

Prendre un scénario pour une pièce

Entretiens avec Martin Genest, Michel-Maxime Legault et Jérôme BP

Josianne Desloges

Number 134 (1), 2010

À la scène comme à l'écran

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63056ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desloges, J. (2010). Prendre un scénario pour une pièce : entretiens avec Martin Genest, Michel-Maxime Legault et Jérôme BP. *Jeu*, (134), 50–57.

JOSIANNE DESLOGES

PRENDRE UN SCÉNARIO POUR UNE PIÈCE

Entretiens avec Martin Genest, Michel-Maxime Legault et Jérôme BP

Les arts de notre époque, plus que jamais, s'amalgament, s'influencent et parfois même se confondent. Riche d'une culture littéraire, cinématographique, picturale, bédésque (pourquoi pas ?), historique, populaire, scientifique ; chaque créateur dispose d'un bagage de matière qui prend des formes diverses. Dans ce contexte, les deux éternelles questions qui se présentent à lui, « Qu'est-ce que je veux dire ? » et « Comment ? », suscitent des hypothèses qui se décuplent avec le décloisonnement et l'hybridation des références et des moyens.

Trois metteurs en scène québécois ont choisi de raconter des histoires déjà présentées au cinéma, essentiellement parce qu'au-delà du médium ils voyaient dans ces dernières un fort potentiel théâtral. Leur démarche, ce qui les distingue et ce qui les rapproche, montre bien quel intérêt peut avoir le matériau cinématographique en regard des impératifs du théâtre. Tous trois se sont aussi exprimés sur les bénéfices et les dommages collatéraux de passer par le 7^e art : l'opportunité, par exemple, d'attirer un nouveau public, mais le risque de souffrir de la comparaison avec l'œuvre d'origine.

Avec *Octobre 70*, Martin Genest signera sa troisième adaptation et mise en scène inspirée par un film, une habitude qui, chez lui, est en voie de devenir une démarche artistique affirmée. Après *l'Autre* (2004) de Bernard Giraudeau, d'après le roman d'Andrée Chedid, premier volet du programme double intitulé *les Survivants*, et *Festen, fête de famille* (2005) de Thomas Vinterberg, il adapte *Octobre*, l'une des œuvres maîtresses de Pierre Falardeau¹. Michel-Maxime Legault, quant à lui, a accepté de mettre en scène la version théâtrale du film *Une liaison pornographique*², signée par le scénariste Philippe Blasband. Inspiré par le film *A Clockwork Orange* de Stanley Kubrick, Jérôme Brun Picard (ou BP, comme il se fait nommer), avec la collaboration de Michaël Harvey, a réalisé une adaptation du roman de Anthony Burgess intitulée *l'Orange mécanique*³.

1. *Octobre 70* sera présenté à la Caserne Dalhousie du 2 au 20 mars 2010 par le Théâtre Blanc.

2. *Une liaison pornographique* sera présentée à l'Espace 4001 du 26 janvier au 6 février 2010 par le Mea Culpa Théâtre.

3. *L'Orange mécanique* devait être présentée à l'Espace 4001 du 3 au 13 mars 2010 par le Théâtre Meka, mais les représentations ont été annulées et reportées à une date ultérieure.



Octobre 70 (en répétition), adaptation du film de Pierre Falardeau par Martin Genest. Spectacle du Théâtre Blanc, présenté à la Caserne Dalhousie en mars 2010. © Vincent Champoux.



Une liaison pornographique (en répétition) de Philippe Blasband, version théâtrale du film de Frédéric Fonteyne mise en scène par Michel-Maxime Legault (Mea Culpa Théâtre) à l'Espace 4001 à l'hiver 2010. Sur la photo : Émile Beaudry et Amélie Carrier. © Jean-Philippe Paril-Guérard.

LA MATIÈRE PREMIÈRE : LE FOND DE L'HISTOIRE

Ce sont les questions morales, sociales et philosophiques soulevées à l'écran qui poussent Martin Genest à transmettre ses propres interrogations dans les adaptations qu'il fait de ces films. Le récit des jeunes hommes qui ont séquestré un ministre, qui attendent, cloîtrés, pendant des jours, avant de devoir finalement le liquider, l'a poussé à poser la question : jusqu'où sommes-nous prêts à aller pour défendre nos valeurs ?

Genest est le seul, parmi les créateurs rencontrés, à avoir visionné le film à l'origine de son spectacle à plusieurs reprises depuis le début de son processus créatif. Pour établir le squelette dramaturgique de sa pièce, sa structure – les dialogues ont ensuite été retravaillés par sa collaboratrice Mira Cliche –, il consultait simultanément le scénario publié, une copie de travail fournie par le cinéaste et le film lui-même. En somme, il s'est immergé dans la matière première de l'histoire et a exploité toutes les sources d'informations disponibles pour établir dès l'écriture les lignes directrices de sa mise en scène.

Autre démarche du côté des plus jeunes... Michel-Maxime Legault s'est concentré uniquement sur le texte de Philippe Blasband, refusant même de visionner le film avant d'avoir totalement établi sa mise en scène : « Je veux qu'on parte du matériel qu'est le texte et qu'on n'adapte pas seulement du cinéma au théâtre, mais plutôt qu'on parte de ce qu'il y a de théâtral dans le texte, pour rendre ça intéressant, captivant », soutient-il. Une donnée lui facilite un peu la

tâche : Blasband, une fois son scénario porté à l'écran, a décidé d'en faire une version pour le théâtre. Le principal intérêt de l'histoire, selon le metteur en scène, est le défi qu'elle pose aux acteurs. On traite ici de relation interdite, charnelle, fantasmatique, d'une peur de l'engagement et de l'amour, tout se joue dans la subtilité. En plus, les personnages ne se disent pas les choses en face, mais au public.

Jérôme BP s'est lui aussi concentré sur le texte. Sans même consulter le scénario de Stanley Kubrick, il a parcouru le roman de Burgess avant de s'attarder à la comédie musicale que ce dernier a écrite en réponse au film, qu'il n'approuvait pas⁴. Même si l'idée de monter *l'Orange mécanique* est venue de son collaborateur Michael Harvey, lorsque ce dernier a revu le film, le metteur en scène et adaptateur a jugé que son souvenir vague et partiel de la production cinématographique, combiné aux détails, aux thèmes complexes et aux questions morales traités dans le roman, formait une riche matière : « Mon but était tout de suite de faire davantage une adaptation du livre que du film, tout en intégrant des clins d'œil à l'esthétique du film pour ne pas décevoir le public et satisfaire les adeptes de Kubrick », admet-il.

TEMPORALITÉ ET MONTAGE

Dans les trois cas, les adaptations sont demeurées plutôt fidèles à leur modèle, mais les artistes ont remanié la structure dramatique pour donner un rythme et une tension spécifiquement théâtraux à l'histoire. « Le défi d'*Octobre 70*, c'est 50 petites scènes de 30 secondes avec 12 répliques chacune. De courtes phrases banales et des sacres... Ce n'est pas théâtral du tout », fait remarquer Genest. Afin de servir la montée dramatique, sans pour autant modifier les faits historiques, il ne s'est permis que de jouer sur la temporalité. D'abord en fusionnant certaines scènes très courtes, adaptées au montage cinématographique mais trop syncopées pour le théâtre. Puis grâce à des projections, utilisées comme langage théâtral : « Les comédiens seront filmés sur une trajectoire. Sur scène, ils interrompent leur mouvement, mais la projection donnera l'impression qu'ils continuent à se déplacer. En variant les rythmes, ça donnera l'impression du temps qui passe. »

Pour montrer l'attente et accentuer le réalisme, Genest a aussi prévu plusieurs moments pour « laisser vivre » les personnages en temps réel, sans texte. « On va les voir se faire un *spag*, manger, dormir... », donne-t-il en exemple. Pierre Falardeau lui a confié qu'il aurait la chance de faire au théâtre des choses que lui-même n'a pu faire au cinéma, où les producteurs refusent automatiquement les scènes trop longues. À un moment, Genest prévoit même superposer deux conversations dans des lieux différents, comme s'il réalisait sur scène un montage de plans de caméra. Le public prendra place sur les échafaudages placés autour de l'espace scénique conçu par Jean Hazel, deux comédiens seront couchés sur le sol, les jambes appuyées sur une table inclinée. Ils seront alors vus de face par les spectateurs, alors que les autres continueront d'être vus d'en haut. « Les gens verront déjà la pièce d'angles différents, selon l'étage où ils se trouveront. Nous ne ferons que tricher un peu avec la théâtralité », explique Genest.

On trouvera une superposition semblable dans *Une liaison pornographique*, sauf qu'au lieu de combiner les plans de caméra, Michel-Maxime Legault les divisera de part et d'autre de la scène. Lors de la scène d'ouverture, les deux comédiens seront séparés par un mur de papier de riz et s'adresseront simultanément au public, réparti de part et d'autre de l'espace scénique signé Julie Emery. « Puis, tranquillement, on sépare le mur en deux et on se retrouve dans une chambre d'hôtel avec eux », ajoute Legault. Plutôt que de réaliser un montage alterné (un personnage, puis l'autre) comme au cinéma, il mise sur l'expérience théâtrale et les multiples points de vue que la scénographie rend possibles. La transition ressemble toutefois étrangement à un fondu enchaîné. Legault se défend bien de vouloir reproduire des effets cinématographiques : « Essayer de recréer des effets qu'on n'a pas au théâtre, comme le montage, ça deviendrait moins intéressant. Du collage, de la copie... » Il a plutôt cherché à remanier la pièce pour la rendre plus théâtrale : « À certains moments, dans les dialogues, on sent un peu le scénario. On doit travailler les transitions pour rendre le tout plus fluide », explique-t-il.

4. À cet effet, Jérôme BP fait remarquer qu'il a coupé le passage où Burgess, juste avant *l'Hymne à la joie* final, fait entrer un personnage « barbu comme Stanley Kubrick, qui joue à contretemps *Singing in the Rain* à la trompette et qui se fait sortir de la scène par les autres ». « Ce n'était pas mon combat », souligne le metteur en scène, à propos de cette vengeance peu subtile de l'auteur sur le cinéaste.



Bien qu'il signe une adaptation du roman *L'Orange mécanique* de Anthony Burgess, Jérôme BP intègre des clins d'œil au film de Stanley Kubrick. Sur la photo, Alex et ses comparses au Milkbar.

Pour introduire rapidement les spectateurs dans la violence de *L'Orange mécanique*, Jérôme BP, a quant à lui, choisi d'inverser les deux premières scènes du texte, qui sont aussi les deux premières du film. Il commence avec l'agression sauvage du clochard, plutôt qu'avec une scène mondaine au Milkbar, où la bande violente et dévergondée d'Alex sirote du lait mixé à toutes sortes de drogues. Au moment du climax, lorsque le protagoniste est soumis au traitement Ludovico – une sorte de lavage de cerveau où on le force à garder les yeux ouverts devant des images d'une extrême violence –, le metteur en scène souhaite utiliser les éclairages, la musique et les mouvements du comédien de manière quasi cinématographique : « Je vois le personnage allongé sur une table, vêtu d'une camisole de force, alors que des images vidéo sont projetées sur lui. Si le comédien fait une série de gestes très précis pendant une première séance, qu'on déplace la table d'un quart de tour et qu'on reprend la même chose, quatre fois, on recréera la frénésie et le tourbillon d'images violentes », croit-il.

QUESTION DE STYLE

Un choix important s'impose pour la mise en scène d'une adaptation : doit-on composer avec l'esthétique de l'autre ou repartir à neuf ? Du film de Pierre Falardeau, Genest retient les interprètes d'une honnêteté poignante, mais rien dans la facture esthétique, « assez pauvre », avoue-t-il. Il s'en tiendra au réalisme de mise pour traiter de la crise d'Octobre, avec une scénographie métonymique : un objet typique pour identifier chaque pièce de la maison qui sera donnée à voir au spectateur. Même procédé chez Michel-Maxime Legault, qui poétise l'espace

en ne laissant sur scène que deux chaises, un plancher, un plafond et des murs de papier de riz. Pas de lit. Cette boîte blanche, fragile et feutrée sera comme l'image d'un écran cubique, nu, reflet assez troublant de la fameuse boîte noire du 7^e art.

Le style marquant et, pour certains, presque culte du film *A Clockwork Orange* ne pouvait être mis de côté pour l'adaptation théâtrale. Sans reprendre les tables en forme de femmes nues qui meublent le Milkbar (parfait décalque du mobilier humain de Allen Jones) ou les fauteuils capsules, les étagères en inox et le sol à damiers (inspirés de la vague de design pop), les créateurs pensaient plutôt faire des clins d'œil en ajoutant des accessoires significatifs à des costumes neutres. Le défi étant de conserver un certain style sans grever le maigre budget.

Pour son adaptation du film *Festen, fête de famille*, inspiré du Dogme 95 – un courant danois qui dépouille le cinéma de ses artifices pour atteindre une certaine forme documentaire, mais en restant dans la fiction –, Genest avait cherché à recréer sur scène l'effet des images filmées avec une caméra à épaupe, qui donnent l'impression d'être devant un film de famille : un peu brouillon, improvisé, intime et familier. En asseyant les spectateurs à table, en les faisant chanter en chœur, il les incluait dans la fête. L'éclatement du secret de famille, lorsque le fils dénonce les incestes du père, produisait déjà un effet considérable au cinéma, à cause de l'impression de proximité créée par la caméra et de l'image donnée du père. Au théâtre, celui-ci était décuplé par la présence physique des comédiens : un silence complet accueillait les révélations. « Si on veut aller plus loin que le Dogme, on enlève l'écran. Et là, on se retrouve au théâtre », fait remarquer Genest.

PROJECTIONS, OUI OU NON ?

Lorsqu'on leur demande s'ils ont envisagé d'utiliser des images des films qu'ils adaptent, les trois concepteurs répondent d'un même souffle : « Non, aucun intérêt ! » Pour ce qui est d'intégrer des projections, ils sont d'avis que ce peut être utile, pour autant qu'elles soient utilisées comme langage théâtral, « pour accentuer une émotion, mais pas pour illustrer », spécifie Genest. Nous l'avons vu plus haut, elles marqueront le passage du temps dans *Octobre 70* et aideront à reconstituer le traitement Ludovico dans *l'Orange mécanique*.

Dès que l'utilisation de la vidéo menaçait de mettre du cinéma dans leur pièce, les metteurs en scène ont prudemment rejeté l'idée. Genest a un temps pensé ouvrir le spectacle avec l'enlèvement du ministre : les comédiens auraient filmé la scène en direct de l'intérieur d'une voiture en marche, et les images auraient été retransmises sur écran aux spectateurs dans la salle. Legault a lui aussi songé à commencer en retransmettant des gros plans des comédiens sur des écrans, afin que le public puisse voir et entendre les deux monologues en simultané. « Mais on entrerait trop dans le cinématographique. Ce qui est beau au théâtre, c'est que l'humain est sur scène et qu'on reçoit toute sa sensibilité directement », croit Legault.

SEXE ET VIOLENCE

La façon de montrer des scènes de sexe et de violence au théâtre ne se pose pas pour *Une liaison pornographique*, malgré son titre, mais causait problème dans les deux autres projets. Les nombreux assauts physiques de *l'Orange mécanique*, telle la scène de viol, seront « poétisés » : « Il y aura la fille dans un coin, le violeur dans un autre, et ils feront des mouvements suggestifs en cadence, sans se toucher, de façon métaphorique, prévoit Jérôme BP. Le but est de transcender la violence, pour que le public puisse y réfléchir, sans avoir à la subir. »

Impossible de faire de même pour le meurtre de Laporte dans *Octobre 70*, à cause du jeu hyperréaliste : « Il y aura une chaise, une mare de sang par terre et la trace d'un corps qui a été traîné. Mais on ne montrera pas Laporte qui se fait étrangler pendant 45 secondes », explique Genest, avant d'ajouter que ce sera la scène d'ouverture. La pièce se terminera juste avant le geste fatidique, qui se trouvera alors en quelque sorte « en ellipse » de la structure dramatique.



L'affiche de *Une liaison pornographique*.



Festen, fête de famille de Thomas Vinterberg, adapté par Martin Genest (Théâtre Blanc, 2005). © Louise Leblanc.



Dans *Festen*, pour la scène où le fils bat son père, les comédiens quittaient le plateau et seuls des bruits de coups et des cris parvenaient aux spectateurs. Une démarche logique, puisque les corridors autour de la salle du Périscope étaient utilisés à d'autres moments du spectacle. « Lorsque je vois des scènes de bagarre au théâtre, je n'y crois pas, alors je devais absolument trouver un moyen pour ne pas faire décrocher les gens », dit Genest.

DIVISER POUR MONTRER

Les trois metteurs en scène ont choisi de placer les spectateurs dans une position non conventionnelle, qui fait éclater le rapport frontal. Divisés en deux pour *Une liaison pornographique*, les spectateurs seront renvoyés à leur propre rôle de voyeurs, en regardant ceux qui leur feront face – un effet tout indiqué pour la pièce. Dispersés autour de la salle pour *l'Orange mécanique*, les spectateurs se sentiront un peu déboussolés, mais, en même temps, constitueront une foule muette qui encercle les protagonistes, ce qui renvoie également à certains comportements, un bel effet de notre société, qui cherche à étouffer ses délinquants ou, du moins, qui souhaite les voir réhabilités sans qu'elle ait à lever le petit doigt. C'est dans *Octobre 70* qu'ils seront placés dans la position la plus particulière : en hauteur. En modifiant leur perception, puisqu'ils seront en position de témoins et de juges, cette disposition produira aussi l'effet d'un plan de caméra en plongée.

CRAINdre LA COMPARAISON

Malgré un travail d'adaptation rigoureux, Jérôme BP utilise sciemment l'œuvre de Kubrick, bien connue, pour attirer le public : « C'est un choix de marketing évident, même incontournable. En annonçant *l'Orange mécanique*, on sait que 90 % des gens vont penser au film avant de penser au roman. » Il espère aussi que l'aura mythique qui entoure le film, longtemps interdit en France, sera séduisante et attirera le public.

Martin Genest semble confiant de s'être bien approprié le film de Falardeau : « Je crois qu'il faut chercher à servir un propos, puisqu'on ne peut plus vraiment être le premier. On n'invente rien, on réinvente seulement, tout est dans la manière. » La mort du cinéaste, survenue juste avant la lecture publique de la pièce cet automne, n'a pas ralenti sa démarche, qui est demeurée respectueuse et dénuée d'opportunisme. « Les comédiens étaient gonflés à bloc. Ils avaient encore plus conscience de porter un message important, pour lequel des gens étaient morts », signale-t-il, en parlant de la lecture. Malgré quelques changements, il croit que les *fans* s'y retrouveront, et que ceux qui n'auraient pas vu le film auront envie de se brancher sur leur histoire collective.

« On adapte un film qui est très populaire, mais qui peut gagner un nouveau public, qui aura peut-être envie de passer de la pièce au film et vice-versa », souligne Michel-Maxime Legault. Il ne craint pas l'inévitable comparaison : « Si ça part de nous et du texte, et qu'au final il y a des liens à faire avec le film, tant mieux. Mais ce ne sera pas voulu. Pourvu que théâtralement, ce soit intéressant », résume-t-il. ■