

« Présentation. Le regard du spectateur : de la voix du corps au corps de la voix »

Josette Féral et Jean-Marc Larrue

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 18, 1995, p. 9-13.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041256ar>

DOI: 10.7202/041256ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

PRÉSENTATION

Josette Féral
Jean-Marc Larrue

Le regard du spectateur: de la voix du corps au corps de la voix

En juin 1995 se tenait à Montréal le congrès de la FIRT (Fédération internationale pour la recherche théâtrale) sur l'acteur/l'actrice en scène: corps/jeu/voix. Ce congrès dont nous étions les organisateurs a donné lieu à quinze (15) conférences, cent cinquante (150) communications réparties en séances thématiques et groupes de travail. Le sujet a suscité un immense intérêt dont font foi les discussions et le nombre élevé de participants (500). Une fois le Congrès passé, nous avons eu le désir de poursuivre le travail entrepris en publiant un certain nombre d'interventions sur des sujets spécifiques. C'est ainsi que nous avons envisagé la parution de livres et de numéros spéciaux de revues, entre autres sur la formation de l'acteur, les théories du jeu, l'interculturalisme, le corps théâtral et le regard du spectateur.

C'est ce dernier titre qui fait l'objet de la publication ci-jointe. Il rassemble les communications de plusieurs chercheurs et praticiens traitant soit du rapport au texte et à la voix, soit du rapport que le spectateur a avec la scène théâtrale.

Nous voulons remercier tout particulièrement *l'Annuaire théâtral* de nous avoir offert la possibilité de publier dans des délais rapides ce premier numéro spécial. Les délais de publication étant aujourd'hui habituellement fort long, c'est avec plaisir que nous assistons à la parution de ce numéro six mois à peine après la tenue de l'événement.

I. Le regard du spectateur

Dans cette première publication des actes de la FIRT, nous avons choisi de centrer notre questionnement sur le regard du spectateur, élément indispensable du triangle scénique: acteur-espace-public, ce spectateur sans lequel la relation théâtrale n'existerait pas. Nous désirons rappeler ainsi que, tout en centrant toute la problématique du Congrès sur l'acteur, le jeu de ce dernier ne prend sens que par rapport au regard de celui devant qui il se produit: ce spectateur complice qui donne existence et sens à toute la démarche théâtrale.

C'est ce que nous rappellent les textes de Catherine Graham, Philippe Beaufort, Gad Kaynar, Elena Levshina, Carrie Loffree et Sarah Granath. À travers des parcours et des expériences diverses, chacun souligne les diverses formes que peut revêtir le rôle du spectateur.

Tenant un parcours historique qui le mène de Meyerhold aux pratiques d'aujourd'hui, Philippe Beaufort, tout d'abord, s'interroge sur l'organisation du comportement scénique du spectateur. Lui emboitant le pas et partant de la pratique, Sarah Granath explore les différents moyens trouvés au cours de son expérience de praticienne pour exercer une influence sur le public et pour le faire participer. C'est en prenant pour exemple une pièce jouée par la communauté indienne des Ojibway de Wikwemikong que C. Graham ensuite étudie ses propres préjugés de spectatrice venue d'une autre culture.

Plus théoriques, les textes de Gad Kaynar, Carrie Loffree et de Elena Levshina interrogent respectivement le texte pour montrer comment ce dernier porte en lui le spectateur «attendu», un spectateur qui n'est pas le spectateur réel dit G. Kaynar mais un spectateur que la pièce «pré-suppose». Partant d'une analyse du signe scénique, Elena Levshina, quant à elle, met en lumière qu'il existe plusieurs couches de sens dans toute pièce et que certaines de ces couches ne sont compréhensibles que si le spectateur a conscience de leur existence. Cette conscience dépend à son tour de l'expérience antérieure du spectateur.

C'est une perspective différente qu'apporte Carrie Loffree en partant de la théorie de la communication pour montrer comment les systèmes analogiques gouvernent implicitement la relation scène-salle dans certaines mises en scène actuelles (tout particulièrement celles de Maheu ou de Lepage) alors que les systèmes digitaux seraient dominants dans le théâtre réaliste.

Ce qui ressort de tous ces textes portant sur le spectateur, c'est que, par-delà, la diversité des approches, toute pièce de théâtre présuppose un spectateur «programmé» auquel elle s'adresse et en fonction duquel s'ébauche la mise en scène et s'accomplit le jeu du comédien. Ce spectateur est là de façon implicite, impossible à cerner avec précision mais terriblement présent.

II. Corps en jeu

Avec le deuxième groupe de textes de Serge Ouaknine, Cara Gargano, Marie-Danielle Boucher et Odette Guimond, nous quittons la salle pour retrouver la scène et plus spécifiquement l'acteur. Ce qui lie tous ces articles entre eux, c'est la recherche d'outils ou de moyens visant à aider l'acteur dans son jeu.

Partant d'une étude globale du rapport de l'acteur à son corps, Serge Ouaknine dresse un certain nombre de principes fondateurs du jeu de l'acteur qu'il dénomme fort habilement «les anticorps du corps». Il faut voir dans ces nombreux principes, la recherche d'une définition de ces lois paradoxales qui font la pratique du théâtre. L'intérêt de cette démarche vient du fait qu'elle se situe à mi-chemin entre la théorie et la pratique, faisant la part égale à l'une et à l'autre.

S'inspirant de la théorie du «ghosting» telle que définie par Herbert Blau, Cara Gargano s'emploie à analyser des *one-man* et *one-woman show*, afin de montrer où passe la fine limite qui sépare le personnage du comédien.

Très pratiques enfin sont les approches d'Odette Guimond et de Marie-Danielle Boucher qui mettent en place deux méthodologies pour l'acteur — l'une

inspirée de M. Feldenkrais, l'autre de différentes formes d'entraînement de la voix — afin d'améliorer le jeu de l'acteur.

Ce que soulignent tous ces textes, c'est le souci premier de ces praticiens qui cherchent non seulement à mieux comprendre le phénomène du jeu comme observateurs mais aussi à le déterminer et à l'orienter vers des voies où il devrait s'enrichir.

III. Le jeu sous observation

Notre dernière partie enfin, représentées par les textes plus théoriques de Christian Pratoussy, Zuzana Hlavenkova, Maria Shevtsova, Christiane Gerson, et Linda Bulik, prennent le jeu de l'acteur comme objet d'observation. Les approches divergent depuis le parcours épistémologique de Christian Pratoussy jusqu'aux analyses plus proprement sémiotiques de Christiane Gerson et de Linda Bulik. Entrent ces deux extrêmes se situent l'analyse plus sociologique de Z. Hlavenkova et l'approche plus descriptive de M. Shevtsova.

Dans son texte, Christian Pratoussy tente de réintroduire au cœur du jeu toute la problématique du désir, domaine incontournable qu'occultent pourtant volontiers toutes les approches scientifiques du théâtre.

De son côté, Zuzana Hlavenkova, partant de la réalité politique tchécoslovaque, avant la scission du pays, montre comment le metteur en scène Strnisko a su utiliser le *Dom Juan* de Molière afin de tenir un discours politique subversif que les pouvoirs politiques n'ont pas su repérer lors de la présentation de la pièce à Bratislava en 1987.

Grande admiratrice des mises en scène de Robert Wilson, Maria Shevtsova décrit en détail le travail effectué par Isabelle Huppert dans *Orlando*, s'attachant à montrer comment Wilson opère pour gommer le sexe de ses personnages et en faire émerger des corps dansant et jouant à la fois.

L'approche de Christiane Gerson, plus formaliste, et basée sur le texte de Larry Tremblay *Le Déclat du destin*, essaie de mettre en place un système d'analyse du jeu afin d'en souligner la théâtralisation, notion qu'elle s'attache à définir.

Enfin l'article de Linda Bulik, inspiré des théories kristéviennes, se penche sur les pratiques de l'Odin pour montrer le travail qui y est effectué sur la voix. Pièces à l'appui, L. Bulik, qui a suivi de près l'expérience de l'Odin, s'emploie à montrer comment le sens voyage au sein des spectacles étudiés et comment se construit la sémiotique, une sémiotique qui laisse la place fort grande au spectateur.

* * *

Nous voici revenus à notre point de départ. À toutes les phases de ce parcours, le spectateur a été omniprésent. Tantôt présent comme regard, tantôt comme intention, tantôt imaginé, tantôt construisant le sens, tantôt participant au spectacle, il est toujours là dans l'esprit de l'acteur ou celui du metteur en scène. Il est là aussi comme les observateurs que nous sommes nécessairement lorsque nous agissons comme critiques.

Ce sont les commentaires et analyses de tous ces regards posés sur le phénomène théâtral qui constituent ultimement l'essentiel, sinon la totalité, des textes présentés ici.