

Le texte chez les « dramaturges du mouvement » Entretien avec Jean Asselin

Louise Vigeant and Lorraine Camerlain

Number 53, 1989

Le texte emprunté

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26730ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vigeant, L. & Camerlain, L. (1989). Le texte chez les « dramaturges du mouvement » : entretien avec Jean Asselin. *Jeu*, (53), 38–43.

le texte chez les «dramaturges du mouvement»

entretien avec Jean Asselin*

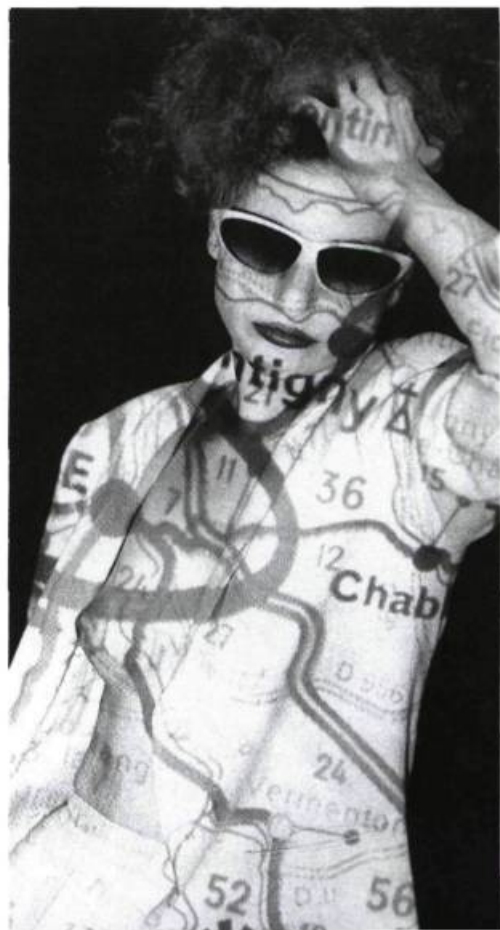
Jean Asselin, vous avez créé des spectacles muets, comme Beau Monde, en 1982; vous avez monté des pièces dramatiques, «le Cycle des rois» de Shakespeare l'an dernier et, cette année, les Grands Départs de Languirand. Vous avez également fait des adaptations : Alice, d'après Lewis Carroll, en 1982, la Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil de Sébastien Japrisot, en 1985. Pourquoi avez-vous choisi de monter des textes qui n'étaient pas dramatiques, le roman de Japrisot, par exemple?

Jean Asselin — Souvent, le hasard fait les choses. C'est Denise Boulanger, codirectrice de la troupe, qui avait été séduite par le roman de Japrisot. C'est la raison immédiate... Mais nous voulions aussi raconter une histoire : passer du «comment» au «quoi». Pouvions-nous raconter une histoire aussi compliquée que celle-là, notre vocabulaire gestuel était-il assez complet pour représenter toutes les situations du roman, sans multiplier les lieux comme l'aurait nécessité un film? Ça prenait l'allure d'un défi à relever. L'auteur, pour sa part, estimait que tout aurait été plus simple si nous avions choisi *l'Été meurtrier*, où la victime, le juge, le bourreau s'expriment à tour de rôle.

En choisissant d'adapter un *polar* à la scène, nous nous affranchissions d'un respect (peut-être trop grand) pour le texte dramatique mais, surtout, nous disposions d'un véritable casse-tête d'actions intéressantes, sensuelles, incarnées, possiblement théâtrales. Et ça, c'est la matière

Transposer à la scène l'univers romanesque par la virtuosité des acteurs. Sur la photo : Francine Alepin dans *la Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*. Photo : Pierre Desjardins.

*Codirecteur d'Omnibus et de l'École de mime corporel de Montréal, Jean Asselin est mime, comédien, metteur en scène et professeur. Il a signé plusieurs mises en scène, entre autres, celles d'*Alice*, de *li Jus de Robin & Marion*, de *la Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et du *Cycle des Rois*, cette superproduction réunissant trois drames historiques de Shakespeare, qui a remporté le prix de la meilleure production de la saison 1987-1988 décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre. Récemment, il a mis en scène les *Grands Départs* de Jacques Languirand et *Alberto d'Arrigo*, d'après un récit de Robert Clain.



première d'un théâtre gestuel dont j'estime que le vocabulaire est présentement en avance sur la dramaturgie. Par ailleurs, l'adaptation théâtrale du roman constituait, on peut bien se l'avouer, un exercice de style on ne peut plus fécond, qui n'enlevait rien au sujet.

Dans le même ordre d'idée, mon engouement pour Shakespeare (je m'en rends compte a posteriori) vient de cette profusion d'actions inscrites dans l'oeuvre.

Le défi n'est-il pas justement de mesurer les moyens théâtraux, donc le geste, l'espace surtout, avec une matière qui est faite essentiellement de mots?

J. A. — On oublie trop que les mots aussi, la parole, la voix, à leur façon, occupent de l'espace. La prémisse d'une réflexion sur un théâtre gestuel qui ne soit pas en rupture avec le répertoire théâtral doit tenir compte de ce qu'un spectateur n'a pas un coeur de boeuf et que sa capacité d'ingérer est limitée; d'où le principe simple des vases communicants qui prescrit un équilibre du sonore et du visuel, du littéraire et de l'action.

Le «Cycle des Rois» atteignait cette harmonie d'une façon assez exemplaire; la poésie gestuelle et littéraire était perçue dans la globalité du spectacle. Nous revenons maintenant à une dramaturgie plus «analytique», qui rappelle notre travail pour *Le temps est au noir* où il y avait, d'une part, des «parleurs» qui ne bougeaient pas, d'autre part, des «bougeurs» qui ne parlaient pas.

Après le «Cycle des Rois», nous nous sommes dits : «Faisons la chose qui nous est la plus intime, allons là où notre coeur se trouve, dans le mouvement; faisons une oeuvre muette.» Nous voulons toujours, dans nos spectacles, mettre à l'épreuve notre dramaturgie, qui est celle du mouvement. Or en l'absence de paroles, les signes théâtraux se gonflent. Par exemple, dans *Alberto d'Arrigo*, notre dernier spectacle, il y a une obésité de manifestations qui me plaît. Comment peut-on fabriquer, à partir du geste, une pièce de théâtre? Cette question a été à la base de tous nos choix.

Qu'est-ce qu'on est forcé d'éliminer quand on passe du roman au théâtre? Est-ce que l'adaptation théâtrale est une réduction du texte romanesque?

J. A. — Je peux parler de ma plus récente expérience, celle d'*Alberto d'Arrigo*, qui m'a éclairé à ce sujet : je commence à pouvoir faire autre chose que des hypothèses en ce qui concerne l'adaptation... Quelques jours avant la première, il y avait, dans le spectacle, une cinquantaine de narrations extraites du récit de Robert Clain, qui n'est pas très long, mais dont les trente pages sont d'une grande densité... Alors qu'au début, j'avais retenu cinquante phrases, on n'en entend plus qu'une quinzaine dans le spectacle. La pièce que l'on voit n'est pas limpide. On ne comprend pas tout, tout le monde s'y perd à un moment donné. Quelques jours avant, certainement, personne ne s'y serait perdu parce que la production disait vraiment tout. Tout ce qu'il y avait à comprendre était dit, mais le spectacle n'était pas bon. L'oeil devenait paresseux. Même le mien. Ma sensibilité est pourtant dans la vue. Je peux goûter les choses à l'oreille, mais je ne suis pas mélomane, je suis visuel. Alors, si mon oeil n'est pas attisé, imaginez celui des gens qui ne sont pas aussi habitués que moi à voir, à regarder. J'ai donc enlevé trente-cinq des cinquante narrations. Et tout à coup, le spectacle s'est mis à se faire voir...

Il s'est mis à dire par les gestes essentiellement? Différemment?

J. A. — Il n'était pas vraiment différent. Il ne s'agit pas d'un appauvrissement mais d'une transposition. Ça ne fait pas longtemps que je m'interroge sur la réduction possible d'un spectacle par l'oeil ou par l'oreille. Comme j'expérimente beaucoup avant de poursuivre des réflexions, ce

n'est que tout récemment que j'ai découvert — et j'en ai la certitude — qu'un texte peut rendre l'oeil paresseux. Je présume que le contraire peut être vrai aussi.

En dressant une liste des adaptations qu'on a pu voir récemment à la scène, je me suis rendu compte que c'est souvent le théâtre expérimental, voire le théâtre gestuel, qui se lance dans l'adaptation de récits. C'est quand même assez particulier, non?

J. A. — C'est un peu le miroir de l'interprète qui, devant l'immensité du répertoire musical s'abstient de composer; le vacuum laissé par deux millénaires de théâtre littéraire aimante notre créativité. C'est un peu notre vocation, donc, de faire de la création, par nécessité.

Le théâtre expérimental étant davantage un théâtre de gestes et d'images que de paroles, les dialogues dramatiques ne seraient pas vraiment intéressants dans ce type de pratique théâtrale?

J. A. — Ils ne sont pas intéressants du tout. Mais, inévitablement, quand on s'intéresse à la dramaturgie, on veut donner de l'épaisseur aux situations, aux personnages. Avec le temps, on dit oui aux histoires, on accueille, on fait de la place pour l'auteur de mots. Mais on se dit quand même que c'est la manière seule qui compte. L'histoire, c'est intéressant, sans plus. Mais abandonner Shakespeare, c'est tout un sacrifice! On veut ensuite que les personnages qu'on crée soient de la même trempe. On mime alors de plus en plus de l'intérieur des choses. La virtualité remplace la virtuosité, le sémaphore fait place à la métaphore. Dans le mouvement, c'est de plus en plus l'oeil et la faculté de fabuler de l'interprète qui comptent. La virtuosité, c'est la maîtrise des interprètes. Ils ont fait l'expérience de la virtuosité, c'est évident, mais ils ne l'affichent plus du tout. C'est tout intérieur. Il me semble qu'il continue tout de même à se passer quelque chose, théâtralement.



Denise Boulanger et Francine Alepin dans *La Dame dans l'auto...*, d'après le roman de Sébastien Japrisot. Photo : Pierre Desjardins.

Vous cherchez la poésie des situations..., l'atmosphère?

J. A. — Je me méfie de «l'atmosphère»; ça me semble complaisant, un abandon, un renoncement, une fuite. C'est insaisissable, trop religieux. Je préfère les symboles; rationnels ou pas, ils ont trait à la conscience, non à son contraire...

Dans notre travail d'adaptation, il y a eu des jalons. Un des plus importants a été *Le temps est au noir* de Robert Claing. Fort de la complicité qui s'était établie dans ce premier spectacle, Robert s'est un peu asservi à nous durant l'atelier d'improvisation qu'il y a eu cet été. Il nous observait, puis il poursuivait son travail de dramaturge. À partir de nos mouvements, il a trouvé ses images...

Alberto d'Arrigo : «Le texte de Robert Claing a donné à notre création gestuelle, à nos personnages, une histoire». Sur la photo : Jean Asselin et Jacques Le Blanc. Photo : Robert Etcheverry.

À partir de quoi improvisiez-vous?

J. A. — Une des choses qu'on a faites, c'est de se nommer : chacun des six donnait ainsi des personnages aux autres. Par exemple, les cinq collaborateurs m'inventaient chacun un personnage,

et je devais les accepter, sans les contester. Si bien que chacun s'est retrouvé avec cinq personnages que nous mettions en présence. Cette technique, nous l'avons fréquemment utilisée. Une autre façon de travailler a été de trouver ce que nous avons appelé des «bouillons». Il s'agissait de nommer une situation théâtrale qui soit l'équivalent d'un bouillon de culture et qui donne lieu à un vocabulaire gestuel fécond. Il fallait que la situation nous fasse inventer des mouvements, des comportements surprenants.

Quand Robert a commencé à nous fournir de la matière, nous avons commencé à nous asservir un peu à lui, à notre tour. Puis, dans la dernière semaine, Robert a écrit le texte d'*Alberto d'Arrigo*.

L'auteur a qualifié son texte de récit, même s'il savait très bien qu'il allait être créé à la scène. C'est un récit pour le théâtre, en fait.

J. A. — Il répondrait mieux que moi là-dessus... Je dirais que le récit est admirable. C'est beau et bien écrit. Le texte n'est pas très long mais, bizarrement, il pourrait donner lieu à un spectacle de trois heures. Même s'il est plus court que ce qu'aurait pu générer le texte, notre spectacle est très fidèle au récit. Il aurait été intéressant que les spectateurs puissent lire le texte; espérons qu'il sera publié.

Le récit contenait 103 actions dramatiques. Comme metteur en scène, je les ai toutes traduites. J'y reconnaissais toutes nos improvisations.





Rodrigue Proteau et Francine Alepin dans *Le temps est au noir* de Robert Claing. Photo : Gilberto de Nobile.

Quand Robert a écrit : «Toto avait vu les enfants arracher les ailes des mouches», il a traduit une de nos improvisations. La cruauté était un bouillon qui nous avait séduits : un personnage arrachait les membres à un autre, qui finissait par mourir. C'était pathétique. Je ne comprends pas comment Robert a pu être virtuose au point de transcrire une bonne partie de nos trouvailles dans un récit d'une cohérence absolue.

C'est vraiment une méthode de travail particulière : une écriture naît de vos improvisations gestuelles et devient un récit qui, après coup, redevient un spectacle théâtral. C'est une belle expérience.

J. A. — Ça exige une grande humilité, tant de la part de Robert que de la part d'Omnibus.

Un jour, il nous a fourni un article du *Monde* sur Calcutta. C'est un travail de «dramaturge» qu'il a fait alors. Nous avons improvisé à partir de là, et nous avons trouvé de belles choses. Elles ont été transcrites dans le récit, puis reportées dans le spectacle. Le «dramaturge», donc, est devenu auteur, un auteur tout à fait autonome. Nous craignions qu'il écrive un texte un peu technique, près de l'indication scénique, mais l'expérience est allée au-delà de nos espérances : elle a donné lieu à un récit qui se tenait, totalement autonome, dont Robert est content, je pense, et qui nous a nourris. L'important reste que le texte de Robert Claing a donné à notre création gestuelle, à nos personnages, une histoire, des situations avec bien des strates.

Étienne Decroux a écrit — et c'est là une grande idée — qu'une pièce devrait être répétée avant d'être écrite. Il voulait dire que le grand maître d'oeuvre, c'est l'acteur, et cette leçon-là m'a beaucoup servi. Ce qui m'importe comme metteur en scène, c'est que l'acteur fasse quelque chose de jouable, que

le «texte» soit toujours jouable. Le metteur en scène peut avoir une vision, il peut avoir une idée forte ou radicale et y tenir, c'est quand même l'acteur qui sait, au bout du compte, si l'idée est efficace.

J'ai trouvé très heureux qu'un auteur comme Robert Claing, avec toute son intelligence et son savoir-faire, s'asservisse aux acteurs, qu'il parte d'eux. Quand le récit m'a été donné, à mon tour, comme metteur en scène, je m'y suis asservi avec beaucoup de bonne volonté : j'ai traduit les 103 actions. Malgré les contraintes, ce travail a pu donner un cadre à notre expression. Il a ensuite fallu choisir de façon intelligente les scènes du spectacle, celle du labour, par exemple, où Alberto revient dans son pays et laboure la lande dont personne ne voulait. J'ai demandé à Jacques Le Blanc comment il ferait un sillon à côté d'un autre. Il l'a fait, et ça m'a plu. Le geste plein est libre. C'est du mouvement libre. L'oeuvre est jeune, ce qui me comble. Elle est jeune dans le sens où elle est perfectible. Nous allons y travailler encore; nous lui souhaitons un avenir.

Quand vous travaillez à partir d'un texte dramatique ou d'un texte non dramatique, vous cherchez, dans le non-dramatique, à illustrer des propos, tandis que dans le cas où il y a les paroles, il s'agit de trouver une gestuelle qui soutienne la parole. Est-ce qu'on peut comparer les difficultés que représentent ces deux options?

J. A. — Les difficultés ne sont pas du même ordre. J'ai eu autant de bonheur à travailler Shakespeare qu'à monter *Le temps est au noir* de Robert Claing, où la narration s'étalait, prenait toute la place. Cette narration m'a été utile. Le lecteur racontait et, visuellement, s'établissait un discours parallèle, qui pouvait contredire le texte dit, qui pouvait être un pléonasme par rapport au texte ou l'appuyer ponctuellement. La révélation a été que même quand texte et geste se contredisaient, on aurait dit que l'équivoque qui en résultait faisait ressortir davantage les choses, comme le fait la polyphonie. Pas une des vingt-six scènes n'était «en dehors de la track» à mon sens. Cela devait tenir à une certaine habileté que nous avons développée à traduire les idées en mouvement. Je pense que si l'adaptation est réussie, dans la mesure où «ça marche», c'est parce qu'on aime beaucoup le texte et qu'on le respecte.

Les choses que nous faisons dans «le Cycle des Rois» de Shakespeare en termes de mouvements, les artifices que nous utilisons, les procédés ne nous seraient pas venus s'il n'y avait pas eu la contrainte, l'amour du texte : il fallait respecter les situations, et faire en sorte que le «comportement» du personnage soit cohérent. Dans *Henri V*, par exemple, l'atmosphère est lourde, c'est la guerre; il fallait que l'air soit dense. Donc nous nous sommes demandé comment des personnages bougeraient dans un air dense. S'il n'y avait pas eu la servitude du propos, cette idée-là ne nous serait pas venue. Je crois beaucoup à la répression, qu'elle vienne du prince ou de l'ego. C'est pour ça que j'aime le mime. Mais il faut interdire quelque chose de très fort; il faut que ton silence prenne un sens. Selon moi, une telle répression ne bloque pas l'expression, tout au contraire; elle en est l'agent moteur. Alors que la culture même est devenue pragmatique, je ne ressens la liberté que dans le portrait du réel. Dans l'art.

propos recueillis par **louise vigeant**
mise en forme de l'entretien: **louise vigeant**,
avec l'assistance de **lorraine camerlain**