

« Anatomie de l'acteur »

Aline Gélinas

Number 46, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27768ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gélinas, A. (1988). Review of [« Anatomie de l'acteur »]. *Jeu*, (46), 206–208.

part d'une certaine tendance à la provocation du bourgeois, ainsi de ce théâtre où Vilar souhaitait qu'on y pût «embrasser sa voisine, manger et boire, pisser n'importe où...». Quant à son intention de ne plus représenter que des oeuvres contemporaines, «de notre temps, de notre pays, de notre vie», elle étonne par son chauvinisme moderniste sous la plume de ce fin connaisseur de Shakespeare, qu'il avait tout lu avant Corneille, et d'autant plus que ses tentatives de jouer l'avant-garde (Pichette, Gatti, Adamov) ont été boudées. Faute d'exécuter ce programme, il lui suffira que la pièce soit un «fidèle miroir» de nos difficultés actuelles. Par exemple, «le problème de Cuba est traité dans *Nicodème* de Corneille». Il fallait y penser, tout simplement.

la fête enfin

Pour «libérer l'homme», Vilar posait trois obligations majeures à son action : «un public de masse, un répertoire de haute culture, une régie qui n'embourgeoise pas, ne falsifie pas les oeuvres.» Vilar préférait le terme de «régie» à celui de «mise en scène» parce qu'il soulignait l'aspect solidaire de son travail. Et l'un des paradoxes de cet homme qu'on disait secret et hautain («seul», disait-il de lui-même) a été de s'exposer. Il se flattait surtout d'avoir été utile aux classes laborieuses, d'avoir enseigné et guidé sans ennuyer, à une époque où «l'affreux réalisme» régnait partout. Vilar avait habilement fait de nécessité vertu; le manque endémique de fonds lui avait fait découvrir la fécondité artistique des contraintes matérielles, et qu'un simple éclairage peut suggérer plus et mieux qu'un décor. Il aimait le verbe «se priver»...

Il a manqué peut-être à l'entreprise de Vilar de s'appliquer à un nouveau langage dramatique. Contrairement à Artaud, il estimait que le texte devait primer sur la mise en scène et l'auteur sur le régisseur. D'où l'humilité tyrannique de ce Stanislavski qui n'avait pas trouvé de Tchekhov. Son admiration forcée pour Claudel, «seul authentique dramaturge de la langue française», lui

rappelait le besoin d'un poète «populaire, dru et violent», qui ne vint jamais à sa rencontre. Tout en affirmant qu'il voulait être un éveilleur de conscience révolutionnaire, Vilar a tout de même démontré, avec le festival d'Avignon dont il a été le créateur, que le théâtre pouvait être autre chose qu'une leçon de morale et que la fête peut *déranger* plus, en tout cas mieux, que la violence. Cette autre leçon de Vilar est celle que je préfère.

alexandre lazaridès

«anatomie de l'acteur»

Dictionnaire d'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba et de Nicola Savarese, traduction d'Éliane Deschamps-Pria, Cazilhac, Rome, Holstebro, Bouffonneries Contrastes, Zeanni Libri, International School of Theatre Anthropology, 1986, 210 p., ill.

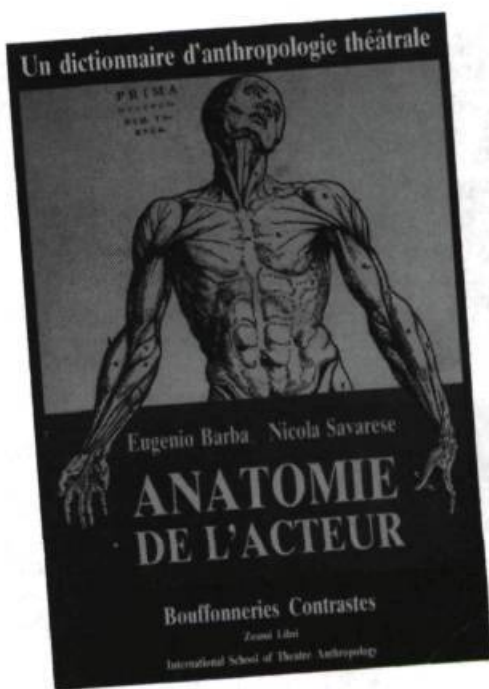
Publié en 1986 sous la direction d'Eugenio Barba et de Nicola Savarese, *Anatomie de l'acteur* se présente comme un «dictionnaire d'anthropologie théâtrale», où sont définies et commentées les expressions clefs de ce domaine de connaissance. L'anthropologie théâtrale est «l'étude du comportement biologique et culturel de l'homme en situation de représentation». En se soumettant à des techniques corporelles et mentales extra-quotidiennes, l'acteur, l'actrice induisent un fonctionnement physiologique particulier, commun à toutes les formes culturelles, favorisant l'état de présence ou de «pré-expressivité» antérieur à toute manifestation esthétique. Rassemblés à l'I.S.T.A., l'International School of Theatre Anthropology, institut itinérant qui tient des sessions de travail annuellement dans divers pays d'Europe, des penseurs du théâtre contemporain portent un regard transculturel et transdisciplinaire sur les pratiques orientales et occidentales. Véritable laboratoire de théâtre, l'I.S.T.A. avance une

réflexion fondée sur la pratique et sur la mise au point, non pas de grilles d'analyse spécifiques à l'acte théâtral, mais de systèmes d'orientation qui proposent des axes nouveaux, des façons d'orienter notre perception et notre compréhension des situations de représentation.

Anatomie de l'acteur est un dictionnaire encyclopédique. Les auteurs, entourés de quelques collaborateurs, les Italiens Ugo Volli, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini et Ferdinando Taviani, l'Américain Richard Schechner, la Canadienne Rosemary Jeanes Antze et le Polonais Jerzy Grotowski, qu'Eugenio Barba reconnaît comme son maître, commentent des propositions théoriques dérivées de l'observation plutôt que de proposer des définitions fermées. S'ajoute aux chapitres portant spécifiquement sur les objets d'étude de l'I.S.T.A. une sorte d'état des choses de la pensée de l'équipe sur le training, la dramaturgie, l'écriture du spectacle et sa réception par le spectateur.

On y retrouve en premier lieu l'article fondamental d'Eugenio Barba déjà paru dans *Bouffonneries* n° 4, «L'anthropologie théâtrale». Il expose l'essentiel de la pensée qui anime les chercheurs de l'I.S.T.A. Les chapitres suivants, fruits de la collaboration Barba-Savarese, analysent plus en profondeur les propositions du premier chapitre : «pré-expressivité», «équilibre», «danse des oppositions», «énergie et présence», «principe de l'équivalence», «vertu de l'omission».

Le titre *Anatomie de l'acteur* se justifie par l'étude subséquente des morceaux du corps de l'acteur, de la façon dont les systèmes corporels codifiés de l'Orient et de l'Occident en modifient le fonctionnement quotidien pour mettre en action les énergies nécessaires à la pré-expressivité : «yeux et visage», «mains qui parlent», «grammaire des pieds», «épine dorsale». Chacun des chapitres offre une étude comparative non exhaustive de plusieurs systèmes, contemporains ou non, où sont illustrés clairement les



principes en question, et contient de nombreuses citations.

L'article de Ugo Volli, «Technique du corps», propose ensuite une réflexion particulièrement fertile et éclairante sur la diversité des comportements humains, quotidiens et extra-quotidiens, à travers les cultures. Il cite en parallèle de longs extraits d'un essai de l'anthropologue Marcel Mauss, le premier à classifier ces techniques.

Puis Grotowski cautionne les recherches de Barba, qui fut son élève. Suivent cinq chapitres sur le training. Richard Schechner en décrit cinq fonctions. Savarese fait l'histoire de l'apparition récente du training en dehors des nécessités immédiates d'une production. Barba rappelle l'utilisation puis l'abandon de méthodes communes d'entraînement au théâtre de l'Odin, dont il est le directeur, et le sens de ce moment charnière dans l'évolution du groupe. Fabrizio Cruciano commente les écoles du XX^e siècle, formées autour de grands metteurs

en scène pédagogiques, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, entre autres. Rosemary Jeanes Antze décrit les relations maître-disciple dans l'apprentissage des techniques de la danse en Inde.

Dans les derniers chapitres s'enchaînent des réflexions sur le costume et ses contraintes, «Scénographie en mouvement», et sur la «Nostalgie», ou passion des retours, qui nous fait partir à la recherche de comportements exotiques ou périmés; Schechner analyse en outre trois cas de «Restauration du comportement», dont celui de la danse classique indienne Bharata Natyam, disparue et reconstituée.

Barba signe deux autres articles, à la suite de ses plus récentes réflexions sur la construction du spectacle, «Montage» et «Dramaturgie». Il fait état de la tension entre les principes d'enchaînement et de simultanéité. Franco Ruffini interroge une autre opposition, texte et scène, richesse et pauvreté relatives de l'un et de l'autre, d'après une hypothèse d'Étienne Decroux. En conclusion, Ferdinando Taviani oppose «Les deux visions: vision de l'acteur, vision du spectateur». Significativement, la dernière illustration du livre reproduit les célèbres taches de Rorschach.

En plus de se présenter comme une somme du savoir sur l'anthropologie théâtrale, *Anatomie de l'acteur* a une double vocation de livre de table à café, puisqu'il peut être feuilleté comme un livre d'art, et de livre de référence parce qu'il présente l'une des avenues les plus fascinantes de la réflexion contemporaine sur le théâtre dans son entièreté. Et si la partie du livre qui expose les fondements de la recherche à l'I.S.T.A. semble plus serrée que la seconde, il faut se rappeler que le savoir de l'I.S.T.A. n'est pas un savoir fermé, mais au contraire un savoir en pleine expansion. Ce «dictionnaire» rend compte des acquis de l'I.S.T.A. et de ce qui y fermente.

aline gélinas

«Louis Jovet et la scénographie»

Catalogue de l'exposition commémorative du 100^e anniversaire de la naissance de Louis Jovet, Avignon, Maison Jean Vilar, 1987.

Se situant entre un idéalisme mièvre et un sens pratique inégalable de son métier, Louis Jovet demeure l'associé le plus influent du célèbre «Cartel» de 1927. Si l'influence de Baty, de Dullin et de Pitoëff s'est étolée avec les années, c'est grâce à ses nombreuses et brillantes interprétations au cinéma et à ses écrits «pratiques» que Louis Jovet s'impose encore à l'imagination des étudiants en art dramatique.

La veille de Noël 1987, on célébrait le centenaire de sa naissance. En prévision de cet événement, le Comité pour le centenaire de la naissance de Louis Jovet préparait une exposition pour le Festival d'Avignon 1987. On pouvait y voir non seulement des esquisses et maquettes du «Patron», mais aussi celles des nombreux scénographes avec qui il s'est associé pendant ses quarante et quelques années dans le métier.

Dans le catalogue de l'exposition, *Louis Jovet et la scénographie*, on a laissé Jovet s'expliquer sur sa vision de la scénographie en reprenant sa préface au célèbre traité de Sabattini, *Pratique pour fabriquer scène et machines de théâtre*. Et le monstre sacré, à la voix éraillée, au débit saccadé, avoue humblement: «Tout ce que je sais du théâtre, je l'ai appris d'abord avec les machinistes sur la scène.»