

Le corps-scène

J'avais proposé d'intituler cette communication, le moi-scène ou bien, le corps-labyrinthe. Par une curieuse combinatoire, c'est devenu sur le dépliant : le corps-scène. Il est vrai que ce colloque est organisé par le "Théâtre du Mouvement", on peut y voir transparaître l'intérêt porté au corps expressif. Et cela n'est finalement pas un si mauvais intitulé pour ce que j'ai à dire.

Je vais donc parler du corps-scène ... toutefois, auparavant, je vais tout de même préciser pourquoi j'avais choisi le moi-scène ou le corps-labyrinthe.

Le moi-scène d'abord (un concept inventé pour la circonstance), parce que je pense que c'est là où "ÇA" s'élabore. Ce pourrait être une autre formulation de l'Autre Scène de Freud, avec cependant cette nuance non négligeable : le moi-scène n'est pas en territoire inconscient, c'est un lieu de simulation à l'interface de conscient et de l'inconscient, lieu interface non identifié par la psychanalyse (interface, mot à la mode en ce moment ... image plus électronico-informatique en quelque sorte).

Le corps-labytinthe maintenant : pour indiquer le dédale que "ÇA" (une fois simulé) doit parcourir pour devenir expression (théâtralité). C'est, en effet, un long et difficile chemin mêlé d'embûches.

En réalité, moi-scène et corps-labyrinthe fonctionnent en synergie constante où l'on voit se jouer le rapport impression/expresion.

Le corps ainsi serait, lui-même, l'interface du simulaire et du spectaculaire. Pourquoi créer encore ce néologisme de simulaire au lieu d'utiliser spéculaire qui existe déjà ? Parce qu'il n'est pas certain qu'il s'agisse ici de la même chose que ce que recouvre le concept psychanalytique. Il ne s'agit, en effet, pas d'un effet miroir où l'image de l'Autre-semblable vient se jouer de mon image. Il s'agit plutôt alors, d'un miroir créatif, plus près du tube cathodique ou des cristaux liquides porteurs d'images conçues ailleurs (plus électronico-informatique, encore une fois). Parlons alors d'écran magique pour marquer la convergence du magique imaginaire et du virtuel d'ordinateur.

L'expression du corps ne peut pas en précéder l'impression, et toute manifestation suppose une élaboration, un lieu de simulation. Peut-être la dimension créative n'est-elle qu'un effet-miroir complexifié et secondarisé. mais cela est une autre affaire qui reste à démontrer. En tout cas, si nous ne disposons pas de ce lieu (de cette fonction) de simulation (tout homme normal s'en sert sans y penser) , nous ne lèverions pas le pied à la bonne hauteur ni au bon moment pour monter sur le trottoir, produisant un effet répertoire comique au théâtre.

Pour utiliser une métaphore informatique (il fallait s'y attendre), le moi-scène serait comme l'unité de traitement, la mémoire vive, et le corps en serait les périphériques par où entre et sort l'information de provenance interne (proprioception) aussi bien qu'externe - ces "périphériques" pouvant être considérés comme la scène même de la production. Mais il semble plus juste, à voir ce corps porteur d'attitudes, mouvements, gestes, expressions de l'humeur, de le poser sur une véritable scène pour le mieux observer. De la relation du corps avec son environnement découle un certain nombre de phénomènes visibles et intéressants.

La relation à l'environnement

La relation la plus importante et immédiate du corps vivant avec l'environnement est finalisée par la survie. Cette relation d'objet produit une série de signes décodables par l'autre semblable. (même espèce, même culture - quelquefois elle traverse même les cultures)

Le corps en interaction avec l'objet peut indiquer :

- le manger, le copuler, le danger ... toute une gamme du comportement animal étroitement lié à la survie,
 - les signes de l'expression de l'humeur qui, au-delà de la survie immédiate, régulent les relations interindividuelles (animales et humaines),
 - la caractéristique de l'environnement avec lequel il interagit et, même, la nature de l'intention du sujet à l'égard de cet environnement.
- L'interaction, même simplement utilitaire, avec l'objet donne sur lui des

informations brutes et globales comme poids, température, attrait, crainte, rejet ... etc.

Il est donc acceptable de dire que le corps en action donne des indications sur l'environnement dans lequel il évolue parallèlement à celles qu'il donne sur les intentions (volitif), le tempérament (constitutif) et - peut-être il faudra y regarder - sur l'histoire (adaptatif) du sujet.

L'expression du corps

- a) Le corps considéré comme représentatif

Il est généralement admis que le comportement corporel est indicateur des intentions du sujet. Certains peuvent aller jusqu'à prétendre qu'il est même représentatif de la nature du sujet (Cf. les études portant sur la façon de s'asseoir, de marcher, de se tenir, également sur ouverture/fermeture des pieds, des épaules. Ces études sont, certes, sujettes à caution).

D'une façon générale, il s'agit d'une sémiotique floue dont il est contestable de vouloir tirer un code précis. Mais elle fait l'objet d'une interprétation intuitive (inconsciente ?) constante dans la vie relationnelle quotidienne. Elle est la substance même de l'empathie (sympathie, antipathie) des premiers contacts.

Ces caractéristiques de " nature " sont porteuses, à la fois, de la dimension constitutive du sujet et de son histoire propre. Elles mettent en œuvre des signes non-arbitraires (ce qui les différencie radicalement du langage articulé), marques d'influences culturelles indéniables.

- b) Le corps considéré comme mémoire

Sans préjuger du rapport inné/acquis dans le comportement individuel, on peut accepter l'idée que certains événements (sinon tous) entraînent des systèmes de réponses qui " s'automatisent ".

Cette hypothèse, assez centrale en bioénergie, se retrouve dans d'autres techniques psychothérapeutiques ou d'expression (comme Stanislavski, Actor studio ...)

Le corps-mémoire est, bien sûr, une formulation métaphorique, mais qui rend service dans la pratique. Pour paraphraser G. Bateson, cela fonctionne “ comme si ”.¹

- c) Le corps considéré comme support de signes

C'est proférer un truisme que de dire que le corps transporte des messages non-verbaux, y compris non explicitement élaboré par l'émetteur.

La communication interpersonnelle est largement investie par ce langage “ équivoque ”.

L'exploitation de ces dynamiques de “ double langage ” devient, au théâtre, un instrument de la création artistique : le corps de l'acteur module, détourne ou inverse le sens littéral du texte, d'un mouvement, d'une inflexion, enrichissant ainsi la “ représentation ” de toutes les nuances de la situation. Il existe toute une sémiotique, quoique mal définie, portant sur ces modulations (hésitations, revirements, contre texte ... etc.) du jeu de l'acteur, qui est perçue par le spectateur et fait l'élément central du plaisir. C'est à la richesse de cette sémiotique qu'on évaluera le talent de l'interprète. On comprend, par là, tout l'intérêt de ce langage “ polyvoque ” du corps de l'acteur. Mais ce processus est présent dans toutes les situations de communications, même les plus banales en apparence.

On se trouve renvoyé ici aux analyses du message faites par certaines théories de la communication cherchant à définir les différents rapports : numérique/analogique, sémantique/esthétique, explicite/implicite ... etc., selon les formulations, les écoles.

d) Le corps considéré comme objet réel imaginé

Il y a dans cette formulation une apparente contradiction, apparente seulement. Ce qui vient d'être dit de la relation significative du corps avec son environnement et les objets réels qu'il contient reste vrai quand il s'agit d'un environnement et d'objet imaginés, quels qu'ils soient.

¹ Gregory Bateson, Vers une écologie de l'esprit, Vol. 1, “ Une théorie du jeu et du fantasme ”, Seuil, 1977, pp. 209 – 224.

Qu'il nous soit ici épargné la ritournelle du " mime-devinette " et portons le regard sur un aspect différent du phénomène relationnel avec l'imaginé qui est, lui, constitutif du matériau même de la théâtralité.

Il s'agit, en fait, de mettre en œuvre ce corps-mémoire, signalé plus haut, par une activation affectivo-sensorielle susceptible de le rendre porteur de signes, de le rendre représentatif du vécu ainsi constitué, c'est-à-dire de la " réalité de l'imaginé ".

Ce qui permet à l'observateur d'une relation avec l'imaginé de saisir ce qui se passe, ce ne sont pas des signes arbitraires et/ou conventionnels, mais une perception globale qui semble se fonder sur le fait que la vue (entre autres) d'un comportement acteur active chez l'observateur des sensations approximatives mais congruentes avec la situation imaginée (simulée) représentée.

Là encore, on repère une fonction d'élaboration et une fonction d'affichage qui permet la bonne transmission.

Par ailleurs, de même que (pour emprunter à Korzybski : Traité de sémantique générale) la carte n'est pas le territoire, l'imaginé représenté n'est pas la réalité. Mais aussi, de même mieux la carte représente le territoire, plus à l'aise je suis pour me diriger, mieux l'imaginé est ressenti plus à l'aise je suis avec sa représentation et mieux la transmission s'opère.

Le comme si, le valant pour, suggéré par Gregory Bateson, dans sa " théorie du jeu et du fantasme ", fonctionnent très bien ici. Le comme si de mon imaginé me tient à l'abri de l'hallucination, d'autant mieux que j'aurai appris à effacer de la même façon que je crée. Mais, il me permet aussi de mieux investir le réel de ma représentation

Ce qui est vrai de l'objet externe le reste pour mon corps propre, instrument de la représentation que je veux donner à voir. Le corps est à la fois, objet/sujet : en cela qu'il est objet réel imaginé.

Le premier objet, autre que le sein maternel, est la main. Le premier jouet du bébé est sa propre main qui lui permet de découvrir son corps, de se l'approprier. Cette main qui lui ouvre aussi la démarche vers le monde extérieur : c'est-à-dire prendre et donner.

Ma main est objet puisqu'elle peut être manipulée par mon autre main. Et ma main qui prend est instrument du sujet ? Ainsi, les différents segments du corps-objet vont-ils progressivement s'unifier en corps-sujet ? C'est toute la question.

L'expression artistique du corps va jouer essentiellement sur cette ambiguïté objet/sujet, plus exactement sur l'interface (encore) où l'on peut déceler un espace intermédiaire (synaptique), ni tout à fait dedans, ni tout à fait dehors.

Le transitionnel et le prothétique

Cet espace est le lieu des objets et phénomènes transitionnels suggérés par Winnicott. C'est dans cet espace ouvert, entre réalité subjective du nourrisson et reconnaissance du monde extérieur comme objet non-moi que Winnicott situe l'objet transitionnel.

Tout le monde connaît l'importance que donne le petit enfant à cet objet (tissu, ours, poupée, coin de couverture ...) dont il fait grand usage dès l'âge de 6 ou 8 mois.

“ Ce à quoi je me réfère, précise Winnicott, ce n'est pas au bout de tissu, à l'ours en peluche auquel le bébé a recours ; ce n'est pas tant à l'objet qu'à son utilisation. ”

Un objet est dit transitionnel dans la mesure où il marque le passage chez l'enfant d'un état où il se trouve uni à la mère, en fusion avec elle, à un état où, ayant reconnu celle-ci comme distincte de lui, il peut, à proprement parler entrer en relation avec elle.

La différenciation, la séparation, la distance sont indispensables à la communication.

“ J'ai introduit les termes d'objets transitionnels et de phénomènes transitionnels pour désigner l'aire intermédiaire d'expérience qui se situe entre le pouce et l'ours en peluche, entre l'érotisme oral et la véritable relation d'objet, entre l'activité créatrice primaire et la projection de ce qui est introjecté, entre l'ignorance primaire de la dette et la reconnaissance de celle-ci.

(...)

Partant de cette définition, le gazouillis du nouveau né, la manière dont l'enfant plus grand reprend, au moment de s'endormir, son répertoire de chansons et de mélodies, tous ces comportements interviennent dans l'aire intermédiaire en tant que phénomènes transitionnels. Il en va de même de l'utilisation des objets qui ne font pas partie du corps du nourrisson bien qu'il ne les reconnaisse pas encore comme appartenant à la réalité extérieure. ”²

Objets et phénomènes transitionnels sont l'aube du transactionnel. Par la métaphore poétique du concept winnicottien, projetée dans la sphère de l'expression artistique du corps, on aperçoit comment un fragment de corps peut devenir objet transitionnel artistique, ni tout à fait dedans, ni tout à fait dehors ; comment la main, par exemple, peut être encore moi et déjà autre chose à qui, par elle, en elle, je donne existence et vie. Elle est alors ma main plus cette chose qu'elle “ représente ”.

À fortiori, peut-on saisir le fonctionnement d'objets externes, prothèses expressives liées au corps dans une visée spectaculaire (masques, marionnettes, et même n'importe quel objet à qui j'attribue un autre statut que le sien). Mon corps devient alors porteur d'objets à qui il transmet rôle, énergie et expression :

- expression dont l'élaboration s'est opérée dans ce même lieu de simulation nommé moi-scène,
- moi-scène qui doit alors avoir, pour son élaboration, intégré les modifications dynamiques et morphologiques entraînées par l'adjonction des dites prothèses.

Le jeu et le rejeu

Mais n'existerait-il pas une expression issue du corps lui-même, une expression, porteuse de mouvements internes, qui ne devrait rien au dehors ?

Fantasmés, transes, hallucinations, pour productions internes qu'elles soient, n'en portent pas moins les habits du dehors. Il en est de même des

² Donald, Woods Winnicott, Jeu et réalité, l'espace potentiel, Connaissance de l'inconscient, Gallimard, 1975, pp. 8-9.

perceptions hallucinoïdes obtenues dans les expériences de privations sensorielles.

Comment pourrait-il en être autrement ? Sinon, alors, tout viendrait du corps, comme cela, par quel miracle ? La position d'un corps méditatif, par exemple, serait-elle génétiquement programmée ? Il serait pour le moins hasardeux de le prétendre. Sans doute est-il prudent d'admettre, qu'en tout état de cause, la position du corps méditatif rend notoirement compte d'une élaboration posturale culturelle et provisoire. (On ne pense déjà plus tout à fait aujourd'hui comme Rodin).

C'est que la mimésis convient à l'homme.

“ Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations, note Aristote dans sa Poétique.

Avec Marcel Jousse, la mimésis devient mimisme. On passe du statique au dynamique. L'homme rejoue le monde. Il est joué par le monde, c'est ainsi qu'il mémorise. Vivre c'est rejouer, c'est se remémorer. L'homme est essentiellement une mémoire rythmique qui rejoue, gestuellement, globalement, intelligemment un univers rythmé.

Cette mémorisation rythmée est comme une incorporation qui fait de la connaissance une co-naissance, une coïncidence. Jousse crée un mot pour nommer ce processus intégrateur : l'intussusception.

“ L'intussusception, c'est la saisie du monde extérieur (suscipere) portée à l'intérieur (intus) c'est-à-dire coïncider avec tous les gestes qui jaillissent de la nature pour les exprimer ensuite. Je dis “ gestes ”, je devrais dire “ actions ”, car en dehors de nous il ne se passe que des actions. Mais ces actions vont devenir “ gestes ” dans l'homme qui les reçoit et les rejoue. ”

3

³ Marcel Jousse, L'anthropologie du Geste, III, Le parlant, la parole et le souffle, voies ouvertes, Gallimard, 1978, p. 42, note 21

On pourrait retrouver chez d'autres auteurs (Reich, Girard, Bateson ...) ce système ternaire qui fait rejouer le monde par l'homme après qu'il ait été joué par lui, ce jeu se faisant au travers du corps-mémoire, le corps étant ainsi, à la fois, l'instrument de la mémorisation et de la remémoration au moment du jeu.

Nous voyons ainsi une instance actante agissant sur une instance agie qui pourra devenir, à son tour, actante.

Au théâtre, l'instance actante est évidemment l'acteur, principalement. L'énergie libidinale de son Autre Scène alimente l'élaboration, par simulation, du message sur son moi-scène. Il y a alors incorporation, transmission au corps, devenu objet transitionnel du spectacle, agissant dans l'espace potentiel théâtral (scène/salle réelles).

Le spectateur reçoit, incorpore à son tour, intègre à sa façon sur son propre moi-scène le message émis, dont l'énergie va se répercuter sur son Autre Scène inconsciente.

Cette situation n'est pas exactement symétrique. L'acteur en représentation ne peut pas perdre de vue l'élaboration de son moi-scène (Ce qui fait dire à J.L. Barrault, par exemple, qu'un acteur en jeu est en état d'ivresse doublé d'extra lucidité). Alors que, le plus souvent, le spectacle traverse le moi-scène du spectateur à son insu pour aller faire directement écho sur son Autre Scène. Il est alors porté par les mouvements de ses propres émotions. (Phénomène contre lequel B.Brecht, semble-t-il, tentait de réagir). De ce point de vue, on peut dire que l'acteur est alors agent agissant le spectateur agi et que cette équation n'est pas vraiment réversible (aux réactions du public près, qui peuvent interagir sur le jeu de l'acteur).

Le geste et la parole

Une dernière remarque portant sur la différence à prendre en compte, notamment dans la composition d'un spectacle, entre le geste et la parole. Le geste comme le mot, comme l'image est porteur de sens (manifeste et latent). Le geste est analogique, d'une certaine manière, il appartient à l'iconique, et l'iconique est toujours analogique, comme le sont aussi les affects. Qu'on pense à la distorsion de sens que risque toute tentative de

traduction en mots, toute nomination du geste (à l'exception, bien sûr, des gestes codés comme les signaux marins ou le langage des signes). Cela mène à une question centrale : le différence radicale de potentialités combinatoires entre mots et gestes.

Les gestes ont un potentiels combinatoire strictement indéfini. Tout peut se combiner avec tout, tout peut succéder à tout. Ce qui permet une diversité d'enchaînements, de glissements, de rapprochements, sans limite, ou presque. Certes, cela sera plus ou moins beau, bon, convaincant, mais cela sera possible.

Les mots, du point de vue purement sonore, ont certes la même faculté, cela aussi sera plus ou moins agréable mais sera possible. En revanche, leur dimension sémantique (au sens strict de langage articulé humain) va immédiatement en limiter le potentiel combinatoire. Non seulement le limiter mais le hiérarchiser en fréquence de fréquentation probable.

La nuit, par exemple, tombe presque toujours. Elle est très souvent noire, douce quelquefois. Elle peut facilement devenir blanche. Mais une nuit violette est déjà plus rare et son degré de pertinence est fragile.

Quand à une nuit titubante ou ayant perdu son permis de conduire est impossible sans le passeport de la poésie... ou de la folie.

Communication au colloque du Théâtre du Mouvement

Avignon, Avril 1987