

Corps à corps. La communication acteur-spectateur

Catherine Graham

Number 18, Fall 1995

Le regard du spectateur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041258ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041258ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Graham, C. (1995). Corps à corps. La communication acteur-spectateur. *L'Annuaire théâtral*, (18), 31–38. <https://doi.org/10.7202/041258ar>

Corps à corps. La communication acteur-spectateur

Que les chercheurs en théâtre se préoccupent du rôle du corps dans la communication théâtrale est loin d'être surprenant. Le médium exige ce genre de préoccupation, car, comme l'a si bien dit Anne Ubersfeld dans *L'École du spectateur*, le théâtre est avant tout «un espace où évoluent des corps parlants». Il va de soi, alors, que tous ceux qui cherchent à comprendre la communication théâtrale, qu'ils soient théoriciens ou praticiens, doivent faire face au corps de l'acteur. Mais, moi, j'aimerais suggérer que la récente préoccupation des chercheurs en théâtre avec la relation entre le corps réel de l'acteur et le corps du personnage fictif ne tient pas uniquement aux exigences du métier. Au contraire, je crois que la reconnaissance du savoir particulier de l'acteur relève d'un plus large débat sur les fondations même du savoir «Occidental» et, plus particulièrement, sur sa façon de concevoir la relation entre le savant et le savoir. Ce débat naît, non de considérations esthétiques, mais du refus grandissant d'une vision positiviste qui prétend que le savant idéal est une conscience sans corps qui pense à partir d'une position en dehors du monde qu'il cherche à maîtriser.

Les dangers sociaux et politiques d'un tel modèle de savoir étant devenus trop évidents au XX^e siècle pour rester incontestés, plusieurs philosophes et scientifiques se sont mis à développer des modèles de pensée qui mettent en valeur la relation entre corps et consciences dans la création des mondes. Merleau-Ponty, par exemple, questionne la nette division entre la conscience et l'objet caractéristique de la pensée cartésienne en se référant à l'écart entre l'idée du corps et l'expérience du corps. Il insiste sur le fait que la conscience et le corps ne peuvent pas être séparés lors d'actes comme l'apprentissage des couleurs, car ces actes ne constituent pas une simple augmentation des connaissances. «Apprendre à voir les couleurs, c'est acquérir un certain style de vision, un nouvel usage du corps propre, c'est enrichir et réorganiser le schéma corporel». Pour sa part,

Rudolph Arnheim souligne l'importance de l'action dans le développement du savoir. Les êtres humains, selon Arnheim, comprennent et perçoivent le monde en créant des modèles à partir de leurs expériences personnelles et directes de l'espace, du mouvement, et de l'intention: «L'homme voit dans les choses autour de lui les actions qui les ont créées, ainsi que les actions qu'elles peuvent entreprendre». Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch font un pas de plus en suggérant que le savoir «n'est pas la représentation d'un monde donné d'avance par une conscience donnée d'avance, mais plutôt la mise-en-action d'un monde et d'une conscience à partir de l'histoire des actions qu'un être-dans-le-monde peut entreprendre». Selon cette définition du savoir, ce n'est pas la capacité de résoudre un problème qui définit l'intelligence, mais plutôt la capacité de «participer dans un monde de signification mutuelle» — capacité qui ne peut être manifestée que par le corps. Varela, Thompson et Rosch soulignent que cette capacité de négocier un chemin à travers un monde qui est «continuellement créé par les actions que l'on entreprend», [capacité qui ressemble drôlement au travail de l'acteur] est ce que l'on appelle généralement le sens commun. Ce sens commun n'est alors rien d'autre que notre histoire corporelle et sociale, notre façon habituelle de percevoir et de mettre en action un monde par les actions de nos propres corps.

Plusieurs sociologues, dont Pierre Bourdieu et Arthur Frank, croient que la mise en valeur du corps permet de mieux expliquer non seulement le développement des individus, mais aussi des processus de développement social. «La sociologie du corps,» dit Frank, «ne voit pas le style corporel comme effet secondaire de l'organisation sociale. Au contraire, elle voit le but de l'organisation sociale comme étant la reproduction des styles corporels». Pierre Bourdieu appelle ces styles des «habitus», c'est-à-dire des pratiques sociales ancrées dans le corps qui sont des «structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes». Ainsi, quand je vous rencontre dans le couloir et que je vous tends la main ou vous embrasse ou me mets de côté pour vous laisser passer, je ne prends pas normalement le temps de décider consciemment de ce que je vais faire. Mon éducation m'en a déjà ancré la décision dans le corps, et cela à tel point que je tends parfois la main à quelqu'un que je déteste, sans même me rendre compte que j'aurais pu faire autrement. Ce faisant je participe,

parfois malgré moi, à la création d'un monde où un certain savoir-vivre, c'est-à-dire un certain mode de vie sociale, est respecté par tous, sans que personne ne l'ait choisi. Selon Bourdieu, c'est à ces non-choix que les systèmes corporels de savoir primaires doivent leur pouvoir idéologique. Ils sont puissants précisément parce qu'ils opèrent dans ce que Bourdieu appelle l'«oubli de l'histoire que l'histoire elle-même produit en incorporant les structures objectives qu'elle produit dans ces quasi-natures que sont les habitus».

Quand on parle du théâtre, ça vaut la peine de bien noter que, selon tous ces chercheurs, ce ne sont pas seulement les acteurs qui créent des mondes par des actions corporelles. Au contraire, leurs recherches tendent à démontrer que nous pensons toutes et tous, partout et toujours, avec nos corps. Quelle est, alors, la particularité du travail corporel de l'acteur? L'anthropologue Victor Turner suggère que certaines formes de performance peuvent être conçues comme des modes de réflexion sociale qui opèrent directement sur les catégories de pensée de la société qui les produit. Dans les rituels d'initiation, par exemple, les jeunes sont amenés à mettre en question leur savoir de base par la confrontation physique de situations que ce savoir corporel ne peut accommoder. Tout comme dans le cas de rituels qui cherchent à «réarticuler un groupe social brisé par des intérêts de groupes ou d'individus», les jeunes doivent profiter de l'«entre-deux [mondes]» pour «réarticuler dans une structure sensible, dont le récit a une signification culturelle, des valeurs et des buts opposés». Pour arriver à le faire, il n'y a rien de plus important que la possibilité d'un mode d'action qui correspond au subjonctif du langage, c'est-à-dire à un mode qui «exprime la supposition, le désir, l'hypothèse, la possibilité, plutôt que des faits objectifs». Dans un tel mode, les initiés peuvent désapprendre les automatismes de leurs anciens habitus pour créer de nouvelles catégories de pensée et de nouveaux discours corporels qui fonctionnent mieux dans le monde nouveau qu'ils participent à créer en se faisant initier. Quoique Turner insiste sur les différences profondes entre le rituel et le théâtre, soulignant surtout le côté obligatoire du rituel et le côté facultatif du théâtre, il est permis de croire que le mode de savoir spécifique au théâtre se distingue du savoir discursif par cette même opération directe, mais subjonctive, sur les catégories de pensée incorporées que sont les habitus. On peut peut-être aller jusqu'à dire que la force du théâtre tient à sa

capacité de travailler non seulement sur ce que l'on pense, mais sur ce *avec quoi* on pense: ces façons de percevoir et d'agir qui sont ancrées dans notre organisation corporelle et qui recréent, parfois malgré nous, les mondes dans lesquels nous vivons.

Mais comment le théâtre arrive-t-il à influencer ces mécanismes de pensée? Les notions de pré-expressivité et de pré-interprétativité, telles que décrites par Eugenio Barba et Nicola Savarese, dans *Anatomie de l'acteur*, offrent de pistes intéressantes pour explorer ce problème. Barba et Savarese attirent notre attention sur le corps qui n'exprime pas encore, strictement parlant, les intentions d'un personnage fictif mais qui démontre ce qu'ils appellent l'intention d'exprimer. Ils suggèrent qu'il y a deux voies pour faire cela: la voie de «l'inculturation», où l'acteur transforme son comportement quotidien dans un comportement scénique «extra-quotidien», et la voie de «l'acculturation», où l'acteur opère une distorsion de son apparence naturelle pour la recréer d'une façon étonnante. Il me semble que le mot-clé ici est «extra-quotidien», et que dans ce sens les deux modes fonctionnent davantage par ce qu'ils ne font pas que par ce qu'ils font. Comme l'explique Barba dans sa définition de l'anthropologie théâtrale, où les techniques quotidiennes tendent à utiliser un minimum d'effort pour communiquer, les techniques «extra-quotidiennes» fonctionnent par une distorsion de l'équilibre normal qui force le corps à se réajuster pour trouver un nouvel équilibre. Dans cet état, le corps semble plein d'énergie parce qu'il s'y trouve une série de différences de potentiel. Autrement dit, dans l'état pré-expressif l'acteur organise son corps de façon à rendre les automatismes d'habitus inopérants en accomplissant les préparatifs de plus d'une action possible.

Face à un tel acteur, le spectateur est poussé vers un état pré-interprétatif où lui aussi doit être en état d'alerte parce qu'il ne peut pas compter sur les automatismes de ses propres habitus pour suivre l'action. Et je dis bien «suivre l'action», plutôt que «comprendre l'histoire», car, pour le spectateur de théâtre la capacité de percevoir l'action est la condition préalable à une compréhension des éléments thématiques de la présentation. En ce sens, le spectateur de théâtre communique avec son corps autant que l'acteur. Pour savoir où regarder, quel

geste remarquer, quelle réaction anticiper, il doit se fier sur les catégories de perception et d'action qu'il a appris dans sa vie quotidienne, tout en mettant en question ces catégories quand les actions dans le monde théâtral en exigent d'autres. La pré-interpretivité chez le spectateur tient, finalement, au déséquilibre installé dans son corps quand les actions de l'acteur réveillent un habitus chez lui, mais son état de spectateur l'empêche de le mettre en action. Il est alors amené à remarquer cette réaction corporelle, cette décision prise d'avance, qu'il pourrait facilement ignorer dans la vie quotidienne où le fait de la mettre en action lui permettrait de vite retrouver l'équilibre.

Pour illustrer ce propos j'aimerais vous montrer quelques brèves séquences de la pièce *Lupi, le gros loup blanc*, créée par le Debahjumajig Theatre dans la communauté Ojibway de Wikwemikong en 1991. Cette pièce est particulièrement intéressante, car elle tourne autour d'un problème d'habitus. Dans une société stable où coutumes et habitus règlent les relations entre les gens, arrive une étrangère puissante et son petit-fils muet. Deux mondes s'affrontent et le refus du chef de «participer dans un monde de signification mutuelle» avec les étrangers mène au désastre pour sa communauté. Au lieu de suivre la coutume et marier le jeune étranger à sa fille alors que celui-ci apporte le plus gros cadeau de fiançailles, le chef renvoie les étrangers, disant vouloir plus du temps pour prendre une décision. Durant l'absence des étrangers, il accepte de marier sa fille à l'homme qu'elle aime. Quand l'Étrangère apprend cette nouvelle, elle transforme le corps de son petit-fils muet et, pour le reste de la pièce, il revient au village sous la forme d'un loup prêt à dévorer tous ceux qu'il rencontre. À la fin, quand il a chassé toute la bande vers une autre île, sa Grand-mère lui demande de revenir à sa forme originale, mais il dit qu'il ne le peut plus. À force de vivre comme un loup, à force de mettre en action un monde où il est prédateur, il l'est devenu, et ne peut plus reprendre sa forme humaine.

Mais il y a plus qu'une simple morale à cette histoire. D'ailleurs, le programme distribué au public souligne que les anciennes légendes Ojibway n'ont jamais de morale unique, mais incitent chacun à en tirer l'enseignement qu'il y trouve. La mise-en-scène de la pièce invitait à cette attitude. Le fait que l'aire de jeu était dehors, dans la clairière d'un bois, forçait les spectateurs à consacrer

une partie de leur énergie à déterminer quels signes observer. Trois tipis marquaient la division entre la clairière et le bois sur trois côtés, et un feu de camp brûlait près du centre. Un jeune qui présentait la pièce avec une chanson en Ojibway prenait soin du feu dans certaines scènes, mais ne participait jamais à l'action. L'éclairage définissait les frontières de la scène, mais les ombres naturelles dans le bois et autour du feu, ainsi que la lumière de la lune, ajoutait aux effets scéniques de façon imprévisible. Chacun devait alors choisir pour soi-même les signes qui contribueraient, non seulement aux leçons, mais au sens primaire du spectacle.

Ma réaction à la pièce, en tant qu'étrangère qui ne comprenait pas la langue Ojibway et qui ne pouvait suivre l'histoire qu'à partir des actions sur la scène et du résumé du récit publié dans le programme, était de devenir très consciente de mes propres habits d'observation, de mon état de pré-interpretivité. Je connaissais un peu des traditions amérindiennes à travers un contact avec les Métis, les Cris et les Ojibway du Manitoba, et les conflits entre blancs et autochtones dans l'atelier qui m'avait amené à Wikwemikong m'ont poussé à essayer de mieux comprendre les différences dans nos approches culturelles aux problèmes sociaux. Mais mes efforts pour mieux comprendre ce nouvel environnement culturel m'ont amenée à réfléchir avant tout sur mon comportement de spectatrice au théâtre, et sur le savoir que je mettais en action pour construire un sens à partir de l'action sur la scène. Je me rendais compte que pour suivre l'action — et je parle littéralement ici de regarder à la bonne place sur la scène — je projetais constamment les actions que je croyais que les personnages allaient poursuivre. Par conséquent, je prêtai beaucoup d'attention aux personnages qui me donnaient des messages mixtes à propos de leur action prochaine éventuelle.

Parfois l'espace social créé sur la scène, conjugué à mon attente de continuité dans l'action, définissait mes réactions. Par exemple, au début de la pièce, les actions publiques, telles les proclamations ou les cérémonies, se passent en cercle, les comédiens marchant autour de la circonférence de l'aire de jeu et ne traversant le centre que lors de jeux d'enfants ou de conversations informelles. Cette utilisation de l'espace a créé chez moi une équation entre le cercle et le

forum public. La première fois que l'Étrangère entre en scène avec son petit-fils (joué par un comédien nettement plus grand que les autres et costumé de façon frappante: pantalon noir et blanc), elle a attiré mon attention immédiatement, car elle a brisé le rythme de l'action en cercle en traversant l'aire de jeu. Ceci aura pu signaler que la cérémonie où les jeunes offraient leurs cadeaux de fiançailles était finie, mais les gestes de l'Étrangère, qui avaient une qualité formelle, signalaient plutôt le contraire. Je devais alors faire particulièrement attention pour déterminer la nature de son intervention, et j'étais un peu surprise de constater qu'on répliquait à sa contestation non par une action de défense agressive mais par son intégration à la cérémonie. Mon attention fut encore plus retenue quand elle continua à briser le rythme de la cérémonie par une série de mouvements qui mettaient en question le rôle directeur du chef et me forçait à suivre les deux pour trouver le lieu d'action, dont le contrôle passait rapidement de l'un à l'autre. Ces réactions étaient non au niveau conscient mais au niveau physique. Je cherchais des yeux pour trouver le prochain intervenant, je sentais de la tension dans mon corps pendant que j'observerais minutieusement un personnage afin de trouver le moindre changement d'équilibre qui me permettrait de mieux prévoir l'action et réagir. Tout en regardant attentivement la scène, j'étais aussi consciente des personnes autour de moi, car leurs réactions pouvaient aussi me guider dans mes tentatives de bien suivre l'action et d'y attribuer une signification.

Mais le plus important dans tout cela n'était pas ma nouvelle appréciation de mes capacités d'observation et de leur déploiement au théâtre. Ce qui était plus important encore était ma nouvelle conscience de certains de mes *habitus* sociaux, de mes façons habituelles de créer des mondes et de leurs effets possibles. Je me suis rendu compte, par exemple, que je m'attendais, sans m'en rendre compte au niveau réflexif, à ce que l'on rétablisse l'équilibre social en réagissant au conflit par une action immédiate et agressive. Mais ce que je voyais sur la scène mettait en question ce genre de certitude. L'Étrangère adoptait l'attitude que j'ai tendance à admirer chez quelqu'un qui a vécu une injustice: c'était une femme puissante qui défendait les siens en utilisant son savoir pour confronter et éliminer de son champ d'action ceux qui la contrariaient. Mais la pièce ne me permettait pas de maintenir cette attitude sans réflexion car, à la fin, je devais

constater que ses gestes continuaient à mettre en action un monde ou tous et toutes la fuyaient sauf le jeune qui était devenu prédateur à force de mettre en action ses pulsions agressives. Comme tout être social, cette brave femme était obligée de vivre dans le monde que l'habitus qu'elle privilégiait continuait de créer.

Par ailleurs, ma réaction à certains gestes me faisait remarquer à quel point certaines de mes attentes étaient définies par les récits fondateurs de ma propre culture. Ma réaction au chef, qui a tout essayé pour protéger son peuple mais n'a réussi que lorsqu'il acceptait de se tenir absolument tranquille devant le feu de camp pour bien écouter le message de l'Oiseau du Tonnerre, était particulièrement frappante. Elle me rappelait la plainte que mes amis Ojibways et Cris ont souvent exprimée à propos des gens de culture euroaméricaine. Face à un problème, nous voulons toujours passer à l'action, disent-ils, quand il est parfois mieux d'attendre de savoir comment bien agir. J'avais constaté la vérité de leur propos depuis longtemps, mais ce ne fut que lorsque je contemplai cet homme assis dans la noirceur, qui ne disait pas un mot et ne bougeait pas le moindre muscle, que j'ai réellement pu imaginer un monde dans lequel il est possible de résoudre un problème en faisant autre chose que de bouger et faire bouger les choses.

Je crois que c'est dans sa capacité de provoquer de telles réactions que réside la force du théâtre comme mode de pensée. Le savoir théâtral soulève toujours la question de la relation entre savoir et savoir, que ce soit entre l'acteur et le personnage ou entre le spectateur et l'acteur, car c'est un médium dans lequel des réactions du corps doivent être reconnues et restructurées pour créer des mondes autres que ceux dans lesquels nous vivons de façon quotidienne. Il s'ensuit que l'expérience théâtrale ne peut être conçue uniquement en termes de maintien de certaines traditions de divertissement. Nous devrions plutôt concevoir le théâtre comme lieu d'un mode de savoir qui non seulement *permet*, mais *exige* l'intégration corps/conscience que cherchent tant de philosophes et scientifiques — et cela au niveau du spectateur autant que de l'acteur. Vu sous cette lumière, le théâtre, loin d'être une forme artistique mourante, deviendra peut-être un outil privilégié dans la lutte pour comprendre comment l'organisme humain s'organise et est organisé par la mise en action de nouveaux mondes.