

TREMBLAY, Larry, *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur* [Préface de Nicola Savarese], Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Essai », 1993, 135 p., ill.

Gilles Girard

Number 17, Spring 1995

De la conservation à l'analyse : La leçon des archives

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041245ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041245ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Girard, G. (1995). Review of [TREMBLAY, Larry, *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur* [Préface de Nicola Savarese], Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Essai », 1993, 135 p., ill.] *L'Annuaire théâtral*, (17), 181–184.
<https://doi.org/10.7202/041245ar>

TREMBLAY, Larry, *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur* [Préface de Nicola Savarese], Montréal, Leméac, coll. «Théâtre Essai», 1993, 135 p., ill.

De par sa compétence multiple comme acteur, metteur en scène, auteur, chercheur et professeur, de par ses connaissances pratiques et théoriques du kathakali et ses nombreux séjours en Inde, Larry Tremblay disposait de tous les atouts pour mener cette réflexion sur le corps de l'acteur, dégager la spécificité de cette forme de danse-théâtre du sud de l'Inde et pour cerner des points de divergence et de convergence des cultures théâtrales de l'Orient et de l'Occident. Ce volume reprend, pour l'essentiel des essais parus dans des revues ou présentés lors de conférences mais dont la complémentarité des problématiques justifiait pleinement leur regroupement. Les chapitres n'en conservent pas moins leur autonomie ce qui autorise d'en dégager, pour chacun, quelques lignes de force.

«Anatomie ludique» (chapitre I) se fonde d'abord sur la triade «peau, chair et os» proposée par Zeami, théoricien du nô, qui comme dans la tradition théâtrale occidentale, tient un discours sur la nécessaire fragmentation du corps impossible à habiter en sa totalité et donc divisé en zones de jeu. L'acteur va définir son style en priorisant telle partie du corps (mains, poitrine, jambes...) selon la partition que constitue le personnage. Dans son exploration de l'«anatomie ludique», Michael Chekhov (*Etre acteur*) établit un itinéraire qui commence par une localisation des centres d'énergie du corps auxquels sont associés des sentiments et des traits psychologiques qui eux-mêmes suscitent un comportement. Artaud (*Le Théâtre et son double*) convie l'acteur à établir la carte des «points physiques de sustentation»⁽³⁰⁾ d'où émanent les «souffles», donc ici aussi une approche reposant sur un découpage du corps.

«Objets corporels» (chap. II) Dans sa quête du personnage, le comédien veut devenir autre; sa formation devrait donc se fonder sur «une pédagogie de l'altérité» (33). Pour éviter de se perdre dans la profusion des traits sémantiques et fonctions du personnage, l'acteur doit opérer une sélection et une priorisation dans ces objets possibles de concentration. Le personnage s'élabore en passant par une phase analytique repérant ses traits dans toute leur complexité; le jeu entraînera une réduction de ces objets, puis il faudra procéder à une structuration de ces objets et à leur intégration dans la polyphonie des autres signes. Pour favoriser ce processus d'altérité et «réduire l'objet de concentration», Tremblay a conçu une technique de «latérisation du corps» devant permettre par

exemple de «relier énergiquement la partie gauche de son visage avec la partie droite de son torse» et d'établir «une gymnastique de l'énergie»(43-44).

«Corps, chiffres, lettres» (III) Le Natya-shastra considéré par Tremblay comme étant «le traité d'art dramatique le plus complet qui soit» (49) établit une typologie des mouvements des différentes parties du corps, par exemple l'inventaire des 13 mouvements possibles de la tête et des 8 types de regard. Ce «gestuaire» détaillé mais réducteur postule la nécessité de classer et de chiffrer le réel. En Occident, François Delsarte propose au 19^e siècle un système de classification des 13 «unités corporelles» ou «agents mimiques»: l'œil, la bouche, la main, etc., sans compter le réseau des combinaisons. Ce système est régi par la statique et la dynamique (rythme, inflexion, harmonie). Cette taxonomie semble parfois naïve par son incontournable combinaison trinitaire et son rattachement trop mécanique et exclusif d'une fonction à une partie spécifique du corps, mais elle n'en constitue pas moins une tentative ingénieuse et parmi les premières, de mettre au point un dictionnaire corporel.

«Corps, signes, codes» (IV) chapeaute le chapitre sur «le système corporel du kathakali», danse classique de l'Inde qui équivaldrait, dans un code occidental à un «drame dansé» ou à de la «danse-théâtre». Tremblay en compétent praticien et théoricien du genre, brosse un portrait éloquent de ce courant esthétique multidisciplinaire faisant aussi appel au chant, à la musique et au mime. Le tour d'horizon précis et enrichissant en présente les principales composantes: le maquillage, le costume, la mimique, la gestuelle, la musique.

«Corps, émotion, action» (V). Ce chapitre passe en revue plusieurs théoriciens et praticiens majeurs qui ont proposé leur vision de la formation de l'acteur et principalement de son rapport à l'émotion. La psychotechnique de Stanislavski consiste en «un ensemble de moyens conscients qui permettent à l'acteur d'utiliser la richesse émotionnelle de son subconscient» (102). Dans la biomécanique de Meyerhold, l'émotion devient «la perception des changements physiologiques provoqués par un stimulus. Elle n'est plus la cause de l'action, mais bien plutôt son effet» (103). Dans son concept de «surmarionnette», Craig «en vient à nier complètement l'émotion chez l'acteur» (105) afin de mieux contrôler l'émotion qu'il veut susciter chez le spectateur. Dans l'optique de son «théâtre pauvre» et de sa «via negativa» éliminant les blocages et résistances qui séparent l'intention de l'action, Grotowski procède à une «entreprise d'épuration» où l'émotion est «débarrassée de toute convention ou usage social» et doit «se confondre dans l'action elle-

même» (106). L'acteur de kathakali incarnerait ces différentes modalités des rapports à l'émotion selon les différents paliers de sa formation. Participant d'abord à «un simple dressage musculaire et oculaire» (106), il projette le masque de l'émotion sans la partager, comme chez Craig. À la deuxième phase de sa formation, il apprend «à faire jaillir graduellement l'émotion»; la troisième étape l'amène à jouer «les neuf états émotionnels de base [...] selon de multiples dosages et chatoiements» (108). Enfin, à la quatrième étape de son évolution, l'acteur a éliminé les résistances, assimilé la technique: «Entre l'acteur et le personnage, il n'y a rien d'autre qu'un feu qui brûle» (109).

«Corps, analyse, synthèse» (VI) La formation de l'acteur en Occident serait nettement moins systématisée, moins fixe et plus soumise à des facteurs subjectifs que dans le cas de l'artiste du kathakali dont chaque phase de l'apprentissage est préétablie. L'étudiant de cette danse-théâtre se délivre de sa perception habituelle de son corps, des automatismes de son corps intégré au quotidien. Il doit apprendre à habiter et à maîtriser chaque partie de son corps dissociée de l'ensemble qui est provisoirement obliéré. Un entraînement intensif peut ne porter temporairement que sur le sourcil, l'œil ou le muscle sous-oculaire. L'entraînement donne «la capacité de dissocier chaque groupe de muscles des autres» (116). À cette phase analytique de réappropriation et de transformation du corps succède une «approche analytico-synthétique» de «mémorisation du gestuaire», au cours de laquelle l'étudiant passe de la fragmentation du corps à une phase d'intégration et se rend familiers les codes facial et gestuel. Enfin, le candidat passe à une «approche synthétique» d'expression d'un vaste corpus d'environ cent pièces dont il «doit apprendre tous les rôles» (121). En dehors de ce corpus prédéterminé, les créations sont exceptionnelles de sorte que ce théâtre se sent moins bien outillé pour incarner la symbolique actuelle. Tremblay souligne aussi le risque que la virtuosité formelle et les prouesses de la performance prévalent sur le contenu mais il rappelle aussi les menaces qui guettent l'acteur occidental: «les lois du *casting* et du marché, le vieillissement précoce, les jeux de piston de la mode, la surenchère» (125).

Un des mérites de ces essais regroupés est certes, comme le souligne Nicola Savarese en préface, de démontrer que «les traditions théâtrales asiatiques doivent faire partie, et ce de plein droit, du répertoire des notions théâtrales de base» (10). Les praticiens peuvent tirer grand profit de ces apports fondamentaux sur la formation de l'acteur, et les chercheurs aussi dont les principes théoriques demeurent trop souvent fondés sur le seul corpus occidental et gagneraient beaucoup à être confrontés à ce questionnement qui peut en bousculer les assises.

On peut regretter que le kathakali prenne beaucoup de place si l'on relativise son importance dans le théâtre asiatique comme on peut se réjouir plutôt qu'un courant soit illustré en profondeur préférablement à un survol de plusieurs courants.

Les qualités du pédagogue sont constantes dans ces essais où la pensée se déroule avec rigueur malgré la vastitude du propos et où la qualité de l'écriture est manifeste malgré l'aridité de certains développements sur les théories de Delsarte. Le goût des mots et le sens de l'image sont évidents chez ce virtuose de la kinésique.

Certaines données apparaissant évidentes à un spécialiste ne le sont pas nécessairement pour un non-initié; les signes supposément iconiques «d'une abeille butinant une fleur, l'arme d'un combat... la montée du soleil»(96) ne semblent pas évidents. Un index des termes indiens utilisés, même si la plupart des concepts utilisés sont définis, aurait constitué un outil fort utile. Par ailleurs, l'iconographie abondante - 58 photographies - constitue un heureux complément à l'exposé théorique.

L'approche ici retenue conjugue constamment une double perspective théorique et pratique dont les composantes s'éclairent mutuellement. La réflexion critique pose les problèmes en profondeur, remet en cause et soumet l'interrogation première et finale au je de l'essayiste interpellé intimement dans sa très exigeante conscience d'acteur.

Programme de théâtre
Université Laval

GILLES GIRARD