

Article

« "Au Coeur des Quenouilles" d'après Gauvreau : formalisme textuel et audio-visuel »

André Loiselle

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n°5-6, 1988-1989, p. 295-304.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041079ar>

DOI: 10.7202/041079ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

André Loïselle

«Au Coeur des Quenouilles» d'après Gauvreau: formalisme textuel et audio-visuel.

Au cours de l'année universitaire 1987-1988, j'ai réalisé une adaptation cinématographique de la pièce *Au Coeur des Quenouilles* de Claude Gauvreau. Un manque de fonds m'ayant contraint à interrompre mes activités de post-production, le film demeure en définitive inachevé. Cependant toutes les étapes du processus de transposition de la scène à l'écran furent, elles, menées à terme. Les quelques pages qui suivent offrent une vue d'ensemble de son approche théorique face à la problématique que pose la démarche de transmutation d'une forme à l'autre, et expliquent certains procédés utilisés lors de la création de ce court métrage.

L'appropriation cinématographique d'un texte dramatique s'élabore à partir du même principe fondamental que la mise en scène théâtrale. Comme Stanislavski nous l'a appris, le rôle du metteur en scène, que ce soit au théâtre ou au cinéma, consiste à choisir un super objectif¹ et à s'assurer que tous les sous-objectifs — pensées, sentiments, aspects techniques — provoquent une convergence vers ce super-objectif. Dans le cas de Gauvreau, la recherche du super-objectif doit se faire à la lumière d'une connaissance de sa pratique d'écriture automatiste.

Jacques Marchand nous apprend que «la poétique de Gauvreau est une mécanique bien huilée qui s'articule autour de quelques mots-clés»; entre autres le mot «désir»². Gauvreau définit ainsi le désir:

¹ Constantin Stanislavski, *la Formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1984, pp. 269-278.

² Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 63.

Cette impulsion irrésistible est noyée dans un état affectif ou sensible qui filtre tout élément cherchant à s'inscrire dans la matière [...] qui fortifie irrationnellement la justification d'enfoncer toutes les résistances de la censure [...]. Elle est l'état à la fois le plus tyrannique, le plus enivrant et le plus identique à l'extase active qu'il soit possible d'imaginer³.

Le désir «fortifie irrationnellement la justification d'enfoncer toutes résistances de la censure». Pour Gauvreau, toute règle, qu'elle soit sociale ou grammaticale, est censure et est sujette à l'enfoncement. C'est donc un désir d'enfoncement qui, se combinant à d'autres éléments, provoque, dans plusieurs pièces de Gauvreau, l'éclatement des relations de causalité, de la syntaxe des phrases, et parfois même du mot qui perd toute signification et ne devient qu'une suite de lettres.

On ne retrouve pas un tel éclatement dans *Au Coeur des Quenouilles*. Cette pièce ne contient aucun néologisme, l'auteur déroge à peine aux règles de la syntaxe, et on y distingue même une structure dramatique. Seules les relations évidentes de causalité ont été bouleversées. Dans cette oeuvre, Gauvreau semble créer l'équilibre entre absence de causalité et structure traditionnelle. Cet équilibre permet une grande liberté d'interprétation dans un cadre qui demeure strict. Bien que chaque lecteur puisse prêter une signification particulière au texte, de par l'absence de relations causales évidentes, les assises que pose l'auteur définissent un thème ou un super-objectif sous-jacent. Si l'on réduit la pièce à sa plus simple expression on découvre les éléments essentiels au drame. Un sujet: l'homme; un opposant: la menace de l'ange telle qu'exprimée par la Tête; un objet: le Désir d'évasion. Relevons quelques passages de la pièce:

[...] J'effectue son évasion

[...] il y aura moyen de s'évader. Je suis une lignée saoule d'évasion

[...] L'évasion m'a fait naître. Je passerai⁴

³ Claude Gauvreau, «Lettres à Jean Isidore Cleuffeu», 7 janvier 1950, p. 6; in Jean Marchand, *op.cit.*, pp. 188-189.

⁴ Claude Gauvreau, *Oeuvres créatrices complètes*, Montréal, Éd. Parti Pris, 1971, pp. 81-82.

Le concept de désir d'évasion, qui implique un passage à travers l'ange, se rapproche remarquablement de celui du désir d'enfoncement mentionné plus haut. Le désir irrésistible d'enfoncement occupe ici une nouvelle fonction. Dans *Au Coeur des Quenouilles*, le désir d'enfoncement cesse d'être uniquement agent extérieur agissant sur le texte et devient l'objet même de l'oeuvre. Gauvreau crée une pièce manifeste qui traite de son propre mode de création: le désir irrésistible d'enfoncement et d'évasion. Voilà le super-objectif que j'ai choisi.

Dans cette optique de mise en scène cinématographique, le super-objectif du désir d'enfoncement et d'évasion doit s'inscrire dans la représentation. Plusieurs choix de mise en scène s'offrent à soi. D'une part, je pourrai me limiter à montrer la scène telle qu'elle est décrite: un homme dans une barque qui dérive et un ange qui se tient au milieu du ruisseau et, dans ce décor, l'homme et la tête se donnant la réplique. Une telle mise en scène, qu'elle soit au théâtre ou au cinéma, est purement présentationnelle, c'est-à-dire que le super-objectif est presque entièrement ignoré. La représentation super-objective implique une prise de décision artistique visant à créer cette convergence dont j'ai déjà parlé. La représentation ne vise pas à raconter une histoire correctement, mais plutôt à matérialiser le super-objectif. Le théâtre et le cinéma disposent de moyens spécifiques pour donner vie au super-objectif. La différence majeure entre les deux formes d'art se situe, comme Bazin l'indique⁶, au niveau de la présence et de l'absence. La présence physique de l'acteur et du décor sur une scène limitée implique l'absence d'un espace indépendant. Au cinéma, l'absence de tout objet matériel permet la présence d'un univers parallèle. Le théâtre existe dans l'univers du spectateur qui accepte ses conventions. Le cinéma crée son propre univers, univers qui pendant cent vingt minutes devient celui du spectateur. Le concept théâtral «d'interruption volontaire de l'incrédulité» introduit par Coleridge au tout début du XIX^e siècle⁶ n'est plus «volontaire» au cinéma. Alors qu'au cinéma le spectateur croit en un

⁶ André Bazin, *What is Cinema?*, vol. I, Ed. Hugh Gray, University of California Press, 1967, pp. 76-124.

⁶ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Cornell U. Press, 1984, p. 221.

lieu non codifié, au théâtre le code, accepté de part et d'autre, est essentiel. La mise en scène théâtrale peut donc utiliser le code abstrait avec plus de succès que le cinéma puisque le spectateur de théâtre est conscient que le monde qu'on lui présente est irréel. C'est pourquoi les longs monologues qui fonctionnent bien au théâtre sont moins efficaces au cinéma. Le cinéma fait appel à la perception sensorielle directe. L'un des rôles de la mise en scène cinématographique d'un texte théâtral est donc de rendre réel, de réaliser le texte. Car le cinéma est contraint au réalisme. Dans le cas qui nous intéresse, cela signifie que le long monologue du début, par exemple, pour être cinématisé, devra être concrétisé. Étudions-le.

Avant même de lire le texte, simplement à le regarder, on remarque que les répliques des deux personnages sont divisées en strophes irrégulières. À la lecture du texte on s'aperçoit que chaque strophe est une unité significative, c'est-à-dire qu'elle exprime une ou deux idées particulières, complètes et indépendantes. J'ai donc décidé de cinématiser chaque strophe isolément en gardant en tête le super-objectif. Prenons un exemple:

Je suis un homme couché sur un lit fait de pamplemousses car j'ai choisi la couleur des pamplemousses. J'ai choisi de coucher dans le jaune, mon esprit dans le jaune toujours, mon esprit est couché dans le jaune et mon corps est dans la chalupe⁷.

La strophe se réduit presque instinctivement à quelques mots: le choix du jaune. Je me suis longuement interrogé sur la façon la plus efficace de représenter le jaune à l'écran en gardant à l'esprit le super-objectif de désir d'enfoncement et d'évasion. La première image qui m'est venue à l'esprit était évidemment celle d'un homme couché sur des pamplemousses dans une chambre complètement jaune. Une telle image pose deux problèmes. Premièrement, comme on l'a mentionné plus haut, la codification, au cinéma, ne peut être aussi systématique qu'au théâtre. Il faut plus de réalisme et de subtilité.

⁷ Claude Gauvreau, loc. cit., p. 81.

Deuxièmement, après avoir associé le personnage au jaune, les spectateurs émettront naturellement l'hypothèse que le jaune a une valeur symbolique. Cette association est désirable mais risque de provoquer une certaine confusion si le symbole n'est pas utilisé avec cohérence. Devant tourner certaines scènes à l'extérieur, il m'était impossible d'avoir un contrôle absolu sur le décor. Ainsi, la couleur jaune risquait de se retrouver, par hasard, dans le paysage, déclenchant chez le spectateur un processus d'interprétation qui le mènerait à un cul-de-sac.

La solution que j'ai trouvée fut de tourner le film en noir et blanc, évitant ainsi toute confusion au niveau de la symbolique des couleurs. Comment, alors, exprimer le jaune? Dans leur *Dictionnaire des symboles*⁸, Chevalier et Gheerbrant définissent le jaune comme étant à la fois couleur de fertilité, d'intensité, d'adultère et de cruauté. Ayant toujours le super-objectif en tête, c'est-à-dire le désir d'enfoncement et d'évasion, j'ai associé le jaune à une femme blonde avec laquelle l'homme a une relation amoureuse très violente. J'ai juxtaposé le texte du passage précédent aux images d'une scène d'amour sado-masochiste. La dialectique eisensteinienne qui se produit entre l'aveu textuel du choix du jaune et la frénésie de la scène d'amour, dans laquelle l'homme fait l'amour à sa compagne tout en essayant de lui échapper, appuie remarquablement bien le super-objectif de désir d'enfoncement et d'évasion. D'ailleurs, cette scène n'est pas sans rappeler les quelques mots de Gauvreau déjà cités: «Elle est l'état à la fois le plus tyrannique, le plus enivrant et le plus identique à l'extase active [...]».

Ce procédé de formalisation ou de personnification de mots-clés, que j'ai utilisé pour plusieurs passages, s'adapte bien à la cinématisation des unités significatives individuelles. Un problème se présente, cependant, lorsqu'on essaie de relier les différentes strophes les unes aux autres.

Comme je l'ai déjà mentionné, l'écriture de Gauvreau, dans *Au Coeur des Quenouilles*, demeure automatiste dans la mesure où elle fait éclater

⁸ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp. 535-536.

les règles de relations causales. Chaque image individuelle qui se présente à l'esprit de Gauvreau s'inscrit de façon relativement claire dans une unité significative ou une strophe. Cependant, d'une strophe à l'autre, les images dominantes qui se succèdent, suivant les impulsions éruptives d'un volcan émotif, ne sont pas nécessairement reliées logiquement l'une à l'autre. Ainsi on lit:

J'ai des têtes imaginaires pendues à ses petits doigts. Je respire ensanglanté. Les têtes sont couvertes de sang.

Je suis un homme couché sur un lit [...] et son corps est dans la chaloupe.

Mon enfance, mon enfance triée⁹.

Il est assez difficile d'établir une relation causale entre ces trois strophes. Mais, tout bien considéré, peut-être la relation n'est-elle pas désirable.

Chaque strophe est une expression ponctuelle du désir d'enfoncement et d'évasion. Mais ce désir ne sera satisfait qu'au moment où l'homme à la fin de la pièce traversera l'ange comme s'il était une ombre. D'un point de vue formel, il me semble que l'isolement même des strophes indique un inaboutissement du désir. J'ai tenté de conserver cet isolement entre chaque unité significative. On sait, depuis Koulechov¹⁰, qu'une signification dialectique émerge toujours de la juxtaposition de deux plans cinématographiques et ce, quelles que soient les qualités inhérentes aux plans individuels. Ce phénomène pose ici un problème en ce sens qu'il rend presque impossible l'isolement d'un plan ou d'une séquence de plan. La solution à ce problème me fut suggérée par Christian Metz dans son article «Catégories paradigmatiques et syntagmatiques»¹¹. Metz explique qu'il est possible d'isoler un plan ou une séquence en incluant un élément

⁹ Claude Gauvreau, loc. cit., p. 81.

¹⁰ Ira Konigsberg, *Complete Film Dictionary*, NAL Books, 1987, 420 p.

¹¹ Christian Metz, *Film Language, Film Theory and Criticism*, Ed. Mast/Cohen, Oxford University Press, 1985, p. 170.

transitif entre deux plans. L'élément transitif le plus efficace est le fondu-enchaîné qui provoque, de par l'enchevauchement de deux images, une impression de saut dans le temps et l'espace. J'ai donc éliminé tous les raccords brusques pour n'utiliser que les fondus-enchaînés, ce qui isole chaque séquence et chaque plan. La sensation d'inaboutissement est donc conservée jusqu'au passage de l'homme à travers l'ange; à partir de ce moment, l'évasion est complète et le raccord brusque est introduit.

Une autre particularité formelle du texte de Gauvreau qui me semble intimement liée au super-objectif de la pièce est l'utilisation des temps des verbes. Il y a quatre espaces temporels dans la pièce:

- Le passé: «J'ai fait couler le sang».
- L'infinitif ou le non-temps: «Plaisir à voir les femmes nues».
- Le présent: «Je ne puis être compliqué».
- Le futur: «Il y aura moyen de passer».

La façon dont chacun des espaces temporels est exprimé, surtout dans les derniers moments du monologue, définit une situation spécifique face à l'aboutissement éventuel du désir d'enfoncement et d'évasion.

Le passé:

J'ai juré de dégoûter les anges.

J'ai écoeuré les femmes avec mon enfance.

J'ai trompé les femmes avec les bosses de mon front carré qu'elles prenaient pour des diamants. Je les ai induites en erreur.

J'ai fait couler le sang, le sang s'est mêlé à mes mains, je suis un poursuivi¹².

L'énoncé au passé composé est lourd. Les phrases deviennent de plus en plus longues, et le *momentum* se perd. La vision ne reflète pas un désir intense. Surtout si on compare le passé composé à l'infinitif ou le non-temps:

¹² Claude Gauvreau, loc. cit., p. 82.

Plaisir à voir les femmes nues. À voir les femmes gênées nues. Les filles pauvres prostituées par la misère. Les femmes embarrassées par leur nudité. Les femmes exploitées et rouges de honte. Les femmes naïves et couvertes de sang mâle¹³.

Au niveau de la force, l'expression de ces souvenirs fantasmatiques, par phrases courtes et absence de conjugaison, provoque un effet de jaillissement des phrases beaucoup plus éruptif que dans le cas précédent. Cependant le présent va encore plus loin dans son éruption.

Cela est le passé et je suis né pour l'évasion. Je me suis destiné pour l'évasion, je suis né pour l'évasion, j'ai grandi pour l'évasion. Mon fruit est l'évasion. L'évasion m'a fait naître. Je passerai, je suis un criminel poursuivi¹⁴.

La répétition du mot évasion, la segmentation des phrases en de très courts énoncés, la répétition du verbe d'état (être) et la présence du sujet (je) ne provoquent pas seulement l'effet de jaillissement mais aussi de mouvement unilatéral vers l'avant, vers l'évasion.

Le dernier espace temporel, le futur, n'est toujours utilisé que ponctuellement pour indiquer le passage imminent.

Afin de cinématiser ces concepts abstraits, j'ai choisi d'exprimer les différents espaces temporels en termes d'éclairage et de granulation de l'image. Pour les séquences reliées à des passages écrits au passé composé, j'ai utilisé une pellicule à grain très fin — *Plus X* de Eastman Kodak — et un éclairage minimum. Pour les strophes exprimant un souvenir fantasmatique, j'ai utilisé un éclairage un peu supérieur à la normale et j'ai tourné les séquences avec une pellicule à grain légèrement plus gros, c'est-à-dire *Double X* de Kodak. Pour les passages se déroulant dans le présent, j'ai nettement sur-exposé le film et j'ai utilisé une émulsion de 400 ASA à très gros grain. Finalement le passage au futur fut exprimé

¹³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴ *Ibid.*

par une image blanche. L'effet escompté par ce procédé en est un d'allègement et d'éclatement. Une sous-exposition, provoquant de forts ombres accentués par le dur contraste créé par la finesse du grain, produit une image sévère et écrasante. Au contraire, une sur-exposition contrôlée adoucit les traits. De plus, le grain imposant du 4-X provoque un mouvement constant de petits points sur l'écran, brisant ainsi les contours. L'éclatement dû à l'éruption du volcan émotif que provoque le désir d'enfoncement et d'évasion est mis en scène à l'écran par une transposition de l'abstrait au concret, du conceptuel au perceptuel.

J'aimerais, en terminant, considérer un dernier choix de mise en scène cinématographique dicté par le super-objectif. Il s'agit de la représentation du personnage de la Tête. Comme mentionné plus haut, le rôle d'opposant actantiel dans *Au Coeur des Quenouilles*, bien qu'il soit relié à la présence de l'ange, est tenu par la Tête. Malgré ce que ce personnage déclare, c'est lui qui essaie de le dissuader de passer à travers l'ange. Les derniers mots de la Tête: «Baiser. Baiser sur les lèvres roses de l'évasion»¹⁵ me portent à croire en sa sincérité. Et c'est là tout le drame de ce personnage qui, lui aussi, était animé par un désir d'enfoncement et d'évasion.

La triste ironie de cette situation peut facilement tourner au comique si on l'aborde de façon équivoque. J'ai choisi de rejeter systématiquement le maquillage zombi à la Savini. Refusant de mettre l'accent sur les images de moisissure, de mort et de morve aux lèvres incluses dans le texte, j'ai décidé d'opposer à l'organisme en voie de décomposition, le plastique non-biodégradable. En effet, le rôle de la Tête a été tenu par un «mannequin de magasin». L'avant-dernière image du film est un long plan séquence du mannequin, enfoncé dans l'eau jusqu'à la poitrine, qui regarde directement la caméra en «disant» ces dernières répliques. Selon moi, l'image de la plastification a plus d'impact que celle de la putréfaction. Pour l'être qui n'a pas osé laisser libre cours à son désir d'évasion, il n'y aura jamais de repos, seulement une éternelle agonie.

¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

Au cours de cette communication, j'ai tenté d'expliquer comment, en faisant une utilisation systématique du fondu-enchaîné, en exploitant les possibilités dramatiques du grain de la pellicule, en formalisant des concepts abstraits, j'ai essayé de faire en sorte que mon adaptation éveille chez le spectateur des images marquantes qui évoquent, au-delà de «l'histoire», le super-objectif de la pièce: le désir d'évasion, l'évasion avortée, l'évasion réalisée.

Alors que pour certains le processus d'adaptation cinématographique d'une oeuvre littéraire est acte d'inceste artistique, il est pour moi ersatz de génie.