



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

Une Leçon d'anatomie

Entretien réalisé par Pauline Bouchet

Larry Tremblay et Pauline Bouchet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/867>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Larry Tremblay et Pauline Bouchet, « Une Leçon d'anatomie », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 30 avril 2009, consulté le 04 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/867>

Ce document a été généré automatiquement le 4 juillet 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Une Leçon d'anatomie

Entretien réalisé par Pauline Bouchet

Larry Tremblay et Pauline Bouchet

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 21 janvier 2009 à Montréal

- 1 Larry Tremblay, né à Chicoutimi, au Québec, est auteur dramatique, poète, romancier, essayiste, metteur en scène, acteur, professeur. Il a publié plus d'une vingtaine de livres et enseigne le jeu et l'écriture dramatique à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) depuis vingt-huit ans. Larry Tremblay est aussi un spécialiste de kathakali, qui a influencé toute son œuvre et sa vision du corps de l'acteur en particulier. Nous l'avons rencontré alors qu'il revenait de son quinzième voyage en Inde. Outre les questions portant sur ses multiples activités, nous lui avons demandé de nous présenter son approche physique, physiologique et même anatomique de la pratique théâtrale.

Larry Tremblay

Pauline BOUCHET : Est-ce qu'on peut commencer par une présentation de vos différentes activités ?

Larry Tremblay : Actuellement, je suis directeur artistique de l'École supérieure de théâtre, ce qui consiste, pour l'essentiel, à établir une programmation : choix de textes et de metteurs en scène. Plusieurs de nos cours sont en fait de véritables spectacles où acteurs et concepteurs font l'apprentissage de leur métier et où ils ont la chance d'intégrer leurs acquis. L'École propose un bac en art dramatique¹, une maîtrise en théâtre et la Faculté des Arts propose un doctorat en Études et pratiques des arts. Le bac en art dramatique possède trois profils : le profil « jeu » qui forme des acteurs, le profil « scénographie » qui forme évidemment des scénographes et le profil « études théâtrales »...

P.B : Où l'on est plus dans la théorie...

L.T : Théorie, oui, qui ouvre entre autres sur le journalisme théâtral, la dramaturgie. Finalement, l'École offre un bac en enseignement du théâtre où se forment les pédagogues qui vont aller dans les écoles secondaires et primaires enseigner le théâtre. En tant que directeur artistique de l'École, je sers d'interface entre les metteurs en scène qu'on engage et évidemment les étudiants, les professeurs...

P.B : Donc c'est vous qui fixez la programmation...

L.T : Avec l'aide et les conseils du Comité de production dont je suis responsable. Je fais part de mes propositions au Comité qui les accepte ou refuse. Une fois acceptée, nous votons la programmation à l'Assemblée départementale : un processus très démocratique.

P.B : C'est l'esprit de l'UQAM?

L.T : Oui... Évidemment, outre la direction artistique, je donne des cours de jeu et d'écriture dramatique ; je dirige des étudiants à la maîtrise et au doctorat. Et, quand il me reste du temps, je le consacre alors à mes activités de création : l'écriture, la mise en scène, le jeu et le kathakali !

P.B : Juste pour préciser...

L.T : La kathakali est l'une de mes plus grandes passions. C'est une danse théâtre classique du sud de l'Inde que j'ai étudiée dans les années soixante-dix...

P.B : En allant là-bas .

L.T : En allant là-bas, oui...L'apprentissage du kathakali débute normalement vers l'âge de douze ans. Comme j'ai commencé à l'âge de vingt et un ans, j'ai dû mettre les bouchées doubles. Quand j'ai cessé de le danser sur scène, j'ai commencé à l'enseigner, ce qui m'a permis de le garder vivant en moi. Le kathakali, par sa rigueur, par son travail de segmentation du corps, a sans doute influencé mon écriture mais sûrement ma pratique théâtrale. Je reviens d'ailleurs d'un colloque qui s'est tenu à Madras où le sujet de ma communication portait sur l'influence du kathakali dans certaines de mes mises en scène. Le kathakali a aussi été à l'origine du LAG (Le Laboratoire gestuel) que j'ai fondé dans les années quatre-vingt. C'est au sein de ce groupe de recherche que j'ai effectué mes premières mises en scène basées sur l'exploration d'un langage gestuel. Actuellement, toutefois, je suis nettement plus perçu et reconnu comme auteur dramatique. Depuis dix ans, je suis beaucoup joué, beaucoup traduit. Le chapeau « auteur dramatique » a par conséquent pris plus de place que les autres chapeaux et je ne m'en plains pas. (*Rires.*)

P.B : Mais justement, est-ce que vous n'êtes pas toujours resté avant tout un acteur, même dans toutes vos autres activités ?

L.T : Oui. En fait, quand j'écris, c'est l'acteur en moi qui écrit. Et j'ajouterais, pour être plus précis, que c'est le corps de l'acteur qui écrit. Que ce soit dans la pratique pédagogique, la mise en scène, l'écriture, la théorisation, c'est du corps dont il s'agit. Le corps, le fait d'en avoir un, d'en être un, que la conscience parfois s'y engluie ou d'autres fois s'en échappe, sa fragmentation, son mystère, voilà la pierre que je sculpte depuis trente ans, sinon plus ! Chaque écrivain – c'est connu – creuse le même filon toute sa vie. Je ne déroge pas à cette règle.

P.B : Du coup, est-ce que, quand c'est l'acteur qui écrit avec l'auteur, il y a parfois une forme de schizophrénie ? Est-ce que parfois l'acteur et l'auteur ne sont pas d'accord ?

L.T : C'est évident qu'il y a une espèce de valse, de tango plutôt (le tango est plus cruel que la valse) qui crée des tensions entre le travail du corps et celui de la langue, entre la corporéité et l'écriture. Je viens d'écrire un texte « Écrire du théâtre avec de la matière³ » où je réponds un peu à la question classique : comment écrivez-vous vos pièces de théâtre ? Eh bien ma réponse, c'est – le titre l'indique déjà – : avec de la matière ! J'ai développé au fil des ans une approche particulière du jeu que j'ai appelée « anatomie ludique ». Dans « anatomie », nous avons le corps, mais aussi l'idée de dissection, de segmentation, et dans « ludique », nous avons le théâtre. Je me suis aperçu que cette approche, née de préoccupations reliées à la pédagogie de l'acteur, pouvait s'appliquer aussi au domaine de l'écriture. Voilà, en fait, ce que je veux dire : quand on joue ou écrit, ce n'est pas l'ensemble du corps qui joue ou écrit. Il y a toujours un lieu du corps qui est privilégié plutôt qu'un autre.

P.B : C'est une fragmentation du corps...

L.T : Oui. La pièce qui a été pour moi une révélation, ça a été *Les Mains bleues* (1998). Elle est véritablement née de la matière. Une compagnie de théâtre m'a proposé d'écrire un texte à partir d'un gros bloc de glaise.

P.B : Donc vraiment la matière au sens propre...

L.T : La matière, la vraie matière. On m'a emmené dans un entrepôt où je me suis retrouvé seul devant un bloc de glaise, c'était très étrange...

P.B : Un peu déconcertant oui...

L.T : J'ai touché le bloc, je l'ai frappé, je me suis imprégné de ses qualités... De retour chez moi, par imagination et concentration j'ai réactivé le souvenir de cette glaise avec tout ce qu'elle peut générer de sensations, de connotations, d'affects et j'ai commencé à écrire *Les Mains bleues*. Quand je relis cette pièce, je vois très bien la relation entre la matière (le gris, le gluant, l'étouffant de cette glaise) et le personnage tourmenté de Jérémie. J'ai compris que j'avais procédé un peu à la manière proposée par « l'anatomie ludique ». Rétrospectivement, j'ai aussi compris que cette « glaise », façon de parler, s'était déposée dans la région du ventre. Elle aurait pu s'ancrer ailleurs. Dans le crâne, par exemple. Et je suis convaincu que j'aurais alors écrit un texte très différent des *Mains bleues*. Adolescent, j'avais lu quelques textes de Gaston Bachelard. Ce philosophe a écrit plusieurs livres sur la façon qu'a la matière de travailler en nous lors d'un processus de création. Il parle d'imagination formelle et d'imagination matérielle en lien avec les quatre éléments : eau, terre, feu, air. J'ai été surtout impressionné par son livre *L'Eau et les rêves*. Récemment, je l'ai relu et j'ai été évidemment très attentif aux liens existant entre l'imagination matérielle et l'anatomie ludique, au jeu de la matière qui travaille littéralement le corps.

P.B : Tout tourne autour de la thématique du corps ? C'est à la fois théorisé et mis en pratique...

L.T : Tout à fait. Comme je l'ai mentionné tout à l'heure, lorsqu'on joue, c'est pratiquement impossible de le faire à partir de la totalité du corps. On joue plutôt à partir d'un endroit, d'un organe, d'un muscle, même si cette localisation corporelle échappe à la connaissance de l'acteur. Souvent celui-ci se sent démembré, ne sait pas quoi faire de ses mains, ne sait pas où diriger ses regards. Il y a un malaise corporel évident et c'est pourquoi il faut avant tout que l'acteur élabore une partition corporelle. La partition va lui permettre de savoir quoi jouer précisément et à partir de quel lieu du corps cet objet de jeu va trouver son origine. Il doit aussi orchestrer sa corporéité en fonction de l'espace scénique et de l'action dramatique, que ce soit seul ou avec des partenaires. J'ai développé ça dans un petit bouquin, *Le Crâne des théâtres, essais sur les corps de l'acteur*, (1993) où, en faisant ressortir les différences essentielles entre la formation d'acteur en Orient et en Occident, j'ai proposé une forme de synthèse avec l'anatomie ludique. Ce que je tente de théoriser a par conséquent un impact direct sur la fiction que j'écris. Ou – pourquoi pas ? – l'inverse. Au fond, c'est peut-être la fiction qui a devancé mon effort de réflexion sur le corps.

P.B : Comme le titre de votre pièce *Leçon d'anatomie* (1992) l'annonce ?

L.T : Oui. Je pense aussi à ma première pièce, écrite peu avant ma vingtaine, *Le Décliv du destin* (1988). L'histoire en est d'une simplicité étonnante : un homme perd les parties de son corps. Vous aviez là le thème de la dissociation, de la fragmentation.

Tout est déjà là ! J'ai d'ailleurs repris la pièce l'an dernier, complétée par une autre pièce, *Le Problème avec moi* (2008). C'est un texte plus récent, en quelque sorte une suite thématique au *Déclic*. Avec mon texte de jeunesse, j'explorais le manque. Avec *Le Problème avec moi*, où je mets en scène un personnage qui, un matin, en allant au bureau, se rencontre lui-même au coin d'une rue, je pose la possibilité d'un « surplus corporel ». Que faire lorsqu'il y a un corps en trop ? (*Rires.*) Plus sérieusement, ce texte interroge le rapport existant entre le corps du personnage et celui de l'acteur. Au théâtre, un acteur peut assumer plusieurs corps de personnage, un personnage peut être joué par plusieurs corps d'acteur. J'ai surtout exploré cette mathématique ludique avec mes derniers textes : *Le Ventriloque* (2001) et, évidemment, *Abraham va au théâtre* (2005) dans lesquels j'ai multiplié les surprises corporelles. Un corps en cache un autre... cette « épaisseur existentielle » relève d'ailleurs plus d'une conception orientale qu'occidentale de la corporéité.

P.B : Vous parlez de mise en abîme...

L.T : Voilà. Derrière le corps physique, le corps affectif, derrière ce dernier, le corps énergétique... Évidemment, pour avoir accès à ces autres corps, une forme d'ascèse est nécessaire.

P.B : C'est l'exercice qui prime...

L.T : Oui, le yoga, la rigueur, la discipline, le kathakali bien sûr...

P.B : Donc finalement dans votre théâtre, on questionne encore l'identité ?

L.T : Absolument. En cela, je reste un auteur québécois.

P.B : C'est ça, c'est l'objet de ma question en fait... (*Rires.*) On pourrait penser que votre théâtre, ce n'est plus le théâtre identitaire que l'on pouvait trouver dans les années 1960. Mais en fait, c'est un théâtre identitaire pensé différemment...

L.T : Pensé différemment, oui. Élaboré de façon plus métaphysique avec, donc, moins de références sociales. Mes pièces n'ont pas nécessairement à être ancrées dans un *topos*. C'est peut-être en partie pour cette raison qu'elles sont traduites en différentes langues...La question de l'identité demeure sans que le contexte ne prenne trop d'importance.

P.B : Justement, est-ce que c'est parce que la question de l'identité dans votre théâtre se porte plus sur le corps que sur la langue ?

L.T : Le corps précède la langue. L'enfant, au départ, ne parle pas. Et il existe un langage du corps, une forme d'écriture du corps. Ce qui ne m'empêche pas de privilégier des textes très écrits, où le travail sur la langue est indissociable de la constitution même du personnage. Je dirais que mes personnages sont ce qu'ils parlent. Et pour chacun d'eux, je dois trouver une musicalité singulière. J'ai besoin que mes textes sonnent, procurent du plaisir à l'écoute.

P.B : Un plaisir physique...

L.T : Oui c'est ça...

P.B : On reste toujours sur la question du corps...mais du coup, est-ce que votre théâtre, c'est plus un théâtre d'acteurs qu'un théâtre de personnages ?

L.T : Bonne question. C'est clair que mes textes proposent une certaine complexité. Ils demandent de très très bons acteurs, on me l'a souvent dit...

P.B : Je pense effectivement au *Ventriloque*...

L.T : Ou *Leçon d'anatomie* : ce n'est pas n'importe quelle actrice qui peut...

P.B : Se l'incorporer...

L.T : Se l'incorporer, oui, se l'approprier. Mais je crois finalement que j'écris avant tout un théâtre de personnages. J'accorde une énorme importance à la fiction. Je ne suis pas attiré par l'autofiction. J'aime imaginer des choses qui n'existent pas.

P.B: Ce n'est pas un théâtre qui tend à la performance alors ?

L.T : Si. En fait, il y a un équilibre à trouver entre performance et signifiante. Par exemple, si on joue mes pièces en pensant que c'est psychologique, ça ne marche pas. Il faut qu'il y ait cette performance verbale, mimique, physique, gestuelle. Les metteurs en scène qui ont compris ça remportent en général de grands succès avec mes pièces. S'ils pensent qu'il faut surligner le sens, que tout est important, le spectateur n'a pas alors accès au rythme, à la vitesse de la pensée, à l'ironie, au comique parfois.

P.B : À quelque chose de beaucoup plus léger ?

L.T : Oui, il y a une légèreté à trouver pour justement faire sentir la réelle gravité d'un texte. J'ai été très bien servi, en ce sens, par Claude Poissant qui a monté récemment *Abraham Lincoln va au théâtre* (2008) et, quelques années plus tôt, *Le Ventriloque*.

P.B : D'ailleurs, j'ai une question sur *Le Ventriloque*, une question qu'on doit souvent vous poser mais le ventriloque c'est l'auteur ?

L.T : *Le Ventriloque* pose cette énigme : il y a deux bouches qui semblent parler mais tout le monde sait bien qu'il n'y a qu'un « je ».

P.B : Il y a un corps de trop encore...

L.T : Il y a un corps de trop mais lequel est réellement de trop ? Cette pièce pose la question du sujet en nous : comment notre « je » est-il constitué ? Souvent, je me surprends à entendre en moi des pensées qui ne sont pas les miennes. Je me dis : « Merde, je suis possédé. Merde, on me manipule. Merde, je suis une poubelle. Merde, je suis un entrepôt. Merde, on vient d'entrer chez moi ». (*Rires.*) On est tous victimes de voleurs, d'usurpateurs, de locataires non voulus. Et ils logent en nous.

P.B : On a l'idée qu'il n'y a qu'un seul point de vue...

L.T : Alors qu'il y a énormément de gens qui parlent à travers nous, comme dans la ventriloquie. On est tous concernés par cette ventriloquie des médias, des lieux communs, des pubs incessantes, des slogans, des mots d'ordre, des discours creux, des langues de bois. On est parlé plus souvent qu'on parle. *Le Ventriloque* met en scène de façon ludique ce phénomène. On retrouve aussi cette problématique dans *Abraham Lincoln va au théâtre*. Avec cette dernière pièce, j'ai aussi voulu lancer cette question : que signifie aujourd'hui être américain ? Il existe une véritable schizophrénie américaine, un fossé ahurissant entre le discours officiel (les fameuses valeurs familiales et religieuses) et le consumérisme radical du capitalisme libéral à outrance sur lequel est basée l'économie américaine (mondiale en fait). Il faut comprendre ceci : l'Amérique, ce n'est pas les États-Unis, c'est presque le monde entier, c'est une façon de voir le monde. C'est de cela que ma pièce parle mais de façon ludique, surprenante, je pense...

P.B: Assez, je confirme...

L.T : D'accord... (*Rires.*)

P.B : Peut-être pour terminer, juste pour revenir sur la question des personnages, est-ce qu'on pourrait résumer les personnages de votre théâtre par le terme de « *Talking Bodies* » qui a été utilisé pour l'édition de certains de vos textes ?

L.T : En fait, c'est moi qui ai proposé ce titre.

P.B : Cette définition de « corps parlants » pourrait être la plus proche de vos personnages ?

L.T : Oui, ça pourrait être ça. Cependant, quand un éditeur de Vancouver (Talonbooks) s'est montré intéressé à publier mes textes en anglais, je lui ai proposé au départ de réunir en un seul volume les quatre monologues que j'avais écrits pour la scène. Je me suis alors aperçu que ces quatre textes mettaient en scène des « corps qui parlent », d'où le titre « *Talking Bodies* ». Cette appellation concernait donc les monologues et non les autres pièces...

P.B : Est-ce que pour *Le Ventriloque*, ça ne marcherait pas aussi ?

L.T : Je dois réfléchir...En fait si, ça marche ! (*Rires.*)

P.B : Finalement, la parole se retrouve juste dans l'adjectif qui qualifie les corps...

L.T : (*Rires.*) Avec l'expression « *talking bodies* », je voulais surtout indiquer que le drame, c'est le corps. La théâtralité se situe dans le corps. C'est là-dessus que je voulais attirer l'attention de mes lecteurs.

P.B : Le corps, encore.

L.T : Oui, encore. (*Rires.*)

NOTES

1. Le baccalauréat québécois est l'équivalent de la licence européenne.
2. Cette université, la deuxième université francophone de Montréal avec l'Université de Montréal (UDM), est reconnue pour ses procédés démocratiques notamment dans le rapport instauré entre professeur et élèves où ces derniers doivent donner leur aval à l'entente d'évaluation proposée par le professeur.
3. À paraître en 2009 dans l'ouvrage « Le corps déjoué, figures du théâtre de Larry Tremblay », sous la direction de Gilbert David, Lansman Éditeur.

INDEX

Mots-clés : Tremblay (Larry)