

INTRODUCTION
LE CORPS AU THÉÂTRE

INTRODUCTION – LE CORPS AU THÉÂTRE

L'âme du théâtre, c'est son corps. (Henri Gouhier)

Le théâtre est corps. (Anne Ubersfeld)

Dans le premier volume de son célèbre triptyque *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld insiste sur la matérialité du théâtre et son ancrage dans le réel, celui du corps, de la parole et de la voix des comédiens. Elle ajoute :

La pratique théâtrale est « matérialiste » : ce qu'elle dit, c'est qu'il n'y a pas de pensée sans corps ; le théâtre est corps, et le corps est premier et demande à vivre, mais toute son activité est soumise à des conditions concrètes d'exercice, qui sont sociales. On peut être idéaliste quand on lit, moins aisément quand on est pris dans la pratique théâtrale.

Le théâtre est corps : ce qu'il dit, c'est que les émotions sont nécessaires et vitales, et que lui – théâtre – travaille avec et pour les émotions : le tout est de savoir ce qu'il en fait¹.

En d'autres termes, le corps au théâtre, en qui se croisent le corps du comédien et celui du personnage qu'il incarne sur scène, fait directement le lien entre le réel et le fictionnel, êtres de papier et êtres de chair. L'écriture théâtrale se présente comme un espace à remplir, à pourvoir, à investir et à réinvestir sans cesse, appelé à prendre chair à travers le « corps conducteur »² (P. Pavis) du comédien. C'est donc bien ce corps qui sert de lien (et de liant) entre le texte de l'auteur, le travail du metteur en scène et la réception par le spectateur – et qui établit ainsi la transition entre l'univers de la fiction et le monde réel³.

Pour reprendre ici la terminologie de Patrice Pavis, on peut dire que le théâtre est progressivement passé, surtout depuis la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, du corps « relais » de la création théâtrale (un corps alors asservi à un sens psychologique, intellectuel ou moral) au corps « matériau »⁴, devenu sujet autoréférentiel, c'est-à-dire ne renvoyant à rien d'autre qu'à lui-même. Il est patent que la tendance prédominante aujourd'hui dans la mise en scène, en particulier dans le théâtre expérimental et/ou postdramatique, est celle du « corps-matériau », raison pour laquelle les metteurs en scène privilégient désormais la recherche d'un langage corporel (Artaud, Meyerhold, Decroux, Brook, Grotowski, etc.) affranchi de l'emprise textuelle et psychologique. Les metteurs en scène s'appliquent dès lors à

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 224.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 71.

³ Cf. Aurore Chestier, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Corps* 2007/1 (n° 2), p. 105-110.

⁴ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 70.

exploiter au maximum les ressources et potentialités du corps, entre exaltation de sa puissance d'une part et mises en exergue de ses faiblesses d'autre part. De nombreux dramaturges contemporains nous montrent que plus le corps est meurtri, dégradé, voire démembré, mutilé, amputé, mis en pièces et réifié – renouant avec ce corps pestueux du théâtre que réclamait Artaud –, plus il semble s'imposer sur scène.

Qu'en est-il, enfin, du corps du spectateur, pris dans une relation dialectique de coprésence avec le corps de l'acteur ? Nous avons certes là affaire à un face-à-face et non à un corps à corps, mais c'est bien de corps qu'il s'agit des deux côtés de la frontière.

Jean-François SENÉ rappelle que le théâtre est le seul genre littéraire non lyrique qui demande une présence physique de personnages fictifs et précise que ce dédoublement demande donc de la part d'un acteur de se défaire de sa propre personnalité pour en incarner une autre. Deux points doivent être distingués :

Tout d'abord, il souligne la mise en service de son corps par l'acteur pour reproduire des personnages inscrits dans un temps donné, avec un dehors représentant une période, avec un langage adapté à un moment : ce jeu d'acteur, épousant les conventions vestimentaires d'une époque, est extériorisé. Puis la mise en service du corps de l'acteur pour traiter des sujets plus universels pouvant atteindre au for intérieur des spectateurs : les expressions corporelles marquées d'une manière différente, plus centrées sur les expressions du visage et des attitudes dont la gestion relève d'émotions à traduire.

Deux exemples d'auteurs serviront ici d'illustrations : Shakespeare dans *Hamlet* et puis Giraudoux dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.

Henri SUHAMY précise que cet article en deux parties expose quelques idées générales sur le sujet. La première partie traite de la présence corporelle des acteurs sur la scène et du rapport qui s'instaure avec le public, sans oublier les mimiques, les gestes, les mouvements, ainsi que l'habillement ou le déshabillage. Un paragraphe est consacré à la chorégraphie et à son évolution. Un autre paragraphe, plus inattendu, défend l'idée qu'il y a quelque chose de corporel dans la déclamation en vers, du fait que le mètre se calque sur la respiration, et réciproquement. La seconde partie examine le thème du corps dans le texte des œuvres dramatiques, souvent présent jusqu'à l'obsession, ainsi que la dichotomie traditionnelle qui oppose le corps à l'âme. En prenant des exemples, entre autres dans Shakespeare, Wagner et Claudel, on arrive à des situations et des prolongements dans le domaine de la pensée qui vont du banal au paradoxal.

Théa PICQUET, à l'exemple de la pièce *La Fantesca* (1592) de Giambattista Della Porta, nous propose une étude consacrée au « corps dans tous ses états et

la comédie de la Renaissance italienne ». « L'homme [...] imite les œuvres de la nature divine et perfectionne, corrige et amende les œuvres de la nature inférieure », écrit Marsile Ficin en 1482 dans sa *Theologia platonica*, posant ainsi la question de la nature du corps au théâtre.

La comédie qui fait l'objet de la présente étude (*La Fantasca* de Della Porta), écrite un siècle plus tard environ, en constitue une bonne illustration. L'auteure se donne ici pour objectif d'analyser les déclinaisons de la notion de corps en relation avec l'apparence, la santé, les émotions et les pulsions, l'esprit, afin de mettre en lumière le message véhiculé par l'écrivain napolitain, non sans avoir rappelé au préalable quelques éléments de sa biographie et donné une définition des termes en présence.

Jean-Pierre RICHARD relève que, refoulé hors de la sphère poétique par Pétrarque et ses imitateurs au profit de l'Amour désincarné, le corps fait massivement retour sous la plume de Shakespeare.

Dans ses œuvres dramatiques et lyriques il ne se contente pas de réintégrer le corps ; il le redéfinit : est instauré un système de double anatomie, en vertu duquel les rares éléments corporels conservés par la topique pétrarquiste (notamment l'œil et le cœur) font l'objet d'une descente iconoclaste vers l'entrejambe.

Shakespeare anatomise aussi le spirituel tant valorisé par l'Italien et ses adeptes : le vocabulaire de l'abstraction se voit doublé de connotations physiologiques à caractère obscène. Enfin et surtout, sans même avoir à mentionner quelque partie du corps que ce soit, Shakespeare peut saturer de corporel son discours en jouant du signifiant : dans des mots d'apparence convenable il glisse insidieusement les « syllabes sales » d'une poétique pornographique unique en son genre et fatale au pétrarquisme.

Maurice ABITEBOUL observe que, chez la plupart des personnages, dans *Hamlet*, le corps réagit différemment selon les circonstances. Qu'ils soient soumis à de douloureuses inhibitions ou, au contraire, qu'ils se libèrent jusqu'à l'ob-scène et à l'exhibition, les corps, dans *Hamlet*, témoignent d'une confrontation entre permanence et métamorphoses qui les accompagne et les met en valeur à chaque moment de la pièce.

Par exemple, c'est seulement le *souvenir* d'un corps absent, d'un corps disparu qui surgit chaque fois qu'est évoquée la présence du Spectre en scène – et il en est de même pour Yorick, Alexandre, César, évoqués eux aussi en tant que corps disparus. Il n'est question, en revanche, en ce qui concerne Polonius, Laërte, Rosencrantz et Guildenstern, que de corps meurtris et sacrifiés. Claudius, lui, présente la particularité de pouvoir se prêter aisément à une analyse tenant compte de la théorie des « deux corps du roi », le corps mystique et le corps physique. Avec Gertrude, c'est un corps de jouissance, un corps *ob-scène* qu'il nous faut considé-

rer : jouissance, certes, sensualité débridée. À l’opposé, l’on observe, chez Ophélie, qu’il s’agit d’un corps inhibé – un corps caché, soumis, pudique. Quant à Hamlet lui-même, il connaît, au cours de la pièce, les métamorphoses qui le conduisent des affres d’un corps souffrant et longtemps inhibé à l’affirmation pleine d’audace désormais d’un corps enfin totalement libéré.

Joseph BRICHET prend ici pour objet la représentation du corps de la reine Catharina dans *Catharina von Georgien* (1647/1657) d’Andreas Gryphius, pièce basée sur un événement historique du passé immédiat : la mise à mort, après huit années de captivité, de la reine chrétienne Catherine par le Shah de Perse Abbas I^{er} en 1624. Dans ce théâtre de la rhétorique aux didascalies exclusivement réservées aux changements de décor, le corps n’existe qu’en tant qu’il est verbalisé. Cette étude se propose ainsi d’aborder la présentification du corps de la reine comme un phénomène langagier naissant d’une superposition de voix : la voix des autres personnages, qui décrivent le corps en ses qualités et l’inscrivent en différents systèmes sémantiques, mais aussi la voix de Catharina elle-même, qui ne cesse, dans un geste autoréflexif, de faire retour sur sa propre expérience corporelle. Par une analyse des dispositifs esthétiques, dramaturgiques, stylistiques et plastiques de la pièce, on cherche ici à définir une poétique du corps royal au féminin construisant un corps à la fois souffrant et exemplaire : le corps d’une femme soumis à l’extrême violence, d’une héroïne de la foi rapprochée du modèle chrétienne, et d’une souveraine au devenir corporel structuré par des enjeux politiques.

Thérèse MALACHY montre, dans son premier article, que la tragédie racinienne, quoique redevable à bien des égards à la tragédie grecque, est, ainsi que la définit Roland Barthes, « un lieu stupéfié » où l’action traditionnelle le cède à la parole et au regard.

Elle souligne que, dans le théâtre de Racine, l’acteur tragique, dans sa relative immobilité sur scène, incarne en quelque sorte la vanité de toute action et met l’inéluctable en situation. À l’inverse du héros tragique, ceux qui l’entourent rappellent les personnages du drame car, en conservant la liberté de leurs mouvements, ils ont l’illusion qu’en agissant ils pourront forcer le destin. C’est ainsi que la mère de Néron, dans *Britannicus*, déclare en dépit des circonstances : « Il suffit, j’ai parlé, tout a changé de face ». On voit ainsi que le va-et-vient entre statisme et mouvement, dans la structure du théâtre de Racine, permet de suivre de près l’un des principes majeurs de sa vision du tragique.

Thérèse MALACHY, dans son second article, souligne que ce que nous appelons l’anatomie de l’acteur comique est l’étude d’un être humain dont la particularité est de faire rire. Henri Bergson insiste sur deux traits distinctifs du personnage dans son traité sur le rire en déclarant « [qu’] il n’y a pas de comique en de-

hors de ce qui est proprement humain » et, contrairement au personnage du drame ou de la tragédie, pour être comique à part entière, il ne peut être engagé dans une histoire.

L'acteur comique, ajoute-t-elle, appartient à deux réalités a priori irréductibles : la vie et l'art. De l'une, il a la voix, le mouvement et le geste. De l'autre, l'apparence, la fixité, l'éternité. La fusion entre les deux assure à l'acteur comique son caractère unique. L'acteur professionnel conditionne délibérément le rieur en occultant la personne qu'il est lorsqu'il se métamorphose en un type intemporel composé d'une silhouette et d'un habit. Une figure, une voix, des gestes.

Sans son accoutrement, Charlot redevient M. Chaplin.

Aline LE BERRE montre, dans son article, que Schiller se révèle, par certains côtés, novateur, en privilégiant une approche physiologique de ses personnages féminins. Il met ainsi l'accent sur la composante sexuelle, qui se traduit chez Marie Stuart par une force d'attraction érotique, alors que la duplicité et la méchanceté d'Elisabeth I^{ère} viendraient du refoulement qu'elle fait subir à ses instincts. Cependant, sur ce modernisme interfèrent des préjugés misogynes. Même s'il s'est documenté sur ses héroïnes avec une grande rigueur, il fait œuvre de fiction. Il a reconstruit ses personnages féminins au gré de son talent visionnaire. Il présente Marie Stuart comme un composé de femme fatale et de pécheresse repentie. Quant à Elisabeth, elle revêt les traits d'une pharisienne et d'une prédatrice. Ces deux figures reflètent donc plus les fantasmes féminins présents dans l'inconscient schillérien qu'une vérité historique ou psychologique.

Marc LACHENY étudie dans sa contribution la place et les fonctions du corps dans le théâtre comique autrichien de Stranitzky à Nestroy et s'efforce de dégager les enjeux esthétiques et politiques qui y sont liés.

Il montre en particulier que si le Hanswurst de Stranitzky semble constituer une parfaite illustration du « bas corporel » selon Bakhtine, le personnage comique autrichien subit par la suite une modification significative, de même que la place réservée au corps, dans les pièces de Philipp Hafner ou d'Adolf Bäuerle, avant de revenir en force et de réapparaître, mais sous d'autres formes, dans le théâtre de Johann Nestroy, qui redonne précisément au corps la place centrale que l'*Aufklärung* avait tenté de retirer au personnage comique au nom de la raison dominante.

Jean-Pierre MOUCHON rappelle que, malgré les effets réducteurs d'un survol rapide, force est de reconnaître que l'opéra et le ballet révèlent, sur scène, des corps dans tous leurs états. En effet, les artistes de la danse et du chant jouent de leur être physique et le mettent à l'épreuve d'une manière ou d'une autre. C'est par l'intermédiaire du corps pour les uns, du corps et de la voix pour les autres,

qu'ils communiquent des émotions (amour, amitié, haine, peur, effroi, convulsions, beauté plastique ou beauté des vertus) aux spectateurs et créent cette empathie, c'est-à-dire cette véritable compréhension affective qui contribue à la réussite d'un spectacle. Ils ont d'autant plus de mérite, soutient Jean-Pierre Mouchon, que les mises en scène actuelles ne les épargnent pas, en les obligeant, dans des ouvrages classiques ou contemporains souvent dénaturés, à observer un réalisme outrancier, surtout dans l'optique du *Regietheater* dont on peut se demander à juste titre, pense-t-il, ce qu'il apporte sur le plan artistique.

Marion SAUTEREAU analyse, dans son article, la place qu'occupe le corps dans le théâtre d'Edmond Rostand. En l'occurrence, le corps entre directement en corrélation avec la notion de masque, au point parfois de se confondre avec lui. On constate en effet chez certains personnages une altérité profonde entre leur âme, c'est-à-dire leurs intentions et leurs idéaux, et leur corps.

Mais le corps masque autant qu'il démasque. S'il dissimule l'âme et la personnalité profonde des personnages, il porte aussi en lui ce qui trahit la vérité de l'être. Le démasquement s'opère par des larmes incontrôlées et sincères. D'autre part, la nature profonde des personnages prend corps par le biais de leur voix.

Enfin, en considérant qu'un rôle n'a d'existence que par le corps et la voix de l'acteur qui l'incarne, on peut dire que le rapport entre personnage et comédien est ambivalent chez Rostand. D'une part, les costumes transforment le corps des acteurs. En contrepartie, le corps des acteurs lui-même transforme l'image que l'on se fait des personnages. Le corps, sous ses divers aspects, est ainsi un enjeu majeur de la dramaturgie de Rostand

Cécile VIDAL-OBERLÉ considère, pour en revenir au questionnement initial de son travail, qu'il est frappant de constater l'extraordinaire richesse avec laquelle Arthur Schnitzler traite de la question du corps dans son œuvre dramatique. Il se livre à un véritable travail exploratoire, n'hésitant pas à aller très loin, jusqu'à la transgression. Mais sans pour autant installer définitivement son écriture et sa dramaturgie dans cette transgression. Cela vaut pour ce qu'il nous dit du corps dans ses pièces : la vitalité première du corps est certes affirmée avec force, mais assortie de sérieuses réserves. Et cela vaut pour la façon dont Schnitzler développe son écriture dramatique : il n'adopte finalement pas la théâtralité du « théâtre déchaîné » et de la performance pure, où le jeu du corps détermine tout. Mais s'il inscrit ses œuvres postérieures à 1910 dans des formes plus traditionnelles, plus textuelles, il conserve néanmoins son exigence d'un théâtre pleinement incarné.

Michael LIOI, dans la présente étude, se propose d'analyser la place du corps dans la production dramatique de Louis-Ferdinand Céline. Sans doute influencé par sa vision médicale du monde, ce dernier défend, dès ses premiers ou-

vrages, la véridicité de ce que le corps, seul, est capable d'exprimer. Les deux pièces de théâtre que Céline a rédigées en 1927, *L'Église* et *Progrès*, explicitent ce principe caractérisant la totalité de sa production littéraire, dominée par la pourriture interne. *L'Église* et *Progrès* permettent ainsi à l'écrivain d'exploiter la scène pour témoigner comment la dégradation somatique, se manifestant à travers la vieillesse et la maladie, mène à la mort de l'être humain. Cette manifestation est incarnée par des figures aux corps boiteux et amputés. Toutefois, un idéal de santé, la danseuse, pourrait s'opposer avec son prestige et dénouer l'intrigue de manière heureuse. Or, cette solution se révèle être fallacieuse : les danseuses, comme les autres êtres humains, sont destinées à demeurer dans un état de déchéance puisque leur composante organique les empêcherait d'atteindre la perfection que seules, comme Kleist l'avait déjà évoqué (1810), connaissent les marionnettes.

Christian ANDRÈS souligne, dans sa contribution, que le corps féminin est éminemment présent (si le corps masculin n'est pas totalement absent, mais fantasmé ou bien réel pour Adela, la plus jeune fille de vingt ans) dans ce « drame andalou » rural des années trente qu'est *La casa de Bernarda Alba* (1936). Dans cette pièce en trois actes, Lorca met en scène un personnage de veuve redoutable, Bernarda Alba. Un seul homme trouve, un temps, grâce à ses yeux : Pepe el Romano, le plus bel homme du village, qui courtise sa fille la plus âgée – Angustias, trente-neuf ans – et probablement la plus laide, mais aussi la plus riche... Cet homme doit épouser Angustias, ce qui déclenche la jalousie des sœurs, perturbe l'atmosphère pesante et malsaine de cette maison où tout le monde s'épie.

En fait, Lorca, à travers ses personnages féminins, leurs frustrations sentimentales et sexuelles, oppose les forces de vie (le corps jeune qui a besoin d'aimer, les pulsions sexuelles, la joie de vivre, les couleurs) aux forces de mort (le deuil de huit ans, la couleur noire, l'ordre social, la négation de la personnalité de ses filles).

Ici le corps féminin, le désir féminin, l'indépendance féminine se voient sacrifiés sur l'autel de l'ordre social, de l'honneur tyrannique, du qu'en-dira-t-on. Tout commence par un deuil et se termine par le suicide d'Adela.

Marjorie COLIN constate que la formule d'Anne Ubersfeld, « le théâtre est corps », permet de prendre la mesure de la *corporéité* des drames de Beckett dont les pièces se construisent autour de ce motif. Amoindri, en charpie ou parfois clairement métonymique, si le corps se donne à voir dans son aspect tragique, il finit toujours par devenir le moteur du comique, dès lors que le rire l'emporte sur le désespoir, Beckett oscillant du corps mourant au corps marrant.

« Je pense donc je suis », semble être un leitmotiv beckettien, substituant alors le physique au métaphysique. Obsédés par leur corps qui échappe, les personnages se détournent de la grande question de la finitude. Le corps devient à la fois la fin et le moyen : ceux de fuir la mort dans l'obsessionnelle pensée de sa propre

matérialité. Enfin, si le corps est à la fois objet et sujet, il devient métathéâtral : Beckett parcourt un chemin à contre-courant pour revenir aux origines primitives du théâtre, quand la parole n'était pas. De fait, il rend à son théâtre son caractère profondément populaire et redonne au genre sa première utilité : prendre ce qui se voit pour ce que c'est, du *faire*.

Claude VILARS rappelle, dans son article, que, après une formation auprès de Chaikin à New York au Performance Theatre, Shepard commence en 1962 à écrire pour la scène, qu'il envisage comme un espace de « jeu ». Il concrétise sa vision de la scène où l'acteur doit solliciter son imaginaire corporel pour exprimer verbalement et physiquement des états et des ressentis qu'il apprend à aller trouver en lui-même. Les premières pièces de « situations » de Shepard font se confronter le personnage à des émotions autour de la peur, de la joie etc., puis s'allongent et s'étoffent, laissant affleurer un sentiment plus complexe d'incomplétude et de fracture du personnage.

Saloua HACHANI insiste, dans son article, sur l'importance du corps dans la réalisation d'une pièce de théâtre. Elle analyse les déplacements des personnages sur scène, leurs gestuelles, le changement de tonalités de leurs voix, la manière dont les émotions sont véhiculées et les expressions du visage car ce sont ces éléments qui permettent aux acteurs de faire rire, de faire pleurer, ou encore de faire ressentir de l'empathie. Les expériences des êtres koltésiens se rapportant au corps sont intrinsèquement liées à la conception théâtrale de ce dramaturge qui cherche à dévoiler une certaine connexion/charge émotionnelle unissant l'extérieur et l'intérieur. C'est une manière d'associer le discours verbal au discours corporel pour mettre en scène les entrailles et les paramètres confidentiels du mécanisme humain dans un contexte émouvant et grotesque à la fois. Au niveau dramaturgique, le comédien doit concrétiser cette idée en se focalisant (d'une manière assez naturelle) sur les codes émotionnels du personnage en question afin de toucher le spectateur mais aussi d'accentuer le réalisme de la scène.

Hélène SUQUET fait valoir que *Erwin Motor, Dévotion* (2010) de Magali Mougel et *Les Petits Bonnets* (2016) de Pascaline Herveet sont deux pièces contemporaines évoquant la question de la condition ouvrière sous l'angle du féminin. Elles envisagent l'usure et la servitude de ces corps laborieux en exhibant mais aussi en stylisant leur procès de travail.

Le sujet des deux pièces est proche : dans le contexte d'une fermeture d'usine (*Mother City*, une usine de lingerie, chez Pascaline Herveet, et *Erwin Motor*, une usine de sous-traitance automobile, pour Magali Mougel), les employées sont soumises à de fortes pressions. Les deux autrices se rejoignent aussi par leur posture dramaturgique : assumant de s'emparer d'un matériau social, elles ont

éprouvé d'abord la nécessité de se documenter. Pourtant, chacune d'elles revendique la fictionnalité de son texte.

Elles ont en commun, cependant, de représenter le corps féminin comme le nœud vivant d'un ensemble de tensions, tout en le faisant de manières très différentes, et presque antagonistes.

Charlotte CLEMENTI, dans son article, rend compte du rôle que le corps du danseur, en tant que matériau de travail et en tant qu'outil de communication entre le spectateur et le danseur, joue dans l'intensification de la transmission des informations émotionnelles. À travers l'étude de *Retour à Berratham*, elle propose d'analyser le rapport d'empathie qui se génère, entre les interprètes et le public qui assiste à la tentative de corporisation/matérialisation des émotions sur scène, au cours de la représentation.

Elle explique ainsi comment la danse peut provoquer le processus d'identification entre le spectateur et l'interprète. D'un côté, le spectateur est à l'écoute d'un texte qui véhicule des émotions et des états d'âme appartenant à des personnages avec lesquels il entre en syntonie ; de l'autre côté, il peut observer ces mêmes émotions et ces mêmes états d'âme dans la transmutation que des corps dansants peuvent réaliser. Dans le cadre de son étude, elle constate que, pour que les intentions du texte de Laurent Mauvignier puissent être menées à bien, le public doit y jouer sa part et participer au processus qui est enclenché.

Aïcha AYOUB souligne que ses recherches universitaires sur les mises en scène de textes de J.M.G Le Clézio ont fait émerger l'importance du corps dans l'écriture dramaturgique et ont impulsé des expériences artistiques en lien avec un travail sur le corps perceptif de l'artiste.

Dans cet article, elle propose de partager deux expériences réalisées avec trois artistes, une comédienne, une artiste plasticienne et un musicien, sur deux textes de J.M.G Le Clézio : *Bitna sous le ciel de Séoul* et *L'inconnu sur la terre*. Le corps percevant, « lieu [...] et actualité du phénomène d'expression », est un matériau sensible qui se rend disponible au bruissement des mondes pour vivre ensuite la rencontre avec un texte, aller vers la matérialisation d'imaginaires sensibles et le déploiement d'esthétiques et de langages artistiques divers. Elle montre ainsi que c'est la marche qui enclenche le vécu de la perception et des sensations et nous ouvre vers un travail de réécriture en résonance avec le texte.

Michèle FORNHOFF-LEVITT observe que l'épithète *Am haSefer* – le « Peuple du Livre » – accompagne le peuple juif depuis deux millénaires. Pourtant ce marqueur occulte certaines dimensions de la vie juive, notamment celles liées au corps et aux thèmes affiliés à celui-ci. Muselé par les injonctions rabbiniques depuis l'Antiquité, le théâtre juif professionnel émerge tardivement dans le dernier

quart du XIX^e siècle – longtemps après son homologue chrétien –, s’imposant d’emblée comme une expérience performative centrée sur le corps et non, comme ce dernier, sur le texte. Devançant le « théâtre du corps » d’Artaud, de Meyerhold ou de Reinhardt, son organicité imprègne le jeu de l’acteur, dont la boîte à outils exhibe une gestuelle axée sur l’incarnation de la *yiddishkayt* – la judéité – et ancrée dans les traditions des Juifs ashkénazes de l’Est.

À travers une analyse du « corps juif » tel qu’il a été pensé et redécouvert à l’aube du judaïsme musculaire, singularisé par des études spatio-temporelles sur le comportement gestuel, puis instrumentalisé de manière idiosyncratique par un théâtre « pauvre » – soucieux de partager avec un public affidé l’ethnicité juive inscrite dans le langage somatique –, cet article étudie la corporalité et le caractère performatif du théâtre juif comme témoins et garants essentiels de son altérité.

Henri DETCHESSAHAR rappelle que le corps est matériau constant du genre théâtral. À travers toute l’histoire du théâtre, l’engagement physique, voire organique du corps de l’acteur ou de l’actrice, la profération de leur voix, sont la condition de l’avènement du récit qui emporte le spectateur.

Parmi les auteurs contemporains, Pascal Rambert, parce qu’il est à la fois auteur, metteur en scène et scénographe, est de ceux qui mobilisent le plus intensément les ressources et les potentialités du corps au théâtre. Le présent article vise à définir comment la matérialité du corps jouant et proférant fonde l’écriture poétique de Pascal Rambert. Après un rappel de sa carrière en « continuum », sur plus de trente ans, il s’agit d’examiner tout d’abord en quoi ce théâtre très écrit est avant tout une exploration des corps ; puis de décrire comment la corporéité, douloureuse ou jouissive, surgit thématiquement dans l’écriture des différentes pièces écrites entre 2017 et 2022.

Le corps est enfin, chez Rambert, ce qui permet à une scénographie de se déployer, entre théâtre et performance, et de laisser une trace, par l’écriture, de l’oralité première des corps qui se conjuguent, s’affrontent ou se séduisent.

Izabella PLUTA souligne que l’époque actuelle, déterminée par les technologies de pointe, interroge notre rapprochement de plus en plus important avec le monde informatique et par conséquent la problématique des frontières entre l’humain et le technologique. Elle rappelle que le théâtre apporte sa contribution également dans ce débat en travaillant des dispositifs numériques. Le corps de l’interprète embrasse des postures variées et ces démarches lui permettent de traverser métaphoriquement les métamorphoses corporelles que vit ou subit son personnage. Dans la réflexion qu’elle nous soumet ici, elle s’intéresse à l’artiste suisse Simon Senn qui crée des formes hybrides étendues entre forme scénique, installation et performance. Elle étudie dans son travail *Be Arielle F* (2020) : Simon Senn achète en ligne la réplique numérique d’un corps féminin et il l’incarnera dans son

spectacle à travers la figure de l'avatar. À travers ces dispositifs, l'artiste pose les questions du pouvoir, de l'identité et de l'effacement des frontières entre le public et l'intime.

Edoardo ESPOSITO, dans son étude sur l'utilisation du masque dans le spectacle théâtral à l'époque actuelle, essaie de donner une interprétation d'ordre esthétique au recours d'une telle pratique, qui remonte aux premières formes de la théâtralité occidentale, lors des concours annuels de tragédie, les Dionysies, à Athènes, au VI^e siècle avant J.-C.

Une petite histoire du masque dans trois étapes chronologiques majeures, notamment grecque, romaine et liée à l'époque de la *commedia dell'arte* (XVI^e-XVIII^e siècles), est dressée dans le but propédeutique de montrer la fonction d'un masque désignant un personnage stéréotypé, déconnecté de véritables nuances psychologiques et axé sur les attributs du corps tels que la voix et la dynamique sur scène. Le lien entre le masque et le corps est examiné ensuite dans le cadre de plusieurs spectacles théâtraux actuels, où la fonction symbolique du recours à cette pratique désigne une conception dramaturgique fort originale.

Le jeu masqué ayant ses propres règles, notamment liées au corps, et entraînant un traitement particulier des textes du répertoire classique (Molière, Tchekhov), le problème de la fidélité au texte source est évoqué, sans que des solutions vraiment satisfaisantes soient envisagées, dans la mesure où la notion de texte théâtral demeure relativement floue, de nos jours, et qu'elle est susceptible donc de toutes sortes d'interprétations par les praticiens de théâtre.

Émilie COMBES se propose de réfléchir à la manière dont les mises en scène de Thomas Jolly (2015 et 2022) et de Thomas Ostermeier (2015) ont permis de rendre, par le corps du comédien, l'incarnation réelle – matérielle – de la monstruosité physique et morale du personnage shakespearien.

La prise en compte du corps permet en effet de mettre en scène l'abject et le monstrueux en ce que l'écriture, mais également le travail de mise en scène, appellent l'être de fiction à prendre chair à travers le corps du comédien. Les corps de Thomas Jolly et de Lars Eidinger ne se contentent pas d'être de simples « relais ». Il s'agit en effet de montrer comment les metteurs en scène exploitent les ressources et potentialités du corps, mais aussi de la voix des comédiens, entre exaltation d'une volonté de toute-puissance et mise en exergue de l'abjection physique, entre désérotisation du corps et mise en scène de la déshumanisation. L'enjeu est donc de questionner la manière dont le langage corporel est exploité chez ces deux metteurs en scène qui ne s'affranchissent pas pour autant totalement de l'emprise textuelle et psychologique du personnage, mais qui font s'imposer sur scène un corps dégradé, parfois mis à nu, renforçant la monstruosité morale et

questionnant la sincérité du personnage, comme si le langage ne parvenait pas à exprimer précisément le hors-norme, l'inclassable, le monstrueux.

Marine DEREGNONCOURT signale que *Les Fourberies de Scapin* de Molière est présenté à la Salle Richelieu de la Comédie-Française et connaît, depuis sa création le 20 septembre 2017, un succès triomphal. *Les Fourberies de Scapin*, c'est une pièce d'acteurs tant le corps est mis à contribution. Scapin, le rôle principal, a été incarné par de grands noms tels que Daniel Auteuil ou Philippe Torreton. Denis Podalydès, metteur en scène du spectacle précité, a dû faire preuve d'inventivité afin de pouvoir réinventer librement avec les comédiens, au premier rang desquels Benjamin Lavernhe, interprète de Scapin. Dès lors, comment s'y prennent-ils ? Quels sont les partis pris choisis et adoptés pour traiter les différents *lazzi* présents dans cette pièce ? Qu'est-ce qu'un *lazzo*, précisément ? C'est à toutes ces questions que cet article, divisé en deux parties, entend répondre.

Peut-on dire de Krystian Lupa, metteur en scène polonais ne parlant ni français ni anglais, qu'il est un artiste européen ? Et si oui, en quoi consiste son européanité ? Ce dialogue a été construit entre deux chercheuses. La première, d'origine polonaise et vivant en Suisse, a grandi théâtralement avec le travail emblématique de Lupa des années 1990 (**Izabella PLUTA**). La seconde, une jeune Française, comédienne et metteuse en scène également, qui a connu l'approche de Lupa en France, lorsque ce dernier a consolidé son travail sur des plateaux autres que polonais (**Camille PROTAR**). Le travail avec l'acteur et tout simplement la figure de l'interprète est un axe fondamental dans le processus de création de Lupa, non seulement en Pologne mais également à l'étranger. C'est comme si Lupa parvenait à transgresser des frontières – dans tous les sens du terme : celles de la psyché humaine mais aussi celles du métier de comédien ainsi que celui de metteur en scène, qui passe alors par une transmission d'un savoir-faire, d'habitudes culturelles, d'une langue, d'une tradition. Il s'agit d'intégrer ces éléments comme des obstacles à dépasser pour les voir se transformer en richesse, en bagage.

Andreas HÄCKER souligne que la question du corps au théâtre concerne les relations entre le comédien et le spectateur ; elle est centrale pendant la formation des artistes. Le mouvement et le corps sont au cœur de l'école internationale de théâtre fondée en 1956 par Jacques Lecoq (1921-1999). Depuis 2000, Jos Houben, comédien belge et ancien élève de cette école, continue la transmission des savoirs. En relisant *Le Corps poétique* de Jacques Lecoq (1997) et en étudiant la conférence-spectacle *L'Art du rire*, que Jos Houben a créée en 2007, cette contribution cherche à comprendre leur démarche pédagogique originale qui accorde une importance à l'observation, aux processus mimétiques, au jeu et à la découverte des mécanismes de la nature. Les phénomènes de résonance et le fonctionnement neu-

rologique permettent de mieux saisir l'essence du théâtre, art paradoxal et lieu suggestif, artificiel et transitionnel. *Le chien de Bergson* (2022), conversation riche entre Jos Houben et Christophe Schaeffer, s'interroge, avec justesse, sur la mécanique vivante et la précision sensible qui excellent particulièrement dans le clown.

Olivier ABITEBOUL nous rappelle dans son article qu'au théâtre l'acteur doit, grâce à une *sensibilité* particulièrement aiguë, transmettre une riche réserve de *sensations* dont son corps est porteur. Par l'alchimie des métamorphoses sensorielles, le spectateur sera alors en mesure de les capter, sous une forme nouvelle : ce sera le moment de la riche moisson du *sentiment*.

Penser le corps, c'est, fondamentalement, penser le sensible. Ainsi le concept de sensibilité est-il chez Kant proche du concept de sensation. Pourtant, à y regarder de plus près, la notion de sensibilité peut s'écarter de celle de sensation. L'analyse porte d'abord sur l'interdépendance de la sensation et de la sensibilité, l'opposition des deux concepts à travers l'opposition entre sensation et sensibilité d'une part, sensation et sentiment d'autre part. Enfin se pose la question de savoir si derrière la sensibilité il n'est pas en fait toujours question de la subjectivité de la sensation comme du sentiment. La réflexion de Kant, on le voit, nous aide à mieux comprendre l'itinéraire qui mène de l'acteur au spectateur. Elle s'applique en effet avec bonheur au monde du théâtre où la *sensation* que peut transmettre le corps des comédiens parcourt le chemin qui va de la *sensibilité*, à laquelle il a immanquablement recours pour être en mesure de s'exprimer, au *sentiment* perçu et recueilli, au dernier stade de cette alchimie, par le spectateur.

Filippo BRUSCHI, dans la rubrique « Atelier d'Écriture », nous donne ici à lire *Callas-Machine*, « un carnaval postmoderne » (partition pour actrice), pièce dont il est l'auteur et qu'il a présentée au festival off d'Avignon 2022. La date : 16 septembre 1977, minuit. Une femme nommée C., affirmant être Maria Callas, revit la biographie de la « divine » dont les médias viennent d'annoncer la mort.

Cette pièce interroge la porosité des frontières entre réalité et fiction, entre la grande révolutionnaire du belcanto et l'icône médiatique, ainsi que la possibilité de sa narration au théâtre.

Ce mélange entre fiction et réalité, documentaire et poésie, donne naissance à un personnage cosmique, faisant ainsi justice à la Callas qui déclarait : « Je sers l'intangible c'est mon devoir ».

Marc LACHENY revient sur l'ouvrage de Catherine Mazellier-Lajarrige, *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne. Textes et contextes* (Paris, Classiques Garnier, 2022), qui nous offre la première anthologie de référence en langue française sur les pantomimes qui ont vu le jour dans l'espace germanophone au tournant du XX^e siècle.

**MARC LACHENY ET MAURICE ABITEBOUL :
INTRODUCTION – LE CORPS AU THÉÂTRE**

L'anthologie propose en effet un choix largement représentatif des pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne, de *La Pantomime du brave homme* de Hermann Bahr et du *Pierrot hypnotiseur* (1892) de Richard Beer-Hofmann au *Miracle* (1911) de Karl Vollmoeller, date à partir de laquelle l'intérêt pour la pantomime retombe pour céder la place au cinéma muet et à la danse. Cet ouvrage vient ainsi non seulement combler une grande lacune de la recherche mais il met aussi à la disposition du public francophone un vaste choix de textes caractéristiques des pantomimes en langue allemande au tournant du XX^e siècle, situées dans le contexte des débats esthétiques et philosophiques de la modernité.

Sont mentionnées enfin quelques publications récentes de nos rédacteurs.

Une rubrique spéciale est consacrée, en toute fin de volume, aux « Notices sur les Auteurs ».

Marc LACHENY et Maurice ABITEBOUL