



Dictionnaire des théâtres du monde

Corps et théâtre

Tout le monde accordera que le corps est au centre du dispositif théâtral, puisque le théâtre se pratique « en présence », dans un face-à-face corporel entre les acteurs et les spectateurs. Mais de quel corps s'agit-il ? Et quelle place occupe-t-il dans la hiérarchie des valeurs du spectacle ?

L'extension du concept

La notion même de corps est marquée par toute une série d'oppositions. Le mot latin *corpus*, déjà, désigne la dimension physique du corps humain, en opposition avec l'âme, principe vital : le corps est donc d'abord matière. Il peut être perçu, et apparaît aussitôt comme objet pour la vue, alors que la [voix](#), liée à l'oreille et au souffle, est sentie comme non matérielle et rattachée à l'âme. Cette opposition – sans fondement exact, car la voix est production physique et corporelle, tout comme le mouvement (on parle parfois de « geste vocal ») – est renforcée par l'usage de la communication verbale qui, s'appuyant sur la voix, tend à faire de celle-ci le véhicule sans épaisseur de la langue. Dans l'imaginaire courant, le corps ne parle pas, et la voix n'a pas de corps. Ce qui commande, c'est une instance parlante, un « moi » psychique en arrière de ces deux modes du corps : on dit « avoir un corps ».

La phénoménologie moderne tend à rétablir l'unité de ces trois instances – corps, voix et parole – en se plaçant du point de vue de l'expérience perceptive de ce qu'on appelle désormais la « globalité » du corps : le corps propre intègre un certain nombre de polarités complémentaires (l'intérieur et l'extérieur, les différents niveaux d'activité, le physique et le mental, l'affectif et le cognitif, le conscient et l'inconscient) dans une saisie de leur unité, à travers la notion de « présence » : je suis là où est mon corps, dans sa manière d'agir sur le monde. Démarche que traduit bien le glissement d'« avoir un corps » à « être un corps ».

Tous ces éléments se retrouvent dans la problématique du corps au théâtre, aussi bien dans la pratique de chaque participant (spectateur et acteur), qui s'appuie sur le corps propre, que dans le dispositif théâtral qui, exhibant le corps en scène, en fait un objet d'aperception.

Corps de spectateur, corps d'acteur

Sauf dans la fête, où il accepte de le mettre en jeu dans un corps collectif qui se donne en spectacle à lui-même, le [spectateur](#) est essentiellement dans la position d'un corps percevant. Il n'est jamais passif. Il a pris généralement dans les salles l'habitude d'être assis, mais il n'est pas nécessairement immobile. Ses mouvements, qu'ils soient réponse au jeu de l'acteur, ou simples supports de sa vie présente, sont les manifestations secondes d'une activité intérieure. Son jeu, en effet, consiste par nature à construire des représentations mentales (affectives et cognitives), à prêter vie à des fictions, à projeter sur l'espace de jeu et sur le corps de l'acteur une croyance illusoire en la présence des êtres absents que ce dernier joue. Tout son corps participe de ses réactions affectives, de plaisir et de déplaisir, de tensions et de détentes. À quoi s'ajoutent les censures culturelles, très prégnantes dans la pratique contemporaine, où le public, bien élevé, fait silence, et suspend ses réactions jusqu'aux [applaudissements](#) finaux, très codifiés. Il n'en a pas toujours été ainsi, il est toujours possible qu'une vie corporelle plus intense regagne les lieux où le théâtre se joue.

De son côté, l'[acteur](#) est par définition celui qui agit. Il met son corps en jeu sous le regard du spectateur, et construit (invente) pour lui des conduites fictives. Il mobilise à cet effet tous ses moyens, perception, volonté, invention, imagination, projection, et doit pour cela rabattre tout son moi psychique sur son moi corporel, être dans son corps. Mais, partant en quelque sorte de l'intérieur, il lui faut, pour maîtriser son jeu, développer à la fois la conscience du corps propre, la précision des mouvements, l'anticipation de la tâche à accomplir, le dédoublement en un regard extérieur. Comme le pilote de course, il adhère à son bolide et en même temps le conduit. Il engage

les mêmes qualités que cet athlète (vigilance, intelligence, rapidité), mais en outre il invente la route. C'est ce qui fait de l'expérience de l'acteur une expérience tout à fait particulière, celle d'un « athlète affectif ».

Mais le dispositif propre au théâtre fait du corps de l'acteur un corps-en-scène, exposé au regard, et pris dans des réseaux multiples de significations. Ainsi, le premier élément du dispositif théâtral est bien la coprésence des acteurs et des spectateurs, mais dans des espaces séparés ; elle est donc marquée par un « interdit de toucher » qui fait du corps de l'acteur un objet à distance et le support d'un procès de symbolisation (voir D. Anzieu, *le Moi-Peau*). Même aux moments les plus exubérants de l'enthousiasme public, le chanteur de rock donne aux mains tendues vers lui sa chemise et non son corps propre. L'objet de substitution (le signe) remplace le contact, mais dans son éloignement, c'est toujours le corps de l'acteur qui manifeste sa présence. Il s'agit d'un face-à-face et non d'un corps à corps, mais des deux côtés de la frontière, c'est bien de corps qu'il s'agit.

Ainsi, le corps-en-scène est la juxtaposition d'éléments multiples, d'une triple nature : il est le corps réel de l'acteur perçu comme quotidien (présence), il est le corps ludique de l'acteur en scène produisant des conduites inventées ([performance](#)), il est enfin le corps fictif du [personnage](#), projeté sur l'espace du corps réel de l'acteur ([mimèsis](#)). Corps réel/ corps en jeu/corps fictif, il sollicite le spectateur à différents niveaux de perception enchevêtrés. De plus, le corps-en-scène est pris dans le réseau plus large de l'espace scénique, articulé lui aussi sur ces trois niveaux, de sorte que, selon la « centration » du regard sur l'acteur ou sur l'espace, le corps apparaît comme figure se détachant du fond, ou comme élément d'un ensemble.

Tous les jeux du théâtre, tous les choix esthétiques, tous les styles, tous les genres reposent sur la diversité combinatoire de ces éléments. Par exemple, dans le théâtre dit d'illusion, le corps fictif du personnage adhère étroitement au corps réel et tend à le faire oublier, d'autant que le jeu de l'acteur cherche à se faire oublier comme tel. Au contraire, dans l'[opéra](#), la dissociation est forte entre le corps réel du chanteur, support de sa performance vocale, et le corps fictif du personnage (s'il en a un !) tel que la musique et la voix le construisent dans l'imaginaire du spectateur. Ainsi le regard du spectateur rabat le corps en scène sur sa surface expressive : toute la partie visible (et audible) des conduites de l'acteur est alors par convention prise dans les réseaux de l'interprétation et fortement sémiotisée. Toutefois, cette sémiotisation n'est jamais complète car l'acteur au théâtre est porteur des signes qu'il manipule, il n'est jamais totalement signe lui-même.

Le corps et les arts

La danse (voir [Danse et théâtre](#)), le chant, le [mime](#), comme amputation délibérée d'une des ressources du corps, portant le défi d'inventer un langage particulier, sont apparus très tôt dans l'histoire du théâtre, peut-être même avant le théâtre parlé. Mais on ne sait pas grand-chose de l'usage du corps dans ces arts, avant l'apparition de la [commedia dell'arte](#), dont le prestige (rétrospectif) tient sans doute au fait que, utilisant toutes les ressources du corps (mouvement et voix) dans un langage très codifié (masque, costume, gestuelle, diction), elle maintenait, derrière les signes, une présence des corps agissants (corps de l'acteur sous le masque du type).

En dehors de cet exemple mythique, les pratiques théâtrales obéissent à une rigoureuse séparation des [genres](#). Et l'on constate que plus le mode d'expression choisi est exigeant, plus l'organisation corporelle est obligée d'inhiber le mode d'expression non retenu pour permettre l'élaboration de l'autre. Ainsi, dans l'opéra, la centration de l'acteur sur la performance vocale entraîne une relative inhibition des mouvements du corps. Le corps de l'acteur est donné à voir comme corps chantant, corps réel du chanteur, et donc comme support plutôt que comme mime de celui du personnage ; c'est la voix qui prête vie à la fiction : c'est par leur existence sonore que corps réel et corps fictif coïncident, et le personnage n'adhère qu'accessoirement à la physique de la scène. De ce point de vue, l'évolution contemporaine de la mise en scène d'opéra, qui cherche à rapprocher le jeu du chanteur d'un jeu d'acteur du théâtre parlé (voir notamment le problème de la corpulence et l'irruption du vraisemblable) est sans doute une grave altération du principe de l'opéra.

En ce qui concerne le théâtre parlé, le théâtre classique, centré sur le « texte », et utilisant la voix comme support expressif (voir [Déclamation](#)), ne connaît guère que la notion de [geste](#) (et non celle de mouvement) : c'est dire que l'expression confiée au corps l'est rarement comme à une unité vivante par elle-même, mais comme l'utilisation d'un certain nombre de signes adjuvants, en rapport avec la rhétorique du geste oratoire. L'esthétique du [drame bourgeois](#) introduit la préoccupation du corps (voir la [pantomime](#) de [Diderot](#)), au nom du réalisme (voir [Réalisme et théâtre](#)) de l'[imitation](#), comme discours d'un corps qui ne parle pas (« les grandes douleurs sont muettes »). Mais c'est encore une gestuelle, lisible en ce qu'elle raconte, mais qui néglige l'exhibition du corps en sa présence brute (non sémiotisée). Le XIX^e siècle intègre largement cette nouvelle préoccupation, qu'elle met en rapport avec une nouvelle conception de l'espace et du tableau, d'où est sorti le [metteur en scène](#). Il faut attendre le début du XX^e siècle pour que le corps comme unité organique de l'acteur présent sur la scène soit pris en compte comme source du mouvement et, à travers lui, des significations du

théâtre. Progressivement sont redécouvertes les vertus expressives du corps en deçà de tout langage, comme élément sensible et sensuel (quand Isadora Duncan danse pieds nus), ou comme élément d'une dépense énergétique, individuelle ou collective, déconstruite et reconstruite selon sa logique propre (on peut rapprocher dans cette perspective la biomécanique de [Meyerhold](#) et le [mimodrame](#) de [Decroux](#)). Depuis les années soixante, la préoccupation du corps s'est répandue dans les pratiques théâtrales : à preuve la multiplication des discours théoriques sur la notion de « présence de l'acteur », la place toujours plus grande du corps dans les formations. Et ce, dans les deux modes d'expression traditionnellement opposés : le corps physique est désormais traité pour lui-même (voir sa place dans la méthode d'un [Grotowski](#) ou d'un [Brook](#)) et la voix comme valeur expressive, indépendamment du texte qu'elle véhicule (voir, entre autres, [Vitez](#) et la réhabilitation de la diction du vers).

Cette position centrale du corps introduit aussi une redéfinition des frontières entre les genres. La danse contemporaine s'est décentrée, mais sans s'en détourner tout à fait, de la recherche du mouvement pur – de ce fait, on lui reproche souvent de ne plus « danser » – pour se rapprocher du théâtre par l'emploi de gestes mimétiques du quotidien, de telle sorte qu'on ne saisit plus la frontière entre les deux (Pina [Bausch](#)), ou par l'emploi de gestes expressifs qui, sans renoncer à sa logique propre, la rapprochent du [mime](#) moderne et raconte des histoires. Il arrive qu'on y parle, qu'on y introduise des acteurs (Christine Bastin). Le théâtre vocal, tournant le dos à l'opéra, traite la voix parlée avec autant de recherche que la voix chantée, mêle les deux, tout en les appuyant sur une solide présence physique de l'acteur (le Théâtre du Lierre de Farid Paya). Les héritiers de Decroux construisent de grands spectacles et y introduisent la musique et la voix parlée (le Théâtre du Mouvement d'Yves Marc et Claire Heggen). Tous recentrent leur travail sur l'acteur et donc sur son corps placé au centre du dispositif théâtral, par opposition avec le théâtre d'image, où l'acteur n'est qu'un élément signifiant parmi d'autres. Et c'est là le sens le plus radical de la reconquête du corps dans le théâtre.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- "Quel corps ?", Paris : F. Maspero, 1978
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34598144g>
- Le corps en jeu, études de G. Aperghis, O. Aslan, G. Banu... [et al.] ; témoignages de C. Bernhardt, M. Bozonnet, P. Brook... [et al.] réunis et présentés par Odette Aslan, Paris : CNRS éd., 1993
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35571911r>

Rédacteur(s)

[P. VOLTZ](#)

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : spectateur acteur personnage illusion genre voix geste imitation Meyerhold (V.) Decroux (É.) Grotowski (J.) Brook (P.) Vitez (A.) Bausch (P.) Bastin (C.) Paya (F.) Marc (Y.) Heggen (C.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-corps-et-theatre>