Document généré le 28 avr. 2024 01:11

Jeu
Revue de théâtre

Maîtrise d'oeuvre

Jean Asselin

Numéro 116 (3), 2005

Mettre en scène aujourd'hui

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24813ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Asselin, J. (2005). Maîtrise d'oeuvre. *Jeu*, (116), 106–108.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2005

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 en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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.

https://www.erudit.org/fr/

JEAN ASSELIN

Maîtrise d'œuvre

Je n'aime pas changer le nom des choses ; si j'appelle maîtrise d'œuvre plutôt que mise en scène mon action sur certains spectacles que je monte, c'est pour marquer la différence entre le jeu substantiel des interprètes avec leur corps et celui plus usuel de porte-voix. Car la littérature demeure un accident du théâtre (certes le plus bel accident qui pouvait lui arriver).

Le théâtre est affaire d'imagination, pas vrai ? Créer, rêver. Des oreilles à l'entendement, des yeux à l'âme, le jeu fait rêver. Il y a cependant là deux sens juxtaposés, deux sensibilités à concilier. On a tôt fait d'imputer l'émotion à la voix qui porte le texte, et exclusivement, alors que le comportement, la manière d'être et de faire, est un royaume cathartique tout aussi riche, un domaine inexploré, en fait. Le portage entre l'eau dormante des états d'être en phase avec le flot verbal, le texte comme un avoir, occupe le clair de mon temps dans l'élaboration d'un spectacle : l'animation du vivant. Il y a toutefois des degrés d'autarcie ou d'intégration du corps dans une œuvre dramatique. Il y a surtout différents corps ; un acteur n'est pas un athlète.

Le Cycle des rois, mis en scène par Jean Asselin (Omnibus, 1988). Sur la photo : Julien Poulin, Sylvie Moreau, Nathalie Claude, Denys Lefebvre, Roger Blay et Réal Bossé. Photo : Robert Etcheverry.

En terre là-bas, mis en scène par Jean Asselin (Omnibus, 1998). Photo : Robert Etcheverry.

Pour ce qui est de porter Shakespeare à la scène par exemple, sa rhétorique permet de remplacer une bonne part du texte par l'attitude ou l'action, non pas afin d'écourter une pièce qui pourrait sembler longue à des spectateurs urgés par l'impatience, mais justement parce que le texte est peut-être mieux entendu (compris) que naguère. La déclinaison de l'argumentaire et les synthèses redondantes de chaque tirade peuvent être compensées par le « discours » mimique qui les énonce sur un autre plan, une transgression par le corps qui recourt à une sensibilité autre que celle de la littérature, qui la complète sans démenti. Je ne parle pas d'une mise en œuvre d'artifices ou de procédés plus ou moins technologiques qui occulteraient la signification d'un texte en en faisant un prétexte (ça s'est vu). Je pense strictement au jeu vivant. Un théâtre d'action permet justement à des acteurs qui sont autre chose que des cintres de prouver par le faire des intentions que la voix communique par le dire. Faut le voir pour le croire, comme on dit. Même chez Racine où il n'y a pas un mètre à perdre, l'incarnation du texte peut être une révélation.

Dans le roman *Tandis que j'agonise* d'un autre William, Faulkner celui-là, les deux frères Cash et Darl incarnent respectivement l'acte et le verbe. À la fin du récit, Cash, estropié, ne peut empêcher un troisième frère, Jewel, d'enfermer Darl, le poète, à l'asile des fous. La parabole, magistrale, me ramène au répertoire de ma compagnie de création (comme on dit « ma famille ») dont la prétention n'est rien de moins que de fonder une pratique théâtrale plus essentielle sur la fraternité du corps et du texte, du faire et du dire, de l'acte et du verbe. Chez Omnibus, la réflexion et l'expérimentation de cette dialectique sont lancinantes, enivrantes, fiévreuses. C'est une posture singulière et marginale par rapport à la dramaturgie ambiante, fondée sur l'histoire racontée. Sur la planète de l'acteur, c'est le littéraire qui est la nébuleuse.

Mais avec quel corps les acteurs vont-ils faire ça ? Pas celui de tous les jours. À mon goût du moins. Je n'entends pas qu'il faille endimancher son style, mais plutôt rompre l'acteur aux axiomes de sa personne dans l'espace et dans le temps, c'est-à-dire faire usage de règles de l'art qui n'ont pas à être démontrées : des choses toutes simples mais qui ne sont pas insignifiantes, comme de savoir qu'on ne quitte pas sans conséquence la verticale, Ithaque, ou alors qu'un parcours en cercle de l'aire de jeu est le seul itinéraire potentiellement perpétuel, ou alors qu'une certaine justesse du vocabulaire gestuel évoquera telle temporalité fictive. Et mille choses comme celles-là qui donnent de l'instinct à une bête de scène. Ce n'est pas rien d'assumer la pratique théâtrale en tant qu'art dans un climat culturel consumériste.

À propos de maîtrise d'œuvre, je préfère le concept d'« *opera* » à celui de « *work of art* », lequel me ramène à l'artiste qui voudrait s'assurer de son chômage comme tout le monde. Défroqué en 1964 par mon maître de cœur, Paul Buissonneau, qui avait monté *le Bourgeois gentilhomme* avec les élèves de Belles Lettres et qui m'avait engagé l'été suivant à la Roulotte du service des parcs de la ville de Montréal, j'avais le sentiment en quittant mes études classiques dès la Rhétorique de m'engager là-dedans (le Théâtre) à mon corps défendant ; il fut naturel de payer pension à mes parents dès le départ du collège. J'entretiens depuis maintenant quarante ans ce sentiment que toucher de l'argent pour faire de l'art tient de la fortune ou de la magie.

Le Silence de Nathalie Sarraute, mis en scène par Jean Asselin (Omnibus, 2003). Sur la photo : Jacques E. Le Blanc, Christian LeBlanc, Jean Asselin, Caroline Binet, Manon Brunelle, Catherine de Sève et Marie Lefebvre. Photo : Robert Etcheverry.

Je m'accorde désormais le privilège de signer comme maître d'œuvre un spectacle dont j'aurais conçu la fable corporelle, éloquente et provocante pour l'imaginaire, une œuvre où les corps, avec ou sans texte, sont véritablement fictifs indépendamment du déguisement, tels qu'en artistes enfin la poésie les change. Le maître d'œuvre est à la fois l'égérie et le subalterne des acteurs. Les bons metteurs en scène ne manquent certes pas, mais ils sont subalternes de l'auteur ou devraient l'être. Imaginons seulement une troupe d'acteurs qui engagerait l'enfant de Peter Brook et de Pina Bausch pour les diriger. Le théâtre est exaltant quand les acteurs ne sont pas propriétaires que de leur voix mais aussi de leur personne physique qui, au demeurant, se nourrit au même râtelier. Car, à des degrés et sur des plans différents, tous les acteurs ont le potentiel imaginaire ; faute d'être propriétaires de leur phrasé vocal ou gestuel, ils devinent qu'une dramaturgie de tout ce champ imaginaire est vraisemblable, que des règles de l'art doivent bien exister. **j**

Acteur-metteur en scène nomade et directeur des entreprises artistiques qu'il a cofondées : Omnibus, compagnie de création, ainsi que l'École de mime, l'activité de **Jean Asselin** englobe le jeu, la pédagogie, ainsi qu'une cinquantaine de maîtrises d'œuvres théâtrales qui témoignent de la culture primordiale du corps.