

CYRANO
DE BERGERAC
de
Jean-Paul Rappeneau

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM

**CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT
POUR L'ÉTUDE DU FILM**

CYRANO DE BERGERAC
de JEAN-PAUL RAPPENEAU

Ministère de l'Éducation et
Ministère de la Culture et des Communications

Réimpression, août 2001- 01-00433

© Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation, 1997 — 97-0493

ISBN 2 - 550 - 32087-5

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 1997

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude du film *Cyrano de Bergerac* a été produit dans le contexte de l'expérience pilote d'éducation cinématographique, un projet lancé par l'Institut québécois du cinéma et poursuivi par la Société de développement des entreprises culturelles, en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications, le ministère de l'Éducation et Téléfilm Canada.

Il constitue une version revue et augmentée du premier cahier d'accompagnement, écrit par le professeur Jacques Piette, de l'Université de Sherbrooke.

Dans ce cahier, on présente, de la manière la plus structurée et exhaustive possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin d'assurer un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : Avant de présenter le film aux élèves, vous devez vous assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.

COORDINATION

Isabelle Aubin
Responsable des programmes d'arts
Ministère de l'Éducation

**RECHERCHE, CONCEPTION
ET RÉDACTION**

Serge Cardinal
Consultant en cinéma

COLLABORATION

Robert Crompt
Coordonnateur du projet pilote d'éducation cinématographique

Jacques Piette
Université de Sherbrooke

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

**MEMBRES DU COMITÉ DE
CONCERTATION SUR
L'ÉDUCATION
CINÉMATOGRAPHIQUE**

André Couture, Directeur
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Fabienne Bilodeau, agente de planification et de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Marie-France Ferland, agente de recherche
Direction de la formation et de la concertation
Ministère de la Culture et des Communications

Alain Mercier, directeur par intérim
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Isabelle Aubin, responsable des programmes d'arts
Direction de la formation générale des jeunes
Ministère de l'Éducation

Martine Mauroy, administratrice
Association des cinémas parallèles du Québec

Jacques Lagacé, directeur du secteur de la formation
Télé-Québec

Madeleine Dubé, agente de planification
Télé-Québec

Michel St-Pierre
Association des producteurs de films et de télévision du Québec

Jean-Pierre Gariépy, réalisateur
Conseil national du cinéma et de la production télévisuelle

Sylvie Blanchette, directrice générale
Carrousel international du film pour enfants de Rimouski

Pierre Jutras, conservateur
Cinémathèque québécoise

Guy Maguire, directeur général adjoint à la distribution
Studio Jeunesse
Office national du film du Canada

Anne-Marie Gill, chargée de projets, coordonnatrice du comité de concertation sur l'éducation cinématographique
Société de développement des entreprises culturelles

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM	1
1 Présentation du film	1
1.1 La fiche signalétique du film	1
1.2 Le résumé du film	1
1.3 Les artisans et les artisanes du film	2
2 L'adaptation filmique	4
2.1 Le passage de l'écrit à l'écran	6
2.1.1 Couper ou allonger	6
2.1.2 Illustrer ou amplifier	7
2.1.3 Neutralité ou parti pris	8
2.1.4 Digression ou commentaire	9
2.1.5 Transposition ou stylisation	10
3 Le film et son public	11
3.1 La promotion et la distribution du film	11
3.2 L'accueil fait au film	11
ENCADRÉ 1 : LA BANDE SONORE	13
4 Exercices	16
4.1 L'adaptation de <i>Cyrano</i>	16
4.2 La bande sonore du film	16
DEUXIÈME PARTIE : VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM.....	17
1 Premier exercice : la lumière du film	17
2 Deuxième exercice : l'adaptation de Rappeneau	17
ENCADRÉ 2 : LA LUMIÈRE	19
TROISIÈME PARTIE : RETOUR SUR LE FILM	21
1 Mise en commun des perceptions des élèves	21
2 La thématique du film	21
2.1 La peur de l'amour charnel	21
2.2 La non-acceptation de soi	22
2.3 Un amour adolescent	22
BIBLIOGRAPHIE	23

PREMIÈRE PARTIE

PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DU FILM

1 Présentation du film

1.1 La fiche signalétique du film

Titre du film :	<i>Cyrano de Bergerac</i>
Pays de production :	France
Année de production :	1990
Réalisation :	Jean-Paul Rappeneau
Adaptation :	Jean-Claude Carrière
Images :	Pierre L'Homme
Son :	Pierre Gamet
Musique :	Jean-Claude Petit
Montage :	Noëlle Boisson
Décors :	Ezio Frigerio
Costumes :	Franca Squarciapino
Actrices et acteurs principaux :	Gérard Depardieu, Anne Brochet, Vincent Perez, Jacques Weber, Roland Bertin, Philippe Morier-Genoud

1.2 Le résumé du film

Le film est une adaptation de la pièce de théâtre du même nom écrite par l'écrivain français Edmond Rostand. La pièce fut présentée la première fois le 28 décembre 1897 dans une salle populaire, la Porte Saint-Martin, avec le célèbre acteur Coquelin dans le rôle titre (Rostand lui dédie d'ailleurs la pièce). *Cyrano de Bergerac* obtient un triomphe immédiat. Le 1^{er} janvier 1898, le président de la République française, Félix Faure, vient assister à une représentation avec sa famille et décerne aussitôt la Légion d'honneur à Rostand qui ne se remettra jamais totalement de la pression artistique et populaire de ce triomphe (voir la préface de Patrick Besnier dans *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand).

La pièce de Rostand porte sur un personnage réel, Savanien de Cyrano de Bergerac, qui, au XVII^e siècle, se rendit célèbre par ses faits d'armes et ses qualités littéraires. Bien qu'il n'ait jamais eu le nez aussi proéminent que Rostand le laisse entendre, déjà le poète Théophile Gautier en avait fait l'objet d'une description dans son ouvrage *Les grotesques* (qui aurait inspiré Rostand).

À partir d'un personnage déjà mythique, la pièce (et le film) raconte donc l'histoire d'un soldat-poète, Cyrano de Bergerac, qui manie avec autant d'habileté et de panache les vers et l'épée.

«Il aime secrètement sa cousine Roxane, mais la laideur que lui confère un nez proéminent l'empêche de se déclarer. Et voici que Roxane lui demande de se faire le protecteur d'un jeune noble qu'elle aime, Christian, qui vient de s'engager dans son bataillon. Généreux, Cyrano vient en aide à son rival, qui manque d'esprit, pour déclarer sa flamme. Lorsque les deux hommes vont combattre côte à côte, Cyrano entretient l'idylle en écrivant au nom de Christian des lettres inspirées à Roxane qui rejoint le front où elle assiste à la mort de son aimé. Elle découvrira que trop tard qui était l'auteur des missives qui l'ont enflammée¹.»

1.3 Les artisans et les artisanes du film

Jean-Paul Rappeneau : scénariste et réalisateur né à Auxerre en 1932. Il commence comme assistant à la réalisation auprès de Jacques Becker, lequel aura sur lui une grande influence en ce qui a trait à l'élégance, la fraîcheur, l'humour. Le réalisateur Louis Malle (avec lequel il écrit les scénarios de *Zazie dans le métro* et de *Vie privée*) dira de Rappeneau qu'il est un cinéaste de «la grâce et de la précision». Après avoir écrit le scénario de *L'homme de Rio* (Philippe de Broca), il réalise lui-même ses films, des comédies à la française, des marivaudages sur fond de problèmes sociaux ou d'événements historiques. Rappeneau ne produit cependant que peu de films, six en trente ans. Pourtant, dès son premier long métrage, il obtient le prix Louis Delluc avec *La vie de château* (1966). Plus encore, chacun de ses films, même s'ils n'obtiennent que rarement le soutien de la critique (qui lui reproche la tentation à la superficialité), ont toujours un succès auprès du public, tout en donnant à des acteurs chevronnés la chance de renouveler leur répertoire (dans *Les mariés de l'an II* (1971), Rappeneau donne la chance à Belmondo d'offrir sa dernière grande performance d'acteur, tandis que *Le sauvage* (1975) et *Tout feu, tout flamme* (1982) permettent à Yves Montand d'élargir son registre à la comédie).

La consécration ne viendra qu'avec *Cyrano de Bergerac* (1990), qui remporte au Festival de Cannes les prix du meilleur acteur et de la meilleure direction photographique. C'est sans compter l'immense succès obtenu auprès du public.

1. Office des communications sociales. *Recueil des films de 1990*, Montréal, n° 35, 1991.

Toujours dans cette même veine de l'adaptation de grands textes littéraires, Rappeneau vient de réaliser *Le hussard sur le toit* (1995) d'après un roman de Jean Giono.

Gérard Depardieu : comme le film repose entièrement sur le personnage de Cyrano, le choix du comédien prenait ici une importance capitale. Pour le réalisateur Jean-Paul Rappeneau, seul Depardieu avait l'envergure nécessaire pour endosser ce rôle :

«Mais pour moi, seul Gérard convenait. Gérard a la fragilité de Cyrano. Il y a chez lui quelque chose de douloureux, de meurtri derrière ses airs de matamore. À la fin, il vous tire des larmes. Il est comme un enfant perdu. Ce qu'il est en fait dans la vie. C'est pour ça que ce rôle le bouleverse. Il est encore en plein dedans. Il aura du mal à mon avis à s'en remettre².»

Gérard Depardieu est l'une des principales stars du cinéma français. Découvert au milieu des années soixante en même temps que Miou-Miou, Patrick Dewaere et Coluche, avec lesquels il a d'abord fait du cabaret-théâtre, il devient rapidement incontournable. Il a maintenant à son actif plus de quatre-vingt-dix films qu'il a tournés avec les réalisateurs les plus divers : Marguerite Duras (*Nathalie Granger* et *Le camion*), Bernard Blier (*Les valseuses*, *Buffet froid*, *Tenue de soirée*, *Trop belle pour toi*), Maurice Pialat (*Sous le soleil de satan*), Jean-Luc Godard (*Hélas pour moi*), etc. Tout en étant très actif dans le milieu du cinéma, Depardieu excelle aussi au théâtre. En 1983, il triomphe dans le rôle de Tartuffe puis, sous la direction de Claude Régy, il s'impose dans *La chevauchée sur le lac de Constance* et *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* du dramaturge Peter Handke aux côtés de Delphine Seyrig et Jeanne Moreau. Il poursuit présentement une carrière internationale et devient producteur, restaurateur de films (on lui doit une nouvelle sortie mondiale des films du réalisateur américain John Cassavetes) et défenseur de l'exception culturelle aux conférences des accords du GATT.

Anne Brochet : Anne Brochet est une toute nouvelle comédienne que Rappeneau découvre à sa sortie du Conservatoire d'art dramatique. Dès les premiers essais vidéo, il comprend que la fraîcheur de la jeune actrice alliée à une grande science des mots seront les étincelles nécessaires pour produire la juste émotion : «"Oui, je voulais... Mais pour l'aveu que je viens de faire / Il faut que je revoie en vous le presque frère". Elle a commencé à dire ces mots et, aussitôt, ça été le frisson total. C'était elle³!».

2. «Cyrano de Bergerac», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. D2.

3. Luc PERREAULT. «Cyrano de Bergerac», *La Presse*, 27 mai 1990, p. C2

Jean-Claude Carrière : scénariste, né en 1931. Quand il abandonne l'université où il étudie l'histoire, il devient dessinateur et écrivain. Il écrit notamment un *Dictionnaire de la bêtise* et une pièce de théâtre, *L'aide-mémoire*. Puis, il collabore à l'écriture de quelques scénarios du cinéaste espagnol réfugié en France, Luis Bunuel (*Belle de jour*, *Le charme discret de la bourgeoisie*, *Cet obscur objet du désir*, etc.), où il fait valoir son univers étrange et inquiétant, à la frontière du surréalisme. Il s'imposera peu à peu comme le plus important scénariste français en plus de devenir un excellent théoricien et pédagogue de l'écriture scénaristique et du cinéma en général (il devient directeur de la prestigieuse école de cinéma française, la FÉMIS). Aujourd'hui, tout en continuant son métier de scénariste, il élargit ses activités et devient conseiller culturel auprès du ministère de la Culture et porte-parole du Dalaï-Lama avec lequel il développe une grande amitié (que l'on peut découvrir dans les entretiens qu'il a publiés).

2 L'adaptation filmique

- **Le cinéma est un art dévoreur; de tout temps et sur tous les plans, il n'a cessé d'emprunter et de remodeler ce que d'autres arts ont pu développer.**

Tantôt le cinéma s'inspire de la lumière du peintre Rembrandt pour créer des éclairages tout en clair-obscur; tantôt il revisite les décors du théâtre de la Renaissance italienne pour se faire sa propre scénographie; ailleurs, il arrache des pages de la musique romantique du XIX^e siècle pour relever le drame de certaines scènes, etc.

- **Le cinéma emprunte ses histoires à la littérature.**

Le cinéma, dans son souci de développer des histoires de plus en plus riches, complexes et divertissantes, ne cessera de recourir aux textes littéraires (roman et théâtre) qu'il adaptera à ses propres limites et aux exigences de son public.

- **Le cinéma emprunte aux feuilletons et aux bandes dessinées.**

Dès les débuts du cinéma, les réalisateurs empruntent aux feuilletons ou aux bandes dessinées publiés dans les journaux : les premiers films westerns du cinéaste américain Porter, entre 1910 et 1915, comme la première série fantastique *Fantomas* doivent aux récits publiés dans les journaux de l'époque. Emprunter des histoires très connues du public évitait ainsi aux cinéastes de devoir fournir des explications que le format (les films étaient très courts) et la technique (les films étaient muets) ne leur permettaient pas d'offrir.

- **Le cinéma emprunte au théâtre.**

À l'époque des débuts du cinéma, le théâtre est également mis à contribution. On emprunte autant les textes que les comédiens et comédiennes vedettes (on filme par exemple Sarah Bernhardt dans le rôle de Cléopâtre). De même, les grands textes religieux sont des sources où puiser : le premier film à épisodes sera bien sûr *La passion du Christ*.

Des débuts du cinéma jusqu'à nos jours, l'adaptation filmique de romans comme de textes dramatiques occupera donc une grande place dans la production cinématographique et ne sera pas étrangère à certaines grandes réussites : *2001, l'odyssée de l'espace* (Kubrick), *Le mépris* (Godard), *Tristana* (Bunuel), la plupart des films noirs américains, etc. Au Québec, plus d'une centaine de films sont issus d'une adaptation d'un texte littéraire québécois ou étranger. Parmi les plus récents et les plus célèbres : *Kamouraska*, réalisé par Claude Jutra d'après un roman d'Anne Hébert, *Being at Home with Claude* (Jean Beaudin), d'après une pièce de théâtre de René-Daniel Dubois et *La vie fantôme* de Jacques Leduc, d'après un roman de l'écrivaine française Danièle Sallenave.

- **Adapter, c'est traduire de l'écrit en images et en sons.**

Essentiellement, l'adaptation d'un texte littéraire pour le cinéma consiste à traduire de l'écrit en images et en sons. Cela ne va pas sans quelques problèmes : comment, par exemple, traduire une réflexion insérée entre deux bribes de dialogue dans un roman, au coeur d'une séquence filmique sans bloquer le déroulement et le dynamisme d'un film; comment traduire la langue d'un roman du XVII^e siècle dans la parole de notre époque et la spécificité du jeu de l'interprète au cinéma; comment ramener à un déroulement clair et intelligible la trame complexe et enchevêtrée d'une histoire romanesque? (le spectateur ou la spectatrice, contrairement au lecteur ou à la lectrice, n'a pas le loisir de revenir sur ses pas et revoir une deuxième fois ce qu'il ou elle n'a pas saisi du premier coup)

- **Une différence de nature entre le texte écrit et une image, comme entre regarder un film et lire un roman.**

L'adaptation doit donc tenir compte d'une différence de nature entre le texte écrit et une image, comme entre regarder un film et lire un roman. Le cinéma, contrairement au théâtre et plus encore au roman, permet une utilisation plus étendue du couplage son / image, son espace est illimité et s'insère dans des décors naturels, son action peut être étendue et mettre en jeu la réalité, etc. C'est pourquoi les réalisateurs et les réalisatrices ont le plus souvent préféré des romans où l'action et le dialogue primaient sur l'introspection et le commentaire philosophique.

2.1 Le passage de l'écrit à l'écran

Il y a cinq manières de faire un travail d'adaptation.

2.1.1 Couper ou allonger

- **Le texte écrit est toujours trop long pour la durée d'un film.**

La plupart des romans ou des textes dramatiques ne peuvent être totalement traduits à l'écran; leur ampleur est trop grande pour être contenue dans le format traditionnel d'un film. La première tâche du réalisateur ou de la réalisatrice qui adapte un tel texte consiste donc à opérer une sélection, à éliminer ce qui lui paraît superflu, à condenser en une seule séquence plusieurs épisodes trop longs, à effectuer des ellipses pour gagner du temps, à fournir une information essentielle dans un simple dialogue plutôt que dans une scène complète.

- **L'ellipse pour gagner du temps.**

Le réalisateur ou la réalisatrice réussit cette coupure en utilisant surtout les procédés suivants : l'ellipse et la condensation. Comme la durée du film ne pourra jamais équivaloir celle du roman (l'écrivain ou l'écrivaine peut multiplier les pages à sa guise, alors que le réalisateur ou la réalisatrice doit conjuguer avec des paramètres stricts si il ou elle veut assurer la diffusion de son film), il faut effectuer des sauts dans le temps qui ne bouleverseront pas exagérément la logique de l'histoire. Par des coupures soigneusement choisies, on crée des ellipses : une tranche de l'histoire, de dimension variable, sera escamotée, provoquant une avancée subite dans le temps. Plutôt que décrire minutieusement toute une tranche de vie, on ne montrera, par exemple, que les moments forts.

- **La condensation pour gagner du temps.**

Le réalisateur ou la réalisatrice peut aussi condenser en une seule séquence différents moments dispersés dans le roman. Grâce à un savant dosage, il ou elle dynamise ainsi l'action plutôt que la diluer, chaque séquence devenant riche d'événements ou d'information.

«Nous avons mis les cinq actes à plat, nous les avons analysés, décortiqués et recomposés comme un scénario. Il y avait un

indispensable travail d'élagage à faire. Dans le texte, à plusieurs moments, l'action est annoncée à l'avance, commentée pendant, et les personnages en reparlent encore après. Cela tient aux contraintes spécifiques du théâtre alors qu'au cinéma l'image peut remplacer des centaines de mots en quelques secondes. Nous n'avons pas coupé pour faire "plus court" mais pour retrouver la dynamique, la tension d'un film [...].» (Rappeneau, cité dans *La Presse*)⁴

- **L'allongement d'un épisode intéressant.**

À l'inverse, l'adaptation peut permettre d'allonger l'histoire. Pour une raison ou une autre, un court épisode d'un roman ou d'une pièce de théâtre peut être avantageusement allongé, exploité plus largement par les ressources du cinéma. Tout comme la coupure, l'allongement dépend du regard que porte le ou la cinéaste sur le roman et ce point de vue détermine les choix qu'il ou elle fera.

2.1.2 *Illustrer ou amplifier*

- **Le ou la cinéaste peut illustrer fidèlement le texte.**

Dans son travail d'adaptation, le ou la cinéaste peut se contenter d'illustrer le roman : d'une part, il ou elle transcrit telles quelles les descriptions remplies d'images et les dialogues du roman; d'autre part, il ou elle trouve des équivalences visuelles et sonores à ce qui, dans le roman, reste strictement littéraire (par exemple, une information importante donnée par l'écrivain ou l'écrivaine sur un personnage doit être illustrée, mise en scène; le réalisateur ou la réalisatrice doit inventer une scène qui met en valeur cette caractéristique du personnage).

«Parallèlement, vous avez fait quelques ajouts, d'ailleurs parfaitement intégrés, pratiquement indécélables [...] Une fois qu'on a coupé, il a fallu raccorder, bien sûr. Alors Jean-Claude Carrière a écrit une centaine de vers. Je dois dire qu'il a eu des trouvailles extrêmement brillantes et toujours dans la musique

4. Luc PERREAULT. «Cyrano de Bergerac», *La Presse*, 27 mai 1990, p. C2

du texte original. Moi-même aujourd'hui, je ne sais plus très bien ce qui est de lui et ce qui est de Rostand⁵.»

- **Le ou la cinéaste peut amplifier certains éléments ou certaines actions du texte.**

Au contraire, le ou la cinéaste peut amplifier ce qu'il ou elle perçoit du style du roman, du caractère des personnages ou de l'action : une histoire romanesque qui contient quelques scènes fantastiques peut devenir, dans une adaptation à l'écran, un film entièrement fantastique; le caractère maléfique d'un personnage, timidement évoqué dans le roman, peut être accentué par des ajouts au scénario du film ou un type de mise en image; la précipitation des actions dans un roman peut être amplifiée par un effet de montage propre au cinéma.

2.1.3 *Neutralité ou parti pris*

- **Le ou la cinéaste peut rester fidèle à l'œuvre ou encore décider de la transformer.**

Décider de simplement illustrer ou alors d'amplifier pose des problèmes de fidélité à l'œuvre d'origine. Lorsqu'on décide d'amplifier, jusqu'à quel point a-t-on respecté le roman ou le texte dramatique? Le ou la cinéaste qui décide d'adapter un texte au cinéma prend dès le départ une position : soit qu'il ou elle essaie de demeurer neutre et de rendre avec le plus d'exactitude possible à l'écran le chef-d'œuvre choisi; soit qu'il ou elle défend un point de vue, pose un regard personnel, partiel et partial, dans un essai pour renouveler notre connaissance du roman ou de la pièce de théâtre.

Une position n'est pas meilleure que l'autre; les deux déterminent cependant des choix, une marge de manœuvre et influence l'opinion des spectateurs et des spectatrices : à un réalisateur ou une réalisatrice qui décide de rester neutre, on demandera la fidélité; à celui ou celle qui décide de défendre un point de vue, on demandera de l'originalité.

«J'ai eu la curiosité de comparer le texte du film et celui de la pièce et toute la complexité, l'intelligence, l'ingéniosité de l'opération me sont peu à peu apparues. On a dépoussiéré

5. Luc PERREAULT. «Cyrano de Bergerac», *La Presse*, 27 mai 1990, p. C2

ici un passage, résumé là quatre vers en un. On a éliminé des personnages, on en a fondu d'autres, on en a même inventé. Toujours en alexandrins, toujours avec fidélité. Mais une fidélité au service du cinéma. C'est ainsi que les scénaristes n'ont pas hésité, par exemple, à imaginer des lieux qui leur paraissent mieux convenir à l'action⁶.»

2.1.4 *Digression ou commentaire*

- **Dans la mesure où le ou la cinéaste décide de défendre un point de vue, il ou elle peut écarter des aspects du roman qu'il ou elle n'aime pas ou alors porter un jugement sur ces derniers.**

À la limite d'une adaptation libre, le roman peut ne servir que de prétexte, il peut fournir quelques situations dramatiques, un personnage ou deux, une bribe de dialogue. Le ou la cinéaste, à partir de ces quelques éléments, invente une histoire. Plus modestement, il ou elle peut, par des digressions ponctuelles, prendre ses distances par rapport à certains aspects du roman qui lui paraissent aujourd'hui dépassés, ambigus, avec lesquels il ou elle se trouve en désaccord ou qu'il ou elle trouve simplement ennuyeux. On ne fait pas simplement des coupures, on invente, on transforme jusqu'à contredire quelquefois le roman : le personnage d'un roman du XIX^e siècle qui aurait un comportement raciste pourrait voir cette caractéristique renversée dans un film où il deviendrait défenseur des droits de l'homme. Une adaptation est toujours une relecture personnelle d'un texte.

«Pour lui [Rostand], un des drames de Cyrano, c'était d'être tombé amoureux d'une coquette, d'une jeune femme un peu snob. Son malheur était d'autant plus grand. Cela ne me plaisait pas trop. J'ai voulu faire de Roxane une jeune fille rêveuse qui s'est faite une idée de l'amour à travers les livres. Elle ne se rend pas compte que celui qu'elle aime est à côté d'elle.» (Rappeneau, cité dans le Devoir)⁷

6. Francine LAURENDEAU. «Cyrano enchanté», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. C5.

7. France LAFUSTE. «Pari tenu, pari gagné», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. C2.

D'une autre manière, le ou la cinéaste peut décider de conserver certains aspects ambigus d'un roman, mais auxquels il ou elle ajoute des commentaires : un dialogue ou une scène supplémentaire qui manifeste bien sa position (pour ou contre).

2.1.5 *Transposition ou stylisation*

Le ou la cinéaste qui décide d'être fidèle à une œuvre ne peut pas souvent se contenter de simplement l'illustrer : la longueur, des anachronismes propres à l'époque, les contraintes du cinéma, l'obligent à faire des choix.

- **Le ou la cinéaste peut décider de transposer le texte écrit pour en reproduire les qualités ou l'adapter à son époque.**

Le ou la cinéaste peut alors être guidé par le désir de trouver des équivalences dans le cinéma qui rendront justice au roman. Ces équivalences peuvent être de plusieurs ordres : un roman qui est écrit dans un style rapide, en utilisant de courtes phrases, des résonnances rapprochées et une disposition des paragraphes et des chapitres qui donnent une impression de rapidité, d'empressement. Au cinéma, un montage rapide du film, des plans courts et des panoramiques brusques pourraient servir d'équivalences.

D'une manière différente, le réalisateur peut décider de transposer à notre époque, un roman dont l'action se déroule dans un passé éloigné : il aura alors à changer le style des dialogues, le type d'actions, les lieux où elles se déroulent, mais en essayant de respecter l'esprit, la thématique et l'atmosphère du roman.

- **Dans une adaptation fidèle on peut aussi choisir de styliser le texte écrit, d'accentuer le style propre au roman ou à la pièce de théâtre.**

Il s'agit ici de pousser jusqu'au bout les choix de l'écrivain ou l'écrivaine, de les exploiter au maximum à l'écran. Ainsi, lorsque Marguerite Duras adapte au cinéma son roman *India Song*, elle pousse jusqu'à ses derniers retranchements l'absence d'action, la monotonie de la narration, l'immobilité des personnages déjà présentés dans le roman.

3 Le film et son public

3.1 La promotion et la distribution du film

Le film français le plus cher de son époque.

Avec un budget de 30 millions de dollars, *Cyrano de Bergerac* représentait, à sa sortie, le film le plus cher jamais produit dans l'histoire du cinéma français. Être responsable de la réalisation d'une production de cette envergure constituait une pression énorme sur le réalisateur : «[...] le poids de cet argent multiplie les angoisses. Mais j'étais convaincu que le film devait avoir cette ampleur-là. Pensez aux décors qu'on a construits, aux costumes qu'on a fait faire.» (Rappeneau, cité dans *La Presse*)⁸

Comment vendre des vers au jeune public?

La principale difficulté du réalisateur était de vendre, à un vaste public, un film dans lequel les personnages s'expriment en vers. Pour Jean-Paul Rappeneau, le défi était particulièrement difficile à relever quand il songeait aux jeunes.

«Notre inquiétude, c'était le jeune public : ce film en vers allait-il rappeler l'école et les barber? Or, ce sont les jeunes qui font le succès du film. Avec *Cyrano*, je crois qu'ils ont redécouvert la langue française. C'est pour ça que ça me fait plaisir que *Cyrano* vienne ici, au Canada français qui s'est tellement battu pour la langue⁹.»

3.2 L'accueil fait au film

Le film a connu un très grand succès auprès d'un vaste public. À sa sortie en salle, il est pourtant en concurrence avec de grosses productions américaines :

«*Cyrano de Bergerac* est un grand succès public et d'estime. En France, il se place tout juste derrière *Indiana Jones* et *Le cercle des poètes disparus*. À l'affiche de-

8. Serge DUSSEAUT. «Cyrano démonté comme une mécanique automobile», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

9. Luc PERREAULT. «La tragédie d'un homme pas du tout ridicule», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

puis maintenant une semaine à Montréal, il détient la première place par un nez! sur *Total Recall* et les muscles de Schwarzenegger¹⁰.»

Tout comme le public, la critique a réservé un accueil triomphal au film, tous ont souligné ses qualités exceptionnelles. Voici un exemple parmi tant d'autres :

«La qualité du film tient dans la virtuosité de la mise en scène. Rappeneau a découpé l'action avec une précision maniaque afin de donner corps au texte. Il n'y a pas une réplique qui ne soit soutenue par un geste, pas une tirade qui ne s'accompagne d'un mouvement, pas une scène qui ne s'inscrit dans une dynamique parfaitement maîtrisée¹¹.»

10. Léonie GAUDREAU. «J. P. Rappeneau réussit où tant d'autres ont échoué», *Le Soleil*, 16 juin 1990, p. D2.

11. Luc PERREAU. «La tragédie d'un homme pas du tout ridicule», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

ENCADRÉ 1 (LA BANDE SONORE)

Un film n'est pas qu'une suite d'images, on y ajoute aussi une dimension sonore. Cette dimension est très importante : le son augmente l'aspect spectaculaire d'un film (on ne peut imaginer le film récent *Tornado* (*Twister*, 1996) sans ses puissants éclats sonores); le son véhicule une information importante à la compréhension de l'histoire (les dialogues à eux seuls contiennent souvent la clé d'une énigme); il ajoute au réalisme de l'image (le son donne une épaisseur matérielle à ce qui d'abord n'est qu'ombre et lumière) et provoque l'émotion chez le spectateur et la spectatrice (la musique d'un film romantique tire souvent les larmes).

1 Pratique

La bande sonore est déjà prévue dans le scénario. Par des mentions précises et évocatrices, le ou la scénariste doit rendre compte de l'univers sonore d'un film (dans sa description d'un lieu, il ou elle peut donner une impression de vitalité ou de désordre en évoquant la multitude des bruits qui crée une cacophonie) tout autant qu'il ou elle doit indiquer les bruits les plus importants au déroulement de l'histoire, les bruits qui serviront de déclencheurs à l'action (le bruit d'une porte qui fait sursauter, d'une sirène qui provoque la fuite, etc.).

Les mentions sonores à l'intérieur d'un scénario servent d'éléments de départ à l'ingénieur ou l'ingénieure de son qui conçoit la bande sonore. Puis, durant la prise de vue au moment du tournage, l'ingénieur ou l'ingénieure s'assure non seulement de capter les dialogues, mais aussi de récolter des sons isolés et des sons d'ambiance utiles au film. Il ou elle construit ainsi une banque de sons, dans laquelle seront ajoutés des sons créés ou recréés en studio. On appelle bruitage cette activité qui consiste, à partir des matières les plus diverses, à produire les sons qui donneront une vie sonore aux objets ou aux actions que l'on voit à l'écran.

En utilisant les différents sons, le monteur-son ou la monteuse-son construit les multiples pistes sonores qui constitueront la bande sonore du film : il ou elle réserve une ou plusieurs pistes à la voix des comédiens et des comédiennes, quelques pistes aux bruits et à la musique. Dans son travail de montage sonore, il ou elle s'assure que tous les éléments sonores arrivent au bon moment dans le film : il ou elle synchronise le rythme de la voix avec le mouvement des lèvres, le claquement d'une porte avec sa fermeture à l'écran, etc.

Toutes ces pistes sonores doivent être ramenées à une seule bande sonore qui sera accolée à la bande image, pour faciliter la projection du

film en salle. Il s'agit ici du mixage, qui permet d'équilibrer le niveau sonore de tous les sons sur toutes les pistes au moment de leur transfert sur une seule bande.

Mais avant cette ultime étape, deux choses restent à faire. D'abord, la postsynchronisation des voix. En studio, les comédiens et les comédiennes enregistrent à nouveau les dialogues en s'efforçant de suivre le mouvement de leurs lèvres à l'écran. Cette reprise en studio permet d'améliorer la qualité du son; on supprime les bruits parasites et les sons nuisibles qui empêchent de bien comprendre les dialogues.

Finalement, un compositeur ou une compositrice crée une musique spécialement pour le film ou alors refait les arrangements d'une pièce musicale connue. Il ou elle s'assure de la qualité de l'interprétation et, ici également, du synchronisme avec l'image : l'effet musical tient souvent à une correspondance très précise avec l'image, le rythme du montage ou le moment d'une réplique d'un comédien ou d'une comédienne.

2 Esthétique

Si, à la première écoute, la bande sonore paraît simple et accessoire par rapport à l'ensemble d'un film, on peut toutefois analyser certains paramètres qui mettent en évidence toute l'influence du son sur la compréhension du film qu'aura le spectateur ou la spectatrice et l'émotion qu'il ou elle ressentira.

2.1 La division des sons

On divise généralement les sons en trois catégories : **la voix, la musique et les bruits**. On peut démontrer dans une courte analyse quels choix ont été faits par le réalisateur ou la réalisatrice : la catégorie de sons qu'il ou elle privilégie, les voix qui se font entendre et celles qui se taisent, les bruits qui sont accentués et ceux qui sont simplement escamotés, le type de musique choisi et le moment où on l'entend. Ainsi, dans la plupart de ses films, le réalisateur Robert Bresson utilise le moins possible de musique, peu de dialogues et donne par ailleurs beaucoup d'importance à quelques bruits isolés qui ne cessent de revenir et de se faire entendre. Cela explique l'ascétisme un peu hypnotique de ses films. Au contraire, *Cyrano de Bergerac* laisse toute la place à la voix et à la musique, les bruits occupant le fond de la scène. Cela accentue assurément la vitalité qui se dégage du film.

2.2 Le traitement des sons

Chaque son, qu'il appartienne à la catégorie de la voix, de la musique ou du bruit, a des qualités acoustiques : il a un certain

volume (il est plus ou moins fort), une certaine tonalité (il est plus ou moins grave ou aigu), un certain timbre (il est métallique, cristallin, rugueux, scintillant, etc.). L'ingénieur ou l'ingénieure de son utilise toutes ces qualités pour créer une impression. Ainsi, dans la première séquence de *Cyrano de Bergerac*, à la représentation théâtrale, le ridicule de la voix du comédien vient en partie du fait qu'elle est aiguë, grinçante et chantante, alors que la prestance de la voix de Cyrano repose sur sa puissance, son ton grave et son timbre tranchant. Le son de la voix marque ainsi le statut de chacun des personnages.

2.3 Les sons entre eux

Un peu à la manière d'une symphonie où la ligne mélodique de chaque instrument trouve sa juste place à côté d'une autre, tous sons d'un film s'ajustent les uns aux autres. Le monteur ou la monteuse sonore ne jette pas les sons pêle-mêle, il ou elle compose : il ou elle donne du rythme, accorde des priorités, favorise des enchaînements ou au contraire des ruptures, crée des simultanéités qui ne sont jamais le fruit du hasard. Faire entendre au même moment une voix vieillissante et le croassement d'un corbeau a une signification. De même, faire alterner des sons de manière brutale plutôt que de les enchaîner doucement ne crée pas le même climat, pour appuyer une scène romantique.

2.4 Les sons et l'image

Chaque son que le spectateur ou la spectatrice entend trouve sa place par rapport à l'image. Cette place est toujours significative et comprendre l'origine des sons permet de s'approcher un peu plus de la construction secrète du film, laquelle influence notre compréhension de l'œuvre.

La source d'un son peut être visible dans le champ (son *in*). C'est le cas du comédien que l'on voit déclamer sur la scène durant la première séquence de *Cyrano de Bergerac*. La source d'un son peut aussi être, momentanément ou durant longtemps, invisible dans le champ, mais être logiquement située à côté (son hors-champ). C'est le cas de la voix de Cyrano qu'on entend, bien qu'il reste invisible dans le noir au début de la séquence. Finalement, le son peut provenir d'une source qui n'appartient pas au monde imaginaire du film, à l'espace de l'histoire (son *off*). C'est le cas généralement de la musique d'un film : l'orchestre est en studio.

Cette distinction du son par rapport à l'image est très significative. Ainsi, Cyrano est d'autant plus impressionnant durant la première séquence du film qu'il reste d'abord invisible, ne laissant entendre que sa voix, dont on ignore pour un instant la provenance.

4 Exercices

Pour permettre aux élèves de bien assimiler les notions présentées plus haut, nous proposons deux exercices à faire avant de visionner le film.

4.1 L'adaptation de *Cyrano*

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'utiliser de manière créatrice, leur connaissance des processus propres à l'adaptation filmique.

Déroulement : en s'inspirant des cinq manières de faire une adaptation, les élèves doivent, dans un premier temps, rédiger leur propre adaptation filmique d'une scène de *Cyrano de Bergerac* (il faut donc mettre à leur disposition le texte original de Rostand). Dans un deuxième temps, les élèves peuvent vérifier l'efficacité de leur adaptation en mettant en scène leur texte.

4.2 La bande sonore du film

Objectif : dans cet exercice, on propose aux élèves d'utiliser, de manière critique, leur connaissance des caractéristiques propres à la dimension sonore d'un film.

Déroulement : à partir de la séquence inaugurale de *Cyrano de Bergerac*, présentée en classe à plusieurs reprises pour leur permettre de prendre des notes, les élèves analysent brièvement l'influence de la bande sonore sur leur perception de cette séquence du film. Ils feront l'analyse à partir des quatre paramètres esthétiques décrits au point 2 de l'encadré 1.

DEUXIÈME PARTIE

VISIONNEMENT CRITIQUE DU FILM

Maintenant qu'ils et elles disposent de connaissances pertinentes sur le film *Cyrano de Bergerac* et sur le phénomène de l'adaptation filmique, les élèves sont mieux préparés au visionnement critique que l'on propose dans la présente section. On suggère deux exercices qui ont respectivement pour but de focaliser de manière plus pointue le regard des élèves sur le film et de servir de point de départ dans les discussions que feront les élèves après le visionnement.

1 Premier exercice : la lumière du film

Tout au long du film *Cyrano de Bergerac*, la lumière joue un rôle expressif important; elle fait plus que rendre visible les faits et les gestes, elle contribue à donner un sens au texte et à dramatiser l'action. Les élèves choisissent une séquence du film et analysent le rôle de la lumière dans cette séquence (on décrit les fonctions de la lumière au point 2 de l'encadré 2).

Voici quelques séquences où la lumière joue un grand rôle : la première séquence au théâtre, la déclaration d'amour de Christian à Roxane, sous le balcon et la scène finale où Cyrano avoue son amour à Roxane.

2 Deuxième exercice : l'adaptation de Rappeneau

Grâce à la lecture attentive du texte dramatique original de Rostand, les élèves, travaillant en équipe, analysent brièvement l'adaptation de *Cyrano de Bergerac* qu'a fait Jean-Paul Rappeneau : les scènes qu'il a coupées, l'ordre temporel qu'il a choisi de respecter, les personnages qu'il a éliminés ou ajoutés, etc.

ENCADRÉ 2 (LA LUMIÈRE)

Bien sûr, si l'on adopte un point de vue quelque peu mystique, on peut dire qu'à l'instar de Dieu, le cinéma n'est que lumière : pas de cinéma sans la captation de la lumière sur une pellicule et sa restitution par un projecteur.

Notre perspective est ici plus concrète. Nous considérons la lumière comme une matière malléable que le directeur ou la directrice de la photographie travaille de telle sorte qu'il ou elle réussit, grâce à une série de sources lumineuses, à sculpter l'espace, à dramatiser le visage des acteurs et des actrices, à symboliser de grands archétypes, à rythmer l'image, à signifier l'écoulement du temps, etc.

1 Pratique

Les données sur la lumière sont également contenues dans le scénario. On installe une atmosphère lumineuse : la décision de placer certaines actions la nuit et non le jour, sous l'éclairage blafard d'un bar et non sous le soleil éclatant d'une place publique, propose à chaque fois une idée, un sens, une émotion. Pour obtenir un tel résultat, le directeur ou la directrice de la photographie allie savoir technique et intuition artistique.

Il ou elle convient d'abord avec le réalisateur ou la réalisatrice et le directeur ou la directrice artistique des lieux qui serviront au moment du tournage. Durant ce repérage, il ou elle note déjà la qualité changeante de la lumière à différents moments de la journée et choisit le moment le plus propice.

Puis, au moment de la prise de vue, il ou elle utilise différentes sources lumineuses ayant des qualités propres, les lampes électriques qui donneront une certaine dureté aux parois d'un décor, le réflecteur capable de diffracter agréablement la lumière du soleil sur les visages des acteurs et des actrices, le diffuseur qui sera placé devant les sources lumineuses pour adoucir les contours des objets, les filtres pour accentuer une couleur, etc. Avec tous ces moyens, il ou elle donne à la lumière une force expressive qui s'ajoute et enrichit celles du décor, du jeu des acteurs et des actrices, du montage, etc.

Finalement, la qualité de la lumière (et du même coup de la couleur) peut être modifiée au moment du développement de la pellicule : par une série de procédés chimiques et de temps variables de traitement, la lumière du film peut devenir plus dure, moins éclatante, plus scintillante, etc. De même, au moment de l'étalonnage (procédé par lequel on décide de la quantité de lumière et de la dose de couleur sur la copie finale du film), on peut accentuer les rouges, diminuer les bleus, augmenter la luminosité ou encore approfondir les noirs, etc.

2 Esthétique

On distingue **quatre** fonctions de la lumière dans un film.

2.1 La fonction symbolique

La lumière peut à elle seule incarner de grands archétypes. Nous pensons ici à l'opposition connue entre d'une part, la lumière et la clarté associées au bien, à l'esprit, au bonheur, à la joie, à la vie, et d'autre part, l'ombre et la noirceur associées au mal, aux ténèbres, au malheur, à la tristesse, à la mort. Cette opposition vaut pour une culture entière, le cinéma ne fait que la reprendre. Cependant, chaque film peut développer son réseau symbolique.

2.2 La fonction dramatique

Cette fonction est largement reconnue, le spectateur ou la spectatrice perçoit d'emblée qu'une lumière scintillante donne au visage d'une star l'aspect satiné qui sied au rayonnement du bonheur, tandis qu'une lumière tranchante où alternent des zones franches de clarté et de noirceur donne un caractère plus troublé à un personnage. Il n'y a pourtant pas ici de règle définitive, l'effet que produit la lumière sur la définition d'un personnage ou d'une action est à évaluer à chaque fois. Ainsi, si dans *Cyrano*, l'ombre dans laquelle se cache momentanément le personnage-titre lui donne un aspect énigmatique, ailleurs pourrait donner l'impression d'un personnage faible qui, se cachant dans l'ombre, révèle sa lâcheté. Chaque interprétation de la lumière est à placer dans le contexte de l'histoire et du style du film.

2.3 La fonction architecturante

C'est par la lumière qu'au cinéma on structure l'espace : on lui donne une profondeur, des limites; on y délimite des zones et perce des trouées. Dans un film d'horreur, on se garde bien de donner tout l'espace à la lumière, on garde des zones obscures d'où sortira l'inattendu. Au contraire, la comédie musicale américaine des années 30 à 50 éblouissait tout le décor d'une lumière éclatante, ajoutant ainsi à l'innocence féérique des films.

2.4 La fonction chronographique

Finalement, la lumière marque l'écoulement du temps tout au long du film, elle signifie le passage des jours et encore plus subtilement des heures de la journée et du climat qui règne.

TROISIÈME PARTIE RETOUR SUR LE FILM

Dans cette troisième partie, on propose un retour critique sur le film et la mise en commun de l'évaluation qu'en ont faite individuellement ou par équipe les élèves.

À l'occasion de discussions, les élèves sont invités à partager leurs impressions sur le film et à prendre conscience de la diversité des perceptions dans le groupe.

1 Mise en commun des perceptions des élèves

Il est important ici de s'assurer que les élèves mettent à profit les observations qu'ils ont faites dans les exercices proposés aux étapes précédentes. Cela peut se faire :

- par la présentation orale des analyses effectuées dans les précédents exercices;
- par la comparaison critique des différentes adaptations filmiques mises en scène devant la classe.

2 La thématique du film

Une autre manière intéressante de faire un retour sur le film consiste à proposer aux élèves de discuter de la perception qu'ils ou elles ont des thématiques abordées dans le film.

2.1 La peur de l'amour charnel

«Ce que Roxane et Cyrano avaient en commun : la peur de l'amour charnel. Lui parce qu'il se trouve laid, elle parce qu'elle ne fait l'amour qu'avec les mots. Roxane est prisonnière de sa féminité, de sa beauté, elle est sans référence à aujourd'hui¹².»

12. Serge DUSSEAU. «Cyrano démonté comme une mécanique automobile», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

2.2 La non-acceptation de soi

«*Cyrano*, c'est le drame de l'homme éperdu d'amour, c'est la générosité incarnée; c'est surtout le drame de l'homme qui ne s'accepte pas tel qu'il est et qui, au fond, ne s'aime pas¹³.»

2.3 Un amour adolescent

«Cyrano, je pense qu'il y a du masochisme dans son amour. Et le masochisme est un rapport généreux. Pour les enfants, par exemple, je pense que les premières amours sont masochistes. Il y a toujours un besoin de souffrir. Chez Cyrano, c'est extrêmement théâtral, c'est de la tragédie pure¹⁴.»

13. Serge DUSSEAU. «Cyrano démonté comme une mécanique automobile», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

14. *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

AUMONT, Jacques et Michel MARIE. *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1989.

BESNIER, Patrick. «Préface», dans Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, 1983, p. 7-24.

CATTRYSSSE, Patrick. *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, Bern, Peter Lang, 1992.

CHION, Michel. *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, 1990.

DUSSEAU, Serge. «Cyrano démonté comme une mécanique automobile», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

GARCIA, Alain. *L'Adaptation du roman au film*, Paris, I.F. Diffusion, 1990.

GAUDREAU, Léonie. «J. P. Rappeneau réussit où tant d'autres ont échoué», *Le Soleil*, 16 juin 1990, p. D2.

LAFUSTE, France. «Pari tenu, pari gagné», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. C2.

LAURENDEAU, Francine. «Cyrano enchanté», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. C5.

PERREAULT, Luc. «Cyrano de Bergerac», *La Presse*, 27 mai 1990, p. C2.

PERREAULT, Luc. «La tragédie d'un homme pas du tout ridicule», *La Presse*, 9 juin 1990, p. C4.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. *La Lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, 1983.

«Cyrano de Bergerac», *Le Devoir*, 9 juin 1990, p. D2.