



HAL
open science

L'adaptation cinématographique des oeuvres théâtrales en classe de seconde

Laurent Dally

► **To cite this version:**

Laurent Dally. L'adaptation cinématographique des oeuvres théâtrales en classe de seconde. Education. 2021. dumas-03288172

HAL Id: dumas-03288172

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03288172>

Submitted on 10 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Année universitaire 2020-2021

Master MEEF

Mention 2nd degré- parcours LETTRES MODERNES

2^{ème} année

L'adaptation cinématographique des œuvres théâtrales en classe de seconde

Mots Clefs : adaptation, cinéma, théâtre, Incendies, Misanthrope

Présenté par : Laurent Dally

Encadré par : Éric Hoppenot

ATTESTATION DE NON PLAGIAT.....	p2
SOMMAIRE.....	p3
INTRODUCTION.....	p4
PARTIE 1 - L’adaptation cinématographique : une ressource essentielle pour travailler le texte théâtral.....	p5
1. Qu’est-ce qu’une adaptation cinématographique ?.....	p5
a. Un détour par l’étymologie.....	p5
b. Comment définir le processus d’adaptation cinématographique ?.....	p6
c. Quelles conséquence en milieu scolaire ?.....	p8
2. Travailler le texte théâtral et le cinéma : une approche qui n’est pas toujours privilégiée.....	p9
a. La représentation théâtrale : un outil précieux pour découvrir le texte littéraire.....	p9
b. L’intérêt de la représentation théâtrale pour analyser le texte littéraire en détail.....	p11
c. L’utilisation de la captation : quand la représentation théâtrale fait son cinéma.....	p13
3. Mais le cinéma possède des avantages certains pour mieux travailler le texte.....	p14
a. La question de la légitimité du cinéma face à l’œuvre littéraire.....	p14
b. Un art qui multiplie les possibilités d’expression grâce à la pleine utilisation de la caméra...	p15
c. L’analyse filmique : un exercice bénéfique pour l’amélioration du commentaire de texte.....	p16
PARTIE 2 – Utiliser des adaptations cinématographiques d’œuvres théâtrales.....	p18
1. Deux adaptations d’une comédie de Molière : Le Misanthrope.....	p18
a. Une adaptation moderne : Alceste à bicyclette de P. Le Guay.....	p18
b. Une adaptation involontaire : Whatever works de W. Allen ?.....	p19
c. S’inspirer des adaptations pour produire son propre texte théâtral.....	p21
2. L’adaptation d’une tragédie de Wajdi Mouawad : Incendies.....	p23
a. Adapter une intrigue : comparer le texte puis le film.....	p23
b. Comment le réalisateur développe-t-il sa vision du texte ? Etudier la mise en scène.....	p24
c. L’analyse filmique : un exercice bénéfique pour l’amélioration du commentaire de texte.....	p26
3. L’adaptation cinématographique : une œuvre transmédiatique.....	p28
a. Le cinéma un art composite lui-même issu de la réunion de plusieurs arts et médias.....	p28
b. Le cinéma et les autres genres littéraires.....	p31
c. Le cinéma et les autres genres artistique, comme par exemple la peinture ou la radio.....	p33
PARTIE 3 – Produire une adaptation cinématographique avec des élèves comme projet de classe.....	p35
1. Développer des compétences et des connaissances cinématographiques.....	p35
2. Adapter le texte théâtral : de l’écrit d’appropriation au scénario technique.....	p36
3. Filmer une adaptation : de la théorie à la pratique et ses difficultés.....	p39
CONCLUSION.....	p41
BIBLIOGRAPHIE.....	p42
TABLE DES ANNEXES	p43
TABLES DES ILLUSTRATIONS.....	P53

INTRODUCTION

En classe de seconde, l'objet d'étude concernant le théâtre du XVII^{ème} au XXI^{ème} siècle propose aux élèves de seconde d'étudier deux pièces de théâtres de siècles différents. Si le cinéma et surtout l'adaptation cinématographique sont de plus en plus évoqués lors de l'étude de romans, il est plutôt audacieux de vouloir étudier une pièce de théâtre et son adaptation cinématographique. Très tôt le rapport ambigu qu'entretiennent les élèves avec l'objet cinématographique se fait sentir en classe de français. Récréation pour certains, aide à la compréhension et à la lecture pour d'autres, l'adaptation peut être assimilée à un objet faisant partie du corpus à étudier mais aussi à un divertissement détournant du véritable objectif de la classe de français. Ce serait alors une grave erreur de croire qu'étudier un film en classe ne nécessite pas un travail sérieux et approfondi. Nous verrons donc quels intérêts pédagogiques et didactiques peuvent conduire un professeur à travailler en détail l'adaptation cinématographique d'une œuvre théâtrale alors qu'elle possède déjà une forme de représentation qui lui est propre : la mise en scène théâtrale. Car il faut bien l'avouer, elle reste communément étudiée et plébiscitée par les élèves et par les enseignants. J'analyserai donc mon travail en classe sur trois adaptations cinématographiques. Dans un premier temps, j'ai en effet utilisé une comédie romantique de Woody Allen et une autre de Philippe Le Guay pour étudier *Le Misanthrope* de Molière. Puis lors d'une seconde séquence, j'ai analysé en détail l'adaptation de la tragédie de Wajdi Mouawad par Denis Villeneuve : *Incendies*. Ce travail sur l'objet cinématographique s'effectuait en plus dans le cadre d'un projet de classe : écrire une scène théâtrale et réaliser ensuite son adaptation.

Nous nous demanderons donc pourquoi et comment on peut utiliser l'adaptation cinématographique pour étudier les œuvres théâtrales en classe de seconde.

Nous essayerons donc d'abord de définir l'adaptation cinématographique et ses spécificités. Puis dans un second temps, nous détaillerons les analyses et les liens qui ont pu être fait lors des deux séquences sur le théâtre entre textes littéraires et œuvres filmiques. Enfin, nous évoquerons les réussites et les difficultés qui ont été rencontrées dans le cadre du projet d'adaptation cinématographique d'une œuvre théâtrale par les élèves.

Partie 1 : L'adaptation cinématographique : une ressource essentielle pour travailler le texte théâtral.

1/ Qu'est-ce qu'une adaptation cinématographique ?

A/ Un détour par l'étymologie :

De nombreux théoriciens ont donné leur définition de l'adaptation cinématographique. Il est difficile d'en émettre une différente, lorsque tout a été dit sur le sujet. Pourtant nous allons essayer d'en penser une nouvelle. Tout d'abord, il faut peut-être commencer par voir comment certains auteurs expliquent ce phénomène grâce à son étymologie.

Jean Cléder et Laurent Jullier, dans *Analyser une adaptation, du texte à l'écran*, proposent une recherche étymologique autour du terme « adaptation ». Il retrace ainsi les différents sens qu'a pu prendre ce terme issu du latin « adaptatio ». Ce sont les notions « d'appropriation » (p. 369) puis de « convenance » (p.369) et de « transformation » (p. 370) de l'œuvre qui marquent le développement sémantique de ce terme. Il est ensuite utilisé pour le cinéma après 1912. Les deux auteurs font quant à eux le lien, entre adaptation cinématographique et adaptation des espèces par rapport au milieu dans lequel ils évoluent. En effet, les théories de Darwin bouleversent la compréhension du monde à la fin du XIXème siècle. Ils évoquent donc « le changement d'espèce des œuvres d'art » (p. 370) pour symboliser l'évolution du texte littéraire en scénario de cinéma puis en film. Si l'on devait développer cette analogie pertinente, on pourrait alors considérer que ce qui fait évoluer l'œuvre, c'est le public auquel elle doit s'adapter. Une œuvre littéraire évoluerait ainsi pour passer du lecteur au spectateur, ce qui lui permet de continuer à exister. Cléder et Jullier partent de cette vision de l'adaptation et réfléchissent logiquement au caractère « inadapté » (p. 371) de la littérature, que le cinéma vient « corriger » (p. 371). L'adaptation évoque ainsi « la déficience » (p. 371) de ce qui est adapté. L'un des exemples qu'ils donnent est « l'excessive longueur des romans » (p. 371) face à la rapidité des médias modernes. En effet, on pourrait par exemple considérer que les romans fleuves ou les romans feuilletons correspondent à un mode de lecture et de diffusion qui n'est plus d'actualité. Leur principal atout, celui d'être publié dans les journaux par extraits pour fidéliser le consommateur de presse, et pour maintenir l'intérêt du lecteur au quotidien, lors de la lecture de son journal, n'est plus possible. Ces romans ont ainsi pu trouver un nouvel essor en étant adaptés à la radio ou à la télévision, diffusés à heure fixe, à petite dose et sur une longue

période, retrouvant alors une forme équivalente de diffusion, totalement adaptée à l'époque du spectateur ou du lecteur actuel.

De son côté, Francis Vanoye dans *L'Adaptation littéraire au cinéma*, choisit de considérer dans son ouvrage « le travail d'adaptation ». L'adaptation est pour lui une « affaire de technique et d'esthétique » (Vanoye,2011 : 7) et il associe donc cette notion au « tripalium » (Vanoye,2011 : 7) latin, c'est-à-dire à l'instrument de torture servant d'étymologie au mot « travail » (Vanoye,2011 : 9). En effet, le passage du texte au film est pour lui d'une « douleur » (Vanoye,2011 : 7), celle de la création. Il évoque ainsi le sens médical du « travail » (Vanoye,2011 : 9) celui de la femme prête à accoucher. C'est donc la métaphore de l'accouchement et de la naissance qui sert à définir l'adaptation. Pour développer l'idée de Vanoye, on pourrait considérer que cette naissance est problématique. Dans un sens, le travail d'adaptation c'est aussi la mort du texte qu'on fait éclater. Et de cette mort, apparait la création. En effet, plus que la naissance du film, c'est peut-être la mort et la renaissance du texte littéraire qui se joue lors de l'adaptation cinématographique. Vanoye évoque ensuite plusieurs sortes de travaux, qui définissent bien les enjeux de l'adaptation. Elle est ainsi liée au « travail du rêve » (Vanoye,2011 : 9) de Freud et donc à l'imagination mais également au « travail du bois » qui symbolise le travail opéré par le genre cinématographique, sur l'image. Comme le bois qui est travaillé et sculpté, « l'adaptation travaille les formes » (Vanoye,2011 : 9). De nouvelles formes viennent donc remplacer les anciennes formes littéraires.

B/ Comment définir le processus d'adaptation cinématographique ?

Les notions de labeur créatif ou d'évolution de l'œuvre d'art inspirées par l'étymologie sont intéressantes et définissent bien certains aspects de l'adaptation cinématographique. Il faudrait cependant parvenir à une définition plus commune et qui pourrait correspondre à un travail en classe de français. Vanoye propose un terme convainquant pour caractériser le processus qui transforme l'œuvre littéraire en œuvre cinématographique, il évoque « l'adaptation comme traduction » (Vanoye, 2011 : 31). Il explique ainsi :

Le mot adaptation désigne tout à la fois un ensemble d'opérations complexes visant à transformer un objet littéraire en objet cinématographique et le produit de ces opérations, à savoir le film. Opérations et produit répondent à des besoins. Besoins vitaux d'abord, puisque le cinéma se nourrit, depuis ses origines, de fictions empruntées au moins autant que d'histoires originales. (Vanoye, 2011 : 31)

Le cinéaste est donc une sorte de traducteur qui va traduire le texte en image, le film n'est donc qu'un langage, un ensemble de signes qui correspond au texte et qui est transmis à un nouveau public grâce à l'adaptation. Le film est donc tributaire du texte qui est matériau de

départ. Il ne doit pas trahir le texte qui lui donne sa légitimité. Vanoye explique ainsi que « le besoin de traduire ne concerne pas seulement les langues, mais tous les systèmes de signes dont, bien entendu, les idiomes artistiques [font partie]. » (Vanoye, 2011 : 32) On change donc de signes lorsque l'on adapte, on change alors de forme.

Pour reprendre cette idée de « travail de la forme » (Vanoye, 2011 : 32), on peut souligner le fait que l'adaptation ne transforme pas un matériau informe, et ne traduit pas une langue incomprise. Bien au contraire, la littérature possède elle aussi ses propres formes, et le cinéma ne fait qu'en ajouter de nouvelles qui lui sont propres. Pour illustrer cela, on pense automatiquement au travail de l'image. Mais comme nous le verrons plus tard, si le film travaille particulièrement l'image, le texte peut lui aussi avoir un lien privilégié avec l'image par des procédés tel que l'hypotypose ou la description. De plus, il est aujourd'hui évident que la littérature est, elle aussi, influencée par le cinéma, ce qui crée de nouvelles formes littéraires proches du septième art. On pense évidemment aux styles modernes et très visuels comme celui de Duras dans *Un barrage contre le pacifique* par exemple, mais aussi aux œuvres adaptées d'univers cinématographiques ou qui viennent poursuivre un projet cinématographique sous forme de roman. On peut citer les nouvelles sagas à la mode comme *Star Wars* dont l'univers se déploie aussi en librairie ou tout simplement les novélisations de film.

De même, le cinéma est grandement influencé par les formes littéraires qui peuvent être mises en avant dans le film. On pense à l'utilisation de chapitres ou d'actes, mais aussi à l'utilisation de la voix off qui rappelle le narrateur littéraire. Les signes propres au texte littéraires peuvent alors apparaître directement dans le film. On pense évidemment aux citations littéraires dans les adaptations, dans *la Bête Humaine* de Renoir, une citation de Zola sert de préambule au film. Dans un autre exemple plus théâtral qui sera développé plus tard, Villeneuve fait apparaître à l'écran les titres qui segmentent la pièce la pièce de Mouawad.¹

De leur côté, Cléder et Jullier complètent cette définition en parlant de « visions » (Cléder et Jullier, 2017 : 8), la vision différente du réalisateur face à l'écrivain, mais aussi celles des nombreux spectateurs et lecteurs qui peuvent échanger autour de ces productions. La notion de vision me semble capitale pour définir l'adaptation cinématographique. Comme le résumant très bien les deux auteurs « La projection d'une adaptation cinématographique du Rouge et le Noir me présente sensiblement (en sons et en images) l'interprétation par quelqu'un d'autre de la partition proposée par Stendhal » (Cléder et Jullier, 2017 : 8). C'est donc aussi la notion « d'interprétation » de l'œuvre originale qui est mise en avant. Adapter ce n'est pas simplement

¹ Voir illustration n° 3 page 56

proposer un livre sous forme de film. Il ne s'agit pas uniquement de changer de média mais bien de réinventer totalement l'œuvre sous l'égide d'une sensibilité nouvelle qui la transforme en profondeur. Il ne faut donc pas chercher à retrouver entièrement le texte littéraire dans l'adaptation mais bien s'évertuer à caractériser cette nouvelle vision qui se crée par rapport à l'œuvre précédente. Le simple relevé des suppressions ou des motifs manquants n'est pas suffisant. Il faut aller plus loin et apprendre à définir cette nouvelle vision.

C/ Quelles conséquences en milieu scolaire ?

Lorsque l'on parle de « visions » (Cléder et Jullier, 2017 : 8), deux conséquences importantes pour la classe sont à prévoir. L'élève doit s'approprier cette nouvelle vision et donc paradoxalement la considérer indépendamment de l'œuvre littéraire. Mais il faut aussi la considérer en dialogue avec l'œuvre qu'elle adapte, pour pouvoir être à même de bien la comprendre et d'échanger intelligemment. C'est dans cette distinction que réside toute la difficulté. Il ne faudrait pas croire que les œuvres littéraire et cinématographique disent la même chose, de la même manière. Il y a forcément des visions différentes (et cela même dans le cas où un auteur adapte son texte au cinéma. Car dans le cas contraire, pourquoi en produirait-il une adaptation ?) Ce travail doit se faire en deux temps en différenciant bien les entités complémentaires, texte et film, auteur et réalisateur (mais aussi, pourquoi pas, d'autres artistes participant au film : directeur de la photographie, compositeur, scénariste...)

Dans un second temps, Cléder et Jullier évoquent la vision de celui qui reçoit l'adaptation et qui va la critiquer et réfléchir à ce qu'il a lu et à ce qu'il a vu. Ce moment de réflexion peut d'ailleurs être particulièrement long car il est source de débat et de plaisir lié à l'échange. Ils rappellent ainsi que « l'occasion de communiquer avec l'imaginaire d'autrui est extrêmement rare. » (Cléder et Jullier, 2017, 8) Il serait alors intéressant d'utiliser ces échanges et ses visions de spectateur et de lecteur comme point de départ à des adaptations filmique ou littéraire. Ces adaptations pourraient se faire du livre au film ou à l'inverse du film au livre. L'œuvre serait alors toujours en expansion et la vision des élèves ne serait pas perdue mais bien motrice d'un projet personnel enrichissant, visant à approfondir la connaissance de l'œuvre littéraire et de l'œuvre cinématographique en produisant des œuvres personnelles.

Pour terminer cette longue explication de la notion d'adaptation cinématographique, et avant d'analyser en détail le cas de l'adaptation issue d'une œuvre théâtrale, j'aimerais proposer ma propre définition en me basant sur deux définitions issues du dictionnaire *Le Robert*. Elle pourrait, selon moi, parfaitement convenir au travail d'adaptation en milieu scolaire. Adapter c'est aussi « mettre en harmonie », la notion d'harmonie est particulièrement intéressante, pour

évoquer l'adaptation dans un cadre scolaire. Ce terme qui évoque à la fois la musique, la poésie et la bonne entente, est un objectif essentiel du travail en classe. L'adaptation cinématographique peut ainsi devenir le marqueur d'une harmonie qui se crée dans un premier temps entre le texte et film mais aussi entre les élèves, le professeur et surtout entre les œuvres étudiées, car elle rapproche et crée le lien. C'est donc la capacité d'inférer qui est travaillée mais aussi la possibilité de créer des liens émotionnels entre les diverses entités scolaires : œuvre, élève, pairs, savoirs académiques... Il s'agit donc de mettre en harmonie élèves et textes pour nouer une connaissance et une appropriation personnelles des savoirs scolaires.

Enfin, la version pronominal du verbe, « s'adapter » à aussi pour sens, la souplesse, le fait de « s'accommoder des circonstances », c'est aussi le cas du professeur en classe de français qui doit toujours réagir face aux imprévus qui peuvent survenir dans le cadre d'un projet d'adaptation cinématographique.

2 / Travailler le texte théâtral et le cinéma : une approche qui n'est pas toujours privilégiée.

A/ La représentation théâtrale : un outil précieux pour découvrir le texte littéraire.

Lorsqu'il s'agit de travailler le texte théâtral, la mise en scène dramaturgique est automatiquement sollicitée. En effet, c'est peut-être le but premier du genre théâtral qui se différencie des autres genres littéraires par sa représentation. Le cas des pièces qui ne prévoient pas un passage à la mise en scène théâtral est plutôt rare. (Je pense surtout à *Cromwell* de Victor Hugo qui par sa longueur et l'exubérance du dispositif annoncé par le texte est difficilement représentable sur scène. En effet la pièce historique est tellement longue et nécessite tellement d'acteurs qu'elle empêche toute représentation théâtrale fidèle.

La mise en scène théâtral est donc souvent étudiée par rapport au texte, mais elle peut aussi remplacer le texte. Elle permet par exemple de remplacer la lecture de la pièce ou de la compléter. Le fait que l'intrigue et les dialogues ne subissent parfois aucune modification selon la mise en scène choisie, peut rendre le texte théâtral et sa mise en scène interchangeable. De nombreux élèves ne lisent d'ailleurs pas les pièces de théâtre mais vont observer une mise en scène. La lecture du texte de théâtre est en effet un processus actif, lorsque le lecteur lit, il est psychiquement dans la peau d'un metteur en scène qui doit imaginer la scène en prenant en compte toute la complexité du dispositif textuelle (les didascalies, enchainement des répliques, segmentation en actes et scènes...) Le fait de consulter directement une mise en scène épargne

au lecteur devenu spectateur ce travail d'imagination et de mise en scène mentale. Pourtant cela est-il préjudiciable ? Pas forcément, le théâtre se consommait traditionnellement dans le lieu du même nom sous forme de représentation. De plus, se contenter de lire une pièce, c'est forcément perdre une part importante de ce que le texte prévoit mais ne révèle pas par la lecture. (Comment par exemple profiter pleinement des intermèdes joués et chantés des pièces de Molière en les lisant...). Acteurs et metteurs en scène permettent la réalisation du texte sur la scène dans toute sa complexité. On peut donc conclure qu'il y a un intérêt et une légitimité totale à travailler directement à partir de la représentation théâtrale.

Les représentations théâtrales sont d'ailleurs de plus en plus disponibles, que ce soit dans la vie réelle, avec des programmes de théâtre à destination du public scolaire, mais aussi sur internet, où l'on retrouve de plus en plus de captations diffusées. La représentation théâtrale devient donc non seulement plus facile à appréhender mais aussi plus accessible. Et de ce fait, le gros inconvénient de l'adaptation cinématographique des œuvres théâtrales, c'est qu'elle est parfois datée, moins accessibles ou simplement inexistante. En effet si le cinéma a puisé dès ses origines dans le répertoire théâtral pour trouver ses scénarios, les adaptations assumées de pièce de théâtre sont aujourd'hui plus rares. Les œuvres de certains dramaturges comme Molière, Shakespeare ou Williams sont bien sûr toujours adaptées et réadaptées mais ce n'est pas le cas de toutes les œuvres théâtrales.

J'ai ainsi constaté personnellement que le recours à l'adaptation théâtrale est une réalité en milieu scolaire. Face à une lecture rendue difficile par le vocabulaire et le style du XVIIème siècle, j'ai expérimenté grâce à un questionnaire de lecture, l'abandon de la lecture et la non lecture assez fréquente de mes élèves. La lecture du *Misanthrope* de Molière n'avait en effet pas assez été préparée en amont et les élèves laissés seuls face à un texte qu'ils ne connaissaient pas, ont rapidement perdu l'envie de le lire. Pourtant, ils n'étaient pas non plus sans ressources, l'édition choisie n'était pas avare en dossiers et en explications de bas de page. De plus, Molière est généralement travaillé au collège, *Le Misanthrope*, pièce certes réputée plus cérébrale et plus difficile s'étudiait dans le prolongement des pièces plus bouffonnes vues un peu plus tôt dans le parcours scolaire (*L'Avare*, *Les Fourberies de Scapin*...). Les résultats du questionnaire de lecture montraient que la grande majorité de la classe n'avait pas lu la pièce. Un certain nombre des élèves n'hésitèrent d'ailleurs pas à inventer des réponses au hasard ou à rendre une copie blanche. Même les questions les plus basiques sur l'identité des personnages montraient généralement une grande incompréhension ou une méconnaissance totale de la pièce. D'un autre côté, parmi les meilleures copies, la plupart des élèves confièrent avoir utilisé des vidéos explicatives ou des résumés disponibles sur internet et surtout avoir utilisé la captation d'une

mise en scène pour préparer le devoir. Face aux mauvais résultats et à la non lecture de l'œuvre intégrale à étudier lors de cette séquence, la solution qui s'imposait, était de refaire un questionnaire de lecture lors d'une séance ultérieure. Cette fois-ci, la lecture était remplacée par le visionnage d'une mise en scène moderne, celle de Clément Hervieu-Léger, captée à la Comédie Française en 2017. La correction du précédent test de lecture devait servir de retour sur la lecture, ou plutôt de mise au point collective entre pairs sur l'intrigue de la pièce. Le test de lecture était bien évidemment différent. Certaines questions restaient inchangées quant au fond mais changeaient de forme (question sur l'identité des personnages). D'autres questions dont les réponses avaient déjà été explicitées en classe devenaient plus précises ou évoquaient d'autres passages importants de l'intrigue. Enfin des questions sur la mise en scène et l'interprétation des choix du metteur en scène étaient ajoutées. Le test de lecture devenu un test de visionnage, avec une attention toute aussi forte sur la compréhension de l'intrigue, proposait aussi une réflexion sur l'image et la représentation. Un test dans un sens plus difficile, car se référant à deux objets différents, texte et captation, et qui demandait à l'élève d'utiliser un peu plus sa mémoire (mémorisation de l'intrigue mais aussi mémorisation de l'image et interprétation).²

Lors de ce test mieux préparé proposant plusieurs moyens de s'appropriier le texte (lecture/visionnage) mais aussi plus compliqué car plus diversifié, j'ai pu noter une amélioration certaine des résultats. Même si l'utilisation d'un test de lecture, souvent décrié car non représentatif de la lecture réelle des élèves (nous avons pu le constater) et face aux notes qui ne suffisent pas à confirmer pleinement l'appropriation et la compréhension totale de l'œuvre de Molière, nous pouvons tout de même parler d'amélioration voire de progrès dans la réalisation de l'exercice. Mais on peut surtout conclure que par rapport à cette volonté de maîtrise d'une intrigue principale, la représentation peut non seulement être complémentaire au texte mais aussi se substituer partiellement au texte et remplacer la lecture.

B/ L'intérêt de la représentation théâtrale pour analyser le texte littéraire en détail.

Cependant pour pouvoir considérer la représentation théâtrale indépendamment du texte, il faut être prêt à laisser de côté la mise en scène originale qui ne continue à exister qu'à l'intérieur du texte (celle de Molière par exemple). Il devient impossible d'interpréter la mise en scène de Molière en regardant la mise en scène d'un autre. Celle-ci prend la première place et se construit justement en réaction au texte original. La difficulté est alors de bien distinguer les deux visions,

² Voir les tests en annexe page 45 et page 46

celle de l'auteur et celle du metteur en scène. Le même problème se pose avec l'étude de l'adaptation cinématographique d'une œuvre. Mais on considèrera toujours la représentation théâtrale plus proche du texte théâtral original que son adaptation cinématographique. La vision d'un cinéaste semble en effet prendre encore plus le pas sur la vision de l'auteur, grâce aux nouvelles formes et au nouveau langage qu'il impose au texte. On ne considèrera donc jamais que l'adaptation cinématographique est substituable au texte. Les élèves ont d'ailleurs appris à s'en méfier.

Dans le cas du *Misanthrope*, on peut par exemple commenter les différentes visions et choix de mise en scène entre Molière, l'auteur classique, Pierre Dux metteur en scène du *Misanthrope* en 1977 et Clément Hervieu Léger metteur en scène ayant repris la pièce plus récemment. Le fait d'utiliser plusieurs représentations d'époques différentes évite ainsi de confondre les visions. On remarque évidemment que le texte de Molière est plutôt avare en didascalie et en indication scénique. Mais une didascalie initiale, très courte, donne toutefois une indication primordiale : « La scène est à Paris » (Molière, 2013 : 36). En interprétant les dialogues, on comprend que la pièce se passe intégralement chez Célimène, dans un de ses salons ou elle reçoit ses visites. Aucune autre didascalie ne viendra au cours de la pièce préciser le dispositif scénique. On retrouvera bien quelques rares didascalies qui précisent des actions ou des émotions tel que « En cet endroit, Alceste paraît tout rêveur » (Molière, 2013 : 51) ou « Elle se retire » (page 130). On peut aussi interpréter quelques didascalie internes prouvant l'existence de certains accessoires comme « Ce billet découvert suffit pour vous confondre » (Molière, 2013 : 107) ou « cet équipage » (Molière, 2013 : 112) qui laisse penser que des affaires personnelles d'Alceste étaient présentes sur scène. Mais peu de chose vient illustrer la mise en scène de Molière dans le texte. Grâce aux archives de la troupe de Molière, on sait que la scène représentait une chambre avec une chaise. Le dispositif paraît donc plutôt simple. Le fait de jouer à la cour du roi suffit sans doute largement à évoquer le statut des personnages. En ce qui concerne la mise en scène de Pierre Dux, elle tente de recréer l'univers de la cour de Louis XIV avec un décor rappelant un intérieur noble et les vêtements luxueux des personnages, surtout ceux de Célimène et d'Arsinoé. Arsinoé est ainsi vêtue en noir, couleur du deuil et de l'austérité qui annonce sa rigueur morale de façade mais sa penchant pour les apparences, ce qui dévoile son discours double et hypocrite, bien que prude elle n'est pas moins coquette. Clément Hervieu-Léger évoque une symbolique différente, avec des vêtements et des décors contemporains, ils montrent que les personnages sont toujours d'actualité et pousse le spectateur à s'identifier à eux. Enfin les lieux montrent un vaste espace en désordre, caché sous des draps comme la vérité des pensées humaines est cachées sous l'hypocrisie du discours.

Mais le décor symbolise également le « déménagement » d'Alceste loin des hommes qui est déjà préfiguré. Dans un manuel scolaire *Empreinte Littéraire 2nd*, on retrouve ainsi un entretien avec Hervieu-Léger qui indique : « Je ne voulais pas marquer une époque trop forte. Quand vous montez Molière en costume du XVIIe siècle, quand le rideau s'ouvre, le spectateur voit d'abord le XVIIe siècle, doit déjà faire ce chemin-là. » (Lahoute,2019 : 266) Il précise aussi :

« J'ai l'impression de voir l'âme du lieu plutôt que le lieu lui-même. Ces draps disposés sur les meubles de l'ouverture de la pièce expriment ce sentiment. Je voulais figurer un lieu de passage, jouer sur l'idée de déménagement ou d'emménagement, avec un palier, une salle en deux espaces, le haut et le bas. On sait qu'on est sur un entre-deux, un lieu à l'image de Célimène, jeune veuve de 20 ans qui reçoit. »
(Lahoute,2019 :267)

On le voit bien l'analyse de la représentation permet un retour précis sur le texte théâtral. Il y a alors beaucoup de chose à travailler lorsque l'on veut étudier une pièce de théâtre, surtout si l'on souhaite travailler l'adaptation première de celle-ci, l'adaptation scénique. On délaissera donc volontiers l'adaptation cinématographique car elle permet moins facilement de réaliser ce travail de comparaison entre les visions des metteurs en scène, le cadre scénique étant souvent éclaté au cinéma (sauf dans le cas du huis-clos). C'est d'ailleurs particulièrement sensible dans l'adaptation de *Le Guay* qui transporte le spectateur sur l'île de Ré, ce travail sur la chambre de Célimène n'est alors plus possible.

C/ L'utilisation de la captation : quand la représentation théâtrale fait son cinéma.

Il faut aussi commenter un autre phénomène important : l'utilisation de la captation. Non seulement, elle rend la représentation théâtrale très accessible, mais elle semble emprunter certaines formes du cinéma pour être plus efficace. On retrouve donc certains raccords particulièrement utilisés, le raccord regard ou le raccord dans l'axe, mais aussi le zoom pour grossir et souligner certaines émotions. C'est surtout le plan large et le plan fixe qui permettent de montrer l'intégralité de la scène et de figer l'attention du spectateur sur l'action en cours. Mais la caméra reste le plus souvent peu mobile pour ne pas détourner l'attention du spectateur de la scène. Son rôle est de transmettre le spectacle et non de le créer, comme c'était déjà le cas lors des transmissions en direct de pièces de théâtre à la télévision. Pourtant la caméra et l'image captée peuvent parfois faire preuve de virtuosité, c'est ce que fait Don Kent lorsqu'il filme en scène d'ouverture, la préparation de Podalydes en coulisse avant d'entrer en scène. La caméra suit alors l'acteur au moyen d'une caméra à l'épaule, qui suit le comédien des coulisses à la scène au moyen d'un travelling avant et arrière. Une esthétique documentaire qui crée l'intimité entre le comédien et le spectateur se met ainsi en place. Il peut alors prendre plaisir à le voir

entrer dans le personnage, alors que l'illusion théâtrale se met en place : maquillage, éclairage, bruit du public qui s'installe.

La représentation théâtrale semble donc être observée en priorité par rapport au texte. La vision d'un metteur en scène paraît plus légitime et plus proche du texte que celle d'un cinéaste car elle se développe dans le même cadre générique. La captation théâtrale peut déjà se substituer en partie à la lecture de l'œuvre, elle est souvent plus disponible et plus souvent réactualisée que l'adaptation cinématographique. Pourquoi dans ce cas travailler l'adaptation cinématographique en classe si l'adaptation théâtrale et sa captation présentent autant d'avantages et de facilités d'accès et de compréhension ?

3/ Mais le cinéma possède des avantages certains pour mieux travailler le texte.

A/ La question de la légitimité du cinéma face à l'œuvre littéraire.

La question de la légitimité de l'adaptation par rapport au texte théâtral n'est pas un problème, l'adaptation cinématographique n'est donc pas moins légitime que la représentation théâtrale et sa captation. Elle possède d'ailleurs un vocabulaire et des processus communs, les acteurs de cinéma sont aussi des comédiens, et on parle bien de scène, de metteur en scène et de décor sur un plateau de tournage. La notion de jeu change peu du théâtre au cinéma. Vanoye explique ainsi :

C'est que le cinéma est un vampire se nourrissant d'histoire de toutes sortes pour assurer sa croissance et faire face à la concurrence. Les technologies nouvelles de représentation répètent d'ailleurs le même processus : la télévision a pillé la radio ainsi que le cinéma et ses différents genres, la littérature et le théâtre, Internet se nourrit de textes, de musiques et d'images empruntés au livre, au disque, au cinéma. Et médias et auteurs de défendre leurs droits. On observera la réciprocité du phénomène, le cinéma ayant beaucoup emprunté, à son tour, à la télévision ou, plus récemment, au jeu vidéo. (Vanoye,2011 :12)

Vanoye n'hésite d'ailleurs pas à valoriser ce lien. Il rappelle que « le cinéma souffre toujours de n'être pas le « premier venu », en matière d'art ». (Vanoye,2011:14) Mais il souligne aussi que même si le cinéma apparaît après les autres, il n'est pas moins apte à traduire quelque chose de littéraire. Il affirme donc « l'adaptation est aussi copie et citations, pratiques littéraires anciennes, plutôt dévalorisée pour la première (sauf dans le cadre de l'apprentissage), acceptée pour la seconde, dans certains contextes et à certaines conditions. » (Vanoye,2011 :15)

Il rappelle même que certains cinéastes donnent une grande importance aux textes qu'ils adaptent, qu'ils peuvent même refuser certaines adaptations lors qu'ils ne se sentent pas aptes

à traduire l'œuvre originale. Vanoye rappelle ainsi que « Truffaut semble se présenter comme un ardent défenseur du texte et de la fidélité à l'écrivain, ce qui ne l'empêchera nullement de déclarer qu'en matière d'adaptation « tous les coups sont permis, hormis les coups bas », [...] » (Vanoye, 2011 : 16)

B/ Un art qui multiplie les possibilités d'expression grâce à la pleine utilisation de la caméra.

Pourtant l'analyse filmique possède de véritables avantages et donne la possibilité de travailler le texte théâtral de manière différente. Nous l'avons vu, la captation théâtrale utilise une partie du langage cinématographique pour faciliter sa diffusion et aiguiller l'attention du spectateur. Pourtant ce langage est limité par les impératifs de la représentation scénique. La caméra doit avoir pour champ tout ou une partie de la scène théâtrale et ne peut presque jamais y échapper. Le hors champ est aussi obligatoirement composé du public et des coulisses. C'est donc une forme totalement contrainte par le genre théâtral. Mais le cinéma lui peut se libérer totalement de la scène et s'exprimer sous des formes moins contraintes et plus diversifiées. La mise en scène du réalisateur peut alors s'émanciper totalement de celle du metteur en scène et n'est plus obligée de s'effacer face à celle-ci. Bien au contraire, le réalisateur devient le metteur en scène principal qui peut développer son propre univers et sa propre vision. Mais ce n'est pas pour autant qu'il fasse disparaître la vision de l'auteur !

Donc si une captation théâtrale peut éviter à l'élève la lecture de la pièce car elle garde généralement un lien plus direct au texte (respect de l'intrigue / respect du texte). Ce n'est pas le cas pour l'adaptation cinématographique. Le texte théâtral est pensé lors de sa conception pour la mise en scène théâtrale, mais il ne l'est pas forcément pour le cinéma. Cela induit donc un travail de transformation de l'intrigue et des dialogues. Les changements qui s'opèrent obligent donc l'élève à ne pas se contenter de l'adaptation mais à effectuer un retour vers le texte, surtout s'il n'a pas été lu pour pouvoir commenter la réussite ou non de l'adaptation. Plus que la mise en scène théâtrale qui pourrait être jugée suffisante par rapport au texte, l'adaptation pousse le spectateur à devenir lecteur car elle multiplie les possibilités de compréhension. Le spectateur qui acquiert une certaine compréhension de l'intrigue avec le film, a ainsi les clés pour comprendre le texte, et à son tour la lecture du texte favorise une compréhension encore plus grande de l'adaptation. Tandis que le visionnage de la représentation théâtrale n'impose pas de retour vers le texte théâtral, le film invite très souvent le spectateur à considérer son origine littéraire.

C/ L'analyse filmique : un exercice bénéfique.

Lorsque l'on parle d'analyse en classe de français, on pense surtout à l'analyse du texte. Un des exercices du baccalauréat repose d'ailleurs sur l'analyse et l'interprétation d'un texte littéraire. Pourtant l'analyse n'est pas propre au domaine littéraire. Jacques Aumont et Michel Marie donne ainsi la définition de la démarche analytique à la page 7 de *L'Analyse des films* : « Mais analyser, c'est toujours décomposer d'une manière significative, et la première définition de l'attitude analytique, c'est qu'elle produit le traitement intellectuel d'un tout, en y définissant des éléments interdépendants et en tachant de comprendre leurs relations. »

Cette définition peut s'appliquer autant au texte littéraire qu'au film de cinéma. Pourquoi dans ce cas, ne pas analyser des œuvres cinématographiques pour mieux analyser les œuvres littéraires. En effet selon eux, « un film est un réservoir presque inépuisable de signification et d'émotions » (Aumont et Marie, 2020 : 9) et on peut aisément analyser « ce qu'il raconte (= mise en forme symbolique d'une expérience du monde par le biais de la fiction et du document) » mais aussi « la façon dont il le narre et le montre (= substance et organisation du signifiant filmique). » (Aumont et Marie, 2020 : 9) Comme les textes littéraires et tous les discours, le film travaille un signifiant et un signifié, il serait donc intéressant d'analyser les films pour mieux analyser les textes.

Nous l'avons vu, l'adaptation est une traduction des formes. La notion de traduction est particulièrement intéressante en classe de français où il s'agit parfois de traduire le texte, pour lui restituer son sens. Face à un texte difficile d'accès (par exemple lorsque le vocabulaire est daté), l'adaptation peut devenir un moyen d'y entrer. On peut alors travailler la compréhension de la séquence filmée et interpréter la vision du réalisateur, ce qu'il veut raconter, pour mieux découvrir le texte. L'élève a alors déjà accès à une partie des informations du texte grâce au film (personnages en présence, enjeux principal...) et par comparaison il peut approfondir sa compréhension en cherchant les différences et les similitudes. Il peut ainsi partir de la vision du réalisateur pour retrouver celle du dramaturge.

Mais il ne faudrait se contenter de cette comparaison, il faudrait aussi analyser les moyens mis en place par les auteurs pour créer l'émotion, pour mettre en scène les enjeux des œuvres. On peut alors analyser les formes filmiques tel que les plans ou les mouvements qui illustrent la manière de raconter l'intrigue. Il faut donc découvrir les termes de l'analyse filmique, ceux-ci sont très généralement bien assimilés par les élèves, car ils ont l'habitude d'être confrontés à des images en mouvements. Les formes filmiques sont donc facilement identifiables car visuelles et leur interprétation laisse une grande place à la subjectivité du spectateur. Une contre-plongée évoque généralement la supériorité de ce qui est présenté sous cet angle. Mais

cela n'a rien d'automatique, le spectateur est donc la seule entité capable de décider du sens à retenir grâce à sa logique, ses connaissances cinématographiques et surtout son appréciation personnelle. On retrouve cette même méfiance contre des interprétations toutes faites chez Jacques Aumont et Michel Marie

C'est la règle, en matière d'analyse de l'image encore plus que pour l'analyse du récit : les relevés même les plus précis et les mieux vérifiés restent vides de signification tant qu'on ne leur en a pas donné une. Contrairement à ce qu'on a beaucoup dit, à l'époque muette surtout, il n'existe pas un « langage » filmique qui serait articulé comme le langage verbal, et aurait comme lui des significations stables. (Aumont et Marie, 2020 : 132)

Ils ajoutent encore un peu plus loin :

« (...) Tout ce qu'on peut dire, c'est que la vue en plongée ou contre-plongée n'est pas courante dans la vie réelle, et est donc un choix de cadrage marqué ; mais sa valeur reste variable, au gré du contexte qui la construit. On pourrait en dire autant de l'analyse de phénomènes formels plus complexes, comme le montage et l'ensemble de procédures qu'on désigne sous le nom de mise en scène » (Aumont et Marie, 2020 : 132 -134)

On pourra donc toujours trouver une interprétation à un choix visuel, tandis qu'il est souvent plus compliqué pour certains élèves d'identifier et d'interpréter les procédés grammaticaux, lexicaux et stylistiques qui forment le texte littéraire. Pour ces élèves, le passage par l'interprétation d'une séquence filmée est alors un bon marche pied vers l'analyse littéraire. Il s'agira donc de travailler d'abord l'identification et l'interprétation des formes visuelles avant de se tourner vers le texte littéraire, l'élève pourra ainsi en suivant le modèle de l'analyse filmique analyser le texte de manière autonome sans être perdu et améliorer sa maîtrise du commentaire de texte.

Nous verrons par la suite, comment on peut comparer et analyser les formes visuelles et textuelles les unes par rapports aux autres avec différents exemples d'adaptations.

PARTIE 2 – Utiliser des adaptations cinématographiques d’œuvres théâtrales.

1/ Deux adaptations d’une comédie de Molière : Le Misanthrope.

Le film de Le Guay *Alceste à bicyclette* est une adaptation moderne de la pièce de Molière.³ Il raconte l’histoire de Gauthier Valence qui tente de convaincre son ancien ami Serge Tanneur (joué par Fabrice Luchini) de venir jouer avec lui, *Le Misanthrope* à Paris. Celui-ci vit retiré du monde du spectacle sur l’île de Ré et refuse dans un premier temps avant d’accepter des essais. Très vite, les problèmes surviennent, les deux amis veulent en effet jouer tous les deux le rôle d’Alceste, pire ils tombent tous les deux sous le charme d’une belle italienne caractérielle. Le Guay propose une comédie contemporaine qui revisite de manière moderne le texte de Molière. L’adaptation ne cache pas son modèle, il est convoqué dès le titre du film, qui lui adjoint cependant un complément montrant le déplacement temporel de l’intrigue à notre époque, ce qui crée déjà un décalage humoristique. Mais il ne s’agit pas de l’histoire d’Alceste mais bien de l’histoire de deux comédiens qui veulent reprendre la pièce. L’adaptation n’est donc pas directe, elle s’opère très intelligemment à travers une mise en abîme du jeu scénique et elle construit des effets de sens entre l’intrigue théâtrale (de Molière) et l’intrigue cinématographique de Le Guay. On se retrouve en effet face à des acteurs de cinéma qui jouent des comédiens de théâtre. Le personnage de Valence est en plus un acteur de série et une des scènes du film parodie ouvertement la mauvaise qualité des productions audiovisuelles. On se retrouve devant un jeu complexe entre texte, film et représentation théâtrale.

Cette adaptation propose un travail intéressant au niveau de l’intrigue et des personnages. En effet, si l’œuvre cite le texte de Molière, allant même proposer des extraits de la pièce originale lus par les acteurs lors des scènes de répétitions. Les personnages sont différents et ne font que rappeler implicitement l’intrigue de Molière qui sert de toile de fond au film. En effet, si l’intrigue propose une sorte de continuation et de relecture de la pièce de Molière : Tanneur qui est assimilé à Alceste est déjà isolé et seul, son ancien ami Valence lui rend visite pour renouer des liens. Nous avons là une bonne suite à la pièce de Molière qui se terminait par les vers : « Allons, Madame, allons employer toute chose, pour rompre le dessein que son cœur se propose. » (Molière,2013 :133) On peut donc observer l’incarnation de Philinte tentant de faire revenir Alceste sur scène dans le film. L’île de Ré représente bien le « désert » vers lequel Alceste est parti « fuir » « l’approche des humains » (Molière,2013 : 44), nous avons ainsi de

³ Voir illustration n°1 page 54

longues scènes de voyage en voiture qui montre l'isolement du lieu. Cependant les intrigues amoureuses sont toutes modifiées, si les personnages gardent à peu près les mêmes caractères que ceux de Molière : Tanneur est acariâtre et Valence est hypocrite. Les situations ne sont plus les mêmes. Zoé par exemple qui est assimilée à Célimène est charmante mais aussi actrice de film pornographique. Le personnage de Molière semble ainsi être métamorphosé en ce qu'il n'était pas (en partie à cause de la règle de bienséance). Zoé/Célimène est ainsi très sexualisée et passe de coquette insoumise et intellectuelle à libertine naïve. Valence, l'hypocrite qui fait semblant de s'intéresser à son chauffeur, finit par recevoir une correction à cause de ses mensonges. Enfin, Tanneur retombe amoureux et annule sa vasectomie (on note le décalage crée par cet effet de réel très contemporain) pour mieux finir trahi et rester sur l'île de Ré tandis que Francesca et Valence fuient l'île. L'île est tour à tour un lieu d'ouverture et de sociabilité entre les personnages qui se baladent à vélo dans un cadre idyllique ou un lieu d'isolement au début et à la fin du film. L'adaptation est ici un objet de réactualisation de la pièce de Molière avec des hommages et citations au texte mais aussi des motifs propres à créer le décalage et qui permet de proposer une nouvelle vision. Pour expliquer cette vision que propose le film, on peut citer les propos de Clédier et Jullier :

« Au cinéma comme au théâtre, le personnage n'a jamais la pureté qu'il a en littérature, Au sens où il est incarné par un comédien ou une comédienne qui lui prête des traits précis – c'est bien pourquoi on parle d'emploi et de contre-emploi : tout le monde ne peut pas jouer [de manière crédible] des soubrettes, ni tout le monde un catcheur. » (Clédier et Jullier,2017,112)

Il évoque ensuite la fidélité de l'adaptation par rapport au texte littéraire. Il est bien question de fidélité au texte de Molière, dans le film, Tanneur finit ainsi par devenir Alceste à la fin du film tandis que Valence ne fait que le jouer (hypocritement et fausement) sur une scène de théâtre. Il n'arrive d'ailleurs pas à se souvenir du texte de Molière, ce qui montre l'échec du personnage. Il y a donc tout un jeu sur la représentation, la fidélité au personnage et sur la notion d'incarnation dans ce film qui adapte en transgressant le texte.

B/ Une adaptation involontaire de la pièce de Molière ?

Whatever Works est un film de Woody Allen, sortie en 2009 qui raconte l'histoire de Boris Yelnikoff un vieux physicien misanthrope et cynique qui n'hésite pas à critiquer tout ce qui l'entoure.⁴ Seul depuis le divorce de sa femme et sa tentative de suicide raté, il rencontre Mélodie une jeune fille naïve et simplette qui a fui la campagne américaine. Il finit par se marier avec elle. Il rencontre alors de nouveaux personnages extravagants qui vont lui redonner goût

⁴ Voir illustration n° 2 page 55

à la vie. Ce film n'est pas une adaptation de la pièce de Molière. Même si Boris le personnage principal se définit comme un misanthrope, à aucun moment le film ne fait référence au texte de Molière. Woody Allen semble d'ailleurs s'inspirer de sa propre personne pour créer ce personnage. Boris est âgé, il sort avec une jeune fille beaucoup plus jeune et porte sur le monde un regard désabusé. Il ne faut pas non plus oublier que tout au long du film, il s'adresse directement au spectateur en rompant le quatrième mur. Il est ainsi une sorte d'incarnation du réalisateur dans son film, qui s'adresse aux spectateurs grâce à la mise en scène, mais aussi grâce au discours. Si à première vue, peu de chose rapproche les deux œuvres, une analyse de l'intrigue en détails montrent des similitudes assez troublantes.

Vanoye évoque les adaptations « travestie » (Vanoye,2011 : 24), il explique ainsi en parlant de *Betty* de Claude Chabrol « [qu'] on perçoit tout de suite les similitudes des intrigues, soulignées par des similitudes cinématographiques et filmiques » (Vanoye,2011 :26) avec l'œuvre de Simenon. Il compare ensuite toutes les ressemblances entre le film et le texte. Il conclut ensuite que « L'adaptation, le remake, directs ou inavoués, mettent en péril l'identité de leurs auteurs. Mais, dans le meilleur des cas, c'est sur ce péril que s'édifie l'œuvre, dans sa fragilité, ses détours, ses ruses, ses éclats. » (Vanoye,2011 :31) Nous pouvons donc essayer de comparer les deux œuvres. Dans le film de Woody Allen, le personnage de Boris rappelle celui d'Alceste :

- Boris est un misanthrope qui se plaît à critiquer tout et tout le monde. Il est cependant sincère et fait des compliments s'ils sont mérités. Il reconsidère d'ailleurs la beauté de Mélodie lorsqu'il tombe amoureux d'elle.
- Il finit par aimer Mélodie malgré son absence de génie et lui reproche ses tromperies.
- Il a des amis qui l'écoutent et l'aiment mais ne le comprennent pas.
- Il vit seul au début du film, car il a quitté son ancienne vie en essayant de se suicider.
- Enfin, dans la pièce de Molière, Philinte se moque d'Alceste « il croit voir en nous deux, sous mêmes soins nourris, ces deux frères que peint l'Ecole des maris ». (Molière,2013 :42) Molière brise le quatrième mur en faisant référence à une autre de ses pièces, Philinte semble prendre conscience qu'il n'est qu'un personnage de théâtre. On peut aussi souligner le fait que Molière se moque des travers des personnages et des us de la cour. Les personnages sur scène sont donc parfois inspirés par les personnages du public. Ce jeu entre scène et public rappelle le dispositif de Woody Allen qui donne à son personnage le droit de s'adresser au public et de critiquer ouvertement sa naïveté.

Pourtant c'est plutôt en opposant les deux œuvres que les liens les plus évidents se créent, car les œuvres semblent s'opposer totalement. Boris s'améliore au cours du film, il

retrouve même l'amour malgré une seconde tentative de suicide. Ainsi malgré la rupture avec Melodie, il la comprend et accepte son départ sans pourtant s'isoler du monde. Au contraire, il apparaît comme plus optimiste, son génie lui permettant de relativiser, de comprendre ses semblables et de continuer à vivre. De même Melodie, que l'on pourrait comparer à Célimène, apparaît comme un objet de désir pour le spectateur et pour les personnages, elle finit par tomber réellement amoureuse et par quitter Boris pour un personnage de son âge. Le père de Melody homme de foi conservateur que l'on pourrait comparer à Arsinoé la prude, finit par se rendre compte de son absence de désir pour les femmes et se met à sortir avec un homme. La mère de Mélodie se libère d'un mariage étouffant et devient une femme en couple avec deux hommes. Le film de Woody Allen est une vraie comédie, le personnage de Boris est ainsi toujours drôle que ce soit dans ses monologues ou les conversations qu'il a avec les autres personnages. Les comiques de mots sont nombreux, de même que les comiques de répétition ou de situation (mariage raté, suicide raté, médium qui ne prédit pas sa chute...), le film est ainsi une véritable satire de la petite bourgeoisie new-yorkaise. Le cadre est toujours agréable avec des couleurs chaleureusement, la réalisation est classique sans grand mouvement de caméra, on retrouve de nombreux clichés new-yorkais (la statue de la liberté, le parc, le baseball, la fête du nouvel an dans un film de Woody Allen). Le film peut ainsi être considéré comme une version particulièrement idyllique de la comédie de Molière, qui désamorce les aspects dramatiques. On ne peut donc s'empêcher de parler d'adaptation involontaire de Molière.

C/ S'inspirer des adaptations pour produire son propre texte théâtral

L'écriture d'appropriation proposée à la fin de cette première séquence sur le théâtre est une continuation du texte de Molière. Il fallait ainsi reprendre le texte théâtral et proposer une scène supplémentaire. Nous avons préalablement étudié la scène finale du *Misanthrope* en construisant un plan de commentaire pouvant l'expliquer. Nous avons aussi effectué des exposés sur Molière et avons également pu comparer les différentes fins. Il semblait ainsi évident que Molière proposait ici une fin assez étonnante pour une comédie classique. On ne retrouvait donc pas le traditionnel mariage entre les personnages principaux, ni la correction des mauvais caractères que l'on peut observer chez d'autres auteurs comme Marivaux. Enfin, nous ne retrouvions plus les formes comiques que nous avons observées lors de la scène du sonnet, ni l'ironie mordante de la dispute entre Célimène et Arsinoé. Il ne reste qu'un constat, la nécessité pour Alceste de quitter la cour, une fin plutôt dramatique, qui était soulignée par l'adaptation théâtrale de Clément Hervieu-léger. Après avoir fait ce constat en analysant le texte, deux séquences cinématographiques étaient proposées aux élèves, la fin d'*Alceste* à

Bicyclette de Le Guay, tout d'abord, puis celle de *Whatever works* de Woody Allen. En partant de leur connaissance du texte, les élèves devaient tenter d'interpréter la fin proposée par chaque réalisateur. Dans le film de Le Guay, on se retrouve avec une dispute entre les deux amis au sujet d'une femme. C'est donc la fin d'une amitié et du projet théâtral. Valence se retrouve sur scène bien seul lorsqu'il oublie sa réplique face au public. On observe donc l'impossibilité pour lui d'être sincère, mis en avant par le jeu théâtral faussé. Il ne réussit pas à jouer Alceste. Tanneur est lui aussi seul, sur une plage de l'île de Ré, plage où il était tombé amoureux de Francesca. On pouvait donc mettre en avant la fin dramatique d'une amitié, un échec artistique et humain et surtout un dernier plan particulièrement ambigu, dans lequel, le personnage devenu un véritable Alceste sourit face à la mer et face au spectateur. Le plan est fixe, il est le seul humain présent. Seules les forces naturelles sont à ses côtés, le sable qui rappelle le désert, les vagues et la mer qui symbolisent l'immensité vide et remplissent le champ et le contre-champ. Enfin, une musique douce au violon vient occuper toute la bande sonore, seul le soliloque constitué des répliques de Philinte et d'Alceste « vous voulez un grand mal à la nature humaine ! » et « Oui, j'ai conçu pour elle une effroyable haine. » (Molière, 2013 :43) tirées de la pièce vient troubler la musique. L'adaptation propose ainsi en image une possible continuation du texte de Molière et insiste sur la dimension dramatique de la pièce.

Le second extrait qui était observé, celui de *Whatever works* présente, un personnage misanthrope qui se suicide par la fenêtre. On arrêta alors l'extrait pour demander aux élèves leur avis. Le film de Woody Allen allait-il encore plus loin dans la dimension dramatique du personnage en le faisant mourir ? Pas vraiment, le suicide du personnage est ici un élément d'humour noir, c'est la deuxième fois qu'il tente de se suicider. La première fois, il venait de se séparer de sa femme, cette fois-ci, il en rencontre une autre en lui tombant dessus. Tout le reste de la séquence est particulièrement comique : une scène de badinage amoureux à l'hôpital ou Boris n'hésite pas à évoquer un second comique de situation : cette femme est médium, mais elle n'avait pas prévu sa chute. Plusieurs plans montrent aussi l'épanouissement sexuel des personnages : un couple libre et un couple homosexuel se forment. Enfin le film se termine sur un long plan séquence présentant une fête de nouvel an où tous les personnages sont réunis pour célébrer leurs nouvelles relations. Le cadre est festif, seul Boris s'éloigne encore du cadre pour rompre le quatrième mur et s'adresser aux spectateurs de temps à autre. Les autres ne lui tiennent cependant pas rigueur de cet excès de lucidité face au dispositif cinématographique (qui rappelle d'ailleurs le théâtre) et il rejoint le centre du groupe pour célébrer la fin de l'année mais aussi celle du film. Cette fin est ainsi particulièrement optimiste puisque le misanthrope a retrouvé l'amour et a su accepter ses proches en devenant moins acariâtre. L'élève pouvait ainsi

constater que la fin du film est particulièrement drôle avec des comiques de mots, de situation, de geste et de caractère. Nous avons aussi la traditionnelle réunion des personnages de comédie dans le dernier acte, avec le thème du mariage mis en avant. Enfin le caractère du personnage a été corrigé et ne pose plus de problème.

Ces deux exemples cinématographiques servaient à illustrer la consigne de l'écrit d'appropriation, ils proposaient deux visions possibles pour la suite et l'adaptation de la pièce : faire du *Misanthrope* une véritable comédie ou accentuer le côté tragique en révélant le destin solitaire d'Alceste. L'élève devait ainsi produire un texte théâtral avec les attendus formels qui le composent : répliques, didascalies, respect de l'intrigue de la pièce originale, comiques si comédie, registre tragique si tragédie... L'utilisation du vers n'était pas obligatoire, certains ont cependant fait ce choix pour respecter le style de l'auteur. D'autres ont préféré utiliser la prose, rendant le texte plus moderne dans sa forme. Ce travail d'écriture servait ainsi de base à un travail d'adaptation cinématographique lors de la séquence suivante.

2/ L'adaptation d'une tragédie de Wajdi Mouawad: Incendies.

A/ Adapter une intrigue : comparer le texte puis le film.

Nous avons d'abord commencé par lire et étudier la pièce de Mouawad grâce au texte avant de nous tourner vers l'adaptation.⁵ Nous avons ainsi pu relever certaines différences dans l'intrigue. Nous avons par exemple étudié le moment des retrouvailles entre le personnage de Nawal et Wahab, en partant de nos émotions ressenties pendant la lecture. Les élèves ont ainsi identifié la présence du sentiment de peur chez les personnages mais beaucoup plus difficilement toutes les expressions qui révélaient le bonheur amoureux. Il fallait en effet comprendre la scène et les figures de styles comme « mon ventre est plein de toi » ou « c'est comme la liberté aux oiseaux sauvages ». (Mouawad,2010 :33) Après avoir compris le sens du passage : Nawal enceinte retrouve en cachette son amant pour lui dire son bonheur, nous avons pu chercher en détail deux registres principaux, le registre tragique qui a été identifié par les élèves assez facilement (amour impossible) mais surtout le registre lyrique beaucoup plus présent dans le texte grâce aux figures de styles, au cadre idyllique (forêt) et au champ lexical du corps. Il était pourtant plus difficile à trouver pour les élèves. Lors de la séance suivante, nous avons ainsi pu revenir sur le texte en comparant la scène chez Mouawad et Villeneuve, nous avons mis ainsi en évidence des choix totalement différents en termes de construction de

⁵ Voir illustration n°3 page 56

l'intrigue et des personnages. Deux nouveaux personnages apparaissent chez Villeneuve, Nicolas le frère de Nawal particulièrement violent et un de ses amis. A eux deux, ils vont faire disparaître toute notion de lyrisme dans le cadre portant naturel. C'est en se cachant dans la végétation qu'ils réussissent à tuer Wahab (qui ne meurt pas dans la pièce). On se retrouve plongé directement dans une atmosphère tragique et violente, le frère voulant ensuite exécuter sa sœur. Le personnage de la mère chez Villeneuve est aussi modifié. Il fusionne celui de la grand-mère, personnage positif dans la pièce et celui de la mère connotée très négativement (c'est elle qui oblige Nawal à abandonner son enfant). Le personnage devient donc plus ambigu, elle sauve Nawal et prend soin d'elle pendant sa grossesse mais la gronde sévèrement et l'oblige à abandonner son enfant. Nous avons ainsi pu conclure que le réalisateur avait sa propre vision de l'intrigue de Mouawad et qu'il racontait cette histoire de manière beaucoup plus réaliste, laissant de côté l'aspect poétique de certains passages.

B / Comment le réalisateur développe-t-il sa vision du texte ? Etudier la mise en scène.

L'exercice suivant consistait à réaliser ensemble à l'écrit et à l'oral (mise en commun) l'analyse d'une séquence du film. Le commentaire filmique a ainsi pu révéler le sens profond de l'extrait d'*Incendies* (scène de l'orphelinat) et laisser une place importante à l'interprétation des élèves. Celle-ci devenait plus précise. On parlait de leurs émotions de spectateur puis on s'intéressait aux émotions du personnage principal, Nawal qui parcourt un pays en guerre à la recherche de son enfant. On plongeait alors dans l'analyse filmique en se demandant ce qui à l'écran créait ses sentiments. Cette analyse était menée en plusieurs étapes. On commençait par observer la scène de moins de six minutes une première fois dans son intégralité. Ensuite lors d'un moment de mise en commun, on s'intéressait à nos propres émotions. Il était difficile pour les élèves d'évoquer leur sentiment de spectateur (même l'ennui ou l'incompréhension face à la scène), très vite ils s'intéressaient à ceux du personnage : la peur, le stress, la tristesse. Je décidai donc de découper la séquence en trois. Pour chaque extrait, ils devaient à chaque fois, rédiger à l'écrit ce que la scène montrait et le sentiment du personnage. Il devait ensuite expliquer comment le réalisateur faisait ressentir cela grâce aux procédés que nous avions vus. Par exemple, lorsque Nawal traverse le pont, qui est en réalité un point de passage vers une zone de conflit, le spectateur se rend compte de la détermination du personnage malgré sa peur. On pouvait l'expliquer grâce aux voix des soldats hors-champ qui sont autoritaires et suspicieuses, mais aussi grâce aux nombreux bruits et cris qui évoquent les tensions et le danger qu'il y a à parcourir cet espace. Mais on remarque que face à ces éléments perturbateurs qui caractérisent le hors champ, l'environnement extérieur au personnage, le premier plan du

champ se compose de son visage de profil en gros plan. Grâce à un long travelling latéral, la caméra suit le personnage dans une longue séquence sans cut. En arrière, les dangers défilent sans discontinuer : militaires, armes, vide, heurts... Ce premier extrait se termine finalement sur un travelling arrière lors duquel Nawal réussit à se frayer un chemin dans une foule d'hommes en colère et fait même reculer la caméra. On pouvait ainsi montrer que le personnage faisait preuve d'une grande détermination face aux dangers de la guerre dans le but de retrouver son enfant. Cette analyse était ainsi constituée des remarques et interprétations des élèves qui avaient à leur disposition leur fiche de procédés, pouvaient réfléchir à l'écrit en se posant la question des émotions pour ensuite les restituer à l'oral au groupe classe. À la fin de l'analyse des trois extraits composant la séquence filmique, on montrait qu'il y avait une évolution dans les sentiments du personnage et du spectateur. On passe de la détermination malgré le danger au recueillement et à l'amour pour son amant disparu lorsque Nawal traverse les paysages naturels de son enfance. Elle arrivait alors à échapper à la caméra et à se perdre dans des plans larges magnifiant la nature. Tandis qu'à la fin de la séquence, on la retrouvait bouleversée dans un paysage en ruine, toujours filmée en contre-plongée face aux murs de l'orphelinat détruit. (Le film joue alors sur la taille du personnage qui apparaît comme plus grand que tout ce qu'il l'entoure.) La voix d'un berger au loin, qui n'apparaît pas clairement à l'écran, lui explique le massacre, elle se retrouve seule, face au sentiment tragique de la perte avant de disparaître dans un hors champ dans le champ, une fumée noire qui s'échappe des décombres.⁶ La dernière étape de cette séance consistait à commenter la scène dans le livre⁷. On remarquait alors qu'elle n'existait pas, et que les enjeux étaient totalement différents. On pouvait ainsi conclure sur la différence de visions entre le réalisateur et l'auteur. Villeneuve représente tout un voyage physique et psychologique au cœur de la guerre en nous la faisant ressentir. Il n'hésite pas à figurer à l'écran les paysages désertiques, les réfugiés qui fuient, les ruines et la douleur d'une mère qui croit avoir perdu son enfant. Il nous fait entrer très rapidement dans une émotion tragique. Le récit de Villeneuve est ancré plus profondément dans la réalité en montrant les différences religieuses et les horreurs de la guerre qui se produisent entre musulmans et chrétiens. Mouawad de son côté, livre un discours très général et universel sur la guerre sans l'expliquer (sans doute à cause des restrictions théâtrales). Dans son texte, on ne peut s'empêcher de remarquer l'absence de référence concrète à une situation historique ou politique réelle. Jamais le pays n'est nommé, on suppose qu'il s'agit du Liban, mais il faut pour cela se

⁶ Voir annexe page 48

⁷ Voir texte en annexe page 47

renseigner sur les origines de Mouawad et regarder sa biographie, lui qui a fui la guerre civile libanaise avec sa famille pour le Québec. De même les belligérants ne sont jamais identifiés dans la pièce, c'est le film de Villeneuve qui les révèlent clairement. On retrouve donc un dialogue entre Nawal et un médecin qui montre bien que seul la dénonciation de la guerre de manière générale compte car elle est toujours absurde.

Nawal. Pourquoi ?

Le médecin. C'est la guerre.

Sawda. Quelle guerre ?

Le médecin. Qui sait ? Personne ne comprend. Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. Une guerre. (Mouawad,2010 :60)

Les interrogatives, les parallélismes et l'indéfini « une » montrent qu'il est inutile de vouloir connaître précisément le contexte géopolitique. Les termes « réfugiés » « des gens » ou « miliciens » dans la suite du texte ne permettent ainsi jamais d'identifier ceux qui font la guerre et rend donc son propos universel.

C/ L'analyse filmique : un exercice bénéfique pour l'amélioration du commentaire de texte.

Les élèves ont ensuite produit chez eux, une analyse de la scène suivante⁸, celle du massacre et de l'incendie du bus. Nawal tente de retrouver son enfant en emprunter un bus rempli de réfugié, le voyage s'arrête, les passagers sont massacrés et le bus finit incendié dans le désert. La scène est violente et les réactions sont nombreuses lors du visionnage. Un premier moment d'échange permet à la classe d'exprimer ses émotions. Le passage a fait son effet, les élèves qui avaient du mal à évoquer ce qu'ils ressentaient face à un objet artistique, analysent enfin leurs émotions et argumentent à partir de ce qu'ils voient. « Moi, j'aurais fui », « j'ai failli pleurer monsieur », « pourquoi ils font ça ? » les réactions permettent d'analyser certains sentiments produit par l'œuvre : peur, colère, incompréhension, grande tristesse... Les élèves tentent alors d'expliquer la scène grâce au débat, ils l'interprètent comme une mise en scène de l'horreur de la guerre et remarquent le contexte religieux (conflit entre musulmans et chrétiens) que Villeneuve ajoute à l'intrigue. La notion de tragique est aussi évoquée. Après cette première étude en classe entière qui permettent à tous de comprendre la scène, il ne leur reste plus qu'à analyser en détail la mise en scène de Villeneuve pour comprendre comment il transmet sa vision tout en créant de fortes émotions chez le spectateur.

⁸ Voir illustration n°4 page 57

Nous pouvons regarder de plus près quelques productions d'élèves.⁹ Après leur avoir transmis un modèle d'analyse filmique réalisé à partir de la scène de l'orphelinat détruit, les élèves ont pu produire leur propre analyse filmique.¹⁰ La plupart des devoirs sont très fournis et la structure rappelle grandement le commentaire littéraire et correspond à la rédaction d'une sous-partie. Tous les élèves ont traité de thème de la guerre et sa dénonciation. Il était attendu à chaque fois, d'analyser ce qu'il se passe dans la séquence en identifiant des mouvements de caméra, choix de plans et angles de vue puis en interprétant ses choix pour mieux évoquer l'effet sur le spectateur et le message du réalisateur. On remarque ainsi que la structure : description, forme filmique, interprétation rappelle ce qui est demandé lors de l'exercice du commentaire : citation, procédé stylistique, lexical ou grammatical et interprétation du lecteur. L'exercice permet donc de travailler le commentaire de manière détournée. Si on regarde les résultats, il y a des imperfections au niveau de l'identification des formes filmiques. Le panoramique qui est un pivotement de caméra donc un mouvement, a souvent été utilisé pour définir le plan large. Mais on remarque aussi de belles réussites, l'utilisation du plan subjectif par Villeneuve à presque toujours été remarqué et interprété. Il nous place en effet dans la peau des personnages qui vont mourir, ce qui crée suspens et peur. De même, les élèves ont souvent porté attention à la bande son, aux silences, aux bruits des armes à feu même s'ils ont ensuite du mal à commenter l'effet produit. Il arrivait aussi que les procédés identifiés diminuent lors de l'analyse pour ne laisser place qu'au commentaire, une erreur que l'on remarque aussi dans l'analyse des textes littéraires. Enfin, on note que certains élèves sont capables de noter des détails très précis et de les interpréter avec rigueur. Une élève remarque ainsi la présence d'idoles religieuses sur les armes des assaillants et note la volonté de Villeneuve de préciser un contexte religieux précis. Chose que je n'avais pas vu. Elle est ainsi capable de comprendre une image cinématographique et de l'interpréter de manière très intelligente. Lors du cours suivant, nous avons pu revenir sur ces analyses en étudiant le texte de Mouawad, on remarquait alors que la pièce propose une hypotypose, le récit de la scène entière se fait en une réplique. On notait aussi la présence d'un certains suspens grâce à la stichomythie, qu'il y avait un jeu théâtral entre passé et présent, et qu'enfin que les images étaient tout aussi violentes et émouvantes « sa peau a fondu » (Mouawad,2010 : 73) mais que le propos était plus universel avec l'absence d'identification des victimes et de nombreux indéfinis. Le « je suis chrétienne » étant remplacé par « je ne suis pas une réfugiée du camp ». (Mouawad,2010 : 72)

⁹ Voir copies en annexe page 49

¹⁰ Voir annexe page 48

Ce travail sur l'œuvre cinématographique pourra être remobiliser lors de l'évaluation finale de la séquence, un commentaire de texte sur la pièce. L'extrait qui sera proposé présentera ainsi les mêmes thèmes mais évoqués de manière différente : la fatalité tragique, l'horreur de la guerre, le massacre des familles, la subjectivité de celui qui survit et qui raconte... Ils devront ainsi commenter une réplique de Sawda, amie de Nawal, qui raconte le dilemme insoutenable proposé par un soldat à une mère, celui de ne sauver qu'un de ses fils et de condamner les deux autres. On retrouve ce même suspens avec de nombreuses répétitions qui étendent le texte et montre l'indécision de la mère. Sawda est spectatrice et survivante de ce massacre comme Nawal dans le bus. Le texte est marqué par la violence et l'horreur avec différents champs lexicaux : la haine, les corps meurtris, la mort. Ils pourront ainsi réutiliser pleinement les interprétations qu'ils ont pu élaborer en regardant la scène de Villeneuve, en prenant soin de bien distinguer les visions parfois concordantes parfois discordantes des deux artistes et sans plaquer une réflexion mais en comparant le texte avec ce qu'ils ont déjà vu pour mieux en comprendre sa spécificité et son message.

3/ L'adaptation cinématographique : une œuvre transmédiatique ?

A / Le cinéma un art composite lui-même issu de la réunion de plusieurs arts et médias.

Il n'est pas déraisonnable d'utiliser la notion d'univers transmédia pour qualifier l'adaptation cinématographique. Le transmédia désigne le développement d'une œuvre qui s'émanciperait d'un média originel pour mieux se développer sur d'autres médias ou plateformes. Magali Brunel et François Quet explique ainsi dans *L'enseignement de la littérature avec le numérique* que :

L'adaptation transmédiatique des œuvres littéraires consiste à étendre le monde fictionnel d'une œuvre littéraire (Dubé et Brousseau, 2008), à l'étirer dans de multiples directions avec un ou plusieurs médias combinés interactifs. L'œuvre littéraire devient un espace d'exploration et d'expérimentation sémiotique, duquel de nouveaux mondes imaginaires vont émerger sur de multiples médias. (Brunel et Quet, 2018 : 80)

On peut ainsi utiliser cette notion en vogue pour évoquer les liens entre cinéma et textes littéraires mais aussi entre le cinéma et les autres arts. Le cinéma lui-même est composé de différents arts, il est parfois issu de la littérature et possède une part de littérarité (son scénario), il est lié au jeu théâtral et il utilise entre autres la musique, la photographie et même le graphisme ou l'animation pour s'exprimer.

Le film est une œuvre d'art composite. On pense tout de suite à la composition musicale. Laurent Jullier, dans *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation* rappelle

« [qu'une] bonne analyse de film se doit de dire quelques mots de la musique, ne serait-ce qu'en vertu de la place qu'elle prend traditionnellement dans le récit. » (p.253) Le thème de la musique et du chant est d'ailleurs déjà présent dans le texte théâtral. « La femme qui chante » (Mouawad,2010 :98) est une périphrase qui désigne tout d'abord Sawda, l'amie de Nawal qui lui apprend à chanter. Cependant après les nombreux viols commis par son bourreau en prison, Nawal chante sa douleur et se fait connaître sous cette appellation. Le chant est donc celui de l'amie d'enfance, de la mère meurtrie, de l'histoire qui surprend le lecteur mais surtout celui du passé qui réapparaît. Villeneuve préfère utiliser les cris pour montrer l'horreur de la scène du viol, mais ne délaisse pas pour autant le thème musical, il ajoute à la bande son du film une musique de Radiohead un groupe de rock britannique dès la scène d'introduction de son film, ce qui semble créer au départ une sorte de décalage avec le paysage montré, un pays désertique du moyen orient. La scène qui montre un enfant se faire raser le crâne parmi d'autres enfants prisonniers d'hommes armés évoque alors la guerre et l'enrôlement des enfant soldats. Celui-ci regarde longtemps la caméra avant de baisser les yeux. Les paroles « You and whose army » de la chanson sont entendues par le spectateur. Un discours particulier qui se passe de dialogue s'opère entre la bande son et la mise en scène. C'est grâce aux paroles « Come on, come on » et « You and whose army » que le spectateur comprend la situation du personnage, enfant soldat sans liberté sinon celle de tuer. Le regard caméra montre non seulement l'engagement du réalisateur qui présente son personnage avant tout comme une victime et invite le spectateur à s'identifier au jeune personnage et à ne pas tolérer son supplice. L'univers musical n'est pas absent de la pièce de Mouawad, et on retrouve dans les dernières pages de l'œuvre, une référence musicale qui sert aussi à présenter le personnage de Nihad. L'œuvre de Mouawad se présente sous la forme d'une enquête dont le coupable, le fils incestueux apparaît à la toute fin. Lorsqu'il est révélé au lecteur, ce sont les paroles d'une chanson de Supertramp, un groupe de rock britannique qui montre le cynisme du personnage qui s'amuse à tuer en chantant, jouant avec son fusil comme il le ferait avec une guitare. La chanson traite d'un personnage qui abandonne ses illusions de jeunesse et se pose la question de son existence. Parmi les réponses qu'il trouve, le refrain « Liberal, oh fanatical, criminal » montre bien le cheminement du personnage sans origine qui devient destructeur et monstrueux. Cette monstruosité absurde est alors transcrite dans le texte par les paroles de la chanson qui sont déformés et deviennent des onomatopées incompréhensibles « kankinkankan, boudou » qui se répètent. (Mouawad,2010 :107) Dans l'œuvre de Mouawad, le fils est certes victime du destin mais bien coupable de ses actes, il est le criminel en prison qui finit par regretter ses actes à la fin de la pièce. Nous avons donc deux univers musicaux, un issu de la pièce, l'autre du film, qui exprime

les deux visions divergentes des auteurs. La chanson de Radiohead rapproche le fils monstrueux du spectateur et de l'humain, à la fin du film, il trouve la rédemption en se recueillant sur la tombe de sa mère. L'incendie est peu à peu éteint par l'eau, dans des scènes qui symbolise la renaissance des êtres après l'horreur, lorsque les deux enfants nagent dans une piscine ou lorsque Nihad visite la tombe de sa mère sous la pluie. Chez Mouawad, l'incendie est causé par les actes horribles des personnes qui détruisent les autres et eux-mêmes. À la fin, le regret et la culpabilité continuent de brûler.

Il faut aussi penser que la production d'un film engendre un certain nombre de matériaux qui ne composent pas le film mais qui lui sont liés. Ils créent l'univers du film, et influencent sa création ou sa réception. Ils peuvent donc être étudiés en classe car ils sont souvent une source d'informations faciles à utiliser, plus courtes et plus disponibles. Parmi ces matériaux, on pense surtout aux bandes annonces publicitaires, aux différents scénarios et aux making-off qui montre le déroulement du tournage. Lors d'un cours à distance nous avons par exemple utiliser la couverture du livre et l'affiche pour créer l'envie de découvrir le texte chez les élèves. Les différents symboles, le feu, la femme qui prostrée ou qui allaite ont ainsi permis aux élèves de faire des hypothèses à propos de l'intrigue qu'ils allaient lire. Utiliser les deux images commerciales servant à vendre et à présenter le livre et le roman a permis de nourrir un plus grand nombre de réflexion. L'affiche du film propose une scène du film avec une prédominance du rouge, et la présence du bus en feu en arrière qui rappelle le titre et laisse déjà envisager le thème de la guerre et la dimension tragique de l'œuvre. La couverture du livre présentant une femme dessinée de manière moderne en noir allaitant un chien rouge fait déjà référence à la mythologie et met en avant le thème de la maternité douloureuse, le chien rouge représentant l'incendie mais aussi le monstre et l'innommable.

Le making-off d'*Incendies* de son côté rapproche l'œuvre du réalisateur de l'œuvre du dramaturge.¹¹ En effet, dans le texte, la pluralité des langages montre le caractère universel de la pièce, qui illustre une tragédie humaine, une guerre indéfinie à travers l'évolution de personnages particuliers. On retrouve non seulement les tics de langages du notaire Hermile Lebel qui transforme les expressions françaises courante « l'enfer est pavé de bonnes circonstances » (Mouawad, 2010 : 14) ou encoure « Rome ne s'est pas construite en plein jour ». Mais aussi le personnage de Simon, qui utilise des mots québécois et d'anglais pour montrer sa colère et son incompréhension face à la mort de sa mère. « Cinq ans sans parler, c'est long en tabarnak ! » ou « putain ! Calisse d'hostie de crisse de fuck, de fuck, de fuck... ». (Mouawad,

¹¹ Voir illustration n°5 page 58

2010 :23) Mais on retrouve aussi l'arabe, souvent dans les didascalies, avec les noms de lieu et les prénoms des personnages. Ils sont pour certains de consonance arabe : Nawal, Wahab, Jihane... Leur signification vient souligner les traits de caractère des personnages ou s'explique par leurs actions. On note aussi la transformation des prénoms des jumeaux qui passent de « Jannaane » et « Sarwane » à « Jeanne » et « Simon ». Les prénoms originaux ont une orthographe spéciale, peut-être pour montrer la nature irrégulière de leur conception, le doublement des consonnes pouvant symboliser la double figure du fils incestueux devenu père et frère des enfants. Il y a donc tout un discours sur l'identité qui se dévoile par les prénoms et leur origine. L'utilisation de ces diverses langues créent un effet tragique certains et montre l'absurdité de la guerre et des existences qu'elle bouleverse. Ils mettent aussi en place une sorte de destinée inéluctable qui s'abat sur les personnages condamnés par ce qu'ils sont et par ce qu'ils font. Le plateau de tournage situé en plein désert est lui aussi un lieu cosmopolite, le réalisateur s'exprime en français du Québec pour exprimer sa vision personnelle de l'histoire et son travail de préparation de la scène à la caméra documentaire. La direction des acteurs s'exprime en anglais pour se faire comprendre de tous et pour transmettre des informations claires. Enfin, les acteurs qui sont en plus issus de pays et de cultures différentes nous racontent leur histoire personnelle. Un homme qui joue une victime des chrétiens raconte ainsi avoir connu la guerre Yémen tandis que la maman de la petite-fille exécutée et qui n'apparaît pas dans le film raconte leur fuite d'Irak. Le choix des acteurs et leur origine montre donc aussi une volonté de porter quelque chose de profondément universelle, une dénonciation de la guerre en général. Un nouveau discours se crée alors tout en nuance, un petit garçon sourd et muet qui s'exprime en langue s'amuse du bruit des armes qui tirent à blanc. Le cinéma apparaît ainsi comme un lieu de réunion, de mémoire et de guérison tout comme le texte de Mouawad, et ce sont bien les images qui montrent la fabrication du film qui dévoilent ce propos.

B/ Le lien entre le film cinéma et les autres genres littéraires en classe de français.

J'ai aussi travaillé le cinéma tout au long de l'année car cet enseignement doit se faire progressivement pour être efficace. Et pas uniquement avec le genre théâtral. Nous avons ainsi de manière récurrente utiliser des images télévisuelles ou cinématographique pour inférer, analyser et comprendre les textes étudiés. Il a en effet toute sa place dans un corpus d'œuvres large et diversifié qui permet de développer la thématique d'une séance ou de répondre à la problématique d'une séquence. Par exemple, lors de la confection d'une anthologie de poème dans le cadre de l'étude de la poésie du moyen âge au XVIIIème siècle, j'ai demandé aux élèves

de choisir cinq poèmes de siècle et de thème différent et de les associer à chaque fois à une image artistique de leur choix : tableau, caricature, photographie et bien sur image de cinéma. Ils devaient alors créer du lien entre les deux objets artistiques en les comparant. Pour cela, il pouvait relever une figure de style ou un champ lexical dans le poème et montrer en quoi l'image choisie illustre ou s'opposait au poème. Comme exemple, nous avons étudié un poème de Ronsard, *Je n'ai que la peau sur les os* et une vanité de Frans II Francken. Les deux œuvres présentaient un vieillard confronté à leur mort prochaine. Le côté macabre était particulièrement avec le champ lexical de la décomposition dans le poème, mais aussi par l'allégorie de la mort sous forme de squelette dansant dans le tableau. Comme œuvre cinématographique présentant une réflexion contraire, j'ai choisi un extrait du film fantastique de David Fincher, *L'étrange histoire de Benjamin Button* dans lequel un homme naît vieux et se met à rajeunir. On pouvait alors commenter l'opposition entre le physique de vieillard de Benjamin et son attitude d'enfant. Un plan en particulier montrait le corps âgé exprimant une force nouvelle, celle du rajeunissement. Une seule élève a choisi d'utiliser le cinéma dans son anthologie.¹² Mais l'utilisation des films et les commentaires ont été très limités. Ce qui a permis de mettre en évidence la difficulté des élèves à utiliser l'objet cinématographique. Une confusion s'établissait dans la définition de ce qu'est « une image de cinéma » (nous n'avions pas encore vu la notion de plan). L'élève avait ainsi présenté des affiches de film, sans analyser la dimension artistique de ces affiches. Ses commentaires renvoyaient de plus de manière vague au synopsis du film et à son genre, avec des imprécisions assez conséquentes dans l'interprétation des poèmes et des images. (Le dilemme évoqué dans le Cid n'est pas explicité, il s'agit d'un choix impossible entre l'amour et l'honneur, le film Joker de Tod Philips propose plutôt la lente révolte d'un homme persécuté contre la société notamment par l'anarchie et la violence. De même, l'histoire d'amour de Rose et Jack dans Titanic de James Cameron bien que passionnel est surtout impossible et tragique. Le sonnet de Shakespeare, en plus de ne pas respecter la consigne, traite plutôt de la peur d'être rejeté par un être aimé plus jeune et donc une crainte des « devoirs » de l'amour.) On le voit bien, l'utilisation des images de cinéma occasionnait alors des difficultés d'interprétation certaines.

Nous avons aussi utilisé l'adaptation télévisuelle et cinématographique avec les nouvelles *Boule de suif* et *Mlle fifi* de Maupassant. L'utilisation de ces œuvres montrait qu'il fallait être méfiant quant à la fidélité des adaptations au matériau original. Un film ne remplace pas un texte, il ne fait que le compléter. La série modifiait la fin de la nouvelle en faisant de

¹² Voir annexe page 44

Boule de Suif une héroïne à l'honneur retrouvé. Le film de 1945 allait plus loin en mélangeant des intrigues des deux nouvelles de Maupassant. Il se présentait ainsi comme une œuvre à l'intertextualité forte, mais à la fidélité plutôt faible. Celui qui voudrait y trouver un équivalent du texte littéraire était forcément déçu. Mais cela a encore une fois permis de souligner certains aspects du texte (critique satirique des allemands chez Maupassant et dans le film grâce aux accents notamment) mais aussi cela donnait un exemple pour l'écrit d'appropriation « Il faut sauver Boule de Suif » qui proposait à l'élève de continuer l'intrigue en sauvant Boule de Suif de sa fin ironique.

C/ Les liens entre le film de cinéma et les autres genres artistique, comme par exemple la peinture ou la radio.

Dans le cadre de l'étude du *Misanthrope* de Molière, nous avons certes utilisé l'adaptation cinématographique mais aussi d'autres types d'images qui répondaient au texte et aux films étudiés. Ce qui permettait ainsi de créer une sorte d'univers transmédiatique autour du texte. Le tableau *Le Misanthrope* de Brueghel L'Ancien de 1569 était ainsi associé à la pièce de Shakespeare autour de la figure historique de Timon d'Athènes, au témoignage historique de Plutarque sur le personnage et au film contemporain de Woody Allen. On travaillait lors de cette séance autour de la figure du misanthrope dans les arts. Il fallait donc accepter de s'éloigner du texte théâtral pour mieux montrer la complexité du caractère d'Alceste et montrer sa spécificité. Alceste le sincère qui devient misanthrope à cause de l'hypocrisie de la cour était ainsi comparé à Boris Yellnikoz, le génie scientifique narcissique, au moine religieux de Brueghel qui fuit le monde par crainte des représailles et à Timon d'Athènes, personnage historique antipathique et mesquin qui devient sous la plume de Shakespeare un ancien philanthrope trompé et trahi. L'adaptation cinématographique faisait alors partie d'un tout qui ne prenait sens que lors de la comparaison des différentes formes artistiques entre elles. L'intérêt de considérer *Whatever works* comme une possible adaptation cinématographique permettait de caractériser précisément les raisons de la misanthropie d'Alceste et de donner aux élèves un point de comparaison. On montrait par ailleurs qu'on pouvait créer des liens de comparaison entre le film et d'autres formes artistiques que le texte littéraire : peinture, textes historiques, pièce de théâtre étrangère. On parlait bien sûr de « thèmes » similaires avec les élèves. Il était cependant possible d'évoquer une certaine forme de dialogisme (le fait que qu'un discours soit forcément polyphonique) et d'intertextualité. Et il serait intéressant et original de convoquer la notion d'adaptation entre le tableau de Brueghel l'Ancien et le texte de Molière.

On pourrait transposer la formule de Pierre Bayard en parlant « d'adaptation par anticipation » dans certains cas. Dans *Le plagiat par anticipation*, Pierre Bayard reprend une trouvaille de l'Oulipo qui définissait le plagiat par anticipation comme « involontaire » et comme le résultat du « surgissement d'un second texte proche du premier, qui, en révélant celui-ci à lui-même et en explicitant sa contrainte masquée, permet d'en éclairer après coup les potentialités. » (p.27) Il s'agissait donc d'une œuvre parue après une autre, en exprimant mieux les thèmes et les formes. Pierre Bayard approfondie cette notion en donnant des exemples divers et en montrant qu'on peut grâce à elle, fonder une nouvelle histoire littéraire. On pourrait alors de notre côté, peut-être parler d'adaptation par anticipation, par exemple pour traiter l'œuvre picturale de Brueghel, pourtant antérieure au texte de Molière. En effet, Brueghel peint un religieux qui fuit le monde en traversant, un monde rural et semble quitter définitivement le monde des hommes, sans doute dans le but « de fuir dans un désert l'approche des humains. » (Molière,2013 :44) On remarque ainsi qu'il quitte l'espace droit du tableau, ou figure les humains persécuteurs mais aussi les bêtes et les travailleurs de la campagne. On peut parler d'adaptation du texte de Molière, car il semble représenter l'étape suivante, Alceste quitte la cour pour la province, le moine misanthrope quitte ses frères religieux et la campagne rurale pour un espace encore moins humain, une sombre forêt. Enfin, la bourse qui est dérobée par le personnage grotesque représentant la violence du monde, rappelle non seulement l'avidité du monde pour l'argent, pour les plaisirs, mais elle a en plus la forme d'un cœur que l'on coupe, encore un symbole qu'on l'on peut rapprocher à la déception amoureuse d'Alceste. Ce religieux ne serait-il pas une vision plausible de ce que devient Alceste à la fin de la pièce, quittant la noblesse de la cour, sans épouse, sans amis et poursuivi par la justice ?

Dans le cadre des cours à distance, l'usage des images de cinéma a été rendu impossible pour étudier les textes. Elles ont donc été remplacées par une adaptation radiophonique de la pièce. Cette adaptation propose son propre découpage de l'intrigue. La mise en voix rappelle la mise en scène théâtrale mais aussi la mise en scène cinématographique, notamment avec la participation d'acteurs ayant une expérience dans le cinéma ou la télévision. Mais on pense aussi à l'utilisation des bruitages. Par exemple aux bruits des marteaux-piqueurs symbolisant les mitraillettes dans le texte de Mouadad, prennent dans l'adaptation radiophonique toute leur dimension sonore. On retrouve un bruitage équivalent dans le film de Villeneuve mais qui correspond cette fois-ci réellement au bruit des armes à feu détruisant le bus. Nous avons donc aussi pu croiser la vision du dramaturge dans une adaptation radiophonique et la vision du réalisateur. Encore une fois, la séquence filmique a servi de déclencheur pour comprendre la métaphore sonore et explorer les différentes adaptations du texte.

PARTIE 3 – Produire une adaptation cinématographique avec des élèves comme projet de classe.

1/ Développer des compétences et des connaissances cinématographiques

Pour pouvoir analyser des séquences pouvant nous inspirer et produire notre propre adaptation, les élèves ont dû acquérir un certain vocabulaire technique. Ce vocabulaire a été fourni sous forme de définitions à compléter grâce à une liste de termes techniques.¹³ Chaque définition donnait lieu à un extrait vidéo dont on devait reconnaître le mouvement de caméra, l'angle de caméra ou le plan. Plus tard, lors de l'écriture du scénario technique le même procédé a été utilisé pour apprendre à reconnaître et à utiliser les raccords entre les plans. (Raccord mouvement, raccord dans l'axe et raccord regard) La difficulté de l'opération réside dans le caractère plutôt académique et passif de l'exercice. Il faut impérativement mobiliser l'observation des élèves et donner envie d'assimiler cette fiche de vocabulaire. Les extraits filmiques choisis pour illustrer ces formes filmiques étaient de nature diverse et non liés au film étudié. On passait d'un extrait de *Titanic* de James Cameron pour illustrer l'utilisation de la caméra subjective à un extrait de western spaghetti (*Et pour quelques dollars de plus* de Sergio Leone) pour montrer l'importance du gros plan et évoquer la tension lors d'un duel au pistolet. Ce mélange de genre cinématographique devait ainsi maintenir l'attention de l'élève, exacerber sa curiosité, illustrer la diversité des genres cinématographiques et augmenter sa culture artistique en multipliant ses chances de découvrir un film qu'il ne connaît pas. Le fait de proposer une fiche à trou permettait aussi à l'élève de reconnaître certains procédés qu'il avait déjà étudiés dans d'autres formes d'analyses artistiques ou dans d'autres matières. (Le gros plan par exemple). La liste des procédés devait aussi rester simple et ne pouvait en aucun cas être exhaustive. Seule une partie des tailles de plan était présente. On évitait ainsi d'évoquer pour l'instant le plan zénithal ou le travelling compensé pour ne pas embrouiller l'élève. Il est en effet peu probable que ces procédés soient plus tard utilisés dans l'analyse ou lors du tournage de l'adaptation des élèves. Bien sûr, la simple observation et la création d'une fiche outil n'étaient pas suffisantes, nous avons donc effectué plusieurs analyses filmiques (en classe et de manière autonome) qui demandaient sa réutilisation.

¹³ Voir annexe page 47

Cette méthode comporte cependant des inconvénients. Tout d'abord, les extraits qui servent à expliciter les formes filmiques ne sont sans doute pas assez liés à la problématique de la séquence. Certains extraits sont par exemple très riches et mériteraient à eux seuls, une séance entière. Par exemple, en visionnant un extrait de *Vertigo* d'Hitchcock, une élève se demande ce que raconte le film. On pourrait aussi évoquer le fait qu'une séance sur l'histoire du cinéma et de ses formes filmiques pourrait permettre à l'élève de les comprendre plus facilement. Enfin, ce travail bien que passionnant, est assez chronophage et il peut détourner l'élève de l'étude du texte : « Monsieur, on verra la suite ? »

2/ Adapter le texte théâtral : de l'écrit d'appropriation au scénario technique.

On le rappelle, les élèves ont dû travailler l'adaptation de leurs propres écrits d'appropriation de la pièce de Molière, en se servant des connaissances engrangées lors de l'étude de l'adaptation de la pièce de Mouawad. Ce dispositif comporte plusieurs intérêts. Ils ont pu expérimenter les deux visions, celle de l'auteur de pièce de théâtre mais aussi celle de réalisateur qui doit adapter. Ils ont pu aussi travailler sur leurs écrits en groupe, et profiter entre pairs, pour se découvrir et expérimenter la position d'auteur qui fait découvrir son texte et qui doit le défendre, l'expliquer, le diffuser au groupe. Trop souvent, ces écrits ne servent qu'à donner une note, ne sont lus que par le professeur dans le but de recevoir une note. Dans ce dispositif, ce texte est vivant car lu, relu et partagé. L'élève a ainsi la possibilité de s'améliorer, grâce à la lecture des pairs mais aussi en lisant les textes de camarades qui peuvent l'aider à améliorer son écriture.

À partir de cet écrit théâtral individuel¹⁴, les élèves doivent produire en groupe un texte collectif : le scénario cinématographique.¹⁵ Ils doivent donc se poser la question de l'originalité et retravailler leur intrigue en piochant dans les meilleures parties de leur copie. Ils peuvent aussi décider d'adapter directement la copie qui leur semble la plus originale, réalisable sous forme de séquence filmée. Dans les deux cas, ils doivent échanger, défendre leur point de vue et partager leur vision de l'œuvre. Le cinéma est en effet un art collectif. Après ce moment d'échange, il faut modifier le texte pour en faire un scénario. Pour cela un extrait de scénario est projeté au tableau. Malheureusement, les scénarios sont parfois difficiles à trouver et malgré mes recherches je n'ai pu trouver celui d'*Incendies* en libre accès. J'ai donc dû utiliser un extrait

¹⁴ Voir annexe page 50

¹⁵ Voir annexe page 51

de scénario en libre accès. Heureusement, l'intrigue de celui-ci avait plutôt peu d'importance dans cette activité préparatoire. Il s'agissait d'observer la présentation formelle du scénario : composition du titre des scènes et informations nécessaires. Il fallait donc déterminer le nombre de scènes à tourner en réfléchissant aux changements de lieux qu'il pouvait y avoir dans la séquence adaptée. Les lieux possibles de tournages étant peu nombreux, surtout en période de pandémie qui empêche les élèves de se regrouper chez eux, ils se limitent à trois : la classe, le couloir et l'intérieur de l'intérieur du lycée, l'extérieur et la cour. Dans un second temps, on observait l'agencement du dialogue et la place des informations scéniques. On notait la correspondance entre didascalie et informations scéniques et dialogue et répliques théâtrales. On remarquait cependant la différence en termes de longueur, les courtes didascalies propres au style de Molière devaient donc être développées tandis que les longues répliques parfois sous forme de vers chez les élèves devaient être synthétiser (voir moderniser et transformer en prose). Bien sûr, cela dépendait de la forme qu'il voulait donner à leur adaptation et ces remarques ne servaient que de conseils. Certains groupes ont par exemple décidé de garder le langage du XVII^{ème} siècle, en développant peu les indications scéniques. À la précision des dialogues à jouer s'opposera donc l'improvisation des mouvements et du jeu corporel des acteurs. L'élève reste libre d'exprimer sa vision.

Enfin après une première heure passer à travailler le scénario, les groupes devaient produire un scénario technique.¹⁶ Un moment était consacré à la compréhension du document qui rassemblait les dialogues, le story-board, la description des plans de la séquence et leur minutage. Ce document beaucoup plus technique représentait le passage de l'objet littéraire à l'objectif filmique car il demandait la réutilisation concrète des formes filmiques précédemment étudiées. La fiche outil sur les mouvements, les plans et les angles de caméra était alors indispensable. De plus on ajoutait aussi les raccords entre les plans comme connaissances supplémentaires pour mieux remplir ce document. Ce document demandait ainsi un vif effort d'imagination et de visualisation de la scène. Le dispositif de travail en groupe devait favoriser l'émulation et la réflexion sur la transposition du texte à l'image. La partie story-board, fortement transmédiatique, car obligeant chaque groupe à dessiner et à représenter graphiquement leur texte pouvait poser problème. Très souvent, un individu du groupe pouvait alors mettre en avant sa passion ou son talent pour le dessin. Sinon ceux qui avaient plus de mal à travailler sur la transformation du texte, ou à l'imagination de la scène, s'occupait de traduire sous forme de schéma ou d'esquisse les propositions de leurs camarades.

¹⁶ Voir annexe page 52

Mais ce dispositif posait aussi un certain nombre de problème. Travailler la transformation du texte théâtral en scénario puis en scénario technique demande beaucoup de temps et la mise en place des cours en distanciel la semaine suivante n'arrangeait pas les choses. Tous les groupes n'avançaient pas à la même vitesse, et si à la fin des deux heures certains groupes avaient fini leur scénario et la majeure partie de leur scénario technique, d'autres n'avaient terminé ni l'un ni l'autre. Le travail du professeur, plutôt éprouvant, consistait à passer entre les groupes, à répondre aux questions de mise en scène, des soucis de présentation, des blocages face à la transposition de l'intrigue, mais aussi des problèmes techniques très précises qui ne trouvaient pas forcément de réponse dans l'immédiat. (Comment filmer ? Quel matériel ? Quel décor ?) Enfin, le souci principal a été sans doute la composition des groupes. Pour que le travail soit réellement intéressant, le choix de l'hétérogénéité a été fait. Selon l'inclinaison de leurs écrits théâtraux chaque demi groupe classe a été divisé en deux groupes : d'un côté ceux qui ont imaginé une suite plutôt du côté de la comédie dans laquelle les deux amants se retrouvent. Et de l'autre, ceux qui ont plutôt accentuer l'interprétation tragique en faisant d'Alceste un solitaire, voire même en imaginant la mort d'un personnage. Les groupes ainsi créés mélangeaient filles et garçons sans être partiars. Parfois peu habitué à travailler avec des camarades qu'ils ne fréquentent pas, certains élèves sont un peu restés sur le côté. Les rennes du projet ont aussi pu être prises par des personnalités plus fortes et plus investies. Deux élèves se sont ainsi désintéressés du projet et se sont mis à discuter. Enfin, le problème des absences s'est aussi posé, des élèves ont été absents lors de l'une des deux séances, et ont donc bouleversé le travail du groupe. Une élève ayant été absente lors de la première séance, s'est ainsi retrouvée sans groupe. Pensant pouvoir l'ajouter à un groupe qui avait perdu un membre entre la première et seconde heure de cours, je lui demandais de continuer le travail de sa camarade. Ce qui ne semblait convenir à aucune des deux parties. Pour ne pas rester sans travail, elle a demandé à faire de la grammaire. La solution retenue pour ces trois élèves éjectés du projet serait de les mettre en groupe lors de la suite du projet et de leur proposer de rendre leur propre adaptation. (Peut-être en ne demandant qu'un seul des deux documents écrits, scénario ou découpage technique et en faisant jouer l'improvisation.) On notera aussi que ce travail s'est beaucoup mieux passé lors de la premier séance (écriture du scénario) en demi-groupe plutôt que lors de la seconde séance (création du découpage technique) en classe entière. Le dispositif des groupes d'élèves est alors beaucoup moins agréable, le bruit des discussions de travail étant plus dérangeants.

3/ Filmer une adaptation : de la théorie à la pratique et ses difficultés.

Le projet a malheureusement dû être stoppé par le distanciel et la modification du calendrier scolaire (avancement des vacances). Cependant pour ne pas rester sans résultat j'ai décidé d'évoquer deux types productions différentes dans cette partie.

La première concerne les mises en scène de courts extraits théâtraux d'*Incendies* de Mouawad. Cette activité n'a été proposée qu'à un demi-groupe classe (l'autre demi-groupe classe ayant un exercice attentat obligatoire à la place). L'activité avait pour but d'explorer la dimension théâtrale du texte, de former les élèves à l'improvisation et de les préparer au futur tournage cinématographique. Dans *Pratiquer le théâtre au collège et au lycée*, Sophie Balazard et Elisabeth Gentet-Ravasco rappelle en effet que « le travail théâtral en atelier permet une exploration des possibilités physiques émotionnelles des élèves, développe les facultés d'expression de chacun et stimule le sens critique et l'analyse constructive. » (p.159) Les mises en scène devaient être préparées en quinze minutes par groupe de deux. Il était demandé aux élèves d'identifier les didascalies et de prêter attention aux didascalies internes trop souvent négligées. Leurs mises en scènes étaient ensuite filmées pour être diffusées sur le padlet de la classe. Certaines mises en scène montraient déjà un fort travail d'adaptation qui se démarquait du simple jeu. Un groupe a par exemple décidé de rapper leur extrait. D'autres ont modernisé le texte. Enfin, certains ont préféré accentuer la théâtralité grâce à des accessoires improvisés. Les élèves ont alors proposé spontanément de se filmer et un début de mise en scène a été évoqué. Il s'agissait de filmer en deux temps, l'entrée des personnages sur scène et leur dialogue dans un second temps. A la fin de la séance, nous étions déjà dans une réflexion sur l'adaptation cinématographique, dans un passage naturel de la représentation théâtrale à la captation théâtrale puis vers le cinéma.

Dans un second temps, j'ai tenté de proposer un exemple d'adaptation personnelle. Pour la réaliser face aux difficultés causées par le confinement, j'ai tenté d'utiliser la technique de la stop-motion pour produire une adaptation animée. Je voulais rappeler que le cinéma est composé de genre et de forme divers mais aussi rappeler encore une fois l'importance du transmédia pour découvrir ou transformer le texte. L'adaptation a en effet nécessité l'utilisation d'un logiciel et demandait donc des connaissances numériques précises. Malheureusement cette tentative est plutôt un échec et le résultat bien qu'amusant est peu artistique et cinématographiquement peu développé. En effet, l'animation qui permet de contourner les problèmes d'incarnation des personnages par des acteurs et de distanciation occasionne aussi

ses propres difficultés. Tout d'abord, elle nécessite du matériel : fil de fer, pâte à modeler spéciale, fond vert, caméra. Même si la généralisation des smartphones et ordinateurs démocratise ces formes d'art et leur fabrication, elles nécessitent tout de même un investissement personnel et matériel important. Il faut aussi souligner qu'il faut du temps et de l'expérience pour réaliser ce genre de projet qui demande des connaissances précises mais aussi du talent. Néanmoins cette première tentative m'a permis de me poser la question de la représentation des personnages. Mais aussi de tenter de réaliser moi-même le projet que je demandais aux élèves et donc de me confronter aux difficultés et aux incompréhensions qu'ils pourraient rencontrer. La faisabilité est aussi apparue comme un critère primordial dans l'élaboration d'un projet artistique, de nombreuses choses qu'on pense faciles ou possibles se révèlent beaucoup plus compliquées lorsqu'on les réalise. Enfin, cet étape m'a permis d'expérimenter cette forme de cinéma et si je n'ai pas réussi à créer une véritable adaptation animée, j'ai au moins réussi à animer des objets moins complexes que des êtres vivants.

CONCLUSION

Pour conclure, il est évident que travailler le théâtre et le cinéma présente un fort intérêt didactique. L'adaptation cinématographique des œuvres théâtrales doit être plus souvent envisagée comme support d'étude. L'analyse et la production d'un film ont de nombreux avantages. Ils favorisent l'entrée dans le texte, autant que l'utilisation d'une captation théâtrale. Le lien étroit entre analyse filmique et analyse littéraire permet aussi de travailler l'exercice du commentaire de manière détournée. Enfin les nombreuses formes que peuvent prendre l'utilisation du film (étude de séquence, écriture de scénario, story-board...) permettent d'intéresser les élèves, de diversifier les points d'entrée dans l'œuvre théâtrale et surtout favorise la réappropriation du texte par l'écriture mais aussi par l'image. Lors de la séquence suivante qui concerne l'argumentation et les écrits de presse, on pourrait continuer ce travail autour de l'univers cinématographique, en réalisant des critiques de cinéma autour de nos productions. Le cinéma serait travaillé tout au long de l'année de seconde, comme complément au texte mais aussi comme moteur d'une production artistique et littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

ALLEN W. (2009) Whatever works. États-Unis : Morena Filmes

AUMONT J et MARIE M. (2004) L'Analyse des films. Paris : Armand Colin

BALAZARD S et GENTET-RAVASCO E. (2019) Pratiquer le théâtre au collège et au lycée. Noisy le sec : L'Agapante&cie

BAYARD P. (2009) Le plagiat par anticipation. Paris : Les Éditions de Minuit

BRUNEL M et QUET F. (2018) L'enseignement de la littérature avec le numérique. Berne : Peter Lang

CLÉDER J et JULLIER L. (2017). Analyser une adaptation : du texte à l'écran. France : Flammarion.

CONDÉ M, FONCK V et VERVIER A. (2006). À l'école du cinéma : Exploiter le film de fiction dans l'enseignement secondaire. Bruxelles : De Boeck.

JULLIER L. (2012). Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation. France : Flammarion.

LE GUAY P. (2013) Alceste à bicyclette. France : Pathé

MOLIÈRE. (2013). Le Misanthrope. France : Flammarion.

MOUAWAD W. (2010). Le sang des promesses : Incendies. France : Actes Sud.

VANOYE F. (2011) L'Adaptation littéraire au cinéma. Paris : Armand Colin

VILLENEUVE D. (2010) Incendies. Canada : Micro Scope

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE 1 – COPIE ÉLÈVE : POÈSIE ET CINÉMA	p 44
ANNEXE 2 - PREMIER QUESTIONNAIRE DE LECTURE.....	p 45
ANNEXE 3 – SECOND QUESTIONNAIRE DE LECTURE.....	p 46
ANNEXE 4 – COURS SUR L’ANALYSE D’UNE SÉQUENCE FILMIQUE.....	p 47
ANNEXE 5- PROPOSITION D’ANALYSE FILMIQUE.....	P 48
ANNEXE 6- COPIES D’ÉLÈVES : ANALYSE DE LA SCÈNE DU BUS.....	p 49
ANNEXE 7 – ÉCRITS D’APPROPRIATION THÉÂTRAUX.....	p 50
ANNEXE 8 – ADAPTATION DES SCÈNES EN SCÉNARIO.....	p 51
ANNEXE 9- LE DÉCOUPAGE TECHNIQUE.....	p 52

ANNEXE 1 – COPIE ÉLÈVE : POÈSIE ET CINÉMA – des difficultés à parler de cinéma

CONSIGNE : Préparez une ANTHOLOGIE de 5 poèmes exprimant le sentiment d'un poète. (Vous veillerez à varier les sentiments exprimés et les siècles pour chaque poème !) Vous associerez à chaque poème une image de votre choix qui doit cependant être issue d'une œuvre d'art : tableau, image de cinéma, affiche, photographie, vignette de BD, ...

Vous décrirez en un court paragraphe (de 20 lignes maximum) le poème et l'image (thème, sentiment exprimé, but de l'artiste...) et le lien que vous faites entre les deux œuvres.

Poème et œuvre 1 :



Le premier poème est le « le sonnet n°26 » de William Shakespeare écrit au 16ème siècle. Le poème exprime l'amour passionnel de William Shakespeare envers sa bien-aimée.

J'ai mis en relation le poème avec l'affiche de cinéma du film « Titanic » réalisé par James Cameron en 1997. Je les ai mis en relation car le film raconte une histoire d'amour pleine de passion et dangereuse entre deux personnes. Les deux œuvres parlent d'amour sincère et intense.

Poème et œuvre 2 :



Le deuxième poème est « le Cid » de Pierre Corneille écrit au 17ème siècle. Ce poème raconte le dilemme face au quel est confronté un homme.

J'ai associé ce poème avec le film « Joker » réalisé par Todd Phillips en 2019. Ce film raconte la vie morne d'un homme méprisé et incompris des autres.

Ces deux œuvres parlent de tristesse, à la fois celle d'un homme face à un cruel dilemme, et celle d'un homme méprisé des autres menant une vie morne/banale

Commentaire : C'est la seule élève à utiliser des images de cinéma pour ce devoir. Cependant il n'y a pas de réelle utilisation de l'image de cinéma. Les commentaires ne sont pas forcément pertinents et précis. Peu d'analyse.

| Séance 3 : Analyse d'une séquence de Incendies de Denis Villeneuve.

Pb : Comment adapter une œuvre littéraire au cinéma ?

Le réalisateur a écrit le scénario seul pendant 6 mois. Selon D.Villeneuve : « Ce sont deux objets qui racontent la même histoire avec les mêmes personnages principaux mais radicalement différents » entretien site de « l'Humanité » 12/01 /2011

ACITIVITÉ : IDENTIFIEZ LE VOCABULAIRE DE L'ÉTUDE CINÉMATOGRAPHIQUE

Travelling / Panoramique / Plongée / Champ / Contre-plongée / Hors-champ / Plan fixe / Plan subjectif
Plan général / Gros plan.

Les mouvements de caméra :

----- : La caméra se déplace verticalement ou horizontalement sur un rail.

----- : La caméra pivote sur son pied qui reste fixe.

----- : Plan qui permet au spectateur d'adopter le point de vue du personnage.

----- : Absence de mouvement de caméra.

Le cadre :

----- : C'est tout ce qui est visible à l'écran.

----- : Tout ce qui n'est pas filmé par la caméra.

L'angle de vue :

----- : La caméra est située au-dessus du sujet (Le sujet paraît petit et dominé.)

----- : La caméra est située au-dessous du sujet. (Le sujet paraît grand et important.)

Échelle de plan :

----- : Il isole le visage du personnage et met souvent en avant son regard.

----- : Il montre tout un paysage.

17. Orphelinat de Kfar Rayat

Nawal (19 ans) et Sawda dans l'orphelinat de Kfar Rayat.

Nawal : A l'orphelinat de Nabatiyé il n'y avait personne. On est venues ici. À Kfar Rayat.

Le médecin : Vous n'auriez pas dû. Ici non plus il n'y a plus d'enfants.

Nawal : pourquoi ?

Le médecin : c'est la guerre.

Sawda : Quelle guerre ?

Le médecin : Qui sait ? Personne ne comprend. Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. Une guerre.

De nombreux extraits cinématographiques permettaient d'observer ces formes filmiques.

ANNEXE 5- PROPOSITION D'ANALYSE FILMIQUE



Mais le répit est de courte durée, l'amour est loin et la guerre montre toute sa réalité à l'écran. Nawal apparaît ainsi dans **des plans fixes** face aux femmes qui fuient. Le bruit de sa marche se fait ensuite entendre. Les ruines apparaissent à l'écran en arrière-plan et **en plongée**, comme une déchirure dans le paysage naturel. Puis c'est **en contre-plongée** que Nawal se met à déambuler au milieu des bâtiments en cendre. Le plan met ainsi en avant la grandeur du personnage face à la petitesse des ruines : Tout a été détruit ! Ce sont les bruits des mouches et des pas sur les décombres, qu'entend le spectateur. Ils soulignent l'aspect macabre de la scène. Ces bruits seront ensuite remplacés par les pleurs de Nawal. L'horreur de la guerre est bien visible. Un personnage qu'on ne voit pas rappelle alors la dimension religieuse et politique de ce massacre. Nawal s'effondre de désespoir et disparaît dans le **hors-champ** créé par la fumée noire de l'incendie de l'orphelinat.



Analyse filmique d'Incendies de Villeneuve d'après la pièce de Mouawad (proposé aux élèves).

Nawal apparaît tout d'abord dans **de longs travellings latéraux** et **des gros plans** qui montrent son courage et sa détermination face aux dangers. En effet, lors de la traversée du pont, un militaire dont le visage est **hors-champ** l'interroge sur la raison de son voyage. La menace est ainsi omniprésente autour de Nawal. En arrière-plan, on voit apparaître les soldats et leurs armes mais surtout les victimes qui fuient la guerre. C'est aussi grâce **au bruitage** (les bruits de machines mais surtout les cris) que Villeneuve crée une atmosphère inquiétante et oppressante pour le personnage et le spectateur. Malgré les obstacles, Nawal réussit cependant à avancer, et elle finit même par franchir la frontière lors d'**un travelling arrière**. Le mouvement de recul de la caméra montre ainsi que le désir de retrouver son enfant est plus fort que la peur et la guerre.



Dans la séquence suivante, le danger est toujours présent, comme le montrent les camions de réfugiés au second plan et le **panoramique rapide** sur un convoi militaire. Mais Nawal retrouve aussi les souvenirs de son enfance. La caméra s'éloigne du personnage, **les plans deviennent larges** et Nawal se retrouve au milieu d'une nature réconfortante. Ce sont les bruits d'insectes qui se font maintenant entendre. **Un gros plan** sur Nawal, le visage posé sur un arbre montre la tranquillité retrouvée, celle du recueillement. Nawal est en effet sur les lieux de son amour avec Wahab.

ANNEXE 6- COPIES D'ÉLÈVES : ANALYSE FILMIQUE DE LA SCÈNE DU BUS

Quand Nawal a prit la petite fille avec elle un **travelling** a commencé et a été interrompu pour nous faire un **gros plan** sur les armes des groupe d'hommes. Dessus il y avait la vierge Marie (et peut-être d'autres personnage religieux mais je n'arrive pas à bien voir), ce qui est d'ailleurs une des différences avec le livre, dans le livre la religion du groupe d'homme n'était pas précisée. Les hommes arrache la petite fille des mains de Nawal dans un plan général. Notre vision s'élargit encore plus pour que nous voyons le bus brûler et la petite fille mourir. Il y a ensuite un **gros plan** qui nous montre Nawal attristée, puis un **champ**, et enfin un **plan général**, le tous avec le bus qui brûle de plus en plus. Nous constatons que Nawal est restée pendant un assez long moment devant le bus en flamme puisqu'un **plan fixe** est ensuite fait sur celui-ci et qu'il n'y a plus aucuns signes de feu. La scène se termine avec un **gros plan** sur Nawal qui ne semble pas avoir changée de position et qui est en état de choc.

Je pense que Villeneuve veut nous montrer l'horreur de la guerre en nous mettant à la place des personnages qui ne savent pas si ils vont pouvoir vivre en sortant de ce bus, pour ça il a utilisé des plans subjectifs. Il a aussi beaucoup utilisé de gros plans pour bien faire passer les émotions des personnages encore en vie.

Au final le simple fait de se mettre un petit peu à leur place nous fait ressentir leur peur et leur crainte.

Tout d'abord il y a un gros plan sur le visage de Nawal, ensuite il y a les personnages qui sont montrée par **une vue panoramique**. Quand les chrétiens tirs il y a **un plan fixe** à l'extérieur du bus mais on peut voir également **un plan subjectif** pour montrer le point de vue du personnage et pour amplifier les émotions, l'effroi et la peur des musulmans. Il y a une plongée le moment où les chrétiens jettent de l'essence pour montrer qu'à ce moment les musulmans sont dominées. Dans la séquence suivante Nawal fait preuve de courage en montrant sa croix pour ne pas mourir, il y a un **gros plan général** montrant le bus derrière. Quand l'enfant se précipite vers le bus pour aller chez sa maman il y a un **travelling vertical** mais également la camera est placée de sorte à ce qu'on voit qu'ils sont représentés tout petit. A l'avant dernière séquence il y a un gros plan sur le visage de Nawal montrant son désespoir. Le moment où Nawal est assise est qu'il y a un gros plan sur elle, les personnages marchent dans une autre direction que Nawal pour montrer que c'est le personnage principale et qu'elle est différente. La dernière séquence on voit **en arrière plan** le bus détruit est Nawal qui est au premier plan désespéré.

Commentaire : Des propositions qui montrent une réflexion personnelle et une volonté d'analyser et d'interpréter la séquence. Quelques soucis de vocabulaire (vue panoramique) subsistent. Mais ce média permet une meilleure expression chez certains élèves.

ANNEXE 7 – ÉCRITS D'APPROPRIATION THÉÂTRAUX

Philinte et Eliante quittent la scène, ainsi qu'Oronte et Alceste, qui quitte Paris à la recherche de la solitude.

SCÈNE V

ACASTE, CLITANDRE, CELIMENE, ARSINOÉ, BASQUE

ARSINOÉ

1 { Madame, remerciez-moi de ma bonté,
Quand je vous apprendrais qu'il vous a aveuglée,
Et que par mégarde vous lui apparteniez.

CELIMENE

2 { Voulons-nous d'abord nous asseoir ?

ARSINOÉ

3 { Très bien, asseyons-nous et installons-nous donc.
Mais je dois vous prévenir, ma chère consœur
Que nul ne prendra de critiquer votre avis.
Donc je crois que Monsieur ne veuille point de vous
Ainsi vous accorde une faible attention.
Croyez-moi que son départ vous fera admettre
Une liberté que vous n'auriez pas pu vivre
Cet homme, qui depuis longtemps vous utilise,
N'est qu'à mon sens un plan pour vous manipuler
Afin que vous restiez auprès de lui.

CELIMENE

4 { Je vous prie de bien vouloir comprendre, Madame,
Ce Monsieur n'a qu'à apprendre de ce beau monde
Et il reviendra, de temps à autre, me voir
Et admirer celle qu'il trouve de plus cher.

RECIT D'APPROPRIATION : SCÈNE SUPPLÉMENTAIRE AU MISANTHROPE

Acte VI

Un an plus tard, Célémène continue à vivre sa vie mais se pose de plus en plus de questions sur son existence. Quant à Alceste, il vit une vie particulièrement tranquille, loin de Paris.

Scène 1

Eliante, Célémène

Eliante : Que faites-vous, ma cousine ?

Allez-vous vous rendre à la fête organisée par le marquis Acaste ?

Célémène : Le cœur ne m'en dit point.

Cette vie ne m'inspire plus.

Je ne trouve plus de plaisir, ma cousine.

Eliante : Que dites-vous ?

Votre vie est plaisante,

Vous rencontrez des personnes si intéressantes.

Célémène : Je regrette à en mourir les moments partagés avec Alceste,

C'étaient de loin les plus enrichissants et

Il était tellement aimant....

Eliante : Je ne vous comprends pas,

Commentaire : Un exercice maîtrisé dans l'ensemble. Certains maîtrisent très bien la forme théâtrale classique (utilisation de l'alexandrin, réutilisation des personnages et du vocabulaire). Quelques imperfections aussi : une didascalie initiale pas vraiment théâtrale et des expressions pas toujours justes mais dans l'ensemble une grande originalité.

ANNEXE 8 – ADAPTATION DES SCÈNES EN SCÉNARIO

Grange - Extérieur, Jour

Célimène :

Je vous propose ici, un accord qui vous est favorable.
 En baissant les pieds sur le sol.
 Alceste (curieux) : et évitant son regard

Quel est donc cet accord ?
 Faisant un pas vers elle.

Célimène :

Tout en le regardant dans les yeux elle dit :
 Partira et vous retrouvera seul ou restera aux côtés
 de votre bien aimée jusqu'à la fin de vos
 jours.

Célimène quitte la grange.

du cou - Extérieur - Nuit.

1)- Célimène assise sur un banc face au
 coucher de soleil.

2)- elle entendit des bruits de pas et se
 retourna.

Dans une cour - Extérieur Jour

Philinte 1
 Philinte regarde Alceste fixement

Alceste 1
 Alceste regarde Philinte droit dans les yeux

Philinte 2

Alceste 2

Philinte 3
 Philinte répète la même phrase à Alceste :

Alceste 3
 Alceste coupe la parole à Philinte

Scène I :

Alceste rentre dans la pièce (la classe) et raconte sa mésaven-
 ture à Philinte.

* Qui étiez-vous passé mon cher Alceste -
 Je reviens tout droit de mon exécration jugement, ce fut une
 audience sans fin d'une histoire sans queue ni tête.

- Célimène surprise et troublée, s'avance
 vers lui : "En effet, que me vaud votre
 venue"

- Alceste prit un air des plus sérieux.
 Il s'assoit : "Célimène m'a bien-aimée,
 pardonne-moi. Ce départ fut ma pure
 erreur. Pardonne-ma je t'en pri."

a) En soirée / en intérieur / pendant le souper
 chez Célimène.
 Célimène, Alceste, Philinte et Eliante autour
 de la table.
 Alceste à côté de Philinte, et en face de
 Célimène. Célimène en face d'Alceste et à
 côté d'Eliante.

Commentaire :

Des scénarios plus ou moins aboutis selon les groupes avec une attention plus ou moins grande à développer les didascalies pour développer l'action. Mais toujours un travail collectif avec de nombreux débats.

ANNEXE 9- LE DÉCOUPAGE TECHNIQUE

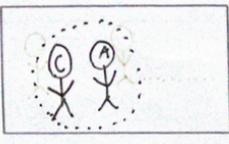
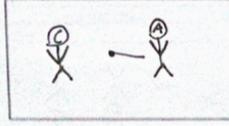
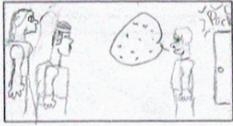
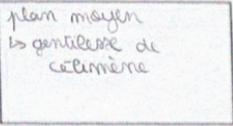
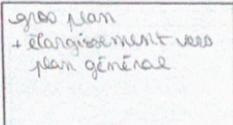
Schéma en vue de dessus et positions caméra	Image : cadre / action	Son : dialogue / bruits / musiques	Durée estimée
	Plan N°1 Cécimène traîne les pieds sur le sol en évitant son regard panoramique d'Alceste sur Cécimène		
	Plan N°2 Alceste faisant un pas vers elle quand Cécimène finit de parler le plan panoramique est terminé, on passe au travelling pour voir les deux personnages.		

Schéma en vue de dessus et positions caméra	Image : cadre / action	Son : dialogue / bruits / musiques	Durée estimée
	Plan N° Plan fixe et vue panoramique	Bruit de porte et pas dialogue	2m50s 1m20
	Plan N° Plan fixe + gros plan	dialogue	7m
	Plan N° gros plan indifférent.		
	Plan N°2 → geste de la main de Cécimène → propose de s'asseoir gentilement.	texte 2 → musique	5 sec
	Plan N°3 : → regard destructeur, dominant de Anaximé → arachnement Cécimène → bonne posture droite Anaximé → soupirement d'Anaximé	→ soupir → pas → texte 3 → musique	45 sec - 30 ...

Commentaire : Les groupes se partagent le travail, certains élèves utilisent leur talent (dessin). Chaque groupe a sa méthode pour être efficace, on note cependant des difficultés pour décrire et représenter les plans. Peu de mouvement de caméra, l'ambiance sonore n'est pas toujours prise en compte. Le découpage technique est une étape chronophage, difficile à assimiler mais qui crée tout de même un certain enthousiasme.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

ILLUSTRATION N°1- ALCESTE À BICYCLETTE de LE GUAY.....	P 54
ILLUSTRATIONS N°2- WHATEVER WORKS de ALLEN.....	P 55
ILLUSTRATION N° 3- INCENDIES de VILLENEUVE.....	P 56
ILLUSTRATION N°4- LA SCÈNE DU BUS.....	P 57
ILLUSTRATION N°5-REGARDS SUR INCENDIES BARBEAU-LAVALETTE..	P58

ILLUSTRATION n°1 – ALCESTE À BICYCLETTE – de Philippe Le Guay -2013- Pathé



Le film commence par un voyage en train puis en voiture qui conduit Valence vers l'île de Ré où il va retrouver Tanneur. On remarque la gradation descendante entre les différents moyens de transport, le vélo viendra remplacer la voiture sur l'île, ce qui montre l'isolement des personnages.



Les répétitions de la première scène de la pièce se transforment souvent en dispute entre les deux acteurs, au sujet de leurs façons d'interpréter le texte de Molière. Il y a mise en abîme du jeu scénique.



L'île est aussi le lieu de la réunion des personnages, un triangle amoureux se forme alors autour de la belle Francesca. La bande son souligne alors ces moments de plaisirs humains en faisant défiler les titres guillerets et romantiques : « A bicyclette » d' Yves Montand et « Il Mondo » de Jimmy Fontana.



Tanneur se retourne vers l'assemblée et récite les vers d'Alceste « Puis qu'entre humains ainsi vous vivez en vrais loups. Traitez, vous ne m'aurez de ma vie avec vous. » Un panoramique détaille alors les visages des personnages et souligne une critique de la société en général, et celle du spectacle et du cinéma en particulier.



Valence se trompe de texte, et se retrouve bien seul face au public. « Indicible haine ? » « Effrayante haine ? ». Il ne réussit pas à incarner Alceste, il n'est que l'hypocrite Philinte.



Seul face à la mer et ayant perdu Francesca, son ami et la possibilité de jouer, Tanneur incarne véritablement Alceste car il peut « vouer un grand mal à la nature humaine » et concevoir « pour elle une effroyable haine ».

Illustrations n°2 - Résumé de Whatever works de Woody Allen, 2009, Morena Filmes.



Boris brise le quatrième mur dès l'introduction et s'adresse directement aux spectateurs, il passe pour un fou auprès de son entourage. Lors d'un long monologue, il discute de tout, donne son avis sur tout, même sur le spectateur et surtout n'hésite pas à vanter son génie.



Lors d'un flashback, il critique ouvertement sa femme, son infidélité et finit par se suicider. Il n'hésite d'ailleurs pas à critiquer les enfants à qui il donne des leçons d'échec.



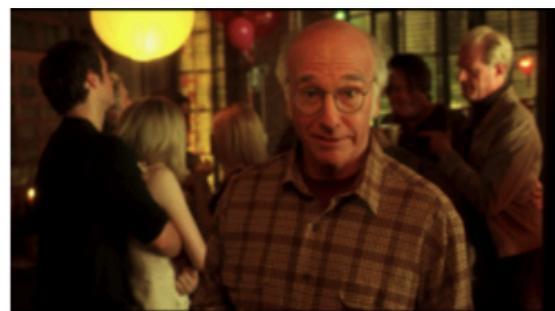
Il n'hésite pas non plus à remettre en cause le rêve américain et à présenter son pays comme ouvertement xénophobe. Face à la naïveté de Mélodie qui répète les paroles racistes de son père, Boris rappelle la souffrance du peuple noir. Bien que désagréable, il offre une vision politique sincère de son pays.



Mélodie fait des efforts pour plaire à Boris et tente de copier sa façon pédante de parler. Elle lui propose même de l'épouser. La scène se veut romantique (musique de jazz), même si les réactions de Boris et ses critiques incessantes contre lui-même créent un décalage satirique.



Mélodie trompe Boris avec un homme qui est tout le contraire du vieux misanthrope. La scène est un cliché sous forme de gros plan romantique et connotée sexuellement.



Boris est toujours le seul à « avoir la vision globale » qui lui permet de voir le spectateur, il rejoint les autres pour fêter le nouvel an, même s'il déteste les festivités. Il accepte cependant « sa chance » et relativise son existence.

Illustrations n°3 - Résumé d'Incendies de Denis Villeneuve, 2010, Micro Scope.



Le film présente directement Nihad, celui qui doit être retrouvé. Si le film peut l'introduire comme une victime dès le début, ce n'est que plus tard que l'on découvrira son histoire.



L'adaptation bouleverse l'intrigue théâtrale: des personnages sont ajoutés (Nicolas, le frère de Nawal), d'autres voient leur existence modifiée. (Nicolas tue Wahab, qui restait en vie dans la pièce.)



On retrouve le même brouillage temporel avec la ressemblances des actrices jouant la mère et la fille, les jeux de reflets, le cut entre le bus en feu et le bus du présent...



Le film garde un lien profond avec le texte: la présentation sous forme de titre par exemple ou l'imprécision sur le pays de l'action.



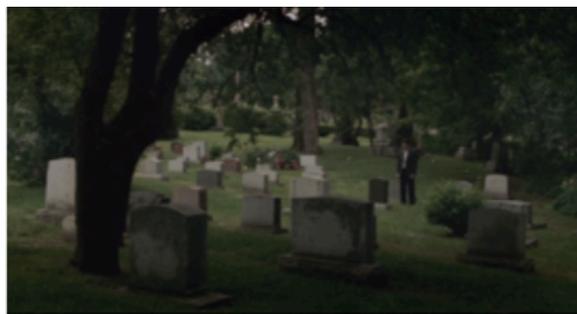
Un autre personnage transformé : l'infirmière qui remplace le concierge et le berger qui recueillent les jumeaux après le viol de Nawal en prison. (Viol qui est hors champ.)



La révélation de leur origine (viol) est une seconde naissance. Le thème de l'eau est un motif ajouté par Villeneuve, qui dépeint l'apaisement de l'incendie.



La rencontre avec le père et le frère : tous les personnages sont présents grâce au hors champ (Lebel dans la voiture et Nawal grâce aux lettres).



La scène finale est ajoutée par Villeneuve, le fils incestueux se recueille sur la tombe de sa mère : l'incendie est éteint.

Illustration n°4 - La scène du bus



Un plan large nous montre l'intérieur du bus, où Nawal se fond parmi les hommes. Le spectateur est lui aussi dans le bus qui est comme une salle de cinéma.



Une ellipse se produit grâce à un cut visible qui modifie aussi la bande sonore, les bruits de moteur se transforment en cris, ici commence la tragédie.



La caméra subjective crée le suspens et la peur, le spectateur est à la place des victimes. Les fenêtres sont brisées et ne font plus écran : nous sommes dans l'horreur.



Le danger est partout, le cadre se resserre, la contre-plongée et le jeu entre le bas et le haut évoquent la violence et la colère qui débassent l'Homme.



Seule parole de l'extrait (à part les cris), cette précision sur la religion de Nawal est ajoutée par Villeneuve qui rend son film plus réaliste et politique.



Le cadre montre le dilemme que ressent Nawal: fuir parmi les monstres (au second plan) ou perdre la vie avec les victimes (au premier plan). Elle décide cependant de sauver l'enfant.



Le plan est très large, les hommes sont insignifiants face à la fatalité, l'enfant est exécutée. Le silence tranché par le coup de feu souligne l'horreur des destins brisés



Le jeu entre le visage en gros plan et le feu qui remplit tout l'espace gauche du plan montre le passé douloureux qui s'embrace. Voici le premier incendie



Le réalisateur écoute la chanson de Radiohead qui l'a inspiré durant l'écriture du scénario et évoque en français son travail d'adaptation de l'oeuvre de Mouawad.



Le figurant se demande en arabe comment jouer la scène, l'équipe lui répond de ne pas tirer « comme un cowboy ». Mise en place de la vision du réalisateur.



Un figurant évoque en arabe son passé comme combattant dans une guerre au Koweït, la scène lui rappelle des souvenirs douloureux.



La mère de la petite fille exécutée dans la scène du bus, n'apparaît pas dans le film. Mais elle est présente dans ce reportage du tournage et explique avoir fui la guerre en Irak.



Un moment d'innocence lors du tournage de cette scène de massacre.



Le tournage comme lieu de vie et de partage, le cinéma un art qui guérit. C'est aussi le lieu d'un mélange des langues : anglais, français, arabe et même langue des signes.