non-dits ont priorité sur le dialogue entre les personnages.

4.2 Incendies

Chez Mouawad, le désordre narratif en vigueur dans *Tom à la ferme* se manifeste également, mais d'une façon différente. À maintes reprises, le discours présente une dislocation du mur spatiotemporel qui englobe habituellement le dialogue, créant un enchevêtrement confus des voix narratives :

JEANNE. Prenons un polygone simple à cinq côtés nommés A, B, C, D et E. Nommons ce polygone le polygone K. Imaginons à présent que ce polygone représente le plan d'une maison où vit une famille. [...] La mère voit la grand-mère, le père, le fils et la fille. Le fils voit la mère et la sœur. Enfin, la sœur voit le frère, la mère et la grand-mère.
RALPH. Tu ne regardes pas ! T'es aveugle ! [...]
SIMON. O.K., c'est bon !
JEANNE. On appelle cette application l'application théorique de la famille vivant dans le polygone K.
RALPH. Réchauffe-toi !
JEANNE. Maintenant, enlevons les murs de la maison et traçons des arcs uniquement entre les membres qui se voient. [...]
RALPH. Il y a trois choses à observer.
JEANNE. Il existe donc trois paramètres avec lesquels nous jonglerons au cours des trois prochaines années : les applications théoriques des polygones...²¹⁴

Cette scène se déroule alors que Jeanne donne un cours de mathématiques à l'université et que Simon se trouve avec son entraîneur, dans un gymnase. Elle présente un mélange des voix qui sont dans des lieux différents, mais qui se répondent et s'éclairent tout de même. Cette stratégie

²¹⁴ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, Montréal, Leméac, 2009 [2003], p.21.

dialogique peut également s'effectuer entre des figures qui relèvent du passé et d'un ailleurs différent :

HERMILE LEBEL. Jeanne !
NAWAL [14 ans]. Wahab !
HERMILE LEBEL. Jeanne ! Jeanne !!
[...]
NAWAL (appelant). Wahab !
WAHAB (au loin). Nawal !²¹⁵

Cette confusion spatiotemporelle crée un partage des voix représentatif d'une « action [qui] ne se déroule plus dans un présent absolu. »²¹⁶ Cette marque de l'hétérogénéité au sein du dialogue amène un désordre narratif qui fait tomber les barrières spatiotemporelles à l'image de la pièce où le temps est associé à une perte de sens : « Il n'y a plus de temps, Sawda. 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 noie²¹⁷. » Ainsi, les voix appartenant au passé se mêlent à celles du présent où les différentes figures de Nawal – de divers âges – ponctuent les échanges entre les personnages vivants. Comme des souvenirs, des fantômes, les personnages du passé parsèment le texte et occupent autant de place que ceux qui cherchent à déterrer leurs secrets. Le texte présente également des fragments de discours qui peuvent aller dans tous les sens, spécialement chez le personnage d'Hermile Lebel. En effet, ces dires oscillent entre un registre sérieux et quasi comique :

“Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux ! ” C'est pas habituel comme phrase ! Elle n'a pas dit : “Coudonc ! Je mangerais

²¹⁵ *Ibid.*, p.23.

²¹⁶ Jean-Pierre SARRAZAC. *Op. cit.*, p.12.

²¹⁷ *Ibid.*, p.51.

bien un hot-dog oignon relish, moutarde’’, ou bedon : ‘‘Passez-moi le sel !’’ Non ! ‘‘Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux²¹⁸’’

Ce va-et-vient entre le sérieux du propos et le relâchement qui crée un effet drôle est caractéristique d’une « composition du dialogue [qui] permet des phénomènes de métissage, mêlant coloris tragiques et tonalités comiques, faisant alterner discours de toute taille et en tout nombre [...]»²¹⁹. »

Dans *Incendies* de Denis Villeneuve, le processus de résistance médiatique bloque les chevauchements et croisements, totalement indifférents au cadre spatiotemporel, des voix associées aux personnages. Le film présente plutôt une délimitation classique du temps et de l’espace. Villeneuve divise son œuvre en chapitres qui se subdivisent en deux parties : une qui se déroule dans le présent et l’autre dans le passé. Ainsi, chaque lieu est représentatif de deux époques différentes : une où le drame se produit et l’autre où des personnages extérieurs à celui-ci cherchent à le comprendre après coup. Le lien entre les deux « temps » s’effectue par le biais d’images plutôt que de voix éparses : celles-là vont se répondre. Par exemple, un plan de Nawal²²⁰ qui se déplace en autobus fait directement écho à une prise de Jeanne qui se trouve également dans la même position²²¹. Les deux plans sont presque identiques : la position des deux femmes (toutes les deux dorment, la tête appuyée sur la vitre) et leur physionomie font en sorte que le spectateur peut presque les confondre. La transition se fait donc ainsi : par la succession d’images qui participent, elles aussi, d’une poétique du silence²²². De plus, la scène

²¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁹ Florence BAILLET. *Op. cit.*, p.26.

²²⁰ Voir Annexe XL.

²²¹ Voir Annexe XLI.

²²² Cette prépondérance et esthétisation du silence a été sommairement relevée par la critique journalistique dans le cas d’*Incendies* de Villeneuve qui a connu un important retentissement médiatique.

du bus, emblématique de l'œuvre, est caractérisée, entre autres, par un long plan, lourd du poids du non-dit. Longtemps après la mort de la fillette²²³, la caméra montre différents plans de Nawal, atterrée par la scène qu'elle vient de vivre, et du bus en flammes à l'arrière-plan²²⁴. D'ailleurs, la suppression du personnage de Sawda²²⁵ par le créateur du film enlève une immense partie des paroles du théâtre et font de la quête de Nawal un périple silencieux et intérieur où les plans statiques effectués sur le décor d'un pays en guerre priment sur les échanges verbaux.

Bref, les textes de *Tom à la ferme* et d'*Incendies* présentent des stratégies dialogiques qui agissent comme moteurs de création d'opacité ; il revient au public de s'ajuster et de s'investir dans la représentation théâtrale. La transformation de la place accordée au dialogue et la façon dont il se construit au cinéma (où la grande place laissée au mode visuel et au réalisme entraîne l'esthétisation des non-dits par l'image) amènent une nouvelle poétique – dite du « silence », voire de la « contemplation » – et supposent un tout nouveau lot d'interprétations.

²²³ Voir Annexe XLII.

²²⁴ Voir Annexe XLIII.

²²⁵ Dans l'œuvre de Mouawad, Sawda accompagne Nawal dans la recherche de son enfant perdu au travers du pays mis à feu et à sang.

CHAPITRE III : Réinventer la trame narrative

1. Un élargissement de l'univers diégétique

Comment qualifier un type d'« adaptation » où les transformations sont aussi radicales et importantes ? En effet, axée exclusivement autour du dialogue conventionnel, la nouvelle façon de narrer les événements entraîne de gros changements dans l'univers diégétique de *Bashir Lazhar*. Tous les interlocuteurs absents de la scène théâtrale sont incarnés dans l'œuvre cinématographique. Leur présence corporelle et leurs propres paroles qui s'ajoutent au récit et drame initiaux font en sorte que l'histoire ne peut plus être la même. Lorsque les mots des autres existent ailleurs que dans la conscience de Bashir Lazhar, les identités se forment jusqu'à ce qu'il y ait une multitude de points de vue différents autour d'un même événement de l'histoire ; l'élargissement de celle-ci devient inévitable.

1.1 Une multiplication de personnages

À partir des abstractions humaines du théâtre ou de noms d'élèves simplement évoqués par le monologue théâtral, Philippe Falardeau construit et invente carrément des personnages qui deviennent centraux à la diégèse. Sur ce procédé de création, le réalisateur explique que « des dialogues naissent les personnages [et] [qu'il] pouva[i]t partir d'une réaction de Bashir, [de] quelque chose qu'il dit en s'adressant au groupe ou à un enfant pour créer un personnage²²⁶. » Du côté de ceux que j'appelle les « Absents » sur scène, le corps

²²⁶ Evelyne DE LA CHENELIÈRE avec la collaboration de Philippe FALARDEAU, « Bashir, la chair, l'image, le mot : Réflexions autour de *Bashir Lazhar* à l'occasion de son adaptation pour le cinéma », 3900 *Le magazine du Centre de Théâtre d'Aujourd'hui*, volume 11, saison 17/18, p.29.

étudiant – souvent conçu, dans la mise en scène, comme un tout à qui s’adresse Bashir Lazhar – se décline en une trentaine d’individus où certains auront une identité très forte et un rôle primordial. En partant du texte, Falardeau met au monde, entre autres, les personnages d’Alice L’Écuyer, de Simon, d’Abdelmalek Merbah et de Frédérique Gagnon Mcarthy. Élèves centraux pour le déroulement de l’histoire, ces derniers évoluent en compagnie d’autres qui sont, eux, carrément inventés par le réalisateur comme Vincent ou Boris. Cet ajout vient avec celui d’une personnalité propre à chaque enfant qui relève d’un acte de création à part entière. Pour Falardeau, « les enfants doivent exister et ils doivent être différents les uns des autres²²⁷. » Le réalisateur donne également vie aux adultes qui forment le cadre enseignant imaginé par la pièce. La directrice ainsi que Claire Lajoie se verront attribuer une identité propre de même que plusieurs autres membres du personnel de l’école primaire (inventés de toute pièce par Falardeau) iront rejoindre les deux femmes dans le nouvel univers narratif. Ces derniers occupent les rôles de plusieurs collègues enseignants, comme Audrey, professeure d’arts plastiques, l’enseignante d’une autre 6^e année ou le professeur d’éducation physique. Le concierge de l’école est également un ajout notable et nécessaire au déroulement de la nouvelle histoire. Enfin, les membres formant le cadre judiciaire, soit maître Morin et le juge, sont également présents, mais occupent un rôle moins important, ce qui fait en sorte que leurs personnages ne sont pas développés au même titre que les autres.

²²⁷ *Idem.*

1.2 « *The world is bigger*²²⁸ »

Néanmoins, dire que les personnages inventés par le réalisateur ne le sont que pour servir et façonner l'histoire du personnage principal serait tout à fait erroné. Non seulement, ces derniers portent un nouveau regard sur l'événement dramatique, mais leur vécu, leurs relations, opinions et pensées occupent une place si importante que les scènes se déroulant sans la présence de Bashir Lazhar se multiplient, notamment entre les personnages d'Alice et de Simon, deux élèves de la classe de sixième année B. La présence, entre autres, de ces deux enfants devient si importante que le spectateur peut arriver à se demander qui, au fond, occupe le rôle de personnage principal et de personnage secondaire. L'œuvre cinématographique narre autant le récit de Bashir que celui de ces deux élèves du primaire : l'un ne peut exister sans l'autre. L'intervention de ces nouveaux personnages dans le récit initial amènent des morceaux 'manquants' de l'histoire ce qui donne lieu, au final, à une toute nouvelle forme de la fiction qui était, au départ, créée par Evelyne de la Chenelière.

Par exemple, la scène d'ouverture ancre le spectateur non seulement dans un univers très réaliste, mais, également, dans un univers d'enfants. En effet, le film débute avec un long plan montrant des enfants s'amusant dans la cour de récréation : ce sont les premiers personnages que voient les spectateurs. D'emblée, cela suggère qu'ils ont un rôle primordial à jouer. D'ailleurs, lors de la découverte du corps de Martine Lachance, la caméra se fait subjective, emprunte le point de vue de Simon. À l'image de ce dernier, les spectateurs voient la scène dans une position inconfortable avec une vision obstruée en partie par la tête et l'épaule de

²²⁸ Expression prise à Henry JENKINS dans *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. Op. cit.*, p. 116.

Simon²²⁹. C'est la vision du jeune garçon qui est importante et le public fait l'expérience de cette découverte de la même façon que lui. De plus, les scènes de conciliabules entre les élèves²³⁰ qui se multiplient ainsi que le parti pris de la caméra pour les plans qui font ressortir les enfants au profit des adultes²³¹ appuient l'idée selon laquelle les nouveaux personnages acquièrent une subjectivité notable et un statut dans l'histoire tellement important que le récit initial en sera automatiquement transformé : des suppressions sont faites au même titre qu'une pluralité d'ajouts essentiels au développement de la nouvelle diégèse. De ce fait, la pièce formée d'un long monologue devient un film totalement axé sur les enfants et leur besoin de partager leur propre morceau de l'histoire.

Ainsi, le passage à une autre plateforme amène une pluralité d'interprétations et d'ouvertures. En effet, dans ce cas, plutôt que de simplement "transposer" l'histoire, l'adaptation déforme l'œuvre originale par une transformation qui la fait muter vers un objet complètement différent²³². Il devient, ici, impossible de considérer l'adaptation comme une simple transposition puisque les possibilités d'ouvertures du récit seraient beaucoup trop réduites et limitées. Chez *Bashir Lazhar*, rien n'est "transposé" à l'écran, tout est "transformé". La résistance médiatique et les processus de transformation interviennent afin d'offrir plutôt une réponse²³³ au texte de La Chenelière : le nouveau média ne se contente pas de dire la même histoire avec un autre mode d'expression. Je propose de le concevoir comme une continuité du présent de la représentation théâtrale. De ce fait, l'éclatement et

²²⁹ Voir Annexe I.

²³⁰ Voir Annexe II.

²³¹ Voir Annexe III.

²³² Christa ALBRECHT-CRANCE et Dennis CUTCHINS. *Op. cit.*, p.16.

²³³ *Ibid.*, p.17.

l'élargissement du fil narratif – qui se produit lors du passage de la plateforme théâtrale à la plateforme cinématographique – m'apparaissent relever du phénomène de la narration transmédia où « [le nouveau texte [en l'occurrence, *Monsieur Lazhar*] va chercher à explorer d'autres possibilités du monde fictionnel²³⁴] » plutôt que de raconter le même récit avec des outils différents. En effet, Falardeau s'applique à carrément développer et élargir l'univers diégétique théâtral grâce, entre autres, à l'incursion de nouveaux personnages centraux qui offrent des réponses aux silences laissés par la pièce.

Ainsi, il existe un *storyworld* autonome qui place le lieu, les personnages, leur histoire et leurs actions. Chaque média a, par ses moyens et ses caractéristiques intrinsèques, ses propres capacités de raconter telle ou telle partie de l'histoire. Dans le cas présent, le média théâtral est plus propice à relater l'histoire personnelle de Bashir et le média cinématographique celle des enfants, en particulier Simon et Alice. Cette façon asymétrique de distribuer les éléments relatifs à la narration n'appelle qu'à la co-crédation : il pourrait exister d'autres médias approfondissant l'histoire qui concerne d'autres personnages alimentant le *storyworld*.

Bien entendu, ce genre de « réponses » d'une œuvre à l'œuvre par le biais de deux ou plusieurs créateurs différents ne correspond pas tout à fait à l'idéal de type *prequel* ou *sequel* franchisé, commercial et ayant d'abord et avant tout « un but économique plutôt qu'esthétique²³⁵ » souvent décrit par Jenkins. Cependant, la volonté de création d'un tout nouveau texte porté par une autre plateforme médiatique qui apporte une contribution notable à un tout²³⁶ – qui pourrait être vu indépendamment des œuvres auxquelles il est relié – de la part

²³⁴ [Ma traduction] Seth MERLO. *Op. cit.*, pp.17-18.

²³⁵ Claire CHATELET et Marida DI CROSTA. *Op. cit.*, p.33.

²³⁶ [Ma traduction] Henry JENKINS. *Op. cit.*, pp. 97-98.

de Falardeau me semble relever d'une narration transmédia qui, transcendant le concept de superproduction, n'en exploite que les principes esthétiques. D'ailleurs, Châtelet et Di Crosta reprochent notamment « l'absence d'une création originale emblématique qui se distancierait des franchises de type *Batman* et démontrerait le retentissement poétique avant l'efficacité scénaristique²³⁷ » à l'approche *jenkinsienne*. Il me semble que le cas de *Bashir Lazhar* présente une « fiction polyptique²³⁸ » axée autour de questions esthétiques et poétiques qui nourrissent, complètent et alimentent l'œuvre originale.

Par exemple, si la pièce ne pose pas la question du « pourquoi » à propos du suicide de Martine Lachance à l'intérieur même de sa classe, le film, par le biais des nouveaux personnages, emprunte cette voie et cherche à explorer les répercussions et les motivations – aussi bien thématiques que symboliques – que ce geste a eues sur la dynamique au sein de l'établissement scolaire.

2. « Parfois, il vaut peut-être mieux ne pas tout savoir²³⁹ » : la poétique du secret

Véhiculée par le média cinématographique, la nouvelle histoire – constituée à partir de fragments de l'original et d'une bonne part d'ajouts et d'inventions – introduit ses propres principes poétiques et esthétiques contribuant à l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, au fil du long-métrage se développe ce qui m'apparaît être une véritable « poétique du secret » qui opère aussi bien au niveau du contenu et de la thématique que de la forme. Celle-ci est une résultante directe, d'une part, des procédés de transformation à l'origine de la poétique du silence et,

²³⁷ Claire CHATELET et Marida DI CROSTA. *Op. cit.*, p. 37.

²³⁸ *Ibid.*, p.48.

²³⁹ Expression prise dans le film *Incendies* de Denis VILLENEUVE (2010), minute 01 : 14 : 43.

d'autre part, de la narration transmédia. C'est en ouvrant l'univers diégétique et en fragmentant le fil narratif que la « poétique du secret » se propage dans les « trous » laissés par la pièce, mais exploités par le média cinématographique. Ces deux facteurs combinés sont à l'origine de la « poétique du secret » qui se décline sous de multiples formes dans l'œuvre filmique. Je propose de voir les effets et les conséquences de cette poétique en les regroupant sous deux grands axes, soit celui de la construction entourant l'*ethos* de Bashir Lazhar et l'événement entourant le suicide de Martine Lachance – drame qui affecte et régit toute la dynamique autour l'établissement scolaire et ceux qui la créent.

2.1 Un personnage-secret

À priori, je postule que, dans l'œuvre de Falardeau, l'histoire, la vie et les souvenirs qui forment le personnage de Bashir Lazhar sont présentés et approchés selon une « poétique du secret », c'est-à-dire qu'ils sont empreints d'une volonté scénaristique et thématique qui priorise le non-dit sur l'accessibilité et le dévoilement complet du protagoniste. Bien entendu, une partie des événements à l'origine du drame personnel de monsieur Lazhar, soit la mort de sa femme et de ses enfants (emportés par l'incendie criminel qui a rasé leur maison), est révélée directement au spectateur alors que Bashir relate lui-même cet événement au jury. Néanmoins, c'est plus ou moins le dévoilement de ce fait précis qui participe de « la poétique du secret », mais plutôt la tension qui existe entre le non-dit, le regard posé sur ce personnage et les questions qui y sont sous-jacentes. En effet, la suppression des « niveaux II et III » – qui servaient à exprimer des émotions, pensées, souhaits, souvenirs ou désirs qui ne s'expriment pas dans une conversation réelle avec un locuteur présent – engendre une poétique du silence qui, elle, participe également de la poétique du secret. En effet, si, au théâtre, la manifestation des

différents « niveaux » du monologue impliquait une confrontation identitaire au sein d'un même personnage, cet affrontement est d'autant plus hermétique au cinéma où il y a esthétisation du silence par l'image. Sauf lorsqu'il se trouve en présence des autres personnages, Bashir Lazhar parle peu, contemple, réfléchit, pense²⁴⁰. La caméra le présente souvent comme un personnage observateur²⁴¹, le place généralement en situation de solitude²⁴² et de silence complet. De ce fait, jamais le spectateur n'aura accès à ce qu'il pense vraiment ; il est plutôt confronté à observer le même objet ou paysage que Bashir. Il ne pourra que spéculer sur les motifs et effets résultant de cette contemplation qui reste une activité mystérieuse aux yeux du spectateur puisqu'elle lui est totalement extrinsèque. La multiplication de ce genre de scènes dans l'œuvre de Falardeau fait de monsieur Lazhar un « personnage-secret », voire hermétique pour le public. Contrairement à la représentation théâtrale où les « niveaux » du monologue sont la manifestation véhémement d'une intériorité, d'un appel à l'*autre*, le regard cinématographique posé sur le personnage ne se rapporte qu'à son extériorité, à son corps, sorte de couverture de marbre impossible à briser. La primauté du silence alimente une atmosphère qui cultive la présence d'un ou de plusieurs secrets qui resteront scellés : monsieur Lazhar a les yeux tournés vers une intériorité à laquelle le spectateur aura plus ou moins accès. La poétique du secret, c'est aussi l'impression de ne pas tout savoir, l'impression que la part du non-dit dans l'œuvre restera plus forte que toute tentative de communication. D'ailleurs, le voile qui entoure le personnage de Bashir Lazhar est beaucoup alimenté par le travail de la caméra : la façon dont celle-ci présente son protagoniste participe également à la poétique du secret. En effet, en plus

²⁴⁰ Voir Annexe IV.

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² *Idem.*

de prioriser les plans qui exposent le personnage de loin ou de dos²⁴³, le réalisateur montre souvent Bashir Lazhar placé derrière une fenêtre ou, parfois, un carreau²⁴⁴. Bref, il y a souvent un obstacle entre la caméra et le protagoniste, un petit quelque chose qui obstrue la vue et bloque automatiquement une proximité qui pourrait être plus directe ; cela induit l'idée qu'un secret insoluble, un entre-deux, voire un je-ne-sais-quoi existe. Le travail de la caméra est représentatif du voile placé entre le personnage et le spectateur. Même si ce dernier sait quelque chose sur monsieur Lazhar à la fin du long-métrage, une aura de mystère demeure. Le Bashir Lazhar cinématographique conserve un côté totalement insaisissable et porte en lui l'inaccessibilité du secret coincé derrière un voile impossible de lever. D'ailleurs, la matérialité même du média participe à cette poétique du secret tout en la nourrissant. Double reflet des fenêtres ou carreaux qui voilent Bashir Lazhar, la vitre de la caméra, écran inamovible entre le spectateur et les personnages qui évoluent de *l'autre côté*, renforce cette idée de mur transparent, gardien d'un *entre-lieux* où réside le secret. Prisonnier derrière la caméra, le spectateur n'a pas d'accès ou d'emprise directe sur le lieu que le réalisateur contrôle entièrement. En effet, le spectateur ne peut voir ce qu'il veut vraiment voir, n'a aucun pouvoir sur le média qui guide et impose son point de vue ; il reste ainsi confiné à l'extérieur du lieu, de l'autre côté du voile empreint du secret.

²⁴³ Voir chapitre II.

²⁴⁴ Voir Annexe V.

2.2 Un lieu imprégné du secret

Par ailleurs, la poétique du secret opère dans le lieu même où se déroule le drame puisqu'elle y est intrinsèquement rattachée. En effet, le secret prend racine directement dans l'acte posé par Martine Lachance : son suicide entre les murs de sa classe. D'emblée, cet emplacement s'imprègne du secret entourant son décès : si, à la fin du long-métrage, on ne peut que spéculer sur les raisons de son suicide, le choix de la classe comme lieu de mise à mort reste également un mystère.

Si le secret réside dans les « entre », l'école primaire où se déroule le drame se voit comme le symbole d'un lieu tangible et unificateur, truffé d'entre-deux, voire d'*entre-lieux* porteurs du secret. Cet endroit est habité par des dizaines d'êtres humains qui présentent tous une identité et des points de vue différents de même qu'ils sont tous, à leur manière, générateurs d'un secret ou de secrets. Cette démultiplication de secrets au sein du lieu s'observe par la présence de centaines de portes, soit des centaines de petites ouvertures sur de nouveaux espaces – aussi renfermés soient-ils – qui se voient comme des « antres ». En effet, l'école est une aire constituée de portes qui donnent sur des locaux plus ou moins grands ou fréquentés : les salles de classe²⁴⁵, les bureaux des professeurs²⁴⁶ ou, simplement, le placard à balai dans lequel s'enferment Bashir Lazhar et le concierge pour disputer une partie d'échecs²⁴⁷. Ces antres caractérisent l'espace cinématographique et chacun d'eux s'ouvre sur un nouveau secret, reflète quelque chose sur un individu. Par exemple, dans les couloirs se succèdent des rangées de

²⁴⁵ Voir Annexe VI.

²⁴⁶ Voir Annexe VII.

²⁴⁷ Voir Annexe VIII.

casiers²⁴⁸ comme les salles de classes abritent des dizaines de pupitres : ces deux objets, typiques des écoles primaires, sont également de minuscules cachettes ou repaires aux yeux des élèves. Ces endroits renferment des babioles ou trésors qui devraient rester cachés – comme la photo de Martine Lachance brandie par Simon²⁴⁹ – et sont susceptibles d’être ouverts par autrui et de laisser se dévoiler quelque chose ; lorsque monsieur Lazhar ouvre certains des pupitres de ses élèves alors qu’ils sont en récréation²⁵⁰, il en apprend sur ces derniers en plus d’établir une connexion spéciale avec eux. Ces deux entités – professeur et élèves – pourront être réunies au sein du même secret, partageant le même antre.

Ainsi, l’école primaire se perçoit comme un vaste espace composé de centaines d’autres qui communiquent par le biais des *entre-lieux* représentés par les couloirs ou simplement par les seuils de chacun des antres. La salle de classe où enseigne monsieur Lazhar peut être considérée comme l’« Antre » qui renferme le secret entourant la mort de Martine Lachance. Par leur appartenance à cette classe et leur obligation d’y entrer, de s’y asseoir et d’y rester, les enfants font, peut-être malgré eux, partie du secret puisqu’ils font également partie de l’antre. Ce rattachement au secret a aussi quelque chose d’une condamnation. Après le suicide de leur professeure, les enfants sont voués à rester dans l’antre :

Monsieur Lazhar : Si je peux me permettre, est-ce que vous avez pensé à changer la classe de local ?

Madame la directrice : Oui, mais je n’ai pas d’autre local [...] ²⁵¹.

²⁴⁸ Voir Annexe IX.

²⁴⁹ Voir Annexe X.

²⁵⁰ Voir Annexe XI.

²⁵¹ Philippe FALARDEAU, *Monsieur Lazhar* (2011), minute 00:14:17.

D'emblée, les enfants sont condamnés à demeurer dans l'antre, donc intrinsèquement rattachés au secret qui occupe cet endroit. Comme sa définition la plus simple l'indique²⁵², l'antre se compare à une grotte, un abri, un refuge, bref, une cachette où il n'est pas simple de pénétrer. L'antre du secret possède également une connotation mystérieuse, voire inquiétante. En effet, le lieu rappelle constamment la présence du corps de Martine Lachance par l'image du tuyau. Détail cinématographique omniprésent, cet objet pourtant banal, inscrit dans le décor, est le rappel constant du corps qui se balance, du spectre qui habite et nourrit l'antre du secret par l'incompréhensibilité de sa propre mort. La classe est partagée entre les vivants et un fantôme dont la présence se fait sentir à maintes reprises. Par exemple, lorsque monsieur Lazhar demande à ses élèves de mettre leur pupitre en rangée bien droite, Boris reste assis à sa place et fixe intensément le tuyau, comme s'il y voyait quelque chose d'accroché²⁵³. Devant la stupéfaction de monsieur Lazhar, un enfant rétorque : « c'est là que Martine s'est pendue²⁵⁴. » Bref, une présence fantomatique règne dans la classe. Cette dernière se sent par le tuyau – objet de la mise à mort – aussi bien que simplement par les paroles et actes des êtres vivants qui l'habitent : tout tourne autour de ce décès. La classe incarne l'« Antre » ultime, le lieu par excellence qui renferme de secret de la mort de Martine Lachance.

Par son rôle de remplaçant, monsieur Lazhar est amené à pénétrer dans l'« Antre » ainsi qu'à rentrer dans les arcanes de cette mort avec les enfants. Cependant, le fait de s'introduire dans le secret suppose également celui d'y rester à tout jamais : une fois engagé, on ne peut sortir de l'antre, de même qu'on ne peut *sortir le secret* de son antre. Le mystère est circonscrit

²⁵² « Antre » (2003), dans *Le Petit Larousse 2003*, Paris, Éditions Larousse, p.73.

²⁵³ Voir annexe XII.

²⁵⁴ Philippe FALARDEAU, *Monsieur Lazhar* (2011), minute 00 :13 :38.

dans cet abri, condamné à ne jamais dépasser les limites de son lieu d'origine. De ce fait, malgré tous les efforts qui sont fournis, le secret *ne peut* être dévoilé publiquement.

En effet, on remarque que, au fil du long-métrage, tout ce qui est amené, par l'entremise d'un personnage, à sortir de l'Antre y est violemment refoulé. D'abord, le texte récité par Alice lors de son exposé oral relate ses sentiments par rapport à l'incompréhension et la violence de la mort de son ancienne professeure et, par extension, face à la violence de la vie elle-même. Devant le mélange de beauté, de candeur et de maturité qui anime ce texte, Bashir Lazhar décide de le lire à Madame la directrice dans le but que cette dernière le publie et l'envoie aux parents des élèves. Devant cette éventualité, elle se montre extrêmement fermée et sèche :

Monsieur Lazhar : Il y a, dans ce texte, une volonté de communiquer, un désir de parler de la mort ensemble ...
Madame la directrice : non²⁵⁵.

Par ce refus, cet écrit – qui se conçoit comme une prise de conscience sur la vie et la mort – est condamné à rester dans le secret et à faire partie de celui-ci. Une certaine animosité qui habite l'Antre devra y rester au risque de brûler par cette effervescence. Bref, les sentiments d'Alice à l'égard du secret demeureront tus : personne ne veut ressortir la discussion sur la mort de Martine Lachance. Elle doit rester enterrée là où on l'a mise. Ensuite, la photo que Simon détient de son ancienne professeure – évoquée ci-dessus²⁵⁶ – fera également un tour rapide à l'extérieur de la classe avant d'y être brutalement ramenée. Cliché de l'enseignante à laquelle le jeune garçon a dessiné, à la main, une corde autour de son cou ainsi que des ailes rappelant celles d'un ange dans son dos, la photo devient une véritable *arme du secret* que détient Simon

²⁵⁵ Philippe FALARDEAU, *Monsieur Lazhar* (2011), minute 00 :44 :43.

²⁵⁶ Voir Annexe X.

lors de la fête du printemps. Cette dernière, par son caractère pictural – figé dans le temps et l’espace – ainsi que le contraste créé par la rencontre entre l’individu réel et le dessin maladroit effectué à la main, immortalise la dualité entre la présence et l’absence subite de l’enseignante de même que la violence des sentiments du garçon à cet égard. Le trait de crayon de style marqueur noir et dur utilisé par l’enfant fait également ressortir le côté énigmatique de cette mort, tout en faisant écho à l’idée du spectre et de la présence fantomatique qui arpente toujours le lieu de la mort. Lorsque les autres adultes prendront connaissance de ce cliché, objet macabre, porteur du trépas circulant hors de l’Antre, ils l’y renverront aussitôt. Simon se trouve convoqué au bureau de la directrice où le désir de communication sera tu, relégué au secret, de même que la photo renvoyée au pupitre prisonnier des quatre murs de la classe. D’ailleurs, cette scène est filmée de l’extérieur du bureau, où le spectateur est confronté à un double voile : celui de la caméra et de la fenêtre²⁵⁷. Encore une fois, ce plan démontre qu’un secret réside et que *les autres* doivent rester le plus possible en dehors de celui-ci.

D’ailleurs, les adultes qui renvoient constamment le secret dans son propre mutisme témoignent du désir ardent de rester à l’extérieur de celui-ci. En effet, peu d’adultes, mis à part Bashir Lazhar, choisissent de pénétrer dans l’Antre, préférant rester sur son seuil. Pas une fois la directrice ne s’approche de ce lieu, tandis que les collègues qui tentent de parler avec Bashir le font à même le cadre de porte²⁵⁸. Dans une scène qui réunit le remplaçant et Claire Lajoie, cette dernière franchit timidement le seuil et, ayant un pied dans l’Antre²⁵⁹, déclare : « c’est la

²⁵⁷ Voir annexe XIII.

²⁵⁸ Voir annexe XIV.

²⁵⁹ Voir annexe XV.

première fois que je rentre depuis le départ de Martine²⁶⁰», avant de manifester rapidement son désir de sortir de cet endroit trop lourd de l'ampleur du mystère. Les autres adultes refusent d'accéder au secret gardé entre les quatre murs de la classe et choisissent délibérément de rester sur le seuil de celle-ci. En demeurant dans l'*entre-lieux*, ces derniers échappent à l'horreur d'une vérité, de la connaissance de la violence du geste et de la vie elle-même. Ils témoignent d'un refus de partager le poids secret de la mort, ce que feront monsieur Lazhar et les enfants.

Par l'affrontement entre les personnages refusant de pénétrer dans l'Antre et ceux qui en font irrémédiablement partie, le spectateur se trouve lui-même condamné à rester sur le seuil du secret. Il a parfois l'impression d'avoir un pied à l'intérieur de celui-ci mais, lorsque c'est le cas, il se trouve, dans la scène suivante, totalement exclu de ce cercle. Le spectateur est l'entité qui occupe l'*entre-lieux* par excellence. Il est constamment sur le chemin d'une compréhension, suit une intrigue qui semble se dévoiler petit à petit, mais il finit toujours par se trouver au seuil de cette vérité inaccessible et ne *saura véritablement* jamais.

Ainsi, la violence entourant le suicide de Martine Lachance et le secret relatif à cette mort restent à jamais enfermés dans le lieu témoin du décès. Les impressions de dénouement ou de dévoilement aux yeux du spectateur s'effectuent en vain puisqu'elles sont vécues à l'intérieur de l'Antre, donc prisonnières de celui-ci. Même si, d'une certaine manière, les enfants se délestent du poids de l'impossibilité de dire à l'extérieur, il n'y a que l'Antre et ceux qui lui appartiennent qui absorbent les propos. Par exemple, vers la fin du long-métrage, Simon éclate et, à propos du suicide de Martine Lachance, déclare :

Elle pense [en parlant d'Alice] que c'est de ma faute parce que j'ai envoyé chier madame Lachance parce qu'elle se prenait pour ma mère

²⁶⁰ Philippe FALARDEAU, *Monsieur Lazhar* (2011), minute 00 :56 :47.

et je lui ai dit de dégager. [...] C'est pas vrai qu'elle m'a embrassé, mais elle me collait et j'aimais pas ça ... et c'est pas de ma faute. C'est pas de ma faute ce qui est arrivé, hein ?²⁶¹

Cette impression de dévoilement reste malgré tout dans le secret même de sa déclaration puisque tout ce qui se déroule dans les arcanes de l'Antre et qui participe au mystère entourant la mort de Martine Lachance est condamné à y rester.

L'aboutissement du long-métrage arrive également à cette conclusion. En effet, le film se clôt sur une accolade entre Bashir Lazhar et Alice²⁶² qui synthétise les besoins de l'un et de l'autre, soit le désir de monsieur Lazhar de revoir ses enfants et celui d'Alice de sentir la présence d'un adulte dans sa vie. Néanmoins, cette accolade fait directement écho à celle qui n'a jamais été vue entre Martine Lachance et Simon²⁶³ et qui, d'une certaine manière, appartient au secret. Ces deux « relations » atypiques ne se déroulent qu'à l'intérieur de l'Antre, font partie du secret : elles ne sont d'ailleurs jamais vues à l'extérieur de la classe. Ainsi, « le drame prend fin là où il a commencé²⁶⁴ », c'est-à-dire dans l'Antre du secret, duquel il fera partie pour toujours. La caméra participe également à cette idée : le plan final est filmé à même le cadre de porte, toujours au ras des événements et du *pourquoi* qui les entoure. Elle impose cette position et ce point de vue au spectateur, inexorablement coincé derrière l'écran. Encore une fois, il se voit confiné à rester sur le seuil du secret qui ne sera jamais totalement dévoilé, car il est, dans sa totalité et dans son essence même définitivement intangible et inatteignable.

²⁶¹ Philippe FALARDEAU, *Monsieur Lazhar* (2011), minute 01 :19 :27.

²⁶² Voir annexe XVI.

²⁶³ Philippe FALARDEAU, (2012). Entrevue menée par Evelyne De la Chenelière, S.d, école Saint-Joseph, Montréal, dans le cadre du *Making-off* de *Monsieur Lazhar* « De la scène à l'écran » réalisé par Annie Saint-Pierre.

²⁶⁴ *Idem*.

En outre, en plus de se loger dans les trous laissés par l'œuvre théâtrale, la poétique du secret cherche également à explorer et mettre de l'avant d'autres thématiques propres à la remédiation cinématographique. Le traitement de la problématique des contacts physiques avec les enfants en milieu scolaire est spécifique au long-métrage. Elle amène d'ailleurs le public de 2011 – et des années subséquentes – à poser des questions relatives à leur environnement social et leur mode de vie qui sont absentes de la pièce. La poétique du secret existe et agit sous toutes les formes dans l'œuvre de Falardeau. Le secret est multiple, complexe et composite. La façon dont il se construit et façonne l'œuvre découle directement d'un « travail de scénarisation en amont qui procède à la fois de la fragmentation (chunking) de l'histoire [...] et de la dispersion (dispersal) interconnectée [de ce fragment à travers une autre plateforme]²⁶⁵. » Le concept de narration transmédia devient, ici, extrêmement intéressant – voire nécessaire – à l'analyse et à la vision de ce type d'adaptation.

3. Autres perspectives II

Les œuvres cinématographiques de Xavier Dolan et de Denis Villeneuve présentent également un jeu formel et thématique sur la question du secret.

3.1 Tom à la ferme

Le secret occupe une part immense de l'œuvre de Dolan, est partout, se loge dans tous les non-dits ou sous-entendus. En effet, il réside et fait d'abord intrinsèquement partie de chaque personnage, puisque ces derniers jouent tous un rôle, performant une identité qui n'est pas la

²⁶⁵ Claire CHATELET et Marida DI CROSTA. *Op. cit.*, p.47.

leur. Par cette mascarade, les protagonistes souhaitent étouffer un mystère, voire effacer une « tare » en ce qui concerne Francis. Chaque personnage est double et porteur d'un secret ; la caméra exploite l'idée du faux-semblant et de la dissimulation en montrant épisodiquement les personnages de dos au spectateur²⁶⁶. Le long-métrage tourne autour d'une mise en scène effectuée, volontairement ou non, par Tom, Francis et Sarah afin d'étouffer un secret entourant la vie de Guillaume, déjà mort au commencement du film. Cependant, la connaissance totale du secret n'est que désirée et improbable puisque chaque individu détient une part du mystère et cherche à la protéger. C'est pourquoi le secret est sans cesse chassé et traqué par certains personnages. Le film joue avec les codes et le genre du *thriller*, met en scène une immense chasse à l'homme où l'un cherche à faire taire ceux qui s'approchent trop près du secret. Dans *Tom à la ferme*, Tom et Agathe sont tous deux, d'une certaine manière, sous l'emprise de Francis qui leur refuse violemment l'accès et la connaissance du secret. En effet, Tom souhaite faire la lumière sur le passé du défunt alors qu'Agathe cherche tout de même, malgré une certaine apathie qui se manifeste chez elle, à comprendre la vie citadine et la mort de son cadet.

Chez Dolan, le secret est dangereux tout en hypnotisant et captivant celui qui cherche à le dévoiler. Au début de l'intrigue, Tom réussit à se défaire de l'emprise de Francis, s'enfuit, puis s'arrête et revient sur ses pas se jeter dans la gueule du loup pour une raison inexplicable²⁶⁷ : la tentation de connaître le secret est trop forte. Ce jeu entre attraction et répulsion caractérise d'ailleurs toute la relation entre Tom et Francis. L'aîné de la famille endosse plusieurs rôles : il

²⁶⁶ Voir annexe XVII.

²⁶⁷ Voir annexe XVIII.

est, pour Tom, à la fois la mère qui soigne²⁶⁸, le frère avec qui il prend une bière²⁶⁹, l'amant avec qui il partage une danse²⁷⁰ tout en restant le bourreau qui frappe, punit et restreint l'accès à la connaissance²⁷¹. La quête du secret est extrêmement dangereuse, elle risque de rendre complètement fou celui qui l'entreprend puisqu'elle implique une mascarade. Tom s'enfonce de plus en plus dans ce cul-de-sac, enfermé par la ferme tout comme par sa tête dans laquelle l'autre prend de plus en plus de place²⁷². De ce fait, le spectateur fait l'expérience d'un lieu qui rappelle sans cesse une prison : les fenêtres ont des barreaux²⁷³, le champ de maïs est à l'image de fils de fer barbelés²⁷⁴ et les interactions entre personnages se déroulent souvent dans un huis clos étouffant²⁷⁵.

Malgré le jeu de rôles imposé par Francis, les personnages finissent tout de même par se rapprocher du secret convoité. Ce dernier est représenté par la boîte contenant les souvenirs et objets rattachés à l'enfance de Guillaume qu'Agathe décide d'ouvrir – et, par le fait même d'en *dévoiler* le contenu – alors qu'ils sont tous réunis. L'image des quatre têtes contemplant le fond de la boîte, filmée en contre-plongée, rend bien le désarroi et l'appréhension ressentis par les individus lorsqu'ils se trouvent devant l'ampleur et la noirceur du secret sur le point d'être révélé²⁷⁶. En effet, à ce stade, les personnages sont allés si loin dans le *faux* qu'il leur semble impossible de pouvoir revenir dans le *vrai* afin de faire face au fardeau qu'apporte la *Vérité*.

²⁶⁸ Voir annexe XIX.

²⁶⁹ Voir annexe XX.

²⁷⁰ Voir annexe XXI.

²⁷¹ Voir annexe XXII.

²⁷² Voir annexe XXIII.

²⁷³ Voir annexe XXIV.

²⁷⁴ Voir annexe XXV.

²⁷⁵ Voir annexe XXVI.

²⁷⁶ Voir annexe XXVII.

Lorsqu'Agathe sort les carnets et journaux intimes de son fils, tous refusent la lecture et clament : « ce n'est pas une bonne idée²⁷⁷. » Tout au long du drame, les personnages cherchent à se rapprocher du secret, mais refusent, au bout du compte, son ultime dévoilement, car la connaissance du secret et les conséquences engendrées seraient insupportables. C'est aussi la dernière scène où apparaît le personnage d'Agathe qui n'a plus de raison d'être autrement qu'à l'écart et la méconnaissance du mystère entourant la vie de ses fils.

Dans le film de Dolan, le secret est d'autant plus fort et plus présent que dans la pièce qu'il nécessite l'introduction d'une personne tierce afin d'être raconté. En effet, après la scène de la boîte, Tom fait irruption dans le bar du quartier²⁷⁸ qui se nomme, sans subtilité, *Les vraies affaires*²⁷⁹. C'est bien évidemment dans l'enceinte de cet endroit – endroit totalement protégé et neutre puisque l'accès en est interdit pour Francis – que Tom apprend une partie du secret. Il est dévoilé grâce au tenancier du bar²⁸⁰, seul personnage apte à raconter ; les protagonistes ne peuvent dire quoi que ce soit, car le secret est, dans son essence, totalement insupportable. La part d'insoutenable dans l'image même du secret est représentée par le geste posé par Francis à l'égard de l'ami de Guillaume venu dire, alors qu'il était adolescent : « il faut que je te parle de ton petit frère [...] c'est délicat²⁸¹. » Pris d'un accès de rage, Francis met ses deux mains dans la bouche du jeune garçon et ouvre au maximum, soit jusqu'à ce que ce dernier se trouve désormais dans l'impossibilité de parler, totalement réduit au silence par sa bouche trop ouverte, brisé par son désir de parole dont il portera les cicatrices toute sa vie. Vouloir propager le secret

²⁷⁷ Xavier DOLAN, *Tom à la ferme* (2013), minute 01 :17 :40.

²⁷⁸ Voir annexe XXVIII.

²⁷⁹ Voir annexe XXIX.

²⁸⁰ Voir annexe XXX.

²⁸¹ Xavier DOLAN, *Tom à la ferme* (2013), minute 01 :26 :51.

a des conséquences terribles : le jeune garçon s'est prêté au jeu, mais a fait face à Francis. Dans *Tom à la ferme*, le secret est dévastateur et ravageur : les personnages veulent s'y approcher sans y toucher, car y toucher, c'est se brûler.

La fin du long-métrage se solde par une fugue qui peut être comprise comme l'échec du dévoilement du secret. S'ensuit une poursuite entre Tom et Francis où il se révèle que l'aîné est à la fois bourreau et prisonnier de sa ferme, de son geste et de sa mère. Il ne peut, voire ne veut, se retrouver seul face au secret²⁸². Après cette altercation, le film se clôt sur une rencontre improbable entre celui qui s'est brûlé (le jeune garçon) et celui qui aurait dû l'être (Tom). À la station-service, Tom refuse de regarder le visage de l'horreur du secret dévoilé²⁸³. Par le fait même, le spectateur ne peut pas non plus lui faire face : le travail de la caméra fait en sorte que l'on *sent* la présence de ce personnage sans ne jamais pourtant le voir. Encore une fois, le spectateur est laissé sur le seuil du secret, toujours inatteignable, cette fois-ci par son caractère insupportable.

3.2 *Incendies*

À l'image des deux autres œuvres cinématographiques, mais fonctionnant selon un système légèrement différent²⁸⁴, le long-métrage de Denis Villeneuve pose également un regard sur le secret. D'abord, le film s'ouvre par le tableau centré sur les jumeaux²⁸⁵. Ces derniers se font remettre une énigme – qui se conçoit comme un véritable fardeau – à résoudre par le notaire.

²⁸² Voir annexe XXXI.

²⁸³ Voir annexe XXXII.

²⁸⁴ À la différence de *Monsieur Lazhar* et de *Tom à la ferme*, le secret est, à la fin du long-métrage, entièrement livré au spectateur.

²⁸⁵ Voir annexe XXXIII.

D'emblée, ils devront percer un secret symbolisé par les enveloppes scellées qu'ils se font confier²⁸⁶. Chacun obtient une tâche particulière : il s'agira de remettre une lettre « au père » pour Jeanne alors que Simon doit rendre la sienne « au fils ». À la suite de ces révélations, ils entreprennent une quête afin de résoudre cette énigme. Dans l'œuvre de Villeneuve, le secret s'apparente à une immense toile d'araignée où chaque morceau d'information ne constitue pas l'aboutissement d'une réponse, mais plutôt la formulation d'une nouvelle question – une autre donnée à aller chercher – et ainsi de suite. Les jumeaux se lancent dans une sorte de long pèlerinage en lien avec le pays et le passé de leur mère dont ils ne connaissent rien. Ils seront amenés à reconstituer une mosaïque ou, plutôt, un pendant d'arbre généalogique au caractère morbide sur lequel personne n'avait osé se pencher. Au final, toutes les informations additionnées ensemble se tissent autour d'un même noyau qui porte sur le « un plus un égale un²⁸⁷ ». Dans *Incendies*, le secret s'approche selon une équation mathématique pour le moins énigmatique : c'est « [un] problèm[e] insoluble qui [mènera] toujours vers d'autres problèmes tout aussi insolubles²⁸⁸ ». Il s'agira d'une quête ardue et semée d'embûches, car le secret ne se livre jamais facilement. Il a effectivement cette particularité de toujours nécessiter une tierce personne afin de le comprendre ou d'obtenir une de ses informations²⁸⁹. L'inconnu, pour être livré, doit être *traduit* avant toutes choses : le secret parle une langue étrangère à celui qui cherche à le percer.

²⁸⁶ Voir annexe XXXIV.

²⁸⁷ Denis VILLENEUVE, *Incendies* (2010), minute 01 : 51 : 16.

²⁸⁸ Denis VILLENEUVE, *Incendies* (2010), minute 01 : 12 : 16.

²⁸⁹ Voir annexe XXXV.

La quête des jumeaux aboutit tout de même au dévoilement du secret. Même si les personnes rencontrées tout au long du périple refusent au premier abord de livrer les informations qu'elles détiennent, les enveloppes pourront être ouvertes. Néanmoins, dans *Incendies*, la vérité est terrible et quasi-insupportable, car le secret se trouve à être la divulgation de l'horreur même. Le choc, devant le dévoilement du secret, est si grand qu'il peut avoir des conséquences physiques, voire réduire la capacité de verbaliser, de partager le secret à nouveau. C'est ce qui arrive à Nawal lorsqu'elle comprend, à la piscine, que « un plus un égale un²⁹⁰ » en voyant le tatouage de son aîné sur le corps même de son bourreau²⁹¹. À la suite de cette « rencontre », elle devient muette²⁹², puis paralysée²⁹³. Cette révélation sera le point de départ d'une lente agonie aphone et statique qui la conduira vers la mort. Le secret est si terrible qu'il peut tuer lorsqu'il apparaît sous une forme intelligible pour l'être humain.

Au bout du compte, les jumeaux, à l'image des spectateurs, se voient obligés de vivre avec le fardeau du dévoilement du secret, contraints de *savoir* l'horreur. La confession apporte la connaissance d'informations qui frôlent la frontière du supportable et, par le fait même, le secret redevient secret, même s'il est porté par une personne différente, puisqu'il est difficilement transmissible. Bref, dans *Incendies*, le secret est toujours terrible, car il est, fatidiquement, intrinsèquement lié à l'horreur et à la mort.

²⁹⁰ Denis VILLENEUVE, *Incendies* (2010), minute 01 : 51 : 16.

²⁹¹ Voir annexe XXXVI.

²⁹² Voir annexe XXXVII.

²⁹³ Voir annexe XXXVIII.

4. « Le silence est pour tous devant la vérité²⁹⁴ »

Le traitement composite du secret et le rapport évident que les trois œuvres cinématographiques analysées ci-dessus établissent avec cet élément m'amènent à considérer les dialogues de théâtre transformés respectivement par les réalisateurs autrement. En retranchant une immense partie du texte dramatique, le désir de communication des protagonistes – Bashir Lazhar, Tom, Nawal Marwan – est renvoyé au silence, devient l'objet évident d'un secret sous-jacent qui ne sera pas nécessairement dévoilé au final. Le réalisme dans lequel le cinéma plonge les spectateurs exploite la puissance du *non-dit* au profit du *dit*. En portant un certain regard sur les œuvres desquelles ils sont issus, les longs-métrages semblent arriver à une même conclusion : *dire* revient toujours à *ne pas dire* et, même si l'impression d'avoir *dévoilé* est là, le *voile*, lui, reste indéniablement, en place. La transformation de pièces qui prennent la forme d'échanges complexes en films sur le silence et le secret vient dire quelque chose de significatif sur l'impossibilité de communiquer du dialogue théâtral.

En outre, les pièces et, par conséquent, les films, se centrent thématiquement autour de questions concernant des minorités ou des tabous sociaux. Si *Bashir Lazhar* prend le point de vue d'un immigrant confronté à des questions sur la mort et, plus particulièrement, sur le suicide, *Tom à la ferme* en dit long sur la répression de l'homosexualité et *Incendies* sur les viols de guerre. La relation transmédiatique qui se crée entre les œuvres théâtrales et cinématographiques alimente la réflexion sur ces drames humains. En effet, le pari que font les longs-métrages rendent la dénonciation de ces problèmes de société d'autant plus violente qu'elle fait taire une grande partie des tentatives de communication. Au cinéma, ces sujets deviennent le noyau de

²⁹⁴ Expression prise dans le film *Incendies* réalisé par Denis VILLENEUVE (2010), minute 02 : 00 : 36.

secrets traqués, chassés et, pour la plupart, relégués dans leur propre mutisme ou ancre du silence lorsqu'un personnage exécute une tentative de dévoilement trop évidente. La réaction la plus évidente serait de ne jamais connaître ou s'approcher trop près du secret : cela se rapporte à un problème évident de contournement ou d'évitement.

Enfin, le secret est, dans les trois œuvres cinématographiques étudiées, aussi intrinsèquement lié à la question de l'indicible. Traduire cette idée en exploitant les concepts de poétique du silence et du secret souligne une tentative de *dire* par d'autres moyens ce qu'il a été impossible d'exprimer par le dialogue théâtral.

CONCLUSION

Les rencontres médiatiques entre les univers théâtraux et cinématographiques analysés traduisent de nouveaux enjeux d'« adaptation » découlant entre autres d'une pratique scénique qui cultive une différente approche du dialogue.

Dans les trois pièces commentées, en particulier *Bashir Lazhar*, il a été démontré que leur discours respectif présente une dichotomie langagière – on peut également pousser ce concept et parler de *trichotomie* pour le cas de la pièce de La Chenelière – celle-ci s'exprime par la fragmentation de l'unité narrative qui confronte le spectateur à sa propre performativité.

Chez *Bashir Lazhar*, œuvre principalement ciblée par l'analyse, le monologue intérieur mobilisé par l'écriture théâtrale tangué entre diverses réalités spatiotemporelles tout en s'adressant à des interlocuteurs absents de la scène. En cernant les variantes d'adresses et de temps associées au texte dramatique, j'ai distingué et défini trois « niveaux » de monologue coexistant au sein d'un même personnage, d'où le concept de trichotomie évoqué ci-dessus. Cette pluralité représentative du discours contribue à donner au protagoniste une identité clivée, complexe et hétéroclite causée, entre autres, par les nombreux glissements dans la conscience intérieure dignes d'une véritable introspection à laquelle le public assiste.

Lors de la représentation théâtrale, divers médias sont mobilisés sur scène afin de structurer les différents niveaux du monologue dans lesquels les spectateurs peuvent peiner à se retrouver. La mobilisation de trois stratégies – intermédiatique²⁹⁵, intimiste et distanciative – présentes dans la mise en scène de Daniel Brière (2007) sont emblématiques des concepts d'hypermédiateté et d'hypermédialité en vigueur sur scène : la médiation est perceptible pour le

²⁹⁵ Voir *infra* p.15.

spectateur, conscient de la performance et confronté à sa propre implication dans la pièce. L'effet d'opacification est un élément caractéristique de la mise en scène de 2007.

Il a été démontré que cette dichotomie langagière ainsi que les effets d'opacification et de mise à distance se heurtent au dispositif cinématographique : ces derniers ne sont pas transposables à l'écran. Le phénomène de résistance médiatique déclenché par le septième art – qui, dans les cas étudiés ici, refuse strictement l'incorporation du « triple » monologue intérieur – cherche à ramener l'illusion du naturel au sein de la diégèse en optant pour des personnages incarnés et un dialogue bien conventionnel, ce qui plonge le spectateur dans un univers où le réalisme prime dans la réalisation.

Confronté au phénomène de résistance médiatique, le monologue théâtral se voit totalement transformé par le dispositif cinématographique. En retranchant toute la portion dialogique correspondant aux « niveaux II et III » définis dans le texte dramatique, le long-métrage devient une œuvre exploitant plus le silence que la parole. La réalisation cherche à esthétiser, entre autres, les éléments faisant partie du quotidien, les activités effectuées en temps « réel » ou les actions banales accomplies par le personnage principal dans le cadre de sa profession d'enseignant et de son statut d'immigrant. Le spectateur se voit offrir un rôle d'observateur, qui reste à l'écart du drame par cette esthétisation du silence, cette poétique du quotidien et de la contemplation admise et transcrite à l'écran par le réalisateur.

Enfin, le dernier segment ciblé par l'analyse vise à qualifier et questionner la relation d'adaptation entre deux œuvres où, de A à B, tout a radicalement changé, au point de transformer l'histoire même. La multiplication des personnages et, par le fait même, de leurs points de vue, entraîne la création d'une nouvelle fiction par l'élargissement de la diégèse effectuée par le média cinématographique. Au final, il est clair que la transformation accomplie d'une œuvre à

l'autre est beaucoup trop importante pour que l'on puisse parler d'une simple « adaptation » ou « transposition » à l'écran. *Monsieur Lazhar* est plutôt la continuité et l'exploration de zones grises laissées par *Bashir Lazhar* et non sa transcription fidèle dans un nouveau média. Ces observations m'amènent à considérer mon corpus d'analyse comme une toute nouvelle narration transmédia en raison de l'exploration des possibilités inédites qu'offre le fil narratif qu'effectue Philippe Falardeau. Cet exemple me permet de postuler une narration transmédia qui exploite les possibilités esthétiques et poétiques qu'offrent ce partage et cet échange particulier entre différentes plateformes médiatiques.

Ainsi, la nouvelle fiction cinématographique compose avec ses propres thématiques qui s'organisent autour d'une véritable « poétique du secret » développée par la réalisation. Considérée comme une conséquence découlant directement des procédés de transformation et du phénomène de narration transmédia, celle-ci fonctionne de pair avec la poétique du silence et agit sur deux fronts simultanément : le personnage de Bashir Lazhar et le drame autour du suicide de Martine Lachance. Cette poétique sous-jacente au film accompagne ce dernier tant au niveau formel que thématique. Elle permet aux spectateurs de découvrir une dimension tout à fait inédite de l'histoire, de poser des questions différentes et de faire l'expérience d'une toute nouvelle fiction conçue à partir d'éléments puisés dans la pièce d'Evelyne de la Chenelière.

À la lumière de l'analyse, force est de constater que les trois œuvres cinématographiques ciblées par le corpus primaire et secondaire entretiennent un rapport évident avec la thématique et la question du secret, construite comme une véritable poétique, emblématique des longs-métrages. La relation transmédiatique qui se noue entre les œuvres alimente et met en lumière la tension entre le *dit*, le *non-dit* et l'obligation de se taire qui ressort des univers communiquant entre les textes théâtraux et cinématographiques.

1. Une remise en question du terme « adaptation »

Au terme de ce mémoire, il me semble qu'une réflexion sur le mot « adaptation » s'impose. En effet, tout au long de l'analyse, le terme a été placé entre guillemets puisqu'il me paraît inapproprié ou, plutôt, insuffisant à qualifier le type de rencontres et de relations entre les médias que j'ai voulu définir dans les œuvres choisies. Ce projet nous invite à penser ce qu'on appelle « adaptation » comme un processus d'échange et de partage entre les plateformes au sein d'un même *storyworld* entièrement libre et, surtout, créatif. Les directeurs du collectif *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions* écrivent qu'« [il faut penser [l'adaptation] comme un produit qui résulte d'un transfert entre les médias²⁹⁶] ». Il n'y a évidemment pas de transfert sans transformation et pas de transformation sans volonté artistique et créativité.

Il ressort de ce mémoire un désir de partager quelque chose d'une histoire ou d'un sujet en utilisant un autre langage qui travaille cette même matière sous un autre angle et avec d'autres outils de création. Grâce à ce processus, il se dégagera assurément quelque chose d'entièrement différent de l'œuvre originale et c'est ce qui, dans le cas de mon corpus cinématographique, m'a amenée à travailler ce que j'appelle la « poétique du secret ». Christa Albrecht-Crane et Dennis Cutchins pensent de cette façon dans l'introduction de leur ouvrage en posant que : « Adaptations should be seen as responses to other texts that form a necessary step in the process of understanding.²⁹⁷ » En conservant ce point de vue : « [...] adaptations, rather than "adapting" »

²⁹⁶ [Ma traduction] Jorgen BRUHN, Anne GJELSVIK et Eirik FRISVOL HANSSEN, (dir.). *Op. cit.*, p.3.

²⁹⁷ Christa ALBRECHT-CRANE et Dennis CUTCHINS. *Op. cit.*, p.17.

in the simple sense, a prior text, actually creates a new text with its own manifold relationships to source text(s).²⁹⁸ »

Dans un fouillis conceptuel, un nombre assez important de chercheurs se positionnent et tentent de trouver un nouveau cadre théorique à la notion d'« adaptation ». Dans son ouvrage, Brett Westbrook lance, à ce sujet, que tous essaient de former une théorie, mais l'« adaptation » y résiste pour quatre raisons principales²⁹⁹. D'abord, la vision d'interdépendance entre les deux textes et la supériorité accordée au texte-source freine la théorisation de ce champ d'études. De plus, la surenchère de comparaisons entre les deux œuvres – où celle qui précède est, évidemment, placée à l'avant-plan – est un autre problème envisagé. Westbrook considère également le flou auctorial qui entoure le processus d'« adaptation » comme un autre obstacle. Enfin, le dernier point soulevé par le chercheur empêche carrément toute possibilité de renouvellement théorique : il s'agit, indubitablement, de la question de la fidélité, sans cesse ramenée sur la table.

L'« adaptation » résiste généralement aux critiques théoriques pour plusieurs raisons. L'une d'elles s'apparente à des questions d'ordre terminologique. En effet, ce mot ne fonctionne pas et n'est plus adapté pour expliquer et définir ce que les créateurs souhaitent faire avec ce que les théoriciens nomment le « texte-source ». Plutôt que de penser la relation entre le texte-source et le nouveau texte dans une perspective *synchronique* – c'est-à-dire où l'« adaptation » vient se poser sur le texte original, comme une copie dans un autre format – il me semble que les créateurs cités dans mon projet de mémoire – Philippe Falardeau, Xavier Dolan, Denis

²⁹⁸ *Ibid.*, p.20.

²⁹⁹ Voir Brett WESTBROOK, « Being Adaptation: The Resistance to Theory », dans *Adaptations Studies*, Madison, Dickinson University Press, 2010, pp.25-45.

Villeneuve – entretiennent une perception *diachronique* de leur travail. Cette perspective prend en compte l'écart temporel ainsi que l'écart de *sens* entre les produits médiatiques³⁰⁰. Ainsi, ils ne travaillent pas *sur* les textes-sources, mais bien *à partir* de ceux-ci, ce qui est complètement différent. D'ailleurs, travailler *à partir de* oblige à terminer ailleurs, à prendre un autre chemin, à arriver à une autre conclusion. Cependant, le terme « adaptation » ne laisse pas nécessairement entendre cette finalité.

En effet, en retournant à la base, c'est-à-dire, en observant la définition la plus simple du mot, « adapter » signifie : « approprier (qqch., qqn) à (qqch., qqn), mettre en harmonie avec. [...]»³⁰¹, « [...] appliquer, ajuster [...]»³⁰² et, si l'on pousse plus loin, la forme pronominale du verbe implique de « [...] se plier, se conformer à»³⁰³. L'ensemble de ces définitions montre clairement la finalité comparative de verbe « adapter ». C'est une terminologie qui amène automatiquement à mettre deux choses en face, à ajuster, conformer le deuxième objet afin qu'il ressemble au premier, soit « en harmonie » avec celui-ci. Il me semble que, à la lumière de ces définitions, la racine même du terme « adaptation » freine et empêche le déploiement d'une conception plus large induite par les changements de plateformes médiatiques. L'utilisation de ce mot cause problème et il le fait probablement depuis bien longtemps. Par ailleurs, *Le petit Robert* définit le terme « adaptation » comme suit : « Transposition à la scène ou à l'écran d'une œuvre d'un genre littéraire différent (surtout romanesque). [...]»³⁰⁴ Ici, la définition commune et universelle ciblant l'« adaptation » induit que ce phénomène cible et concerne uniquement

³⁰⁰ Lars ELLESTRÖM, « Adaptation within the field of transformations », *Op. cit.*, p. 3.

³⁰¹ « Adapter » (2012), dans *Le petit Robert 2012*, Paris, Éditions Le Robert, pp.31-32.

³⁰² « Adapter » (2003), dans *Le petit Larousse 2003*, Paris, Éditions Larousse, p.39.

³⁰³ Idem.

³⁰⁴ « Adaptation » (2012), dans *Le petit Robert 2012*, Paris, Éditions Le Robert, p.31.

les passages d'œuvres littéraires – et presque exclusivement romanesques ! – uniquement au cinéma ou au théâtre alors qu'il existe des centaines d'œuvres et de formes artistiques susceptibles d'être transformées *via* une autre plateforme médiatique dans n'importe quel ordre. Bref, les définitions primaires aux termes relatifs à l'« adaptation » sont problématiques puisqu'elles obligent la comparaison – où l'« avant » doit ressembler à l'« après » – et ne cernent qu'un seul type de transposition.

Ainsi, si l'on prend l'ensemble des raisons pour lesquelles Westbrook pense que l'« adaptation » résiste aux critiques, on peut remarquer que la question terminologique y est pour beaucoup. Par exemple, le problème de l'interdépendance entre le texte final et le « texte-source » vient directement de l'idée selon laquelle « adapter » signifie se conformer à et se mettre en accord avec l'idée de départ. Ce point soulève directement le cas de la surabondance de comparaisons effectuées avec le texte premier automatiquement placé à l'avant-plan. Cette supériorité attribuée à l'œuvre originale ainsi que le rattachement inutile et quasi sacré au texte-source nous conduit à la question de l'éternelle fidélité, problème encore soulevé par Westbrook. Il me semble que, si le terme « adaptation » disparaissait, le problème de la fidélité sombrerait dans l'oubli avec lui.

Une solution intéressante serait de proposer un nouveau terme afin de qualifier les changements de plateforme et le phénomène décrit par l'« adaptation » sans employer cette appellation ; il faudrait suggérer un nom qui se situerait quelque part entre la transmédiabilité et le transmédia. Bref, il me paraît nécessaire de trouver une nouvelle terminologie qui nous fait poser la question « qu'est-ce qui est transformé ? » plutôt que « qu'est-ce que qui est adapté ? »

De plus, cette terminologie, qui instaure une hiérarchie contraignante, est également liée à une conception problématique entourant le phénomène d'« adaptation ». Une autre contrainte

liée à cette pratique culturelle englobe toute la question du type de pensée qui régit son modèle théorique. Le mode de pensée est gravé sous la forme suivante : le « texte-source » précède, donc le « texte-source » prime, fait office de référence absolue, est une formule gagnante, un objet idéalisé aux yeux de l'« adaptateur ». L'« adaptation » mériterait de se doter d'une vision théorique et d'une perspective analytique méliorative qui combinerait une esthétique de la suppression, de l'ajout et, surtout, de la transformation radicale.

En effet, dans un espace libre où tous les médias se contaminent et où des contenus médiatiques passent d'une plateforme à l'autre, le terme « adaptation » devient désuet et obsolète, incapable de définir les nouvelles formes d'échanges qui s'établissent entre les champs artistiques.

ANNEXE – CHAPITRE II

Annexe I.

Résumé de la pièce Bashir Lazhar.

Arrivé depuis peu au Québec, Bashir Lazhar, immigrant algérien, se trouve à remplacer Martine Lachance, professeure qui s'est suicidée dans sa classe de sixième année. Maladroit au départ, monsieur Lazhar finit tout de même par nouer une relation solide avec ses élèves. Le texte se construit comme un récit de type « aller-retour » entre les moments où Bashir se trouve dans sa classe ou en train de discuter avec le personnel de l'école primaire et les *flashbacks* des instants passés avec sa famille en Algérie ou au service de l'immigration qui racontent le drame vécu dans son pays d'origine ainsi que son arrivée au Québec.

Annexe II.

Catégories de personnages à qui s'adresse le protagoniste.

- Corps étudiant : Martin, Alice, Abdelmalek, la classe comme ensemble.
- Corps enseignant : Secrétaire, Madame la directrice, Claire Lajoie (une collègue, enseignante également).
- Corps judiciaire : le commissaire, monsieur le juge, maître Morin (son avocat).
- Corps familial : Fatema (sa femme), Alice (sa fille), Saïd (son frère).
- Dieu.
- À lui-même.
- Au public.

Annexe III.

Classification selon le système des différentes adresses du monologue d'Anne Ubersfeld.

- L'adresse à l'absent. Deux sortes : 1. Les « Absents » : Corps étudiant, enseignant et judiciaire ; 2. Les « Absents-morts » : Corps familial.
- L'adresse au moi.
- L'adresse à une instance supérieure : Dieu.
- L'adresse au public : ce n'est jamais vraiment explicite, mais on peut deviner que, au fond, seul le public est « véritablement » présent pour lui.

Annexe IV.

Types de lieux qualifiant l'espace diégétique.

- École : classe de Bashir, bureau de la secrétaire, bureau de la directrice, classe de Bashir, bureau de Bashir, cafétéria.
- Espace judiciaire : bureau du commissariat à l'immigration, cour d'appel, bureau de l'avocat.
- « Espace flou » : lorsque ni les didascalies, ni le discours ne permettent d'assurer avec certitude à quel endroit s'effectue le monologue (cela se produit souvent lorsqu'il parle à sa femme, dans un passé qu'il se remémore. On peut s'imaginer que c'est dans son pays d'origine, mais ce n'est jamais absolument clair.)

Annexe V.

Récit des événements diégétiques, en ordre chronologique.

1. Bashir vit en Algérie avec sa famille : Fatema et leurs trois enfants. Sa femme est professeure et il tient un café. Des troubles politiques se manifestent.
2. Avec l'aide de son frère, Bashir réussit à quitter l'Algérie pour le Québec. Sa femme et ses enfants ne connaissent pas le même sort. Dans la nuit où ils devaient partir pour l'aéroport, ils meurent dans un incendie criminel dans leur maison.
3. Bashir engage un avocat et se rend devant le juge pour tenter d'obtenir un statut de réfugié politique. La tentative échoue.
4. Bashir se rend dans une école primaire afin d'offrir ses services.
5. Après le suicide de Martine Lachance dans sa classe, Bashir Lazhar est engagé pour être remplaçant dans la classe de 6^e année B.
6. Bashir Lazhar s'habitue à son nouvel emploi, noue des relations avec les élèves, les professeurs et la direction.
7. Après des problèmes à propos de la lettre d'Alice, la directrice découvre qu'il n'est pas enseignant : Bashir est renvoyé et un autre remplaçant prend sa place.

Annexe VI³⁰⁵.



Annexe VII.



³⁰⁵ Les illustrations des annexes VI à XXII sont tirées de *Bashir Lazhar*, une création du Théâtre d'Aujourd'hui, présenté du 16 janvier au 3 février 2007 à la salle Jean-Claude Germain, captation vidéographique du 16 janvier 2007, Théâtre d'Aujourd'hui.

Texte : Evelyne de la Chenelière

Mise en scène : Daniel Brière

Interprétation : Denis Graveraux

Décors : Oum-Keltoum Belkassi

Éclairages : Nicolas Descôteaux

Environnement sonore : Danny Braün

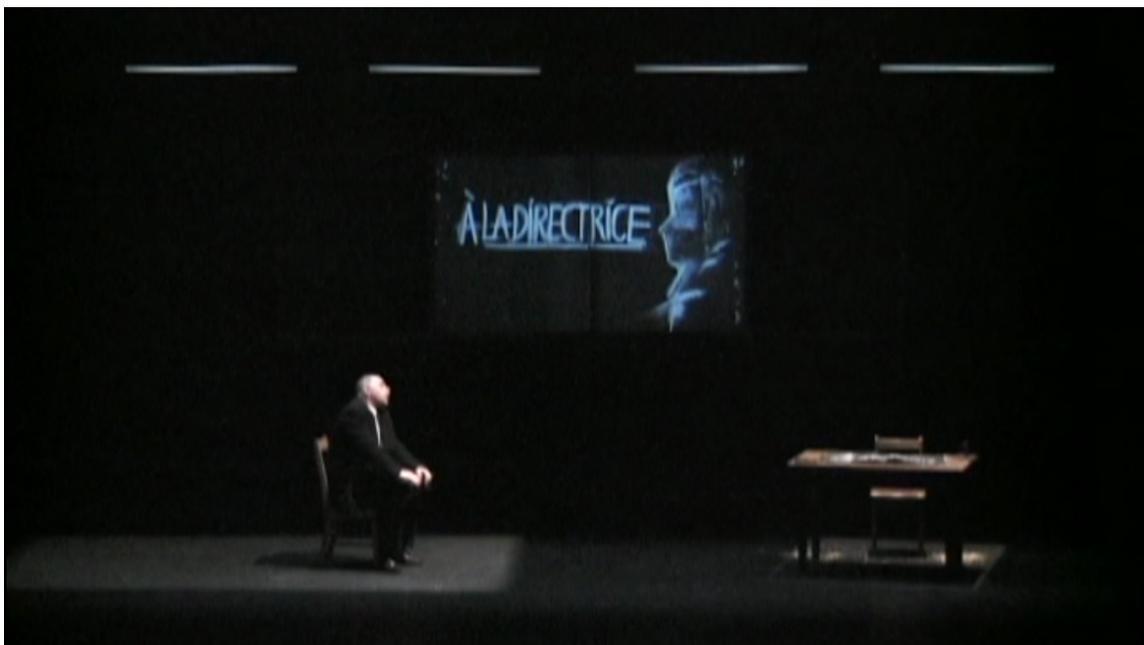
Guitare et percussions : Alain Auger

Chant : Seana Pasic

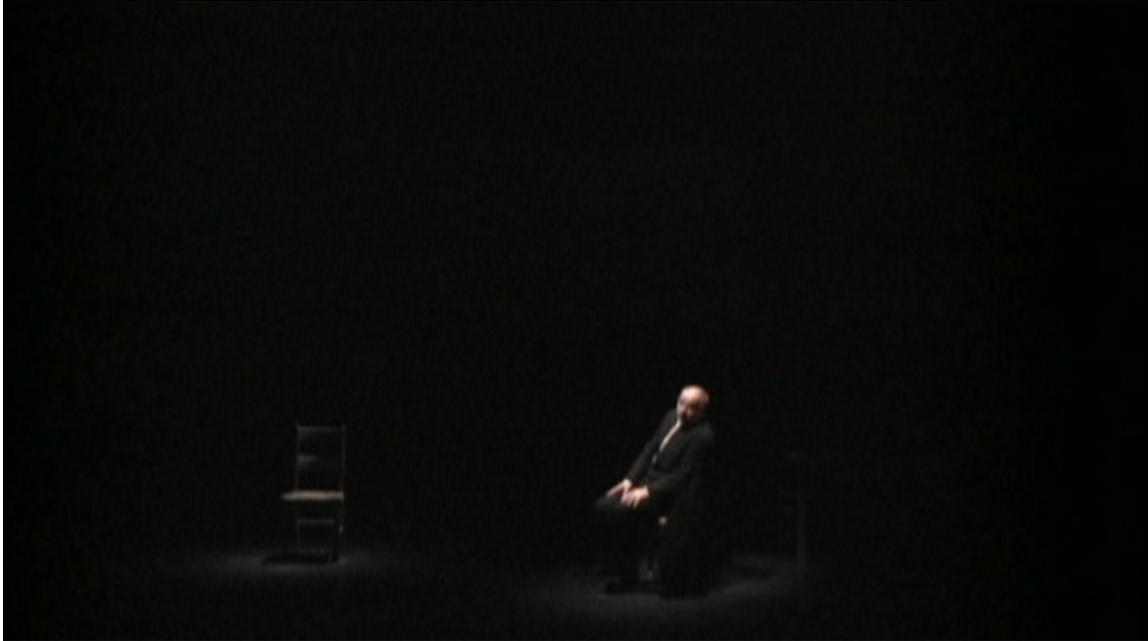
Annexe VIII.



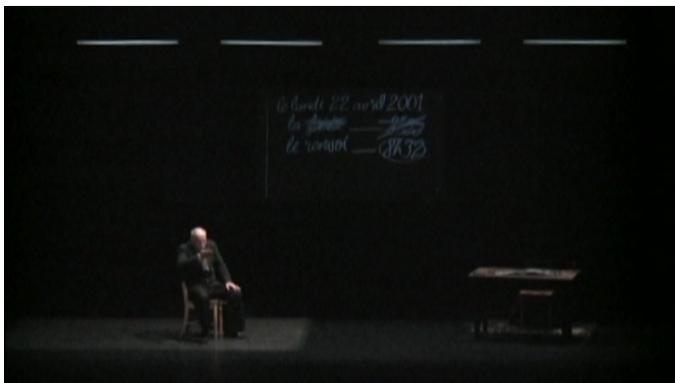
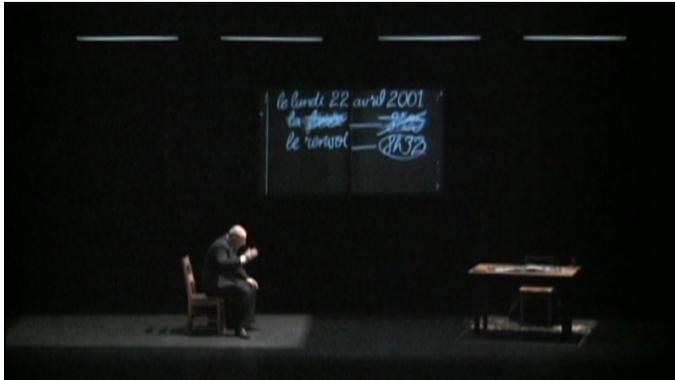
Annexe IX.



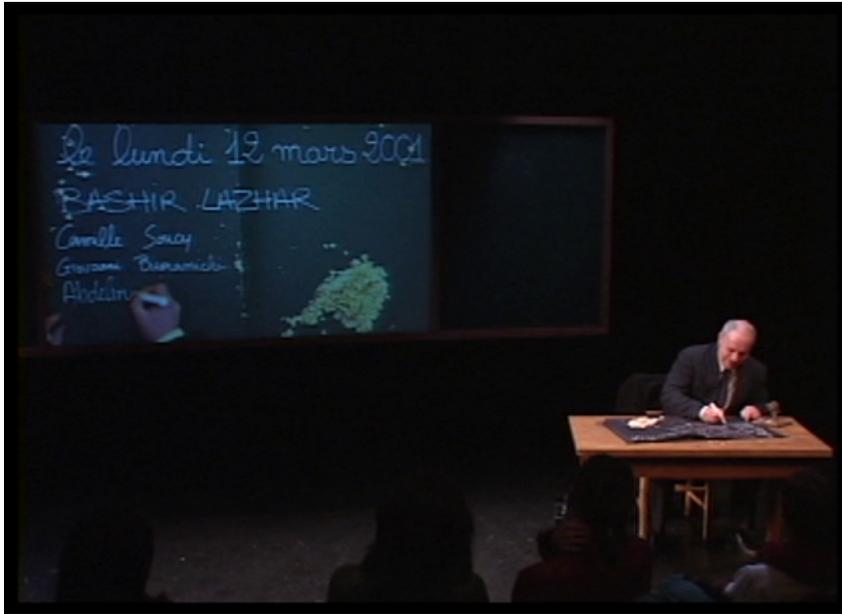
Annexe X.



Annexes XI et XII.



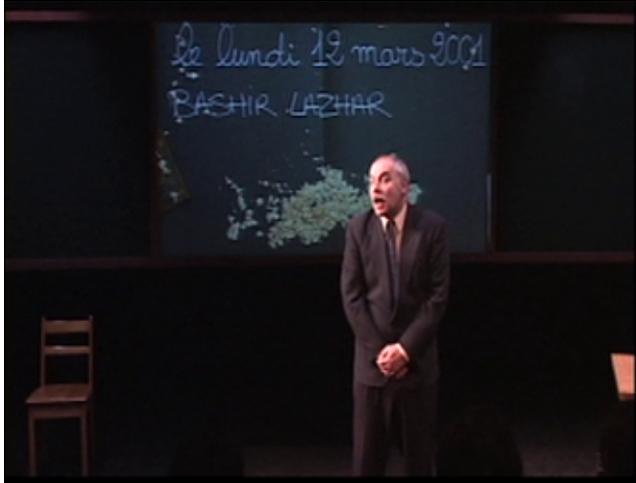
Annexe XIII.



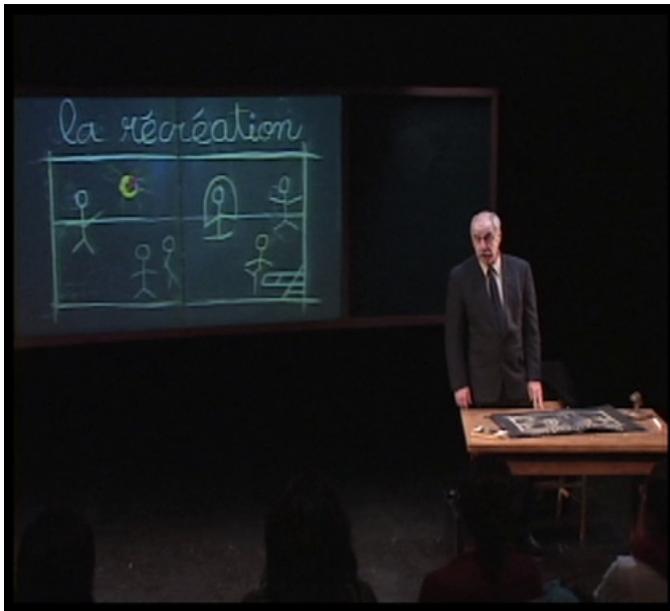
Annexe XIV.



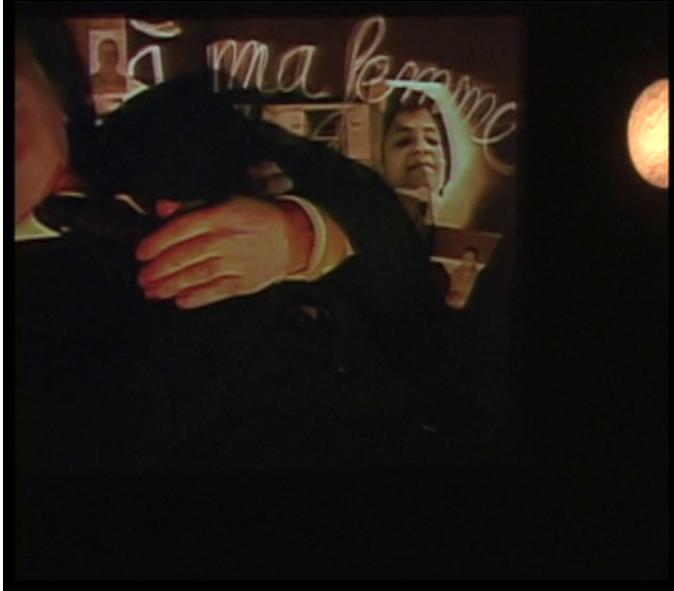
Annexe XV.



Annexe XVI.



Annexe XVII.



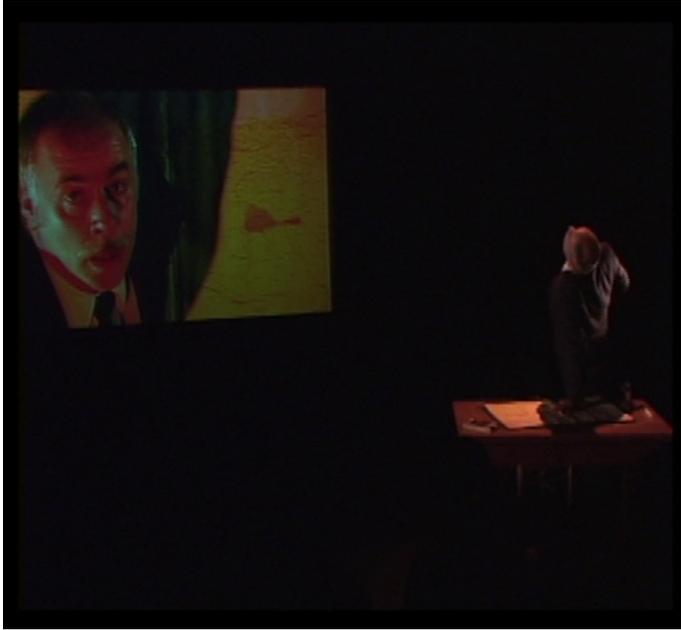
Annexe XVIII.



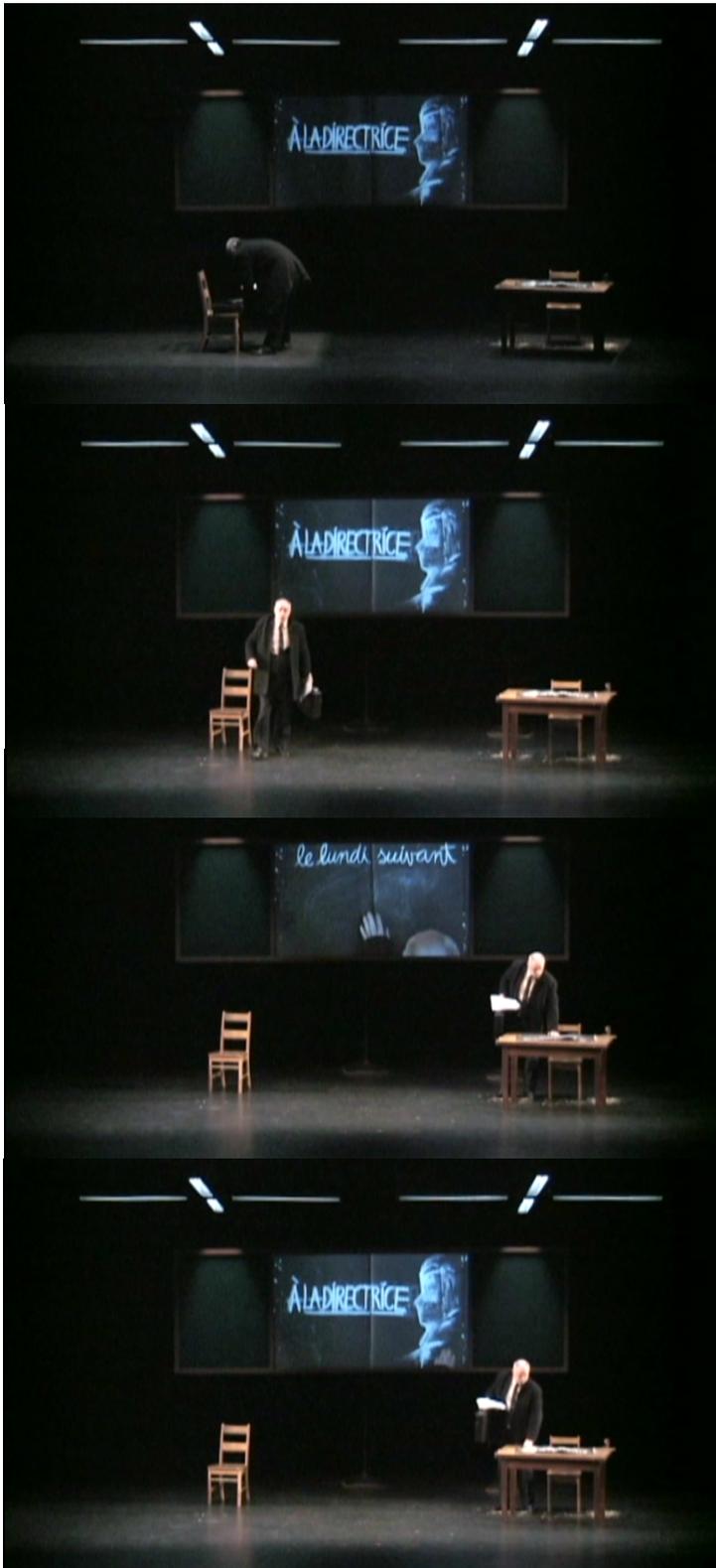
Annexe XIX.



Annexe XX.



Annexe XXI.



Annexe XXII



Annexe XXIII³⁰⁶



Annexe XXIV



³⁰⁶ Les illustrations des annexes XXIII à XXXIV sont tirées du film *Monsieur Lazhar*. 2011. Réalisation de Philippe FALARDEAU. Canada. Micro_scope.

Annexe XXV



Annexe XXVI



Annexe XXVII



Annexe XXVIII



Annexe XXIX



Annexe XXX



Annexe XXXI



Annexe XXXII



Annexe XXXIII



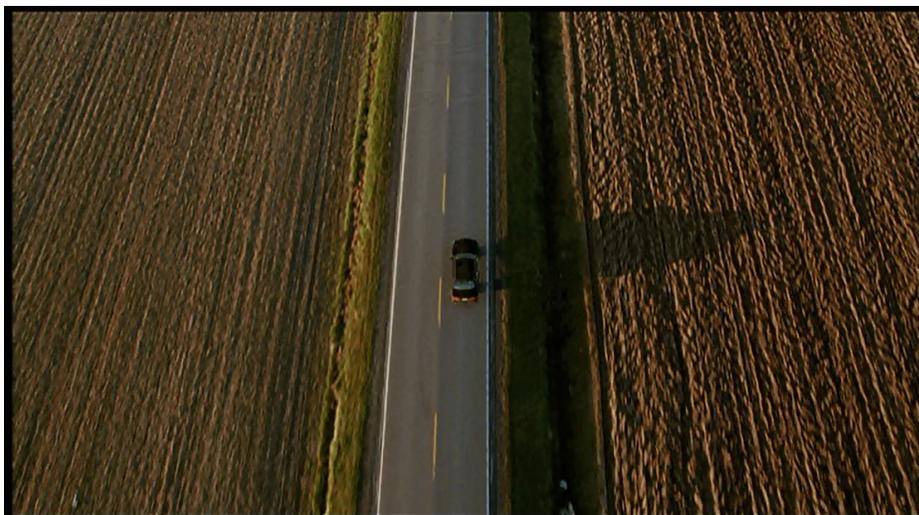
Annexe XXXIV



Annexe XXXV³⁰⁷



Annexe XXXVI



³⁰⁷ Les illustrations des annexes XXXV à XXXIX sont tirées du film *Tom à la ferme*. 2013. Réalisation de Xavier DOLAN. Canada et France. MK2 productions.

Annexe XXXVII



Annexe XXXVIII



Annexe XXXIX



Annexe XL³⁰⁸



³⁰⁸ Les illustrations des annexes XL à XLIII sont tirées du film *Incendies*. 2010. Réalisation de Denis VILLENEUVE. Canada. Micro_scope.

Annexe XLI



Annexe XLII

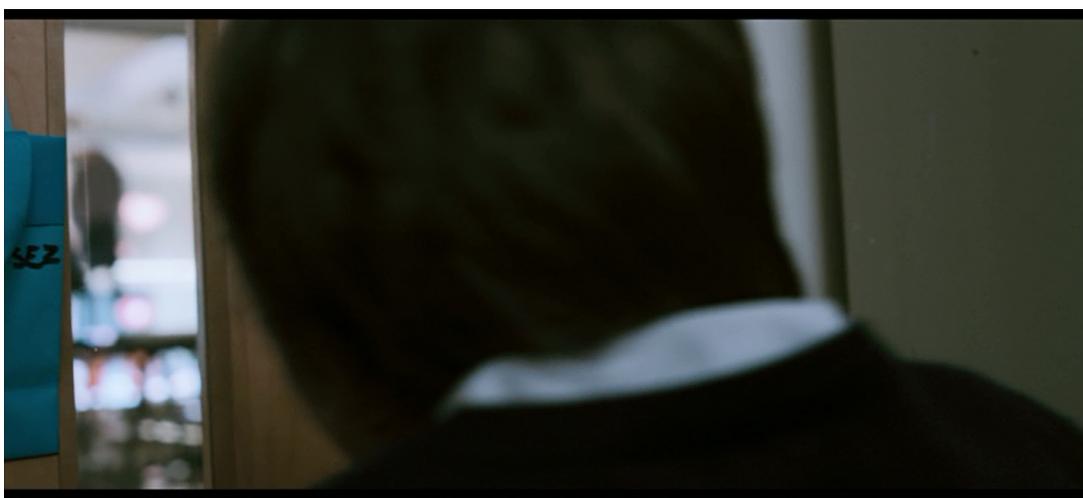


Annexe XLIII



ANNEXE : CHAPITRE III

Annexe I³⁰⁹



³⁰⁹ Les illustrations des annexes I à XVI sont tirées du film *Monsieur Lazhar*. 2011. Réalisation de Philippe FALARDEAU. Canada. Micro_scope.

Annexe II



Annexe III



Annexe IV



Annexe V



Annexe VI



Annexe VII



Annexe VIII



Annexe IX



Annexe X



Annexe XI



Annexe XII



Annexe XIII



Annexe XIV



Annexe XV



Annexe XVI



Annexe XVII³¹⁰



Annexe XVIII



³¹⁰ Les illustrations des annexes XVII à XXXII sont tirées du film *Tom à la ferme*, 2013. Réalisation de Xavier DOLAN. Canada et France. MK2 productions.

Annexe XIX



Annexe XX



Annexe XXI



Annexe XXII



Annexe XXIII



Annexe XXIV



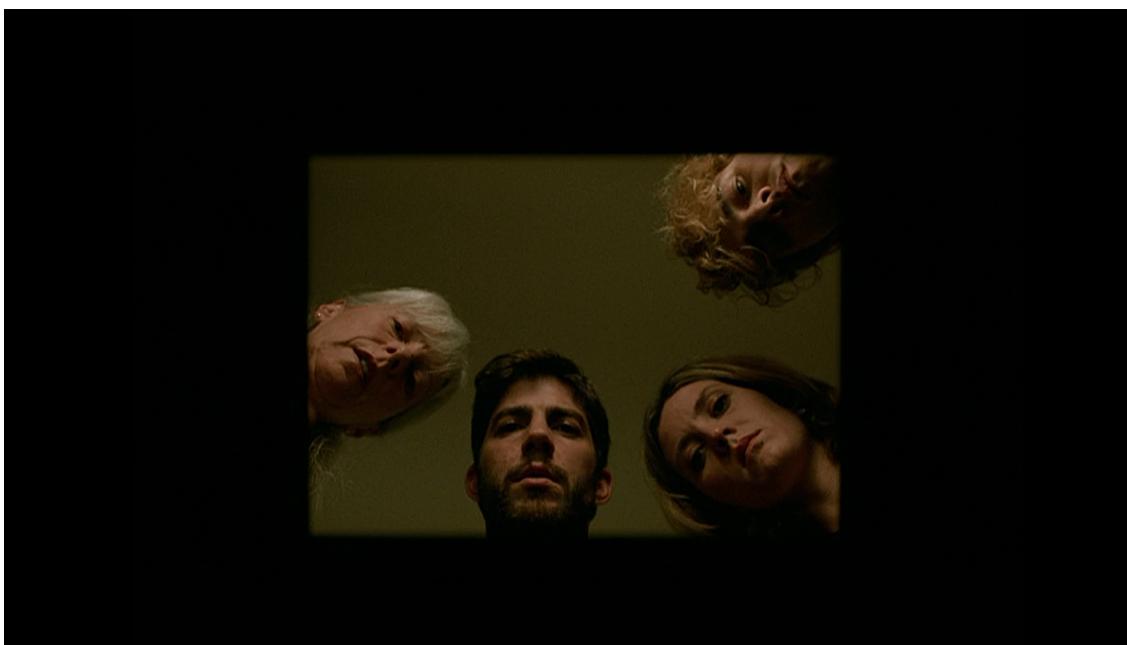
Annexe XXV



Annexe XXVI



Annexe XXVII



Annexe XXVIII



Annexe XXIX



Annexe XXX



Annexe XXXI



Annexe XXXII



Annexe XXXIII³¹¹



Annexe XXXIV



³¹¹ Les illustrations des annexes XXXIII à XXXVIII sont tirées du film *Incendies*. 2010. Réalisation de Denis VILLENEUVE. Canada. Micro_scope.

Annexe XXV



Annexe XXXVI



Annexe XXXVII



Annexe XXXVIII



MÉDIAGRAPHIE

Corpus principal

DE LA CHENELIÈRE, Evelyne. *Bashir Lazhar*, Montréal, Leméac, 2011 [2002], 44p.

Bashir Lazhar, une création du Théâtre d'Aujourd'hui, présenté du 16 janvier au 3 février 2007 à la salle Jean-Claude Germain, captation vidéographique du 16 janvier 2007, Théâtre d'Aujourd'hui.

Texte : Evelyne de la Chenelière

Mise en scène : Daniel Brière

Interprétation : Denis Gravereaux

Décors : Oum-Keltoum Belkassi

Éclairages : Nicolas Descôteaux

Environnement sonore : Danny Braün

Guitare et percussions : Alain Auger

Chant : Seana Pasic

Monsieur Lazhar. 2011. Réalisation de Philippe FALARDEAU. Canada. Micro_scope.

Corpus secondaire

BOUCHARD, Michel Marc. *Tom à la ferme*, Montréal, Leméac, 2011, 79p.

Tom à la ferme. 2013. Réalisation de Xavier DOLAN. Canada et France. MK2 productions.

MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*, Montréal, Leméac, 2009 [2003], 93p.

Incendies. 2010. Réalisation de Denis VILLENEUVE. Canada. Micro_scope.

Corpus critique

Articles de périodiques

DE LA CHENELIÈRE, Evelyne, avec la collaboration de Philippe FALARDEAU. « Bashir, la chair, l'image, le mot : Réflexions autour de *Bashir Lazhar* à l'occasion de son adaptation pour le cinéma », dans *3900 Le magazine du Centre de Théâtre d'Aujourd'hui*, Volume 11, Saison 17/18, pp. 28-32.

GUAY, Hervé. « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 47, 2010, pp. 15-36.

Chapitres de livres

BAILLET, Florence. « L'hétérogénéité », dans *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 26-30.

CHATELET, Claire et Marida DI CROSTA. « Retour vers le futur : le transmédia d'avant le transmédia », dans *Histoire du transmédia : Genèse du récit audiovisuel éclaté*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 33-49.

CUTCHINS, Dennis. « Bakhtin, Translation and Adaptation », dans *Adaptations Studies*, Madison, Dickinson University Press, 2010, pp. 40-52.

DANAN, Joseph. « Dialogue narratif, dialogue didascalique », dans *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 41-45.

ELLESTRÖM, Lars. « Adaptation within the field of media transformations », dans *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, New York, Bloomsbury, 2013, pp. 113-132.

ELLESTRÖM, Lars. « The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations », dans *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Hampshire, Palgrave macmillan, 2010, p.27.

KATTENBELT, Chiel. « Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality », dans *Intermediality in Theatre and Performance*, New York, Rodopi, 2007, pp. 29-39.

KUCHENBUCH, Thomas. « Theoretical approaches to theatre and film adaptation: a history », dans *Intermediality in Theatre and Performance*, New York, Rodopi, 2007, pp. 168-180.

LARRUE, Jean-Marc. « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, pp. 27-56.

LAVENDER, Andy. « Mise en scène, hypermediacy and the sensorium », dans *Intermediality in Theatre and Performance*, New York, Rodopi, 2007, pp. 55-66.

LUTAS, Livius. « Storyworlds and Paradoxical Narration », dans *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*, New York, Routledge, 2016, pp. 29-49.

MERX, Sigrid. « Swann's way: video and theatre as an intermedial stage for the representation of time », dans *Intermediality in Theatre and Performance*, New York, Rodopi, 2007, pp. 67-80.

RYAN, Marie-Laure. « Texts, Worlds, Stories: Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept », dans *Narrative Theory, Literature and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*, New York, Routledge, 2016, pp. 11-28.

WESTBROOK, Brett. « Being Adaptation: The Resistance to Theory », dans *Adaptations Studies*, Madison, Dickinson University Press, 2010, pp. 25-45.

Compte rendu

GUAY, Hervé (2007, 19 janvier). « Théâtre-La réforme et la race », sur le site du journal *Le Devoir*. Consulté le 14 mars 2007. <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/127912/theatre-la-reforme-et-la-race>

Œuvres théoriques

ALBRECHT-CRANE, Christa et Dennis CUTCHINS, (dir.). *Adaptations Studies*, Madison, Dickinson University Press, 2010, 306p.

BLUESTONE, George. *Novels into Film*, Berkeley, University of California Press, 1957, 237p.

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN. *Remediation: understanding new media*, Cambridge, MIT Press, 1999, 295p.

BRUHN, Jorgen, GJELSVIK, Anne et Eirik FRISVOLD HANSEN, (dir.). *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, New York, Bloomsbury, 2013, 292p.

CAILLER, Bruno, DENIS, Sébastien et Jacques SAPIEGA, (dir.). *Histoire du transmédia : Genèse du récit audiovisuel éclaté*, Paris, L'Harmattan, 2014, 266p.

CHAPPLE, Freda et Chiel KATTENBELT, (dir.). *Intermediality in Theatre and Performance*, New York, Éditions Rodopi, 2007, 266p.

ELLESTRÖM, Lars, (dir.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Hampshire, palgrave macmillan, 2010, 270p.

ELLESTRÖM, Lars. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*, Hampshire, palgrave macmillan, 2014, 104p.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 302p.

HUTCHEON, Linda et Siobhan O'FLYNN. *A Theory of Adaptation 2nd edition*, New York, Routledge, 2013, 273p.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, NYU Press, 2006, 308p.

JERSLEV, Anne et Lùcia NAGIB, (dir.). *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural approaches to film*, New York, I.B. Tauris and COLtd, 2014, 304p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 307p.

LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and its Discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, 354p.

QUINTANA, Àngel. *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008, 125p.

RYNGAERT, Jean-Pierre, (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, 225p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, 402p.

STAM, Robert. *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, Malden, Blackwell, 388p.

SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*, Belfort, Circé, 2006, 163p.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996, 217p.

Ouvrages de référence consultés

Le petit Larousse 2003, Paris, Éditions Larousse, 2003, 1818p.

Le petit Robert, Paris, Éditions Le petit Robert, 2012, 2837p.

Site internet consulté

ANONYME (2007, 5 janvier), sur le site du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Consulté le 12 mars 2017. <http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/bashir>

Thèse de doctorat

MERLO, Seth. *Narrative, Story, Intersubjectivity: Formulating a Continuum of Examining Transmedia Storytelling*, thèse de doctorat de l'Université Murdoch, Western Australia, 2014, 352p.

Vidéo

SAINT-PIERRE, Annie. 2012. « *Making-off: de la scène à l'écran* ». DVD-ROM. Dans *Monsieur Lazhar*. DVDVIDEO 200196DV.