Esthétiques de la corporéité scénique contemporaine : entre héritage performatif et renouveau plastique

Aesthetics of Contemporary Scenic Corporeality: Between Performative Heritage and Plastic Renewal

DRIDI Mohammed,

[1] Université Kasdi Merbah Ouargla, Algérie; dridi.mohammed@univ-ouargla.dz

Reçu le01/03/2026 *Accepté le07/05/2026* *Publié le06/06/2026*

Résumé :

Le présent article interroge la corporéité comme outil sémiotique central dans le théâtre visuel contemporain. À la croisée des études théâtrales, de la sémiotique du spectacle et de l'esthétique des arts visuels, cette recherche adopte une approche analytique pluridisciplinaire, fondée sur une grille d'analyse sémio-esthétique appliquée à un corpus de cinq œuvres emblématiques (Castellucci, Fabre, Cherkaoui/Khan, corpus méditerranéen). Nous montrons que trois esthétiques corporelles majeures structurent le champ contemporain et que leur articulation redéfinit la relation scène-salle tout en interrogeant les frontières génériques entre théâtre, danse-théâtre et performance.

Mots clés: corporéité ; théâtre visuel ; performance scénique ; esthétique postdramatique ; arts de la scène.

Abstract:

This article examines corporeality as a central semiotic tool in contemporary visual theatre. Drawing on theatre studies, performance semiotics and visual aesthetics, this research adopts a pluridisciplinary analytical approach based on a semiotic-aesthetic grid applied to a corpus of five emblematic works (Castellucci, Fabre, Cherkaoui/Khan, Mediterranean corpus). We argue that three major corporal aesthetics structure the contemporary field and that their articulation redefines the stage-audience relationship while questioning generic boundaries between theatre, dance-theatre and performance

Keywords: corporeality; visual theatre; scenic performance; postdramatic aesthetics; performing arts.

1. Introduction :

L'histoire du théâtre occidental, comme des traditions performatives non européennes, témoigne d'une interrogation constante sur la nature du corps en scène : simple instrument de l'acteur ou matière première d'une écriture autonome ? Cette question, loin d'être résolue, connaît un regain de pertinence à l'heure où les arts de la scène contemporains brouillent les frontières disciplinaires et convoquent des pratiques hybrides mêlant théâtre, danse, arts plastiques et performance. Le corps du performeur n'est plus seulement le véhicule d'un texte ou d'un personnage ; il devient le site d'une expérimentation esthétique dont les enjeux excèdent le seul champ théâtral pour toucher aux questions de l'identité, de la mémoire et de la représentation visuelle.

Le présent article se propose d'examiner les modalités par lesquelles la corporéité est mobilisée comme stratégie esthétique dans le théâtre visuel contemporain. Par *« théâtre visuel »*, nous entendons, à la suite de Lehmann (2002, p. 73), ces pratiques scéniques pour lesquelles la dimension optique et plastique acquiert une autonomie relative par rapport au logos dramatique, sans pour autant s'en affranchir totalement. Cette définition englobe le théâtre postdramatique, le théâtre physique, certaines formes de danse-théâtre ainsi que les spectacles à dominante performative dans lesquels le corps du comédien est simultanément sujet, medium et objet de la représentation.

Notre réflexion s'articule autour d'une problématique centrale : dans quelle mesure la corporéité scénique, entendue comme présence physique investie sémantiquement et esthétiquement, reconfigure-t-elle les paramètres de la relation scène-salle et redéfinit-elle les frontières génériques des arts de la scène contemporains ? Pour répondre à cette interrogation, nous mobilisons un cadre théorique pluridisciplinaire croisant la sémiotique du théâtre, l'esthétique du corps et les théories de la performance, tout en prenant appui sur l'analyse d'un corpus de cinq productions représentatives des tendances actuelles.

La corporéité scénique se situe au cœur d'une tension fondatrice : elle est à la fois le lieu de l'héritage (les techniques du corps codifiées par

des générations de praticiens) et le terrain de l'innovation (le laboratoire où se fabriquent de nouvelles grammaires gestuelles et de nouveaux régimes de présence). Cette tension se cristallise avec une acuité particulière dans le contexte contemporain, où les arts de la scène sont travaillés par des phénomènes d'hybridation, d'intermédialité et de déconstruction des conventions représentatives héritées de la modernité théâtrale. Comment les créateurs négocient-ils cet héritage ? Quelles formes inédites de présence corporelle émergent de cette négociation ?

Cette recherche poursuit trois objectifs complémentaires. Il s'agit, premièrement, de restituer le cadre théorique dans lequel s'inscrit la réflexion contemporaine sur la corporéité scénique, en retraçant les filiations intellectuelles qui vont du théâtre de la cruauté artaudien aux théories postdramatiques de Lehmann. Deuxièmement, l'article vise à identifier et à caractériser les principales esthétiques de la présence corporelle à l'œuvre dans le théâtre visuel actuel, sur la base d'une grille d'analyse sémio-esthétique explicitée. Troisièmement, nous entendons dégager les implications de ces transformations pour la relation spectatorielle et pour la définition même des arts de la scène en tant que champ disciplinaire autonome.

2. Revue de littérature et cadre théorique

La réflexion sur le corps en scène traverse l'ensemble du XX^{e} siècle théâtral et constitue l'un des fils directeurs de la modernité performative. Elle s'origine dans les grandes réformes du début du siècle qui, chacune à leur manière, repensent la place du corps de l'acteur dans le dispositif scénique. Mais c'est avec Antonin Artaud que se formule pour la première fois une théorie radicale du corps comme instrument privilégié d'une efficacité théâtrale transrationnelle. La figure ci-dessous synthétise les principales filiations conceptuelles qui structurent ce cadre.

Figure 1. Filiation conceptuelle des théories de la corporéité scénique

Artaud 1938	→	**Grotowski** 1971	→	**Théâtre physique (DV8)** 1986

Barba — Anthropologie théâtrale 1993	→	**Lehmann** 2002	→	**Théâtre postdramatique** 2000s
Pavis — Sémiotique du spectacle 1996	→	**Fischer-Lichte** 2004	→	**Esthétique du performatif** 2004

Source** : élaboration de l'auteur d'après Artaud (1964), Grotowski (1971), Barba (1993), Lehmann (2002), Fischer-Lichte (2004**).

2.1. De l'héritage artaudien au théâtre physique

Artaud conçoit le théâtre comme *« une force qui coule »* (1964, p. 46) dont le corps de l'acteur serait le conducteur privilégié. Pour lui, la scène doit renoncer à la subordination à la parole littéraire pour retrouver une puissance directe, physique, qui agirait sur le système nerveux du spectateur. Cette vision, si elle n'a pu trouver pleinement sa réalisation dans les spectacles d'Artaud lui-même, a exercé une influence considérable sur les générations suivantes, de Grotowski à Brook en passant par le Living Theatre. Grotowski développe, à sa suite, la notion d'*« acteur-saint »* (1971, p. 15) dont le corps, soumis à un entraînement ascétique rigoureux, devient le lieu d'une révélation organique. La technique y est paradoxalement au service d'un dépouillement : il s'agit de soustraire le corps à ses automatismes sociaux pour libérer une présence authentique, une *« via negativa »* corporelle qui rejoint les préoccupations du théâtre anthropologique de Barba (1993, p. 29).

Ces pensées du corps « en voie » ont contribué à fonder ce que l'on désigne généralement sous le terme de « théâtre physique », caractérisé par la primauté accordée à la virtuosité corporelle, à l'entraînement intensif et à la dimension non verbale de la communication scénique. Des compagnies comme DV8 Physical Theatre ou les Frères Karamazov ont porté ces principes à leur acmé expressif en faisant du corps acrobatique et vulnérable le medium premier du sens théâtral (Newson, 1997, p. 8).

2.2. Le tournant postdramatique et l'émergence du corps-image

La publication de *« Le Théâtre postdramatique »* de Lehmann (2002) a fourni à la critique théâtrale un cadre conceptuel permettant de saisir les transformations profondes qui affectent la scène à partir des années 1970-1980. Lehmann identifie dans ces nouvelles pratiques une remise en cause systématique des hiérarchies dramaturgiques héritées : le texte cède le pas à la performance, la narration à la présence, le personnage au performeur. Dans ce contexte, le corps n'est plus au service d'une fiction à représenter ; il est lui-même la fiction, ou plutôt, il constitue le seul réel qui soit pleinement présent sur scène (Féral, 2011, p. 34).

Cette évolution s'accompagne d'un rapprochement entre le théâtre et les arts plastiques. Les travaux de la Socìetas Raffaello Sanzio illustrent ce mouvement : le corps des performeurs y est traité comme une matière visuelle, soumis à des procédés de transformation plastique comme maquillages extrêmes, prothèses, projections vidéo qui le désubjectivisent partiellement pour en faire le support d'une iconographie puissante (Castellucci, 2014, p. 52). La dimension visuelle y prend une autonomie qui interpelle directement la formation et les pratiques des arts plastiques (Guebbas, 2021).

2.3. Sémiotique du corps scénique

Du point de vue de la sémiotique du théâtre, le corps de l'acteur constitue un système de signes d'une complexité particulière dans la mesure où il superpose plusieurs registres de signification : le registre iconique (le corps ressemble à ce qu'il représente), le registre indiciel (le corps indique, par ses tensions, sa respiration, sa sueur, une présence irréductiblement hic et nunc) et le registre symbolique *« le corps encode des conventions gestuelles socialement intelligibles »* (Pavis, 1996, p. 78). Dans le théâtre visuel contemporain, c'est précisément le jeu entre ces registres qui est travaillé : l'hyperprésence du corps peut saturer le signe et produire un effet de « présence brute » qui résiste à la sémiotisation, tout comme la stylisation extrême peut, à l'inverse, abstraire le corps au point de le ramener à une forme plastique pure.

Fischer-Lichte a théorisé cette double possibilité à travers sa notion d'« *autopoïèse de la performance* » (2004, p. 113): le corps du performeur y est décrit comme un agent dont la présence physique génère des boucles de rétroaction avec le public, court-circuitant la signification pour produire une « énergie » scénique irréductible à la seule dimension sémantique. Cette approche rejoint les préoccupations des praticiens qui cherchent, à travers le travail corporel, à atteindre ce que Barba appelle le « niveau pré-expressif » : une qualité de présence qui précède et conditionne toute expression.

3. Approche méthodologique

La présente étude adopte une méthodologie qualitative d'inspiration analytique et herméneutique. Cette approche est justifiée par la nature de l'objet étudié : la corporéité scénique est un phénomène à la fois sensible et sémantique dont l'analyse requiert des outils capables de rendre compte de sa double dimension visuelle et signifiante. La démarche s'articule en deux temps : la construction d'une grille d'analyse multidimensionnelle, puis son application systématique au corpus retenu.

3.1. Corpus et sélection des œuvres

Le corpus analytique est constitué de cinq ensembles de productions scéniques sélectionnées selon des critères de représentativité esthétique (couverture des trois esthétiques corporelles identifiées), de diversité géoculturelle (Europe occidentale et espace méditerranéen) et de disponibilité documentaire (enregistrements vidéo, archives critiques, entretiens publiés). Le tableau ci-après présente le corpus dans sa configuration complète.

Figure 2. Corpus analytique : présentation des œuvres retenues

Œuvre / Compagnie	Metteur en scène	Pays / Année	Genre	Esthétique corporelle centrale
Tragedia Endogonidia (trilogie)	Romeo Castellucci	Italie, 2002-04	Th. visuel	Corps-matière, déshumanisation plastique
Je suis sang	Jan Fabre	Belgique, 2001	Performance	Corps en excès, présence radicale

Another Sleepy Dusty Delta Day	Jan Fabre	Belgique, 2012	Performance	Endurance, corps épuisé comme partition
Zero Degrees	Cherkaoui / Khan	UK, 2005	Danse-théâtre	Corps mémoriel, hybridité diasporique
Spectacles TNA / Festival Carthage (sélection)	Divers metteurs en scène	Algérie/Tunisie, 2018-22	Th. contemporain	Corps rituel, mémoire collective, geste codifié

Source : *élaboration de l'auteur.*

3.2. La grille d'analyse sémio-esthétique : construction et explicitation

L'outil central de cette recherche est une grille d'analyse sémio-esthétique multidimensionnelle, construite par articulation de quatre référentiels théoriques complémentaires. Le premier est la grille d'analyse du spectacle proposée par Pavis (1996), adaptée pour focaliser spécifiquement sur les paramètres corporels. Le deuxième est l'analyse kinésique inspirée des travaux de Rudolf Laban (1950) sur les qualités du mouvement, permettant de caractériser l'énergie, l'espace, le temps et le poids des gestes observés. Le troisième référentiel est la proxémique d'Edward Hall (1966), transposée dans le contexte scénique pour analyser les distances inter-acteurs et la relation spatiale avec le public. Le quatrième est l'esthétique du performatif de Fischer-Lichte (2004), qui fournit les catégories d'analyse de la relation spectatorielle et des boucles d'autopoïèse.

Cette grille se déploie selon six dimensions analytiques complémentaires, présentées dans le tableau suivant, chacune assortie de ses paramètres observables, de ses indicateurs corporels spécifiques et de ses ancrages théoriques. L'explicitation de chaque dimension constitue une condition nécessaire à la rigueur et à la reproductibilité de l'analyse.

Figure 3. Grille d'analyse sémio-esthétique de la corporéité scénique

Dimension analytique	Paramètres observés	Indicateurs corporels	Référents théoriques

GESTUELLE	Amplitude, rythme, tension, relâchement	Postures, déplacements, gestes expressifs	Pavis (1996) ; Barba (1993)
PROXÉMIQUE	Distance scène-salle, occupation spatiale	Rapports inter-acteurs, rapport au public	Hall (1966) ; Fischer-Lichte (2004)
KINÉSIE	Qualité du mouvement, fluidité/saccade	Énergie pré-expressive, niveau de présence	Barba (1993) ; Laban (1950)
PRÉSENCE SCÉNIQUE	Intensité, magnétisme, vulnérabilité	Regard, respiration, silence du corps	Grotowski (1971) ; Féral (2011)
RÉGIME SÉMIOTIQUE	Iconicité / indicialité / symbolisme	Corps-image, corps-signe, corps-matière	Pavis (1996) ; Lehmann (2002)
RELATION SPECTATORIELLE	Type d'engagement, réception affective	Empathie, distanciation, co-présence	Fischer-Lichte (2004) ; Merleau-Ponty (1945)

Source : *élaboration de l'auteur d'après Pavis (1996), Laban (1950), Hall (1966), Fischer-Lichte (2004).*

L'application de cette grille procède en deux étapes. Dans un premier temps, chaque œuvre du corpus est examinée au regard de chacune des six dimensions, sur la base de l'observation directe des enregistrements disponibles et de la littérature critique existante. Dans un second temps, les résultats de ces analyses individuelles sont confrontés et mis en rapport pour dégager des tendances transversales et des régularités esthétiques.

4. Analyse : les esthétiques de la corporéité scénique contemporaine

L'application de la grille d'analyse au corpus retenu permet d'identifier trois esthétiques majeures de la corporéité scénique, dont les caractéristiques se distinguent nettement tant sur le plan des paramètres corporels mobilisés que sur celui des régimes sémiotiques dominants et des effets spectatoriels produits. Avant d'examiner chacune de ces esthétiques dans le détail, le tableau comparatif suivant en propose une synthèse transversale.

Figure 4. Synthèse comparative des trois esthétiques de la corporéité scénique

Critère	Corps-matière plastique	Corps en excès	Corps mémoriel
Référent principal	Castellucci, Wilson	Fabre, Abramović, Butoh	Barba, Cherkaoui, Khan
Rapport au corps	Corps objectivé, plastifié, dépersonnalisé	Corps poussé à ses limites physiques	Corps comme archive culturelle vivante
Régime sémiotique dominant	Iconique / symbolique abstrait	Indiciel (souffrance, durée, présence brute)	Symbolique / indiciel culturel
Relation au spectateur	Distanciation esthétique, contemplation	Choc, empathie physique, malaise productif	Reconnaissance, transmission, partage
Héritage théorique	Postdramatique (Lehmann, 2002)	Artaud (1964) ; Performance art	Anthropologie théâtrale (Barba, 1993)
Exemple corporel type	Corps nu composé dans un tableau vivant	Corps en endurance sur 6-8 heures	Geste ritualisé transmis de génération en génération

Source : *élaboration de l'auteur d'après l'analyse du corpus.*

4.1. Le corps comme matière plastique : la déshumanisation esthétique chez Castellucci

L'une des tendances les plus saillantes du théâtre visuel contemporain est la tendance à traiter le corps du performeur comme une matière plastique, soumise aux mêmes processus de transformation, de déformation et de recomposition que les autres matériaux scéniques. La trilogie « Tragedia Endogonidia » (2002-2004) de Romeo Castellucci constitue l'expression la plus aboutie de cette esthétique. Dans ce cycle de onze épisodes — chacun créé dans une ville européenne différente — Castellucci ne travaille pas

avec des acteurs au sens traditionnel du terme, mais avec des corps : des corps d'enfants en bas âge, de personnes âgées, d'animaux, de corps en situation de handicap, dont la présence scénique résiste à toute identification conventionnelle (Tackels, 2005, p. 67).

L'analyse gestuelle révèle une économie du mouvement poussée à l'extrême : les déplacements sont rares, lents, quasi liturgiques, et contrastent violemment avec des actions soudaines d'une brutalité visuelle saisissante. La proxémique est résolument frontale et distante, comme dispositif scénique maintient un écart infranchissable entre le plateau et la salle, renforçant l'effet de tableau vivant qui caractérise la poétique castelluccienne. L'analyse kinésique met en évidence une qualité de mouvement que l'on pourrait qualifier de « suspendue » : le corps semble constamment au bord du basculement, dans un état de tension maximale entre immobilité et effondrement.

Sur le plan sémiotique, le corps y fonctionne essentiellement dans un registre iconique-abstrait : il est mis en image, composé dans un cadre plastique d'une précision rigoureuse où la lumière, la couleur et les textures fonctionnent comme des paramètres d'une œuvre visuelle totale. Cette mise en image produit une tension caractéristique entre la vulnérabilité irréductible du vivant et la froideur formelle de la composition plastique, tension que Lehmann (2002, p. 162) a caractérisée comme l'un des traits distinctifs du théâtre postdramatique dans sa version la plus radicalement visuelle. La relation spectatorielle est ainsi placée sous le signe de la distanciation esthétique et de la contemplation troublée : le spectateur est maintenu à distance suffisante pour percevoir la composition, mais la présence des corps vivants fragiles et mortels empêche toute neutralisation émotionnelle.

4.2. Le corps en excès : présence radicale et endurance chez Jan Fabre

À l'opposé de la tendance à l'abstraction plastique se situe l'esthétique de l'excès corporel développée par Jan Fabre, dont les deux œuvres retenues dans notre corpus *« Je suis sang »* (2001) et *« Another Sleepy Dusty Delta Day »* (2012) offrent deux variations sur un même principe : pousser le

corps à ses limites pour produire une présence si intense qu'elle déborde les cadres de la représentation pour atteindre directement le corps du spectateur. Dans *« Je suis sang »*, l'analyse gestuelle révèle une gestualité violente, répétitive et obsessionnelle : les performeurs exécutent des séquences d'actions physiquement éprouvantes — chutes, portés extrêmes, contacts brutaux — qui se répètent sur des durées prolongées jusqu'à transformer le corps du performeur en instrument d'une partition implacable. L'analyse proxémique met en évidence une tendance à l'envahissement de l'espace scénique et à la transgression des frontières conventionnelles entre plateau et salle : les corps des performeurs débordent des limites assignées et forcent le spectateur à reconsidérer les termes de sa présence physique dans le théâtre. L'analyse kinésique identifie une qualité d'énergie que Laban (1950) qualifierait de « forte et rapide » — une énergie qui sature l'espace et le temps scéniques.

« Another Sleepy Dusty Delta Day » (2012) propose une déclinaison plus épurée de cette esthétique, fondée sur le principe de la durée comme matière. Les performeurs répètent des gestes quotidiens à savoir boire de l'eau, s'asseoir, se lever sur une durée de six à huit heures, jusqu'à ce que la répétition épuise le sens des actions et transforme le corps en pur vecteur de présence temporelle. L'analyse kinésique identifie ici une qualité de mouvement radicalement différente de celle de « Je suis sang » : la lenteur y remplace la violence, le minimum expressif y supporte un maximum de charge présencielle. Fischer-Lichte (2004, p. 201) décrit ce type d'effet comme une « densification » de la présence, obtenue non par l'intensification des actions mais par leur réduction à l'essentiel.

4.3. Le corps mémoriel : hybridité et transmission chez Cherkaoui et Khan

La troisième esthétique identifiée dans notre corpus fait du corps le lieu d'une transmission culturelle et mémorielle. *« Zero Degrees »* (2005), co-création de Sidi Larbi Cherkaoui et Akram Khan, constitue l'exemple le plus paradigmatique de cette approche. Conçue comme un dialogue chorégraphique entre deux identités culturelles multiples (Cherkaoui est

belgo-marocain, Khan est britanno-bangladeshi) cette pièce travaille précisément à l'intersection de traditions corporelles différentes : le bharatanatyam indien, la danse contemporaine occidentale et les arts martiaux asiatiques, auxquels s'ajoutent des influences du flamenco et de la danse africaine.

L'analyse gestuelle révèle une virtuosité technique exceptionnelle, mais surtout une capacité rare à articuler des grammaires gestuelles issues de traditions radicalement distinctes sans les réduire à un syncrétisme superficiel. Chaque geste porte la trace de la tradition dont il provient tout en étant transformé par sa mise en contact avec les autres. L'analyse proxémique met en évidence une relation inter-corporeale dialogique, les deux performeurs s'observent, se répondent, se défient et se complètent, qui reproduit à l'échelle du corps la rencontre des traditions culturelles dont ils sont porteurs. L'analyse kinésique identifie des transitions entre des qualités de mouvement très contrastées, passant de la fluidité du bharatanatyam à la précision angulaire des arts martiaux, de l'abandon de la danse contemporaine à la maîtrise codifiée des formes traditionnelles.

Sur le plan sémiotique, le corps y fonctionne dans un registre symbolique dominant : les gestes sont porteurs de significations culturelles précises que le spectateur averti peut lire, mais aussi d'une force indicielle qui parle directement au corps du public par le biais de ce que Fischer-Lichte appelle la « résonance corporelle ». La relation spectatorielle est ainsi placée sous le signe du partage et de la reconnaissance : le spectateur est invité à reconnaître dans le corps du performeur le lieu d'une mémoire collective qui le concerne.

4.4. Le corpus méditerranéen : entre rituel et contemporanéité

Le corpus méditerranéen constitué d'une sélection de productions du Théâtre National Algérien et du Festival International du Théâtre de Carthage (2018-2022) introduit dans l'analyse une perspective géoculturelle qui nuance et enrichit le tableau dressé à partir du corpus euro-occidental. Dans ces productions, la corporéité scénique est travaillée à l'intersection de deux héritages potentiellement conflictuels : d'une part, les traditions performatives locales (le théâtre rituel, la danse cérémonielles, le conteur et

son gestus) ; d'autre part, les influences du théâtre contemporain international véhiculées par les formations et les circulations artistiques mondiales.

L'analyse gestuelle révèle une tendance à la codification rituelle du geste : les mouvements y sont souvent stylisés, ralentis, amplifiés, dans une logique proche de celle que Barba (1993, p. 87) décrit pour les traditions asiatiques. L'analyse proxémique met en évidence une scénographie communautaire de l'espace : les corps tendent à former des configurations collectives, des tableaux de groupe qui renvoient à une mémoire rituelle partagée plutôt qu'à une psychologie individuelle. La relation spectatorielle qui en résulte est caractérisée par une dimension de co-présence mémorielle : le spectateur est invité non à contempler une œuvre mais à participer, fût-ce symboliquement, à un rite de transmission collective (Rahmouni, 2025).

Figure 5. Application de la grille d'analyse au corpus : synthèse des résultats

Œuvre	Gestuelle	Proxémique	Kinésie	Présence scénique	Régime sémiotique
Tragedia Endogonidia	●● Codifiée / statique	●●● Distante / frontale	● Lente, méticuleuse	●●● Intense, troublante	Iconique dominant
Je suis sang (Fabre)	●●● Violente, répétitive	●● Envahissante	●●● Épuisée, extrême	●●● Radicale, charnelle	Indiciel dominant
Another Sleepy… (Fabre)	●● Minimaliste /	●● Centripète	●●● Durée comme	●●● Présence par	Indiciel / symbolique

	boucles		matière	défaut	
Zero Degrees (Cherkaoui/Khan)	●●● Virtuose, hybride	●●● Proche, dialogique	●●● Fluidité / rupture	●●● Vibratoire, partagée	Symbolique dominant
Corpus TNA / Carthage	●● Ritualisée, codifiée	●● Communautaire	●● Rythme cérémoniel	●● Collective, mémorielle	Symbolique / indiciel

Légende : ●●● = forte présence / ●● = présence modérée / ● = présence faible.
Source : *élaboration de l'auteur.*

5. Discussion

L'application de la grille d'analyse au corpus retenu met en évidence une tension fondamentale qui structure l'ensemble du champ des arts de la scène visuels : la tension entre présence et représentation, entre le corps comme phénomène vivant irréductible et le corps comme signe au service d'une signification. Cette tension n'est pas nouvelle, elle est constitutive de toute pratique théâtrale; mais elle est portée à une intensité et à une conscience réflexive particulières dans les pratiques contemporaines.

Il convient de souligner que les trois esthétiques identifiées ne sont pas mutuellement exclusives et que les œuvres les plus riches du champ jouent souvent sur leur articulation complexe. Ainsi, un spectacle de Castellucci peut simultanément traiter le corps comme matière plastique (première esthétique) et le convoquer comme archive mémorielle (troisième esthétique), tout en produisant des moments d'excès où la présence déborde la composition (deuxième esthétique). Cette pluralité interne est précisément ce qui confère à ces œuvres leur densité et leur capacité à interpeller les spectateurs sur plusieurs registres simultanément.

Les résultats de l'application de la grille mettent également en lumière la pertinence différentielle des outils d'analyse selon les esthétiques étudiées. Le tableau ci-dessous récapitule les articulations entre chaque outil et les

esthétiques corporelles analysées, permettant d'évaluer la cohérence interne de la méthodologie proposée.

Figure 6. Articulation des outils d'analyse et des esthétiques corporelles

Outil d'analyse mobilisé	Corps-matière plastique	Corps en excès	Corps mémoriel
Grille proxémique (Hall, 1966)	✓ Distance scène / composition	✓ Invasion de l'espace spectateur	✓ Spatialité rituelle collective
Analyse kinésique (Laban, 1950)	✓ Qualité lente / sculpturale	✓ Effort extrême / épuisement	✓ Rythme transmis / mémorisé
Sémiotique scénique (Pavis, 1996)	✓ Lecture iconique du corps-tableau	✓ Signe indiciel de la douleur	✓ Symbole culturel et mémoriel
Phénoménologie (Merleau-Ponty, 1945)	✓ Corps perçu comme objet visuel	✓ Empathie kinesthésique directe	✓ Corps vécu, mémoire somatique
Autopoïèse (Fischer-Lichte, 2004)	✓ Boucle présence / image	✓ Boucle énergie / réaction salle	✓ Boucle transmission / réception

Source : *élaboration de l'auteur*.

Du point de vue de la réception, les esthétiques de la corporéité scénique contemporaine opèrent un déplacement significatif dans la relation scène-salle. Le spectateur n'est plus simplement invité à décoder des signes à comprendre ce que le corps signifie mais à ressentir ce que le corps fait : les vibrations de sa présence, les tensions de ses postures, les rythmes de sa respiration. Fischer-Lichte décrit ce déplacement comme un passage d'une *« sémiotique de la présence » à une « phénoménologie de la présence »* (2004, p. 201) qui replace l'expérience sensible au cœur de l'expérience théâtrale.

Enfin, l'introduction du corpus méditerranéen dans l'analyse invite à nuancer les généralisations trop rapides sur les tendances du théâtre visuel contemporain. Les productions algériennes et tunisiennes examinées révèlent une modalité spécifique de la corporéité scénique, ancrée dans des

traditions performatives locales que les outils d'analyse issus du contexte euro-occidental ne saisissent qu'imparfaitement. Cette limite de la grille proposée constitue en elle-même un résultat scientifique, qui invite à développer des outils d'analyse mieux adaptés à la diversité géoculturelle des pratiques performatives contemporaines.

6. Conclusion

Le présent article a cherché à montrer que la corporéité scénique constitue, dans le théâtre visuel contemporain, un enjeu esthétique de premier ordre qui mobilise des héritages théoriques et pratiques complexes tout en ouvrant des perspectives inédites pour la création et la recherche. En distinguant trois esthétiques principales de la présence corporelle (le corps comme matière plastique, le corps en excès et le corps mémoriel) et en les soumettant à une grille d'analyse sémio-esthétique multidimensionnelle, nous avons tenté de cartographier la diversité des approches à l'œuvre dans le champ, tout en soulignant les tensions productives qui les traversent et les relient.

Ces analyses conduisent à plusieurs conclusions d'ordre théorique et pratique. Sur le plan théorique, elles confirment la pertinence d'une approche pluridisciplinaire de la corporéité scénique, croisant sémiotique, phénoménologie, proxémique et esthétique du performatif, pour rendre justice à la complexité d'un phénomène qui ne se laisse pas réduire à un seul registre d'analyse. Sur le plan méthodologique, elles valident l'utilité d'une grille d'analyse explicite et structurée, dont les dimensions analytiques : gestuelle, proxémique, kinésie, présence scénique, régime sémiotique, relation spectatorielle ; offrent un instrument de description et de comparaison systématique des pratiques corporelles scéniques.

Des perspectives de recherche prometteuses s'ouvrent dans le prolongement de ce travail. L'examen comparatif des pratiques corporelles dans des contextes géoculturels diversifiés, en particulier dans les espaces du Sud global et méditerranéen encore insuffisamment documentés, permettrait d'enrichir considérablement notre compréhension des esthétiques de la présence scénique et de leurs ancrages culturels spécifiques. De même, l'étude des effets des nouvelles technologies sur les régimes de corporéité

scénique constitue un terrain de recherche dont l'exploration est rendue urgente par les transformations rapides que connaissent les pratiques artistiques contemporaines.

7. Liste bibliographique

- *Artaud, A. (1964).* Le Théâtre et son double. Gallimard. Paris.
- *Barba, E. (1993).* L'Énergie qui danse : l'art secret de l'acteur. ISTA, Holstebro.
- Castellucci, R. (2014). Corps et scénographie dans la Tragedia Endogonidia. *Études théâtrales*, vol. 29, n° 2, pp. 45-61.
- *Féral, J. (2011).* Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites. L'Entretemps. Montpellier.
- *Fischer-Lichte, E. (2004).* Ästhetik des Performativen. Suhrkamp. Francfort. [trad. fr. : Éditions de la Sorbonne, Paris, 2014].
- *Grotowski, J. (1971).* Vers un théâtre pauvre. L'Âge d'Homme. Lausanne.
- *Hall, E. T. (1966).* The Hidden Dimension. Doubleday. New York.
- *Laban, R. (1950).* The Mastery of Movement. Macdonald & Evans. Londres.
- *Lehmann, H.-T. (2002).* Le Théâtre postdramatique. L'Arche. Paris.
- *Merleau-Ponty, M. (1945).* Phénoménologie de la perception. Gallimard. Paris.
- Newson, L. (1997). Physical theatre and the body politic. *Performance Research*, vol. 2, n° 3, pp. 1-14.
- *Pavis, P. (1996).* L'Analyse des spectacles. Nathan. Paris.
- *Schechner, R. (1988).* Performance Theory. Routledge. New York.
- *Tackels, B. (2005).* Les Castellucci : écrivains de plateau. L'Entretemps. Montpellier.
- Guebbas, A. (2021). L'impact du texte littéraire sur l'image cinématographique autour de l'œuvre *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra. *Revue Ennass*, vol. 7, n° 2, pp. 703-719.
- Rahmouni, L. (2025). Arab Cinema and Politics: Themes, Identities, and Representations. *Revue Ennass*, vol. 11, n° 1, pp. 102-123.